

6

TEATP

1963

ПРЕМЬЕРЫ

Б. Ярустовский — Возвращение «Катерины Измайловой»	5
Г. Кормушина — Красота лучше, правда — нужнее.. . . .	10
С. Антонов — Ожившие страницы	13
К. Кривицкий — Драма против мелодрамы	15
А. Зоров — Опера — это прежде всего театр	18
Вл. Нарожнов — Утверждение дня сегодняшнего...	20

А. Софронов — Театр — на передовые позиции времени!	22
---	----

Б. Алперс — «Горе от ума» в Москве и Ленинграде	28
И. Вишневская — Виктор Розов и его герои	39
Ю. Волчек — Три вахты социального героя	50
Рубен Саноян — Пьеса одна, спектакли разные	57

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ТЕАТР

А. Герман — «Корреспондент Я. Касьянов»	62
И. Уварова — Из дневника Паши Гузикова	66

ЭСТРАДА

М. Дружина — Эстрадный театр Марии Мироновой	70
--	----

Б. Евсеев — Соратник Добролюбова	76
--	----

ВОСПОМИНАНИЯ

Ф. Лопухов — Пять балерин	81
-------------------------------------	----

НОВЫЕ КНИГИ

В. Мурян — К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы	86
М. Рогачевский — В боевом строю	89
М. Пархоменко — Книга о драматурге	91
Ю. Калашников — К. С. Станиславский помогает физиологам	92

ХРОНИКА

К Всемирному форуму женщин * Международный день театра * Встречи в Риге * Читают Пушкина * Наследие без наследни- ков * Декорационных дел мастер	95
--	----

НАРОДНЫЙ ТЕАТР

Л. Новский — С первых шагов...	120
П. Богданов — Штамп со мной, штамп против меня	123
Наши рецензии: Легкий жанр! * Соседи	126
Письма из театров	128

ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

Заметки комментатора	135
На сценах мира: София. Сезон 1962/63 * На спектаклях в Чехо- словакии * Современная драматургия Югославии * Театр идет в контратаку * «Атриды» Эрвина Пискатора * Норвежский театр сегодня * Гильотина с молотка	137
Н. Берковский — Греческая трагедия	149

Токтоболот АБДУМОУНОВ — Обжалованию не подлежит. Дра- матическая повесть в двух действиях	162
--	-----



ПРЕМЬЕРЫ



премьеры • премьеры • премьеры

«КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА»

Опера Д. Шостаковича в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Либретто А. Прейса и Д. Шостаковича по повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Постановка Л. Михайлова. Дирижер — Г. Проваторов. Художник — И. Сумбаташвили. Режиссер — Н. Кемарская. Хормейстер — И. Мертенс.

«ДЕТИ СОЛНЦА»

Пьеса М. Горького в Ярославском драматическом театре им. Ф. Г. Волкова. Постановка Ф. Шишигина. Художник — А. Ипполитов. Музыка из произведений А. Скрябина.

«БУРЕ НАВСТРЕЧУ»

Пьеса Р. Ишмуратова в Казанском Большом драматическом театре им. В. И. Качалова. Постановка — Е. Простова. Художник — Э. Гельмс.

«ОБЖАЛОВАНИЮ НЕ ПОДЛЕЖИТ»

Драматическая повесть Т. Абдумомунова во Фрунзенском русском драматическом театре им. Н. К. Крупской. Перевод с киргизского В. Винникова. Постановка Г. Иванова. Художник — П. Егоров. Музыкальное оформление Б. Костромитинова. Танцы С. Кабекова.

«СВЯТОПЛУК»

Музыкальная драма Э. Сухоня в Саратовском театре оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского. Либретто И. Стодолы, Э. Сухоня, Е. Крчмери. Русский перевод Е. Кравченковой (ЧССР), В. Левиновского, И. Гольдберга. Режиссер-постановщик — В. Левиновский. Дирижер — И. Гольдберг. Художник — Л. Выходил. Хормейстеры — А. Добромирова, М. Попова. Балетмейстер — В. Адашевский.

«БУДЬТЕ ЗДОРОВЫ!..»

Комедия Д. Девятова в Калужском драматическом театре. Режиссер — В. Данилов. Художник — Э. Мордмиллович. Музыкальное оформление А. Евдокимова.



«Катерина Измайлова». Сцена из спектакля

Возвр «Кате Изма

Москов
ровича
Д. Шо
изведе

назад. Прош
вия, вызыва
ры, решите
ло и после
ская редак
театры в ре

Таких при
наших театр
тивной раб
тают часто
ления... Эта
следней (х
раниченнос
пертуара и
чае инертн
необычной

Вторая п
стройка. Хот
десятка лет
они включа
размашить
диапазон (с
чайных» з
лями-вокал
например,
привычную
ки», а веч
то естеств
мягко гово
к современ
дый испол
евича и в
ский Малы
ниславског
скажем —
ческого з
была один
поняли и

Б. Ярустовский

Возвращение «Катерины Измайловой»

Московский театр им. Станиславского и Немировича-Данченко показал премьеру оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» — произведения, написанного около тридцати лет назад. Прошло уже десять лет с тех пор как условия, вызывавшие насильственное «погребение» оперы, решительно изменились; немало времени истекло и после того, как появилась на свет новая авторская редакция оперы. Что же останавливало наши театры в решении поставить «Катерину Измайлову»?

Таких причин, видимо, три. Первая — инертность наших театров, отсутствие смелости, умелой и активной работы с авторами. Театры, увы, предпочитают часто идти по линии наименьшего сопротивления... Эта причина, к сожалению, является не последней (хотя, конечно, и не единственной!) в ограниченности и стабильности нашего оперного репертуара и в наши дни. В данном конкретном случае инертность усиливалась, видимо, «в связи с необычной сценической историей оперы».

Вторая причина — боязнь нового интонационного строя. Хотя опера Шостаковича написана уже три десятка лет назад — вокальные партии ее необычны, они включают немало трудных для интонирования, размашистых интервалов, широкий регистровый диапазон (особенно в партии героини), массу «случайных» знаков. Все это ставит перед исполнителями-вокалистами новые и сложные задачи. Если, например, в дневном спектакле исполнитель поет привычную партию, ну, скажем, Наташи из «Русалки», а вечером — Катерину из оперы Шостаковича, то естественно, что у некоторых певцов возникает, мягко говоря, далеко не благосклонное отношение к современной опере! Показательно, что почти каждый исполнитель партий Катерины, Бориса Тимофеевича и в первых постановках (1934 г. — Ленинградский Малый оперный театр, 1935 г. — Театр им. Станиславского, филиал ГАБТ) и в нынешней — прямо скажем — поначалу не проявлял особенного творческого энтузиазма. Но последующая эволюция была одинаковой и не менее показательной: партии поняли и полюбили. Видимо, причина заключается в

том, что в наших оперных театрах, в консерваторских оперных студиях недопустимо мало и редко ставятся оперы с современным интонационным строем, и первая же встреча с непривычной текстурой и фактурой отталкивает певца. Его тянет на привычные, традиционные повороты мелодической линии и отталкивает новое, незнакомое... Проблема эта важна и серьезна. Она достаточно остро стояла и в Большом, и в других театрах в ходе подготовки, например, опер Прокофьева. Над ней пора всерьез задуматься...

Наконец, третьим препятствием для постановки оперы Шостаковича были некоторые особенности ее идейной стороны. И в новой редакции оперы сохранилась одна спорная особенность ее образности.

Как известно, во многом вопреки литературной первооснове (хотя в либретто она несколько изменена) образ Катерины Измайловой трактуется в опере глубоко положительно, и об этом прежде всего убедительно свидетельствует ее музыка, эстетически порой необыкновенно сильная... Спорность такой трактовки, разумеется, не в том, что Катерина совершает два убийства (таких примеров немало в галерее положительных образов и классической литературы и музыки). Вопрос состоит в том, ради чего она это делает. Оправдывает ли средства цель? Цель эта у Катерины Измайловой — в стремлении найти свое счастье, любовь... Вот здесь-то и возникает противоречие: «предмет» любви Катерины на редкость незавидный! Работник Сергей — удивительно тупое и ограниченное существо, мечтающее выбиться в купцы, в того же Бориса Тимофеевича, который так угнетает Катерину своим домостроевским укладом. Да и сама Катерина, при благополучном исходе обстоятельств, оказалась бы, вероятно, если уже не Кабанихой, то уж во всяком случае... Вассой Железновой. И в отличие от своей тезки из «Грозы» Островского (кстати, совпадения имен и ситуаций не случайны: Лесков писал свой судебный очерк, по собственному признанию, известным образом полемизируя с драмой Островского) Катерина Измайлова не пытается вырваться из мира «Кабановых» — она сама хочет вместе с Сережей стать хозяйкой, лишь уйти из-под ястребиного ока ненавистного ей свекра...

Шостакович, как уже было сказано, по-своему прочел повесть Лескова. Это было, разумеется, его правом. Видимо, в соответствии с замыслом композитора в либретто опущено наиболее страшное преступление лесковской Катерины (удушение ребенка — наследника), а самое главное, в либретто добавлены эпизоды, в которых раскрываются положительные черты героини; Катерина в опере стала эмоционально богатой натурой; она — не только по-лесковски волевая женщина, но и мечтательная,

и глубоко любящая. Драма пробуждающейся совести за совершенные ею преступления и рождает в опере трагедийную линию. Последнее ариозо Катерины — о черном лесном озере — черной совести весьма показательно. Оно в наибольшей степени отличает героиню от ее литературного образа. Так возникают признаки трагедии. И они вносят этическое начало в оперу.

Но можно ли назвать ее высокой трагедией? Нет, видимо, все же нельзя! Нельзя потому, что этическое наполнение произведения и даже образа Катерины все же этого не позволяет. И, как ни странно, более всего это обнаруживается в последнем — самом трагедийном акте. Великолепная, истинно трагедийная фреска — тяжкая вереница каторжников как символ царской России, обличительный монолог старого каторжника, особенно его новая (введенная автором к последней постановке) реплика «Ах, отчего это жизнь наша такая темная, страшная...» все же не сливаются органически с судьбой героини оперы: слишком разные обстоятельства привели их сюда — на тропу страданий, на сибирский тракт... Любовь, ради которой Катерина пошла на преступление, в общем-то этически немощна. Объект ее предельно убог, следовательно, и духовно она бедна, несмотря на всю ее силу влечения, которая охватила молодую купчиху и толкала ее на убийства. Повторяем: многое «спасает» драма пробудившейся совести, эпизоды истинно вдохновенной лирической музыки. Именно эстетическое начало, связанное с музыкальной характеристикой Катерины, во многом изменяет, облагораживает ее образ. И все же эстетическое музыкальное не сливается полностью (даже в этой постановке) с ее этическим сценическим обликом.

Автор назвал свою оперу «трагедией-сатирой». Последнее особенно ново по сравнению с литературной ее основой. Композитор активно усилил обличительную тенденцию произведения. Уже обострением трагического, эстетическим возвышением героини он обострил конфликт сил и образов, внес элемент сатиры в облик противостоящих Катерине двух Измайловых — отца и сына. Он ввел и новую картину в полицейском участке, где беспощадно высмеял еще одну мрачную силу самодержавия — полицейщину. Все это обнаруживает в авторе «Катерины Измайловой» черты художника новой эпохи — художника социалистического реализма, смело и остро обличающего консервативные силы истории.

«Катерина Измайлова» — новаторское оперное произведение. И тридцать лет назад Д. Шостакович жадно искал новое в оперных формах, в музыкальном языке. Новаторство оперы не построено на «песке», оно основано на развитии классической оперы — общеизвестные органические связи ее последнего акта с традициями музыкальной драмы

Мусоргского; в драматических экспрессивных сценах нетрудно обнаружить и приемы оперной драматургии «Мазепы» и «Пиковой дамы» Чайковского вплоть до совпадения конкретных сценических (пьяный мужичок) и музыкальных образов (низкие деревянные инструменты). Но в опере налицо связи и с современными тенденциями развития жанра.

Так, в ней очевидно общее стремление приближения оперного действия к драматическому спектаклю, избегания условных остановок действия, пристрастие к сквозной сцене с гибким и мобильным сочетанием в ней разных форм речитатива, небольших ариозо-оркестровых характеристик и обобщений. В вокальной партии неизмеримо возрастает роль речевых интонаций; они воплощаются поразительно разнообразно, подчиняясь и принципу обобщения индивидуальности — специфического говора (например, партия Бориса Тимофеевича), и ситуации — состояния. Даже в наиболее крупных ариозо Катерины, например, в последнем — о черном озере — преобладает характер напевного говора. Именно благодаря этим качествам оперное действие развивается импульсивно и динамично, не уступая лучшим созданиям драматического театра.

Отход от больших мелодических обобщений в вокальных партиях, традиционных для оперы XIX века, компенсируется выразительнейшим оркестром. Значение оркестровых характеристик, инструментальных обобщений, вводов в действие возросло в опере гигантски. Все свое великолепное мастерство владения оркестром композитор вложил в поистине вдохновенные инструментальные соло (скрипка, кларнет, флейта и др.), характеризующие в частности любящую и страдающую Катерину, в инструментальные сатирические характеристики, в могучие оркестровые обобщения.

Кстати о них следует сказать особо. Помимо достаточно традиционных оркестровых прелюдий и постлюдий Д. Шостакович ввел в партитуру совершенно новые для советской оперы симфонические антракты между картинами. Нечто подобное к моменту создания «Катерины Измайловой» можно было услышать в опере «Воццеж» Альбано Берга. Возможно, что Шостакович воспринял этот прием именно из этого источника, но ввел в него и свое, самобытное. Цель введения таких антрактов не только в создании изобразительных картин (например, антракт к 7-ой картине — стремительный бег задрипанного мужичка в участок с сенсационным известием, или к 8-ой — не менее возбужденный сатирический марш к дому Измайловых полицейских, почувствовавших хорошую поживу), но и в создании музыкальных обобщений — портретов. Наиболее важный и выразительный из них — пассакалья к 5-й картине — грандиозный портрет Катерины, уже страдающей и обреченной... Подобно

Бергу, Д.
«зацепив»
предыду-
3-й карт
возбужде
залось б
во 2-й
сущность
том, что
озорной
дела впе

ессивных сце-
перной драма-
Чайковского
сценических
разов (низкие
е налицо свя-
звития жанра.
ение прибли-
ескому спек-
ок действия,
им и мобиль-
речитатива,
актеристик и
еримо возрас-
ощаются пора-
и принципу
орического го-
офеевича), и
лее крупных
нем — о чер-
евного гово-
оперное дей-
лично, не ус-
го театра.

общений в
для оперы
ейшим орке-
еристик, ин-
в действие
великолеп-
композитор
струменталь-
др.), харак-
страдающую
еские харак-
общения.

Помимо до-
прелюдий и
ртитуру со-
симфониче-
о подобное
овой» мож-
Альбано
ринял этот
вел в него
ких антрак-
ных картин
емительный
сенсацион-
возбужден-
овых поли-
иву), но и
портретов.
них — пас-
ртрет Ка-
.. Подобно



«Катерина Измайлова»,
Сцена свадьбы

Бергу, Д. Шостакович иногда строит эти антракты, «зацепившись» за какую-то узловую интонацию предыдущей картины. Так, например, антракт к 3-й картине — нечто вроде галопа или трепака — возбужденного и лихого танца — строится на, казалось бы, незначительной фразе появляющейся во 2-й картине Катерины: «Отпусти,е бабу!» Но сущность этого эпизода не в словах — главное в том, что Катерина увидела Сергея, разгоряченного озорной игрой дворовых с кухаркой Аксиньей, увидела впервые без страшных глаз своих злых согла-

датаев. Этот момент и решает ее жизнь. Обычная скука и повседневная размеренность жизни взорвались прорвавшимся «бабьим бесом». Именно поэтому, видимо, и чувствуется в антракте что-то лихое и бесовское. Эти лейтмотивы радости усмиряются и «укрощаются» уже в развитии самого действия 3-й картины, особенно в моменты появления Бориса Тимофеевича, с тем, чтобы вновь вспыхнуть и завихриться в самом конце картины, после первого свидания любовников.

Такое же сквозное симфоническое развитие в

движении действия получают в 5-й картине трагические интонации вступительного антракта — пассакалья.

□

Все эти новшества (их описание можно бы значительно расширить) поставили перед театром — прямо скажем — нелегкие задачи. Их взялись решить в общем еще молодые деятели — режиссер Л. Михайлов, дирижер Г. Проваторов, художник И. Сумбаташвили. Впрочем, молодым помогали и старые кадры, в том числе Н. Ф. Кемарская — участница прежней постановки оперы. С их помощью большие творческие победы одержали и Г. Ефимов (исполнитель роли Сергея), и Э. Булавин (исполнитель роли Бориса Тимофеевича), и в особенности Э. Андреева, превосходно исполнявшая партию героини оперы.

Авторы спектакля внесли в постановку известную условность: девять картин оперы сменяются не поворотом сценического круга, а в лаконичных вариантах большого, темного сценического станка с тремя площадками, на которых и разыгрываются различные эпизоды действия. Надо сказать, что для большинства картин спектакля такое решение оказалось удачным: сохраняется и общий мрачный колорит дома — «тюрьмы», и вместе с тем создаются удобные площадки для развертывания действия каждой картины. Но в двух случаях установка себя не оправдывает — в последней картине, где необходимо было выйти на просторы русской, сибирской шири, «воочию» показать и речные волны, стимулирующие у Катерины видение лесного черного озера и оказавшиеся последним ее пристанищем.

Не вполне эффективен сценический станок и в 6-ой картине, где все действие «кружится» вокруг погребя, где спрятан труп Зиновия Борисовича. Однако в спектакле остающаяся и в этом случае постоянная и широкая «панорама» дома Измайловых явно отвлекает от главного места действия, которое по существу скрыто от глаз зрителя-слушателя. Обстоятельства же появления у погребя пьяного мужика оказываются для зрителя вообще загадкой.

Много удачного в работе художника, например, в интересной цветовой гамме на свадьбе с ее осенне-красным колоритом, замечательными костюмами гостей, интересной находкой купеческого орнамента типа старинных московских «жостовских» подносов. Запоминается и ночная сцена в доме Измайловых с выразительным небом. Хуже оформлены последние три картины, особенно финальная. Массовые сцены, например, на свадьбе, сочны и в режиссерском отношении, колоритна юмористическая зарисовка полицейских.

Более спорными являются эпизоды, написанные композитором в жанре скерцо. Видимо, постановщики в некоторых из них «сняли» их экспрессивные черты, и здесь-то, на наш взгляд, и обнаружилось противоречие с музыкой оперы... Пожалуй, резче других оно проявилось в сцене порки и сцене с Аксиньей (II-я картина). Оба эпизода откровенно экспрессивны по музыке, сценически же они раскрыты несколько в ином «ключе»... Правда, в сцене порки красноватый свет зловеще (но несколько наивно) подчеркивает мефистофельскую фигуру Бориса Тимофеевича, производящего экзекуцию; выразительна и сценическая пауза после порки, но все же эту сцену не наполняет то темповое, ритмическое прогрессирующее напряжение, которое свойственно музыке. Даже Катерина — Э. Андреева, которая так хороша в 3-й и 5-й картинах, здесь недостаточно активна и экспрессивна в своей реакции на происходящее, в своих призывах к людям...

Сцена дворовых с Аксиньей во 2-й картине — откровенно озорная. Ее драматургическая и эмоциональная роль для завязки отношений Сергея и Катерины очевидна. Между тем постановщики искусственно пытались затормозить ее живой стремительный темп, снять озорную игру, превратив ее в невинные масленичные забавы. В поведении действующих лиц — участников этой сцены, как и в сцене порки, слабо ощущается динамика действия, эффект нарастания темпа экспрессии — а это даже при самых благородных намерениях постановщиков — все же противоречит музыке этих сцен.

Очень важно было также найти сценические средства для воплощения сквозной интонационной линии от фразы Катерины «Отпустите бабу» (2-я картина) через антракт к 3-й картине. В связи с этим встает общая важная проблема «раскрытия» в спектакле обобщенного значения ее симфонических антрактов. Дело в том, что, следуя старой традиции «вводных» оперных антрактов, большинство слушателей нынешнего спектакля не обращает на них внимания, разговаривая и отвлекаясь от действия... О новом смысловом значении симфонических антрактов уже говорилось выше. Видимо, для таких антрактов как, например, пассакалья, постановщики просто обязаны были найти лаконичные средства (хотя бы рисованный занавес), которые помогли бы слушателям воспринять и ощутить эти важнейшие для обобщения музыкальные образы.

В большинстве случаев руководители постановки чутко отнеслись к партитуре оперы, лишь иногда это чувство им изменяет. Так случилось, например, в 3-й картине, когда Катерина уходит со сцены на выразительнейшем соло, раскрывающем ее состояние. В трактовке мужской пары Измайловых и свя-

оды, написанные
идимо, постанов-
«ли» их экспрес-
взгляд, и обна-
музыкой оперы...
вилось в сцене
ртина). Оба эпи-
музыке, сцениче-
ином «ключе»...
ей свет зловеще
ет мефистофель-
производящего
ская пауза после
полняет то тем-
нее напряжение,
же Катерина —
в 3-й и 5-й кар-
и экспрессивна
е, в своих при-

2-й картине —
ическая и эмо-
ошений Сергея
постановщики
ее живой стре-
у, превратив ее
поведении дей-
ны, как и в сце-
ника действия,
ессии — а это
ениях постанов-
ике этих сцен.
и сценические
интонационной
бабу» (2-я кар-
В связи с
«раскрытия»
ее симфониче-
следуя старой
тов, большин-
я не обращает
отвлекаясь от
ении симфони-
ыше. Видимо,
пассакалья,
найти лаконич-
анавес), кото-
ять и ощутить
ыкальные об-

ли постановки
лишь иногда
ось, например,
со сцены на
ем ее состоя-
йловых и свя-



Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. «Катерина Измайлова». Катерина — Э. Андреева

Фото А. Степанова



Марина Семенова — Актриса. «Пламя Парижа»

(К статье «Пять балерин»)

щенника, мо
ше смелости
к этому нас
Исполнители
вик, Л. Болд
ский, М. Ша
кими данн
ки — Э. Бул
ми синтетич
только и п
сцене эти р
данных опер
матического
лежит и мо
Сергея. Он,
исполнении
роны. Э. А
тонкостями
зона.

Запомина
ские образ
мужичок),
вым (кварт
ник). значи
Сергея втор
видимо, пр
новщиками.
роль, но о
влекательн
которых не
что с кажд
нажается п
терины — б
и эмоциона
ка что нет

Убедител
продемонст
но себе пр
на репети
и певцам
ционной ст
маэстро —
жал молод
да и не в
ное качест
отзывчивос
драматурги
и подменя
посредстве
рост моло

Таковы
ля «Катери
ского. Ст
гут смани
быть благ
второго р

щенника, может быть, следовало бы проявить больше смелости в их сатирическом обличении: ведь к этому настойчиво зовет музыка Шостаковича. Исполнители партий Бориса Тимофеевича (Э. Булавин, Л. Болдин) и Зиновия Борисовича (В. Радзиевский, М. Щавинский) не блещут особыми вокальными данными — лучший из них в этом отношении — Э. Булавин. Но все исполнители являются теми синтетическими певцами-актерами, которым только и под силу по-настоящему воплотить на сцене эти роли, требующие от исполнителей и данных оперного певца, и дарования актера драматического театра. К такому типу певцов принадлежит и молодой Г. Ефимов — исполнитель партии Сергея. Он, как и Э. Андреева, раскрыл себя в исполнении своей партии-роли с самой лучшей стороны. Э. Андреева превосходно овладела всеми тонкостями труднейшей партии огромного диапазона.

Запоминающиеся, сочные жанровые эпизодические образы созданы Л. Елисеевым (задрипанный мужичок), Е. Максименко (священник), И. Петровым (квартильный), П. Коробковым (старый каторжник). Значительно хуже пока что удается партия Сергея второму исполнителю — И. Джафарову; ему, видимо, предстоит еще серьезная работа с постановщиками. Сергей — хотя и не столь уже глубокая роль, но он должен обладать по-настоящему привлекательными «молодеческими» качествами, без которых нет этого образа. Важно показать в нем, что с каждой картиной все сильнее и острее обнажается противоположность натур Сергея и Катерины — бедность и ограниченность цели одного и эмоциональное богатство другой. Всего этого пока что нет у И. Джафарова.

Убедительные успехи в работе над постановкой продемонстрировал дирижер Г. Проваторов. Можно себе представить, как трудно приходилось ему на репетициях: партитура — одна из сложнейших, и певцам надо было помочь справиться с интонационной стороной партий. Все это и для маститого маэстро — не легко. И пусть не во всем еще одержал молодой музыкант полную победу — не всегда и не везде еще раскрыто им самое сокровенное качество оперной партитуры — поразительная отзывчивость ее на сценическое действие — порой драматургические тонкости оркестра поглощаются и подменяются выявлением лишь эмоциональной непосредственности звучания — все же творческий рост молодого дирижера, думается, неоспорим.

Таковы некоторые замечания по поводу спектакля «Катерина Измайлова» в театре им. Станиславского. Отмеченные недостатки, разумеется, не могут снизить его главного значения — мы должны быть благодарны коллективу театра за сам факт второго рождения оперы Шостаковича после трид-

цатилетнего заточения ее на библиотечных полках. Можно по-разному относиться к опере, не нужно забывать о том, что многое в ней связано с эпохой, в которую она была написана. Но новаторские тенденции ее, современность ее форм, выдающиеся качества лучших эпизодов ее музыки, видимо, никем не могут оспариваться.

Непосредственным предшественником «Катерины Измайловой» в творчестве композитора была опера «Нос» по Гоголю. В ней обнаженнее всего проявили себя черты «современничества» — натуралистические тенденции, самодовлеющий гротеск с игнорированием позитивного начала. Вместе с тем, в этой опере Шостакович впервые создал остроумные, рельефные, обличительные характеристики, яркие динамические эффекты...

Не случайно, видимо, что два эпизода из «Носа» почти буквально перенесены в оперу по Лескову — сцена с торговкой и сцена квартильного с полицейскими.

Во вторую оперу Д. Шостаковича решительно отличает от первой — стремление утвердить и позитивное начало, противопоставить его злomu и обличаемому. В этом смысле лучшей иллюстрацией служит резкое разделение обобщающих симфонических антрактов оперы на медленные раздумья с трагедийными и лирическими образами и быстрые, чаще «злые» скерцо. Это решительное признание гуманистического начала — важнейшая особенность второй оперы Шостаковича, и показательно усиление ее — во второй редакции.

Те же черты ее очевидно определили и большое теплое чувство, с которым, несмотря ни на что, относится к своему детищу сам автор. И до сих пор он продолжает вносить в партитуру все новые коррективы, особенно в оркестровку.

Наконец, значение новой постановки «Катерины Измайловой» заключается еще в одном: можно надеяться, что теперь композитор нарушит свой тридцатилетний оперный «пост», вызванный, как видно, многолетним вето, наложенным на его произведение, и в ближайшие годы порадует нас своими новыми оперными сочинениями. И можно не сомневаться: чем раньше это случится, тем больше радости получит наш оперный слушатель, тем скорее и активнее наши оперные театры будут преодолевать трудности в создании оперного репертуара на современную тему.

А в итоге все-таки хочется вернуться к началу разговора и вспомнить, что Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко первым возвратил оперу Шостаковича на наши сценические подмостки. Поэтому хочется сказать слова благодарности всему коллективу театра, его постановщикам и исполнителям.

Фото А. Гладштейна и А. Степанова

Красота лучше, правда — нужнее...

На сцене Ярославского драматического театра имени Ф. Волкова поставлены «Дети солнца» М. Горького.

Постановщик спектакля Ф. Шишигин — художник большого гражданского темперамента, всегда тонко чувствующий поэтический строй драматического произведения. И эту его работу отличают завершенность, художественная цельность, органичный сплав идей и образов пьесы с мыслями режиссера о современности.

Спектакль смотрится с неослабевающим интересом. Режиссером найден точный ритм сценического действия — эмоционально-приподнятый, контрастный по настроению. В нем и праздничность, и напряженная драматичность. Пьеса поставлена в жанре трагикомедии. Трагедийный накал одних сцен по законам логики самой жизни сменяется эпизодами, полными юмора, иронии или горькой усмешки.

Невольно вспоминаются записи Горького о том, что он, когда писал пьесу, «смеялся». Комический элемент, по его мнению, должен занимать важное место в пьесе, чтобы не только усилить остроту полемики, ироничность, но и поярче показать, как трагичен отрыв интеллигенции от народа.

Спектакль слушаешь так, как можно слушать хорошего, умного собеседника. Актеры бережно относятся к горьковскому слову, произносят его со вкусом и умением.

В панораме города, с теснящимися зданиями, в багровых отсветах солнца, в смещении перспектив архитектурных линий художник А. Ипполитов передал ощущение ломающихся устоев жизни. Музыка Скрябина прерывистыми аккордами, мелодическими фразами врывается в спектакль. В ней и смятение и поиск... И как-то незаметно возникает атмосфера жизни на рубеже двух эпох.

Спектакль отличается стройностью всех частей, актерским ансамблем. И первую скрипку в этом ансамбле великолепно ведет Григорий Белов в роли Павла Протасова.

Действие начинается с небольшой сцены, единственной, где мы видим Протасова в момент работы. Начав в кабинете, он заканчивает опыт в гостиной. Мы видим то озабоченное, то радостно-взвол-

нованное лицо Протасова и верим: перед нами талантливый ученый. Последующие эпизоды, где Протасов и наивен, житейски беспомощен, и чрезмерно красноречив, благодушен, воспринимаются уже сквозь призму первого знакомства с талантливым исследователем, вызывая сочувствие, неизменную симпатию и к достоинствам его и к слабостям.

Это тем более важно, что главная мысль спектакля — об отношении интеллигенции к народу — завязывается именно здесь, в первой сцене: Протасов, увлеченный опытом, не сразу понимает, что же ему мешает. А мешает песня, тягучая, однообразная, которую поет под окном, занятый своим делом, дворник Роман. Протасов пытается унять Романа. Происходит краткий и довольно нелепый диалог, выразительный в своем сценическом подтексте, — Протасов и Роман (его отлично играет Л. Дубов) так пылливо глядят друг на друга, прислушиваются, всматриваются, точно говорят на разных языках, силятся понять, но так и не понимают.

Этот мотив взаимного непонимания людей в дальнейшем звучит шире, настойчивее, заканчивается катастрофой...

Это непонимание — камень преткновения и в отношении между Протасовыми, и близкими им людьми.

Протасов любит Елену. Он заметно гордится своей женой — умной, красивой, элегантной. Но не понимает, что их отношения на грани разрыва. Актриса В. Нельская очень сдержанно показывает, как назревает протест в душе Елены против эгоизма, оскорбительного невнимания к ней как к человеку. Разговаривая с рафинированным Вагиным, которого играет В. Салопов, Елена — Нельская прячет взгляд, чтобы не выдать свою душевную тоску. За медлительностью ее жеста чувствуется огромная внутренняя сосредоточенность, за вынужденными репликами-ответами, то безразличными по тону, то раздраженными, угадывается, как труден этот последний шаг, как много значит в ее жизни человек, для которого наука затмевает всю реальность мира и реальность ее собственного существования. Но Елена любит и понимает, что ее «соперница» приносит Протасову подлинное вдохновение, ни с чем не сравнимую радость и этой радостью он готов поделиться со всеми.

Именно поэтому Протасов и людей воспринимает по-своему, поощряя, например, «стремление к науке» Мелании (Е. Загородникова), не видя двусмысленности ее побуждений. «Вращаться в мире чудесных глубоких загадок бытия, тратить энергию своего мозга на разрешение их — вот истинно человеческая жизнь, вот неисчерпаемый источник счастья и животворной радости», — говорит ученый, обращаясь к ней. А Мелания, трогательно и смешно объясняющаяся в любви, готовая отдать все капи-

талы, лишь
рицей» для
грешную св
ника», — то

Мелания,
ном рассто
ожидающая
ностью, ска
слов. Прот
«профессор

им: перед нами та-
кие эпизоды, где
спомощен, и чрез-
н, воспринимаются
омства с талантлив-
чувствие, неизмен-
его и к слабостям.
авная мысль спек-
нции к народу—
овой сцене: Прота-
у понимает, что же
ягучая, однообраз-
ванятый своим де-
ытается унять Ро-
довольно нелепый
сценическом под-
о отлично играет
руг на друга, при-
о говорят на раз-
ек и не понимают.
ния людей в даль-
ее, заканчивается

ткновения и в от-
и близкими им

тно гордится сво-
антной. Но не по-
ни разрыва. Акт-
о показывает, как
против эгоизма,
й как к человеку.
Вагиным, которого
ая прячет взгляд,
тоску. За медли-
огромная внутрен-
енными реплика-
тону, то раздра-
этот последний
человек, для ко-
альность мира и
действия. Но
соперница» при-
вление, ни с чем
достью он готов

дей воспринимает
ремление к нау-
е видя двусмыс-
ся в мире чудес-
ть энергию своего
тинно человече-
источник счастья
т ученый, обра-
ельно и смешно
отдать все капи-

талы, лишь бы с ним «взойти на высоту», стать «ца-рицей» для всех и «служанкой» для него, очистить грешную свою душу возле «дитяти», «божьего угодника», — тоже не понимает Протасова.

Мелания, сидя на длинной скамье на почтительном расстоянии, ловит взгляд Павла Федоровича, ожидая ответа. И взгляд этот, блеснувший отчужденностью, сказал много больше непонятно-вежливых слов. Протасов на какое-то мгновение заплунул, «профессорский» жест стал менее уверенным, на

лице появилась тень испуга, потом усмешка. Исчезло воодушевление. Он поскуцнел. Недавние старания вовлечь Меланию в дивный мир «живой клетки» показались смешными и пошлыми.

У Протасова—Белоза открылась важная черточка в характере. В момент, когда надо прийти к решению, он становится внутренне собранным, появляется еле уловимая жестокость. Его речь, мягкая по тону, но энергичная, упругая, не допускает и мысли о возражении или несогласии с ним. Нет, Про-



«Дети солнца». Чепурной — В. Андрушкевич, Протасов — Г. Белов, Лиза — Э. Сумская
Фото И. Галанюка

тасов—Белов не простак, не «дитятя», у него твердая позиция в жизни — исключать, вычеркивать все, что мешает науке. Не случайно Елена, сильная, смелая, способная вызвать и ужас и восторг Протасова, когда идет лечить заболевшую холерой женщину, оттягивает объяснение с ним, на котором настаивал Вагин. И Вагин, вызвавший Протасова на это объяснение, терпит поражение, потому что больше всего на свете он любит себя. Протасов же взвешивает человека на весах, на одной чаше которых — наука.

Постановщик и актер раскрывают характер жизненно сложный, человечески обаятельный. В Протасове есть все, чтобы назвать его не только талантливым ученым, но и прекрасным, добрым человеком. И нет одного — знания и понимания реальной жизни.

По-видимому, нежное, заботливое отношение Протасова к сестре Лизе, в сущности, жестоко и трагикомично. Когда Лиза — Э. Сумская резко бросает брату и Вагину: «Вы не хотите чувствовать трагической правды жизни», — Протасов говорит, что «это» у нее от нервов, предвидится гроза. А когда в финале, после самоубийства Чепурного и «холерного бунта», Лиза появляется с веночком на голове, в белом и все понимают страшный смысл ее «игры», — не понимает этого один Протасов. Присев на скамью, он глядит с улыбкой умиления и восторга на Лизу, он всерьез восхищен ее стихами, может быть, в этот момент он увидел в ней одаренную, оригинальную поэтессу...

В Протасове есть и своего рода неуязвимость перед ударами жизни, за которую другие расплачиваются высокой ценой. Лиза сходит с ума. Чепурной, вышедший из народных низов, не в силах преодолеть душевного тупика. Наблюдая то, что видел прежде, и то, к чему он так привязался благодаря Протасовым, Борис Чепурный говорит задумчиво: «Да... красота лучше... а правда нужнее людям».

Но не все обладают мужеством быть на стороне правды, если правда не в ладу с красотой. В. Андрушкевич раскрывает драму человека, научившегося мыслить, понимать прекрасное, но не сумевшего соединить его с правдой жизни. Его несет по течению, и только надежда на ответное чувство Лизы дает веру в то, что он пристанет к одному из берегов.

Вот Чепурной, празднично одетый, оживленный, подбадриваемый Лизой, взбегаеет вверх по лестнице к дверям комнаты Лизы. Через некоторое время он возвращается и ведет спокойный разговор с Вагиным. Сразу и не догадаешься, какие чувства обуревают Чепурного. Весь он словно светится, необычно одухотворен. Путь к счастью,

путь к смерти — по лестнице вверх, по лестнице вниз. И только замеченная Вагиным морщинка на лбу, запечатленная им в рисунке, останется потомству от него, Чепурного, как он сам шутит без особой горечи. Чепурной уходит, не найдя себе места ни на одном из берегов реки-жизни.

Крепкую позицию на «берегу» занял Вагин. Он живет в мире искусства, дышит им, отделяя его от «трагической правды жизни» броней индивидуализма: «Искусство всегда было достоянием немногих... Это его гордость». «Это его драма», — возражает Елена. А Вагин твердит: «Таково мнение большинства, и уже по одному этому — я против». «Какое мне дело до людей! Я хочу громко спеть свою песню один и для себя...».

Вагин в исполнении В. Салопова — талантливый, ищущий художник. Когда он в работе — лицо его красиво, вдохновенно. Но стоит ему оторваться от листа бумаги, как перед нами скучающий, утомленный и желчный господин, откровенно презирающий все и всех. Его враждебность к жизни, к людям осознанна и едва лишь прикрыта сдержанностью воспитанного человека. Субъективно Вагин и Протасов — люди разных характеров, разного мироощущения, и все же во многом они единовещны.

Театр как бы говорит нам: взаимное непонимание людей особенно трагично, если оно на пути к социально-историческим преобразованиям, на пути нравственного развития человечества. Именно с этих позиций в спектакле акцентируются сцены «интеллигентов» и «мужиков».

Слесарь Егор, которого так ценит Протасов за умелые, умные руки, поначалу с доверием и уважением относится к ученому. Но штрих за штрихом, и мы видим, насколько правильнее судит о человеческом достоинстве грубый, скандальный Егор, чем мягкий, гуманный Протасов, упрекавший Егора за то, что тот бьет жену, а сам не пускающий Елену оказать помощь заболевшей женщине. И так во всем — разрыв между словом и делом у людей, возомнивших себя детьми Солнца, и не понимающих, что они прежде всего — дети Земли.

Вот обитатели и друзья дома Протасовых мечтают о создании картины: корабль, на нем смелые, красивые люди устремлены вперед, к Солнцу. Эпизод происходит на террасе, в этот момент напомнившей борт корабля. Вдруг появляется пьяный Яков Трошин. Мечтатели с холодным недоумением оглядывают бледного, в лохмотьях и форменном картузе непрошеного гостя. Монолог Трошина (С. Тихонов) врывается диссонансом в спокойную беседу на террасе. Трошин искренне взволнован и своим случайным экспромтом, и присутствием дам. Но главное — ему хочется доказать, что он тоже интеллигентный человек, что он все понимает, и

Ожившие страницы

Этого спектакля в Казани ждали давно, даже очень давно. И в самом деле, здесь в этом городе, в одном из старейших университетов страны произошло революционное крещение великого Ленина, отсюда он отправился в первую ссылку, а на сцене ни разу еще не были воскрешены эти знаменательные события. А ведь какие широкие возможности для создания волнующего драматического произведения представляют исторические материалы и воспоминания современников. Видимо, не находилось такого смельчака, который бы отважился взяться за столь трудоемкое и ответственное дело. Но вот нашелся такой драматург. Это Риза Ишмуратов, автор ряда пьес, с успехом идущих на сценах Татарии и за ее пределами.

«Буре навстречу» была написана им более года назад. Уже тогда можно было говорить об интересном замысле, об отдельных ярких образах, об удачных сценах. Но в целом произведение оставляло впечатление досадной незавершенности. Оно требовало от автора работы и работы...

Тем не менее пьесой заинтересовался режиссер русского театра имени В. И. Качалова Е. Простов. Подлинный интерес к творчеству местного автора, умение в еще не законченном произведении разглядеть будущую пьесу, помочь драматургу — это новая черта, которой давно не хватало театру имени Качалова. Тесное творческое сотрудничество Р. Ишмуратова и Е. Простова дало хорошие результаты. Спектакль «Буре навстречу» стал большой удачей и драматурга и всего коллектива театра.

С первой картины спектакля привлекает атмосфера подлинности, достоверности событий, происходящих на сцене. Словно ожили перед зрителем давно минувшие страницы истории...

Кажется, жизнь течет спокойно и безмятежно в своем размеренном ритме. На небе ни облачка. Нещадно палит солнце. Где-то неподалеку от казанской пристани слышно надсадное:

— Раз-два, взяли! Еще взяли!

На берегу множество людей — отъезжающих, встречающих, а больше безработных.

Но впечатление благоденствия лишь внешнее. Вот неожиданно от бессилия падает один из грузчиков...

Бессмысленная, гнусная драка между двумя безработными из-за освободившегося места в бригаде,

«только» бедность, несчастья, печальная необходимость быть «сан-сапогэ», как он изысканно объясняет отсутствие обуви, только это мешает ему занять место в их достойном кругу. Неожиданно почувствовав себя плохо, Трошин сходит с «корабля» и садится на скамейку возле террасы. С его лица исчезла пьяная воодушевленность, перед нами больной, глубоко несчастный человек.

Но какое место будут занимать вот эти люди? — задает вопрос Лиза, — есть ли им место на прекрасном корабле? И все единодушно — таким нет места. «Эти люди — мертвые клетки в организме», — объясняет Протасов, — там, среди идущих к Солнцу, могут быть Дарвин, Лавуазье. «А на носу корабля, — мечтательно, но несколько мрачно добавляет Вагин, — будет стоять кто-то один... одинокий среди одиноких».

...Дождаясь господ к чаю, Луша (Т. Позднякова) беседует с дворником. Она недавно из деревни, и все ей в диковину, а главное — непонятны господа, тихие, вежливые. Лушу это пугает больше, чем «черная немочь» барышни Лизы. По контрасту с тяжелой, спотыкающейся речью Луши и Романа, диалог вошедших Павла и Лизы звучит как серебряный ручей: «Как хороши люди. Сколько в них простоты, ума и такой славной способности понимать друг друга», — ласково журчит ручей. Мизансцена строится так, что в центре, на террасе-«корабле» Павел и Лиза. Слева, в глубине, Лушка, шаркнувшаяся к колоннаде дома и там застывшая в оцепенении от непонятных слов. Почти на авансцене, правее, Роман. Мы видим, как он жадно вслушивается в каждое слово. Он силится понять, о чем так хлопочут господа. А Лиза и Павел говорят и говорят о народной справедливости, обращая внимание на Лушу и Романа не больше, чем на сломанный стул в углу террасы.

...После «холерного бунта», усмиренного взмахом револьвера Елены и дубинкой Романа, испуганные обитатели дома не могут прийти в себя. Протасов — вялый, посеревший. Вагин — злой, ненавидящий. Безумная Лиза. Сосредоточенная Елена. А под деревцем недавние враги — Роман с Егором и Трошиным приготовились пить водку, чтобы известным образом покончить с событиями тяжелого дня.

В спектакле нет банальной резюмирующей «точки». Ярославский театр предлагает нам свои размышления о путях, о роли интеллигенции в революции, в строительстве нового общества. И невольно думаешь о том, какой героический путь самоотверженной борьбы за счастье народа прошла она, как далеко шагнул разум человеческий, какая духовная, нравственная метаморфоза произошла в жизни Лушек, Романов, Егоров, и сколько ответственности лежит на тех, кто учит прекрасному, учит идти вперед, к Солнцу, к будущему!

организованная владельцем баржи Савиным для своей потехи...

Андрей Кузнецов (Н. Провоторов), истерзанный, больной, голодный, исключенный из университета, обрушивает накопившийся гнев и ненависть на тех, кто Россию держит в наморднике, а смелых борцов посылает на кааторгу, гноит в тюрьме...

Приходит сюда и Володя Ульянов (Ю. Доронченко) встретить мать и сестру Олю. В который раз становится он свидетелем подобных сцен! Несправедливость, уродливость жизни 80-х годов прошлого столетия, боль и возмущение отдаются в его сердце.

Идет картина за картиной. И на наших глазах юноша Ульянов превращается в стойкого и непримиримого борца.

С огромным трудом брату «казненной цареубийцы» удалось стать студентом Казанского университета. Но разве может Володя только учиться? Он уже понял цель своей жизни и готовится к борьбе против несправедливости.

Встреча с крестьянином-татаринном Закирзяном, рабочим Егорычем, дружба с передовыми студентами еще более укрепляют уверенность в необходимости борьбы с царским самодержавием. Он — весь в порыве, смело устремляется навстречу очистительной буре, которая уничтожит, сметет царизм и перестроит мир по-новому.

Молодой актер Ю. Доронченко почувствовал и сумел передать огромное обаяние личности Володи Ульянова, его особый заразительный талант. Володя легко находит общий язык с разными людьми и умеет увлечь их своими идеями.

Вот Володя встретился с Егорычем. Старый рабочий (его прекрасно играет А. Люлюкин) возмущается беспорядками на Алафузовской фабрике, жестоким, издевательским обращением хозяев фабрики с рабочими. В этой короткой сцене Володя—Доронченко мягко и тонко подводит собеседника к мысли, что бороться против хозяев надо всем сообща, а не в одиночку.



«Буре навстречу». Володя Ульянов — Ю. Доронченко

Фото Г. Мангушева

Или эпизод с Марией Александровной, матерью Володи. Юноша собирается идти к друзьям, чтобы договориться о студенческой сходке. Мать, всегда воспитывающая в детях любовь к правде, справедливости, каким-то внутренним чутьем угадывает, что сын занимается «запрещенными» и потому опасными делами. Она просит его все внимание, все силы отдавать учебе. Сцена немногословна, но вызывает искреннее волнение у зрителей. Особенно финал. Обеспокоенная Мария Александровна не хочет, чтобы он уходил сейчас в университет.

— Я не м...
отвечает Во...

Видно, как...
любовь к м...
делом, котор...
побеждает.

— Ушел,—
Александров...
его разреш...

Чуткий, от...
чивый юнош...
борьбы с са...
такле качал...
создатель н...
го в мире с...

В спектакл...
образ прогр...
ображенско...
шенко. Рези...
спектора По...
ма. С безв...
знакомит на...
создали Н...
робогатов),
зян), С. У...

Из мол...
Е. Кузина,
ди. Очень...
и Ю. Фед...
и Н. Юди...

Большую...
ло обилие...
все получи...
Режиссеру...
чтобы для...
краски, точ...
зультате эт...
ние привле...
совые сцен...
лению, зак...
ситете — в...
достаёт ди...
него рису...

Художник...
Декорации...
стов. Худо...
ки: ведь п...
каждая ил...

Конечно...
них не хоч...
что колле...
над поста...
чий и вол...
таклю зри...



...нченко
...то Г. Мангушева

...овой, матерью
...друзьям, чтобы
...е. Мать, всегда
...равде, справед-
...м угадывает, что
...потому опасны-
...имание, все си-
...ловна, но вызы-
...Особенно фи-
...ровна не хочет,
...тет.

— Я не могу. Я должен идти,— спокойно и твердо отвечает Володя.

Видно, как борются в нем два огромных чувства: любовь к матери и долг перед товарищами, перед делом, которому решил посвятить жизнь. Последнее побеждает. Володя уходит.

— Ушел,— тихо, в раздумье произносит Мария Александровна (В. Павлова).— Первый раз без моего разрешения...

Чуткий, отзывчивый товарищ, любящий сын, вдумчивый юноша, уже понимающий необходимость борьбы с самодержавием,— таким предстает в спектакле качаловцев Володя Ульянов, будущий вождь, создатель нашей Коммунистической партии, первого в мире социалистического государства.

В спектакле много актерских удач. Великолепный образ прогрессивно настроенного профессора Преображенского создал замечательный мастер Н. Якушенко. Резкими красками рисует Я. Мацкевич инспектора Потапова, этого университетского жандарма. С безвольным, жалким ректором Кремлевым знакомит нас А. Гусев. Живые правдивые характеры создали Н. Провоторов (Кузнецов), П. Маслов (Скоробогатов), Г. Егоров (Крюк), П. Кормунин (Закирзян), С. Ушаков (Соловьев).

Из молодых исполнителей следует выделить Е. Кузина, играющего роль Ладыгина, друга Володи. Очень искренни, непосредственны В. Кешнер и Ю. Федотов (студенты Милонов и Золотарев) и Н. Юдина (Зайтуна).

Большую трудность для Е. Простова представляло обилие действующих лиц, из которых далеко не все получили яркую характеристику от драматурга. Режиссеру пришлось много работать с актерами, чтобы для каждого персонажа найти выразительные краски, точно определить его место на сцене. В результате этого кропотливого труда особое внимание привлекают своей детальной разработкой массовые сцены, например сцена у пристани. К сожалению, заключительная картина — сходка в университете — выглядит слабее. Здесь прежде всего недостает динамичности, «упругости», точного внешнего рисунка.

Художник Э. Гельмс сделал удачное оформление. Декорации просты, поэтичны и удобны для артистов. Художнику пришлось проявить немало выдумки: ведь в спектакле пятнадцать картин и почти каждая имеет свои декорации.

Конечно, в спектакле есть и недостатки. Но на них не хочется останавливаться подробно, тем более что коллектив с увлечением продолжает работать над постановкой. И это вполне понятно. Тот горячий и волнующий прием, который оказывают спектаклю зрители, не может не вдохновлять.

К. Кривицкий

Драма против мелодрамы

Спектакль «Обжалованию не подлежит» в Русском драматическом театре г. Фрунзе не случайно вызвал большой интерес общественности столицы республики. Пьеса киргизского драматурга Токтоболота Абдумомунова отличается стремлением выйти за рамки чисто бытовых тем, которые ощутимо довлеют над большинством произведений национальной драматургии. В ней чувствуются поиски новых, более современных и масштабных рубежей, которые сейчас, как воздух, необходимы киргизским пьесам. Абдумомунов, хотя и не всегда последовательно, сумел раскрыть психологию своих героев. Кроме того, постановка национальной современной пьесы — пока еще редкое явление на сцене русского театра. И сам этот факт сразу привлек внимание. Зал театра в дни показа «Обжалованию не подлежит» неизменно до отказа заполняется и русским и киргизским зрителем.

Надо сказать, что постановщик спектакля Г. Иванов до конца не сумел провести принцип психологической драмы и, словно не поверив в автора, на всякий случай призвал на помощь мелодраматические приемы, там где пьеса давала к этому возможности. И сейчас в спектакле сталкиваются и причудливо переплетаются две линии: одна — раскрытие сложного внутреннего мира нашего современника, другая — проверенные театральные штампы, ставящие героев вне времени и пространства.

Лаконичностью, внутренней сосредоточенностью отличается начало спектакля — его пролог. Старый киргиз (Н. Крючкин) встречает на дороге главного героя пьесы Нурдина (Г. Каркоцкий). Доброе внимание старика и уединенность перекрестка, у которого они ждут попутной машины, вызывают у Нурдина желание поделиться со случайным собеседником тем, что с ним произошло. Оказывается, он возвращается в свой город из тюрьмы, где отбывал наказание за попытку задавить машиной своего лучшего друга Масадыка. За что? — естественно возникает вопрос у старика. И не только у старика, но и у нас, зрителей. Серьезность, внутреннее напряжение актеров вызвали у нас веру в то, что разговор действительно пойдет о чем-то большом и важном, и может оказаться для нас не только занимательным, но и поучительным.

И как ответ на вопрос старика начинается основное действие спектакля.



«Обжалованию не подлежит». Шаиргуль — Т. Варнавских, Нурдин — Г. Каркоцкий

Но тут сразу все меняется. На сцене, где только что царила простота и естественность, появляется театральная «нажим». Нурдин, а вернее артист Каркоцкий, его роль играющий, начинает старательно изображать, как он волнуется, дожидаясь минуты встречи со своей невестой красавицей-левицей Шаиргуль (Т. Варнавских); Масадык (Л. Ясиновский) всячески демонстрирует свое расположение к Нурдину. И в этой театральной нарочитости, в тщательном обыгрывании пустяковых мелочей тонет наш интерес к личности Нурдина, появившийся в первой сцене. А потом разворачивается длиннейшая интермедия с портным, прожегшим парадные брюки Нурдина, и, кажется, что театр привлекает уже не раскрытие человеческих судеб, а желание любой ценой вызвать веселую реакцию зрительного зала. Наконец появляется друг и родственник Нурдина Нияз, который рассказывает, что Шаиргуль —

любовница Масадыка. Нурдин не хочет этому верить. Но все подстроено ловко: его шофер Сейит (В. Достовалов), проводящий эту сцену с большой убедительностью, подтверждает, что возил Шаиргуль и Масадыка на поздние прогулки в горы и знает об их отношениях. В качестве доказательства появляется и забытый портсигар Масадыка с дарственной надписью от Шаиргуль. Вера Нурдина сломлена, он уже убежден, что обманут.

Тут для героя и для артиста начинается серьезный экзамен. Как поведут себя они в возникшей острой ситуации? Здесь Нурдин пьесы и Нурдин спектакля решительно встают на путь мелодраматики. Не пытаясь ничего выяснить, Нурдин садится в машину и вместо собственной свадьбы едет в загородный ресторан, где «жестко страдая» пьет в одиночестве коньяк, стакан за стаканом. Артист не делает ни малейшей попытки найти для сво-

его героя ка
мышления, с
Нурдин — сов
независимый
место занял
тический пер
главное, пер
щий по сц

А в боль
женых» теа
танцы в нац
водящего по
мещанку, ко
дал он здес
Шаиргуль, во
план. А это
и нужно.

И, након
спектакля —
стреленная
ем свадебно
ние, непрек
и стомам с
ключья. Всю
но ничего в
скую, немец
делают зде
ше.

Возможны
в жизни? Д
тересно ра
несет на се
шего време
ным контра
развенчани
голос Мили
тил нас в
ка! И, на
дальнейше
психологич
Здесь появ
вым Омор
такля — им

Омор —
вается вер
ходит к Ш
шла замуж
Омор — од
щихся обр
внутренний
разен, исп
даваемые
тонко, без
выразитель



его героя какие-то психологические движения, размышления, стремление осмыслить происшедшее. Нурдин — современный советский человек, доцент, незаурядный врач — начисто исчез из спектакля. Его место занял «обманутый любовник» — мелодраматический персонаж вне времени и пространства, главное, персонаж уже многие десятки лет кочующий по сценам театров всех стран.

А в большой, растянутой картине «свадьбы без жениха» театр «выдал» на сцену все, что мог: и танцы в национальных костюмах, и лжеученого, выводящего породу безрогих быков, и тупую жадную мешанку, кокетничающую своей культурностью. Не дал он здесь одного — показа внутреннего мира Шаиргуль, все время отодвинутой куда-то на второй план. А это — единственное, что было здесь важно и нужно.

И, наконец, венец мелодраматической линии спектакля — сцена в тюремной камере. Как подстреленная белая птица, мечется по камере в своем свадебном платье Шаиргуль. Застыл, как изваяние, непреклонный Нурдин, не вмещающий слезам и стонам страдающей женщины. Страсти рвутся в ключья. Всю эту сцену можно перенести, абсолютно ничего в ней не меняя, в английскую, французскую, немецкую мелодраму любой эпохи. То, что делают здесь актеры, — это мелодрама вообще.

Возможны ли такая ситуация и такое поведение в жизни? Да, разумеется. Но это не то, о чем интересно рассказывать театру сегодня, не то, что несет на себе хоть в какой-то степени отпечаток нашего времени и нашей страны. И каким великолепным контрастом всей этой театральщине, каким развенчанием ее звучит нормальный человеческий голос Милиционера (Б. Кислицын), который возвратил нас в речевой и эмоциональный строй XX века! И, надо сказать, возвратил окончательно. Все дальнейшее развитие спектакля идет в углубленно-психологическом ключе, заявленном в прологе. Здесь появляется великолепно сыгранный С. Кочеевым Омор — муж Шаиргуль и лучшая сцена спектакля — именины Нияза.

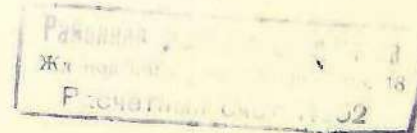
Омор — роль полуэпизодическая. С ним сталкивается вернувшийся в город Нурдин, когда приходит к Шаиргуль, будучи уверенным, что она вышла замуж за «коварного» Масадыка. В спектакле Омор — один из самых интересных и запоминающихся образов. У артиста есть что рассказать — внутренний мир его героя очень богат и разнообразен, использованы до отказа все возможности, даваемые пьесой. Кочеев проводит свои сцены тонко, без малейшей аффектированности. Главные выразительные средства актера — глаза, пальцы

рук, интонация. Мы видим и чувствуем все: его большую любовь к Шаиргуль, когда Омор глядит на ее портрет, его душевное благородство, тревогу и сомнение, что он, немолодой и некрасивый, может быть, не пара своей красавице жене. Без всяких пояснений мы понимаем, почему Шаиргуль, тяжело травмированная поведением Нурдина и, вдобавок, продолжающая его любить, вышла замуж за этого душевного, благородного человека. Омор — Кочеев — современный человек. И именно в глубине раскрытии одного из типов, рожденных нашей современностью, интерес и значение этого образа.

Своим современным звучанием привлекает и сцена именин Нияза. Нияз в исполнении В. Офицеров — негодяй, предатель, взяточник, клеветник, этаким своеобразный Яго. Но Яго нашего времени. Как спокойно и уверенно учит он своего незадачливого родственника, пытающегося откровенно вымогать взятки у пациентов. Послушать Нияза — так он и впрямь благороднейшая личность. Но нет, просто он сумеет сделать так, что всё ему нужное зависящие от него люди предложат сами, и все будет на законном основании, внешне благопристойно. Даже припертый к стене пришедшими Нурдином и Масадыком (они разоблачают его клевету на Шаиргуль), Нияз — Офицеров не сдаётся, он продолжает оставаться внешне спокойным и тонко ведет свою игру. Таким он и уходит из спектакля — готовым к продолжению борьбы. Это человек, великолепно овладевший мимикрией, под прикрытием которой обычно и действуют крупные негодяи нашего времени. В нем нет ничего от классического мелодраматического злодея, кочующего по сценам с далеких времен. Он современен. А потому и встреча с ним важна и поучительна.

Спектакль тепло принят зрителем. Конечно, кое-кого привлекли мелодраматические приманки и элементы детектива, заложенные в сюжетную схему пьесы. И все-таки самое глубокое, самое серьезное внимание зрительного зала возникает тогда, когда на сцене появляется психология, раскрывается жизнь человеческого духа. Очень жаждут зрители настоящего рассказа о душах близких им людей, очень тоскуют по такому рассказу. И замирают в волнении, как только встречаются с ним. Высокая драма борется с дешевой мелодрамой и побеждает. Эта победа важна и поучительна.

Спектакль «Обжалованию не подлежит» — это шаг киргизской драматургии и театра имени Крупской к живому, а не схематичному, не условному показу на сцене нашего современника. Хочется пожелать, чтобы он стал началом все более смелых и уверенных поисков в этом направлении.



Опера — это прежде всего театр

Сейчас почти все — и зрители и деятели культуры — сошлись на том, что опера — это прежде всего театр, а не костюмированный концерт. К опере нужно предъявлять такие же требования, как к любому театральному спектаклю. Только полное и органическое единство в решении всех идейно-художественных и сценических задач обеспечивает жизнедеятельность оперного театра.

О том, как необходима для успеха оперного спектакля мобилизация именно всех музыкально-театральных средств, свидетельствует хотя бы случай с оперой С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке», считавшейся несценичной. Понадобилось мужество Большого театра, принявшего оперу к постановке, изобретательность режиссера и художника, замечательное исполнительское мастерство А. Кибкало... И таких примеров немало.

И очень приятно, что повысившаяся театральная культура оперных спектаклей стала достоянием не только наших столичных театров. Целый ряд периферийных оперных театров имеют в своем активе немало достижений в этом отношении. И в отборе новых оперных произведений, и в убедительной их сценической постановке. К числу таких спектаклей следует отнести и поставленную впервые в Советском Союзе оперу «Святоплук» словацкого композитора Э. Сухоня в Саратовском театре.

«Святоплук» по музыке — безусловно значительное явление в современной зарубежной опере. Прочно опираясь на национальные музыкальные истоки родной словацкой песенности, композитор вместе с тем широко использует все достижения современной музыки. Опера написана в традициях музыкальных драм Мусоргского.

И хотя действие ее разворачивается в далеком прошлом, призыв к народному единству волнует наших современников, так же как и мысль об от-

ветственности власти перед народом, о неизбежности морально-этических принципов.

В основу либретто «Святоплука» положена одноименная драма словацкого писателя Ивана Стодолы. Действие оперы разворачивается в конце IX века, в эпоху Великоморавского княжества. Старый король Святоплук, чувствуя приближение старости, объявляет о разделе страны между сыновьями — прогрессивно настроенным Моймиром и честолюбивым Святоплуком-младшим. Один видит будущее своей страны в объединении чешских племен в единое государство, в православии, несущем грамотность и просвещение, другой — стремится только к власти и личному благополучию.

Сюжет оперы насыщен драматическим действием. Но, справедливости ради, надо сказать, что в ее либретто есть существенные недостатки. Это прежде всего обилие сюжетных линий и неразвитость характеров некоторых действующих лиц. Так, например, совершенно непонятен, а значит, и кажется лишним образ третьего сына Святоплука — Предслава. Слишком пассивная роль выпала на долю простой крестьянской девушки Милены, второй, по существу, героини оперы. Довольно схематично и, я бы сказал, прямолинейно намечены образы обоих братьев. Они скорее носители двух противоположных тенденций или идей в опере, нежели живые, человеческие характеры, наделенные своей личной судьбой. Попытка Святоплука-младшего убить своего отца и затем, на виду у всех, своего брата Моймира выглядят театрально эффектно, но малоубедительно.

Видимо, автор в значительной степени оказался в плену литературного первоисточника своей оперы и не сумел преодолеть многословность и многоплановость драмы И. Стодолы.

Но основной образ старого короля Святоплука очень удался композитору. Мастерская лепка этого противоречивого характера, многостороннее раскрытие всей драмы его жизни дают не только богатый материал для актера, исполнителя этой роли, но и вызывает интерес к нему. И, как это всегда бывает, именно благодаря этому характеру, убедительно действующему на сцене, становятся понятными не только идея произведения, но и весь замысел композитора.

К числу несомненных удач композитора в опере следует отнести также образ княгини Лютомиры, этой своеобразной Марины Мнишек. Страстная и честолюбивая, она не останавливается ни перед какими преградами для достижения своих целей. Ее взаимоотношения с придворным певцом Забоем — отличная интрига в общем развитии действия оперы.

Не случайно и музыкально образы Святоплука и Лютомиры больше удалась композитору, нежели остальные герои. У них налицо развернутые музы-

кальные харак-
ральная парти-

Но этого несл-
топлука-младш-
рей одним из
и оркестрового
ны в неудобно
бы добавление
брата являютс-
щих тем в сп
темах все сим-
имея своей л
сына живут на
гучего образ
его противор
принимаются
за совершенн
новья как бы
ся души кор
ра речитатив
многих эпизо
песенной на

Некоторые
оркестровому
но богатое
работкой, он
ным. Певцам
чтобы донест
что такой «гр
сознательно
кватерновски
яне, а под
славе. Но да
условия испо
во многих эл
симфоническ
тот факт, что
ноименная п
ского оркест
году, дает се
образы спло
Да и дириже
не нашел пр
и солистов.

Тем не ме
топлук» — ме
впечатляюще
теля.

Постановш
му правильн
оперу на с
форме. В зн
сказано худ
венной пред
Братиславск

народом, о незыблени-
принципов.

ука» положена одно-
сателя Ивана Стодо-
ается в конце IX ве-
княжества. Старый
ближение старости,
между сыновьями —
Моймиром и честолю-
Один видит будущее
шских племен в еди-
ни, несущем грамот-
— стремится только к
нию.

матическим действи-
адо сказать, что в ее
достатки. Это преж-
ний и неразвитость
ющих лиц. Так, на-
а значит, и кажет-
Святоплука — Пред-
ль выпала на долю
Милены, второй, по-
льно схематично и, я-
чены образы обоих
двух противополож-
ере, нежели живые,
нные своей личной
ладшего убить сво-
своего брата Мой-
ектно, но малоубе-

й степени оказался
очника своей оперы
овность и многопла-

король Святоплука
терская лепка это-
аногостороннее рас-
дают не только бо-
лнителя этой роли,
И, как это всегда
характеру, убедит-
становятся понят-
ния, но и весь за-

мпозитора в опере
нягини Лютомиры,
шек. Страстная и
ается ни перед ка-
я своих целей. Ее
певцом Забоем —
и действия оперы.
образы Святоплука и
мпозитору, нежели
азвернутые музы-

жальные характеристики, очень живая и гибкая во-
кальная партия, острохарактерный рецитатив.

Но этого нельзя сказать о партии Моймира и Свя-
топлука-младшего. Их вокальная линия кажется ско-
рей одним из элементов богатого симфонического
и оркестрового развития оперы, эти партии написа-
ны в неудобном высоком регистре и являются как
бы добавлением к оркестру. Да это и понятно: оба
брата являются носителями двух противоборствую-
щих тем в спектакле, и композитор строит на этих
темах все симфоническое развитие в оркестре. Не
имея своей личной драматургической судьбы, оба
сына живут на сцене как бы отраженным светом мо-
гучего образа короля Святоплука и раздирающих
его противоречий. Ссоры между сыновьями вос-
принимаются отцом как справедливое возмездие
за совершенное когда-то им предательство. Сы-
новья как бы подчеркивают крайние точки мятущей-
ся души короля. «Святоплук» — в основном опе-
ра рецитативно-декламационного склада, хотя во
многих эпизодах на первый план выступают черты
песенной напевности.

Некоторые претензии можно было бы предъявить
оркестровому решению «Святоплука»: необыкновен-
но богатое и насыщенное полифонической раз-
работкой, оно подчас доминирует над всем осталь-
ным. Певцам не раз приходится форсировать звук,
чтобы донести всю партию до слушателя. Говорят,
что такой «громкий» оркестр сделан композитором
сознательно. Он имел в виду применение его на
«вагнеровских» сценах, то есть не в оркестровой
яме, а под сценой, как это практикуется в Брати-
славе. Но даже делая скидку на эти специфические
условия исполнения, надо признать, что композитор
во многих эпизодах этой оперы несколько увлекся
симфоническим оркестровым звучанием. Видимо,
тот факт, что появлению оперы предшествовала од-
ноименная программная увертюра для симфониче-
ского оркестра, написанная Э. Сухонем еще в 1934
году, дает себя знать. Симфонические, оркестровые
образы сплошь и рядом довлеют над вокальными.
Да и дирижер данного спектакля И. Гольдберг еще
не нашел правильных пропорций звучания оркестра
и солистов.

Тем не менее, как мы уже говорили, опера «Свя-
топлук» — мастерски сделанное эпическое полотно,
впечатляющее нашего советского слушателя и зри-
теля.

Постановщик спектакля (В. Левиновский), по-мое-
му правильно понял замысел автора и решил эту
оперу на сцене в обобщенной, монументальной
форме. В значительной степени такое решение под-
сказано художником спектакля (лауреат Государст-
венной премии Чехословакии, главный художник
Братиславского Национального театра Ладислав Вы-

ходил), оформление которого позволяет с миниму-
мом деталей, на одном конструктивном станке раз-
вертывать самые различные по характеру мизан-
сцены — от покоев короля до стана язычников. Ос-
новная нагрузка падает на свет. По мере надобно-
сти высвечиваются то отдельные герои оперы, то
уходящая в перспективу парадная лестница в зам-
ке короля, то часть авансцены, на которой Люто-
мира обольщает Забою. Благодаря этому спектакль
напоминает средневековую мистерию с ее суровы-
ми и мужественными красками. Все оформление
сделано с большим вкусом и пониманием стиля
изображаемой эпохи.

Но не везде стремление к обобщенным мизан-
сценам оправдывает себя. Особенно это заметно
в массовых сценах, которые иногда так обезличи-
ваются, что трудно понять расстановку сил. Напри-
мер, в языческом стане пленники и рабы сливают-
ся с язычниками, и даже внешне их не очень от-
личишь друг от друга. Не всегда герои поставлены
в наиболее выгодные условия для исполнения.
Слишком много их заставляют «работать» на раз-
личного рода лестницах. Особенно это выглядит
нелепо в эпизоде ритуальных танцев язычников.

Исполнители, видимо, проделали очень большую
работу по овладению довольно трудными для ис-
полнения партиями. Во всяком случае, все звучит
интонационно точно, компактно и слаженно. Особен-
но в этом смысле радует звучание хора, вообще
очень сильного коллектива в Саратовском театре.
Большой школой также явилась партитура оперы
для оркестра театра. Сравнительно скромный состав
его с честью вышел из тяжелого испытания. Как го-
ворится, это пригодится на будущее.

Спектакль удачно разошелся и по исполнителям
главных ролей. Налицо незаурядные вокальные дан-
ные и у Г. Станиславовой (Милена), и у Ю. Попова
(Моймир), и у И. Сайкова (Святоплук-младший).
Законченные и убедительные образы создают
В. Смагина (Лютомира) и особенно В. Дубовик (Свя-
топлук), хотя у последнего и есть некоторые шеро-
ховатости в голосе. Но это с лихвой перекрывается
отличной актерской игрой и убедительным раскры-
тием этого сложного образа. Как я уже говорил,
для этих двух ролей композитор дал богатый и раз-
нообразный материал, чем до конца и воспользова-
лись исполнители. Несколько слабее выглядит
З. Мельник в роли Забою. Тут, видимо, сказалась
молодость певца и недостаточный его сценический
опыт.

Мы видели всего лишь третье представление
спектакля, и поэтому естественны еще некоторые
шероховатости. Но и то, что уже сделано, позво-
ляет надеяться, что спектакль после «обкатки» ста-
нет заметным явлением в нашем оперном искус-
стве.

Утверждение дня сегодняшнего...

Калужский областной драматический театр известен как коллектив, накопивший определенные традиции в работе над новыми, не ставившимися до этого пьесами. Главное, что это, как правило, произведения, рассказывающие о дне сегодняшнем. Постановка пьесы Д. Девятова «Будьте здоровы!..» — удачное продолжение этой традиции. В ней рассказывается о событиях, связанных с перестройкой руководства сельским хозяйством страны. Автор смело взялся за тему, мало затронутую в художественных произведениях, и сумел рассказать, как всем сердцем и душой восприняли сельские коммунисты, подлинные герои нашего времени, решения, принятые партией.

Два образа особенно задалась автору, и ради того, чтобы показать только их двоих, стоило писать пьесу. Речь идет о председателе колхоза «Заря» Терентии Кузьмиче Землянухине и бывшем заместителе председателя райисполкома Василии Егоровиче Перевозове. Старый председатель отдал много лет родному колхозу и сейчас ищет достойного преемника. Такой человек есть в колхозе. Дело в том, что Перевозов родился в Хмелинке, которая находится на территории колхоза «Заря», он, по мнению Терентии Кузьмича, «душой и телом наш». Бывший заместитель председателя райисполкома и раньше не был кабинетным работником; агроном по образованию, он, пожалуй больше думал о почвенных картах района, об удобрениях, об урожайности и т. д., чем о выговорах, накачках и других атрибутах ретивого администратора. Режиссер В. Данилов и артисты И. Кашаев (Терентий Кузьмич), Н. Миловидов (Перевозов) сумели передать подлинно творческую дружбу представителей двух поколений коммунистов, показать, какой богатой и насыщенной бывает жизнь того, кто живет интересами других людей, всего народа.

Правда, на первых спектаклях Терентий Кузьмич И. Кашаева очень напоминал старый, набивший оскомину шаблон председателя колхоза, но в дальнейшем артист сумел наполнить образ живыми чертами. Нет сомнения, что в этом ему, как, впрочем, и всем участникам спектакля, помогла прочная и

давняя связь с колхозным селом, регулярные встречи с работниками сельского хозяйства. Терентий Кузьмич предстает как подлинный государственный деятель, как один из тех, кто хозяйственные проблемы решает, не отрывая от воспитательной работы с людьми, как человек, борющийся за новое и в производстве и в быту.

Так, он и Перевозов буквально ставят на ноги растерявшегося поначалу заведующего райпланом Семена Семеновича. Долголетняя привычка руководить как-то отодвинула в этом человеке заботу о самом существе дела, которому он служит... В Арлахов убедительно показывает, что переход на работу в сферу производства буквально возрождает Семена Семеновича, помогает увидеть окружающее «иными, свежими очами». Если раньше перестройка методов руководства сельским хозяйством, укрупнение районов для него сводились к вопросу: а как же я? Ведь должность-то мою ликвидируют? То к концу спектакля он уже понимает, что главное не то, кем он работает, а — как работает. И очень убедительно звучит его отповедь Воеводину, который полагает, что все еще как-то устроится, уляжется, и останется он, Воеводин, командовать по-прежнему...

Н. Жаворонков встретился с нелегкой ролью. Основная трудность в создании характера бывшего председателя райисполкома Воеводина относится к последнему действию, где карьерист и приспособленец под самый занавес перестраивается. Нет, пожалуй, такого Воеводина одними словами быстро не проймешь. Тем более, что автор предлагает неизменно вызывающую у зрителей веселую реакцию сцену, в которой Воеводин «разыгрывает». Легко поверив, что теперь все пойдет по-старому, Воеводин заявляет Семену Семеновичу: «А тебя я первого из аппарата вышибу! Хоть ложись и в ногах покатайся...» Тут-то ему и дают суровую отповедь!

Из всех действующих лиц пьесы Забодаев и Воеводин — единственные сторонники старых методов руководства. Но в том и интерес роли Воеводина, что она писана не одной краской. Автор даже утверждает между строк, что, собственно, борьба ведется не просто против Воеводина, но и за Воеводина, за то доброе, что в нем осталось. Ведь не мог же столько лет возглавлять райисполком человек, состоящий из одних недостатков. Нет, просто привычка считать себя пожизненно избранным в какой-то степени повлияла на не очень стойкую нравственную закалку Воеводина, и можно представить себе, какой он почувствовал удар, когда его не избрали председателем укрупненного райисполкома.

Как видим, в пьесе достаточно материала для создания вполне жизненного и острого столкновения. И оно есть в спектакле. Конечно, новый стиль ру-



ководства, не могли не в этом смысле безусловно вития нашей ляет в чело ны, показы быми прояв сцен, напис щих зрител Главный давая деко дать в них потому с лог сына создан оч

ом, регулярные встре-
хозяйства. Терентий
инный государственный
хозяйственные проб-
воспитательной работы
оющийся за новое и в

льно ставят на ноги
едующего райпланом
тняя привычка руко-
ом человеке заботу о
у он служит... В. Ар-
что переход на ра-
уквально возрождает
увидеть окружающее
раньше перестройка
хозяйством, укруп-
пись к вопросу: а как
ликвидируют? То к
мает, что главное не
работает. И очень убе-
Воевину, который
строится, уляжется, и
довать по-прежнему...

нелегкой ролью. Ос-
характера бывшего
еводина относится к
ерист и приспособ-
страивается. Нет, по-
и словами быстро не
рр предлагает неиз-
й веселую реакцию
азыгрывают». Легко
по-старому, Воево-
у: «А тебя я первого
сь и в ногах пока-
вую отповедь!

сы Забодаев и Вое-
ки старых методов
ес роли Воеводина,
й. Автор даже ут-
обственно, борьба
дина, но и за Вое-
осталось. Ведь не
райсполком чело-
чатков. Нет, просто
ю избранным в ка-
не очень стойкую
и можно предста-
л удар, когда его
иненного райиспол-

материала для соз-
ого столкновения,
новый стиль ру-



«Будьте здоровы!..» Забодаев — А. Алексеев, Воеводин — Н. Жаворонков, Селиванов —
А. Исупов, Семен Семенович — В. Арлахов

ководства, новый подход к людям победили. Они не могли не победить, жизнь показала это. И в этом смысле пьеса Д. Деятова «Будьте здоровы!..» безусловно находится на магистральной линии развития нашей литературы и искусства, ибо она вселяет в человека веру в его самые светлые стороны, показывает его непримиримым борцом с любыми проявлениями консерватизма. В пьесе немало сцен, написанных ярко и выразительно, заставляющих зрителя волноваться и переживать.

Главный художник театра Э. Мордмиллович, создавая декорации для этого спектакля, сумел передать в них красоту русской природы. Может быть, потому с таким волнением воспринимается монолог сына Перевозова Николая, что фон для него создан очень поэтичный.

Многое сделал театр за время совместной работы с автором. Усилия всех участников спектакля, работников всего театрального коллектива принесли хорошие плоды. И все-таки произведение на такую важную и нужную тему хотелось бы видеть более цельным, более художественно полнокровным. Пока еще остались сцены «проходные», иллюстративные, в которых все вроде и правильно, а смотреть неинтересно. Как бы ни старались, например, оживить свой полуопереточный дуэт молодые артисты В. Луценко и Л. Темкин, воспринимается он плохо. Это и понятно: роли Валерочки и Николая не связаны с развитием сюжета, существуют как бы «для колорита». Есть и другие просчеты. Но в театре о них знают и делают все возможное, чтобы придать спектаклю художественную завершенность.



А. Софронов

ТЕАТР— НА ПЕРЕДОВЫЕ ПОЗИЦИИ ВРЕМЕНИ!

События, происшедшие в последнее время на идеологическом фронте, чрезвычайно радостны. На встречах руководителей партии и правительства с художественной интеллигенцией подверглись суровой критике те писатели и деятели искусств, которые допустили в своих произведениях серьезные ошибки, отступив в ряде случаев от метода социалистического реализма и тем самым неправильно, в кривом зеркале представили нашу жизнь.

Выступление Никиты Сергеевича Хрущева, замечания, которые он делал по ходу встречи, его реплики, строгие и суровые, доброжелательные и ободряющие, надолго запомнятся нам, участникам этих исторических встреч. Встречи эти несомненно сыграют огромную организующую и вдохновляющую роль в развитии литературы и искусства. Больше всего, и по справедливости, было упреков литературе и, в частности, бывшему руководству московской писательской организации, которое безответственно относилось к воспитанию молодых литераторов, нередко поощряя их антиобщественные, дурные поступки. Либерализм до добра не доводит — старая, но всегда верная истина.

Думая обо всем том, что произошло, невольно — и это естественно для драматурга — думаешь и о нашем советском современном театре. Все ли там в порядке? Радует ли мы наших зрителей крупными полотнами, сильными характерами и острыми конфликтами? Появляются ли на сцене герои, которым бы хотелось подражать, учиться у них? Есть ли в репертуаре наших театров «крейсера» и «дредноуты» современной драматургии? Много ли выросло новых капитанов театра, выпустивших в свет яркие, запоминающиеся спектакли о днях нашей жизни? К сожалению, утвердительно ответить на эти вопросы нельзя. Несмотря на некоторые частные удачи, в общем уровень спектаклей не очень высокий. Естественно, встает вопрос: в чем причина? Что мешает созданию спектаклей, наполненных бурным кипением жизни? Спектаклей, в которых бы предстали не жалкие пижоны и стилисты, замахивающиеся на все, что сделали старшие поколения, построившие наше социалистическое общество, а настоящие герои времени, те, кто является создателем и хозяином всех материальных

и духовных
нуться к ли
зять — к нек
шимся наиб
ных произв
далеко не м
ограждавши
ных критик
театр и
Многое из
туре за пос
прививалос
Если говори
вспоминаеш
лянки в ко
нерадивые
ва. То же б
жее на лич
ние — в газ
мелькали т
лии, три-че
эти старате
тическими
ми и близк
инакомысл
счетверени
нем. Хоро
тургов бы
высот совр
было! Из т
тельно вы
рых откры
ция. Спло
на шепот.
ки из обы
мался» —
«мыслит».

Откуда
вайте окн
Что мы на

За перв
московски
современн
ры во мно
пертуар
театральн
названий:
западных
«Доброй
ва», «Но
чудо», «Д
ских теат
лях». Мо
туара!

В 1955

шие в последнее
ическом фронте,
стны. На встречах
тии и правитель-
нной интеллиген-
суровой критике
искусств, которые
ведениях серьез-
ряде случаев от
реализма и тем
кривом зеркале

ергеевича Хруще-
н делал по ходу
огие и суровые,
ряющие, надолго
ам этих истори-
эти несомненно
звующую и вдох-
ни литературы и
и по справедли-
натуре и, в част-
тву московской
которое безот-
оспитанию моло-
поощряя их ан-
ступки. Либерал-
нит — старая, но

о произошло, пе-
для драматур-
советском совре-
в порядке? Ра-
й крупными по-
рами и острыми
ли на сцене ге-
сь подражать,
пертуаре наших
едноуты» совре-
го ли выросло
выпустивших в
я спектакли о
лению, утверди-
осы нельзя. Не-
ые удачи, в об-
очень высокий.
в чем причина?
спеклей, напол-
изни? Спектак-
не жалкие пи-
ющиеся на все,
ения, построив-
е общество, а
е, кто является
материальных

и духовных ценностей. И тут следует вер-
нуться к литературе, а если точнее ска-
зать — к некоторым тенденциям, проявив-
шимся наиболее полно в ряде литератур-
ных произведений молодых и некоторых
ограждавших их литературных и театраль-
ных критиков. Известно, что литература,
театр и кино — сосуды сообщающиеся.
Многое из того, что проявилось в литера-
туре за последние годы, переключивалось и
прививалось в театре и в кинематографе.
Если говорить о последнем, то невольно
вспоминаешь опытные выскоурожайные де-
лянки в колхозах, которыми прикрывались
нерадивые руководители сельского хозяйст-
ва. То же было и в театрах. Странно похо-
жее на литературную ситуацию положение
— в газетных и журнальных статьях
мелькали три-четыре режиссерские фами-
лии, три-четыре имени драматургов; имена
эти старательно охранялись опять же кри-
тическими оруженосцами, не подпуская
ми и близко инакомыслящих, встречавших
инакомыслящих спаренным, а иногда и
счетверенным кинжальным критическим ог-
нем. Хорошо, если бы пьесы этих драма-
тургов были откровениями по раскрытию
высот современной жизни. Но этого же не
было! Из театров за последнее время тща-
тельно выжимались произведения, в кото-
рых открыто проявлялась авторская пози-
ция. Сплошь и рядом драматургия перешла
на шепот. В некоторых пьесах даже ремар-
ки из обычных: «встал», «пошел», «задумался» — заменялись многозначительным:
«мыслит»...

Откуда же это все к нам приползло? Да-
вайте окинем взглядом московские афиши.
Что мы на них увидим?

За первые два месяца 63 года ни один
московский театр не выпустил ни одной
современной пьесы. А ведь московские теат-
ры во многом определяют театральные ре-
пертуар всей страны?! Почему у нас на
театральных афишах засилие иностранных
названий? Да еще к тому же низкопробных
западных пьес? Вот малая толика из них:
«Доброй ночи, Патриция!», «Третья голо-
ва», «Ночной переполох», «Сотворившая
чудо», «Двое на качелях»... Пять москов-
ских театров подготовили «Двое на каче-
лях». Можно закачаться от такого репер-
туара!

В 1955 году, находясь в журналистской

поездке в США, на Бродвее мы видели
спектакль «Остановка автобуса». Баналь-
нейшая история о проститутке и ковбое, ко-
торый пытался увлечь к себе в Техас де-
вочку из бара. После спектакля мы встре-
чались с актерами. Они хорошо знали си-
стему Станиславского, восхищались ею,
восхищались тем, что слышали о совет-
ском театре, и застенчиво извинялись за
пьесу, которую играли: «Бродвей, конкурен-
ция, поймите». Еще тогда мы решили, что
перевода на русский язык пьеса не заслу-
живает. Ан нет. Перевели. Перевели и по-
ставили в городе Горьком. Но почему же
надо в Горьком, этом огромном промы-
шленном городе, ставить банальнейшую ис-
торию о ковбое и девушке из бара? Печаль-
ную, мелкую, маленькую историю, которая
не заслуживает никакого внимания. Мало
того, что поставили, да еще и приукрасили
место действия, чтоб красивше было. К че-
му все это горьковчанам?

У нас идет немало пьес итальянских
неореалистов. В Италии много интересных
художников театра. Но ведь, для того, что-
бы пьесы игрались в Италии, полным голо-
сом правду не скажешь. Пьесы талантли-
вые, но все-таки это полуправда. Но и то,
что к нам попадает, на наших сценах (для
антуража!) приукрашивается. И вы уже не
увидите никакой Италии, никакого Рима,
ни окраин Рима, не увидите борющийся
итальянский пролетариат, нищающее, обез-
доленное итальянское крестьянство. Все
приукрашено. То же можно сказать и о не-
которых французских и английских пьесах.

Почему наши театры должны все это ста-
вить? Мы же в неравном положении. Со-
ветские пьесы на сцены западных театров
на пушечный выстрел не подпускают. А мы,
широкие, добрые, общечеловеческие, и тя-
нем без зазрения совести всю эту полупор-
нографическую макулатуру на сцены на-
ших театров?!

В прошлом году вместе с покойным
Н. Ф. Погодиным мы были в США. Что же
мы там выяснили? В США после пьес Че-
хова ничего не ставят. Мы предлагали те-
атральным деятелям с Бродвее: пожалуй-
ста, мы подберем пять-шесть безыдейных
пьес, у нас имеются, поставьте! Но и этого
не хотят. Они даже нашей безыдейности
боятся. А мы ставим, тратим силы. Да еще
сплошь и рядом силы тратят на постановку
таких пьес главные режиссеры крупных,

снискавших некогда славу театров. Ставят да еще оглядываются — как заморские гости их труд оценят.

Значит ли это, что мы должны изгонять западные пьесы? Да нет же, конечно, но хоть бы уж одну на две. Две у нас — одну советскую в той стране, откуда две получили. Пустячки низкопробные, отравляющие сознание молодежи, ставим, а пьесы таких замечательных писателей, как Фрэнк Харди, не ставим. Он отличный прозаик и драматург. Хорошо знает жизнь рабочего класса, докеров, моряков. Харди написал превосходную революционную пьесу о шахтерах Австралии — «Черные алмазы»; мы напечатали пьесу в журнале «Театр», но сцену, какой-либо московский театр так и не нашли. А жаль! Наши зрители посмотрели бы пьесу о борющемся рабочем классе, а не только о несчастных влюбленных, раздавленных капиталистическим обществом.

Или пьесы ирландца, живущего в Англии Шона О'Кейси. Это мудрый старый писатель. Несколько лет назад мы были у него в гостях. Он спрашивал: «Почему не идут мои пьесы в Советском Союзе»? Пьесы Шона О'Кейси у нас изданы, но ведь настоящую жизнь пьеса получает после того, когда она поставлена.

Можно было бы привести и фамилии некоторых французских драматургов, пьесы которых могли бы быть поставлены у нас.

Тон литературной политике задают главным образом московские театры. Бывают дни, когда на сводной афише вы не увидите ни одной советской пьесы. В этом большая вина Московского управления по делам искусства, фактически устранившегося от руководства формированием репертуара. И невольно возникает мысль — или у руководителей Московского управления нет никакой позиции, или есть позиция, но, как говорится, навыворот.

Все дело в том, что у нас в театрах сложилась известная групповщина.

Есть небольшое количество драматургов, которым расчищаются все дороги. Как правило, пьесы у них бывают с крупными идейными и художественными изъянами. Вот и приходится эти пьесы буквально вытягивать за уши. В таких случаях и спасательную команду создадут. Думается, что истоки этой групповщины во многом исходят из секции московских драматургов. Об

этом справедливо писала газета «Советская культура». На одной из последних дискуссий инакомыслящим говорить не давали едва не стягивали с трибуны. Попробовал режиссер театра имени Моссовета А. Шапко не согласиться с тем, что единственным театром, заслуживающим внимания в настоящее время, является театр «Современник», ему не дали закончить речь.

Стоило режиссеру театра имени Ленинского комсомола О. Ремезу коснуться работы режиссера Г. Товстоногова и только отчасти, но вполне справедливо покритиковать спектакль «Горе от ума», поставленный им в Ленинграде, — Ремезу тоже не дали договорить.

Ведь за последнее время сама идея положительного героя на сцене подвергалась осмеянию не только в статьях театральных критиков, но и в пьесах некоторых драматургов.

На заседании комиссии по драматургии Союза писателей РСФСР выступил главный режиссер Воронежского театра А. Добротин. По его мнению, надо вообще снять проблему положительного героя, так как постановка этой проблемы в данное время неправомерна. В формировании таких точек зрения видна «работа» некоторых театральных критиков. Так, например, В. Фролов, сделав себе мишенью для критики Корнейчука, несправедливо, односторонне критиковал его последние произведения. В то время как критик М. Строева не хотела замечать никаких недостатков в драматургии Володина, избрав для себя только апологетическое к нему отношение. Нам памятливы и выступления А. Анастасьева в защиту слабых и уязвимых сторон неореализма даже от здоровой и доброжелательной критики.

Прямо надо сказать, что до недавнего времени Совет по драматургии при СП СССР не мешал возникновению таких тенденций, а практикой своей косвенно поддерживал театрально-драматургические явления, не приносящие пользы революционному театру. Драматург А. Салынский, являющийся членом секретариата СП СССР, которому поручено руководство союзной драматургией, расхвалил спектакль «Двое на качелях» в театре «Современник». Разве эту драматургию ему нужно было поддерживать? На совещании актива театральных работников Москвы т. Салынский

газета «Советская последних дискуссий не давали, как бы не переругали кого, не обидели... Занимать такую позицию — значит не понимать огромного значения событий, происшедших в идеологической жизни нашего общества. Ведь главное сейчас заключается в том, чтобы выяснить действительное положение вещей ради пользы дела, ради того, чтобы литература и искусство с предельной силой работали на коммунизм. Факты последнего времени говорят противоположное. Появляются пьесы, в которых искажено все — и время, и люди, и события истории. Примером таким может служить пьеса «Белый флаг», напечатанная в журнале «Молодая гвардия». В этой пьесе смешаны с грязью и старшее и молодое поколения. Люди с нечистой совестью, без идеалов, напоминающие пресмыкающихся, а не существа с разумом. Что это — сатира, драма, комедия? Над кем смеются авторы пьесы? Кого они разоблачают? Вообще страстью к разоблачению обуреваемы многие. Одни перелицовывают весьма на пошлой подкладке классические водевили, как сделал это коллектив авторов Дыховичный, Слободской, Масс и Червинский со «Львом Гурьчем Синичкиным» Ленского, а нетребовательные театры ставят эту стряпню. Другие берут классические пьесы, такие, как «Горе от ума», и, думая, что их никто не поймет, направляют острие сатиры на современное советское общество. Впрочем, появляются и теоретики — обоснователи таких манипуляций. Так, режиссер Н. П. Акимов утверждал, что значение сатиры равнозначно и в далекие дореволюционные времена и в наши дни; утверждал, забывая, что если раньше сатира была направлена на свержение существующего строя, то наша, советская сатира должна быть направлена на укрепление и утверждение советского строя.

речь. ра имени Ленин-у коснуться работы и только от-ливо покритико-ума», поставлен-емезу тоже не да-

я сама идея поло-ене подвергалась-тях театральные-некоторых драма-

по драматургии-выступил глав-го театра А. Доб-до вообще снять-героя, так как-в данное вре-ировании таких-» некоторых теа-например, В. Фро-о для критики-р, односторонне-е произведения. Строева не хоте-статков в драма-ля себя только-отношение. Нам-Анастасьева в-к сторон неореа-доброжелатель-

о до недавнего-тургии при СП-ению таких тен-и косвенно под-тургические яв-вы революцион-А. Салынский, ретариата СП-руководство со-алил спектакль «Современник». му нужно было-ни актива теат-т. Салынский

поддержал пьесу А. Володина «Назначение», над которой театр и автор еще продолжали работу. И здесь же тревожился, как бы не переругали кого, не обидели... Занимать такую позицию — значит не понимать огромного значения событий, происшедших в идеологической жизни нашего общества. Ведь главное сейчас заключается в том, чтобы выяснить действительное положение вещей ради пользы дела, ради того, чтобы литература и искусство с предельной силой работали на коммунизм. Факты последнего времени говорят противоположное. Появляются пьесы, в которых искажено все — и время, и люди, и события истории. Примером таким может служить пьеса «Белый флаг», напечатанная в журнале «Молодая гвардия». В этой пьесе смешаны с грязью и старшее и молодое поколения. Люди с нечистой совестью, без идеалов, напоминающие пресмыкающихся, а не существа с разумом. Что это — сатира, драма, комедия? Над кем смеются авторы пьесы? Кого они разоблачают? Вообще страстью к разоблачению обуреваемы многие. Одни перелицовывают весьма на пошлой подкладке классические водевили, как сделал это коллектив авторов Дыховичный, Слободской, Масс и Червинский со «Львом Гурьчем Синичкиным» Ленского, а нетребовательные театры ставят эту стряпню. Другие берут классические пьесы, такие, как «Горе от ума», и, думая, что их никто не поймет, направляют острие сатиры на современное советское общество. Впрочем, появляются и теоретики — обоснователи таких манипуляций. Так, режиссер Н. П. Акимов утверждал, что значение сатиры равнозначно и в далекие дореволюционные времена и в наши дни; утверждал, забывая, что если раньше сатира была направлена на свержение существующего строя, то наша, советская сатира должна быть направлена на укрепление и утверждение советского строя.

К сожалению, и западные и некоторые наши малосодержательные, унылые произведения ставятся за счет тех пьес, которым место на всех сценах страны, и в первую очередь на сценах московских театров. А в этом году ни один московский театр не поставил ни одной пьесы драматургов из наших братских республик. Ни одной! И об этом нельзя молчать. Это прямой укор Московскому управлению культуры.

Разве какой-либо театр Москвы не мог поставить пьесу киргизского драматурга Т. Абдумомунова «Обжалованию не подлежит»? Пьеса хорошая, здоровая. И авторские и наши попытки предложить эту пьесу некоторым московским театрам успехом не увенчались.

Или пьеса азербайджанского писателя Мирзы Ибрагимова «Сельская девушка»? Она с успехом идет в Баку. Это хорошая комедия, с ярко написанными характеристиками. Но она также не идет в Москве. Почему? Объяснить это невозможно.

Все успехи нашего театра, достигнутые на пьесах советских драматургов, были завоеваны на больших народных темах. Советская драматургия имеет славные боевые традиции. И эти традиции, эту драматургию не заменишь «драматургией шепотом».

К сожалению, мы иногда только клянемся «Любовью Яровой», но традиции Тренева в театре не развиваем. Два года назад была поставлена пьеса А. Корнейчука «Над Днепром». Игралась она довольно большим количеством театров. А как пьеса была встречена некоторыми московскими критиками? Каким только обстрелам она не подвергалась! Даже коллективные письма инспирировались для печати. Но ведь в основу пьесы заложен жизненный конфликт. Герои ее зорко подметренны драматургом в жизни. Нет, видите ли, она не подходила под «современный стиль», который проявился не только в прозе и поэзии, но и в драматургии. А разве пьеса «Над Днепром» по-своему не продолжает «Фронт», прекрасную, мужественную пьесу А. Корнейчука? Сейчас некоторые дальновидные обратным зрением писатели пытаются снизить значение «Фронта», но это не удастся. Я встретил Корнейчука весной 1942 года на Южном фронте. Не будучи еще знакомым с драматургом, я видел, как создавалась эта пьеса, как собирался материал. «Фронт» сделал свое положительное дело. Эта пьеса безусловно хорошая, смелая. Она внесла свою долю в победу нашей Родины над фашистскими оккупантами. Так что же нам отказываться от славных традиций советской драматургии и переходить на «драматургию шепотом»? Ведь чего доброго, если вы не пожелаете воспользоваться «современным стилем», то вы попадете в ретрограды и консерваторы?

За последнее время появилось немало форм дискриминации драматургов, работающих на острых, злободневных темах современности. Спектакль и пьеса «День рождения Терезы» имели, да и сейчас продолжают иметь у зрителей успех. Как же быть тем, кто объявлял до постановки пьесу плохой? Положение трудное. Но безвыходных положений, как известно, не бывает. Оказывается, пьеса имеет успех только потому, что ее поставил Б. Равенских. Нет слов, Равенских с большим вдохновением поставил пьесу Мдивани в Московском театре имени Пушкина. Но в десятках других театров пьеса идет с не меньшим успехом. Там ведь Равенских нет. Вот бы и сказать, что пьеса Мдивани имеет успех, потому что автор почувствовал и вдохновенно передал дух и волю кубинского народа к победе, к защите революционных завоеваний. Да, в пьесе есть доля публицистичности. Но с каких это пор публицистика запрещена в драматургии? С тех пор как все преимущества стала получать «драматургия шепотом»? А что было с Иваном Куприяновым, написавшим пьесу «Сын века»? Пьеса поставлена в Ленинградском театре имени Пушкина. Пьеса и спектакль имели успех. Но оказывается Куприянов не тот драматург, на чей счет можно отнести успех театра. Вот и снова появляется испытанная версия: успех спектакля — результат работы режиссера и актеров. Автор здесь ни при чем.

В Малом театре в прошлом сезоне была поставлена пьеса Д. Зорина «Весенний гром». Пьеса эта живая, близкая нашему времени. В ней много точных наблюдений над сегодняшней жизнью колхозов. Но почему-то театр быстро снял эту пьесу с репертуара.

Театр киноактера подготовил инсценировку по роману Анатолия Калинина «Суровое поле». Известно, что роман этот в свое время С. Злобин и некоторые критики пытались зачислить в разряд книг, якобы реабилитирующих власовщину. Обвинение нечистоплотное. Произведение, вопреки этим обвинениям, было поддержано литературной общественностью и читателями. Режиссер Д. Вурос поставил интересный спектакль, умело использовав на сцене средства кино и театра. Казалось бы, в ряду других инсценировок, густо подготавливаемых в наших театрах, имеет полное пра-

во на жизнь и спектакль «Суровое поле». Но не тут-то было. Вокруг спектакля шла острая борьба. Находились люди, пытавшиеся воспрепятствовать выпуску «Сурового поля». Оказывается, подспудной мыслью тех, кто старался задержать выпуск «Сурового поля» в Театре киноактера было то, что А. Калинин якобы плохо выступил на выездном секретариате Союза писателей РСФСР в Ростове и критиковал московскую организацию писателей. Но, как показало время, Калинин был прав. Вот они, сообщающиеся сосуды!

А все, что происходит с Виктором Лаврентьевым? Почему его пьесы не идут на московской сцене? А теперь его даже не ставят в родном Новосибирске. Пьесы его написаны отличным языком, темы и сюжеты их глубоко народны, питаются пытливыми наблюдениями драматурга.

Можно было бы еще назвать пьесы М. Прилежаевой, А. Борянова, Н. Шундика, Мустая Карима, Расула Гамзатова и других, пьесы которых могли бы с успехом идти на сценах московских театров, если бы они были замечены и поддержаны теми, кому надлежит этим заниматься. Ведь находится желание у ряда московских и ленинградских режиссеров безотказно ставить все пьесы Леонида Зорина, хотя известно, что не все они приносили театрам успех.

В этом случае и возникает вопрос о руководстве театральным искусством. У нас около 500 профессиональных театров, 400 народных театров, тысячи самодеятельных коллективов. Кто руководит ими? Как составляется репертуар этих театров? Я по своей общественно-литературной должности связан с Министерством культуры РСФСР. Там сидят хорошие, доброжелательные работники. Но, к сожалению, в последние годы сложилась такая практика, при которой из-за боязни администрирования все в этом вопросе было передовверено театрам. В некоторых театрах такая самостоятельность привела к искривлению репертуара, к засилью западных низкопробных пьес и далеко не лучших пьес советских, порой односторонне, с негативных позиций изображающих нашу жизнь. В отдельных случаях организующая роль руководства театров подменяется так называемой «демократией», при которой на первый план выходят личные вкусы и пристрастия

тех или и
актеров.

Конечно,
беседуют
ректорами
вают» их.
иных — все
шают, уез
покрытию
слушает д
бы значит
настойчив
чутко смо
здоровым
ников сце

Советск
прекрасн
ский теат
ной мысл
идеалы ч
ги Трене
Ромашов
много сд
реалистич
вой драм
довоенны
и в посл
драматур
становлен
те, кто
риод в
за тому
партией,
ли свое
идеалам.

Можно
последне
степени
выступл
тиков, н
темы, за
разне
только
драмату
чтобы к
преиму
вести на
довые
должен

«Суровое поле». Спектакля шла люди, пытав-выпуску «Суро-я, подспудной задержать вы-атре киноактера кобы плохо вы-етариате Союза ве и критиковал писателей. Но, инин был прав. уды!

Виктором Лав-есы не идут на-ь его даже не-ске. Пьесы его, темы и сюже-нтаются пытли-турга.

назвать пьесы ва, Н. Шунди-а Гамзатова и и бы с успехом театров, если оддержаны те-ниматься. Ведь московских и безотказно ста-рина, хотя из-осили театрам

ет вопрос о ру-усством. У нас их театров, 400 самодельных ими? Как со-театров? Я по-рной должно-вом культуры не, доброжела-сожалению, в-какая практика, дминистрирова-передоверено-кривлению ре-ных низкопроб-них пьес совет-с негативных у жизнь. В от-чая роль руко-н так называе-рой на первый и пристрастия

тех или иных даже весьма заслуженных актеров.

Конечно, в отделах театров министерств беседуют с главными режиссерами и директорами театров. Внушают и «воспитывают» их. В иных случаях помогает, а в иных — все остается без перемен. Прослушают, уезжают и делают то же самое. Раз покритикуют, два покритикуют, а «Васька слушает да ест». Думается, что следовало бы значительно больше, организованнее и настойчивее направлять репертуар театров, чутко смотря за искривлениями его и нездоровыми увлечениями некоторых художников сцены.

Советские театр и драматургия имеют прекрасные и благородные традиции. Русский театр всегда был театром общественной мысли, позиций борьбы за светлые идеалы человечества. Советские драматурги Тренев, Погодин, Корнейчук, Лавренев, Ромашов, Леонов, Вишневский, Крапива много сделали для того, чтобы развить реалистические традиции русской и мировой драматургии. Это было сделано и в довоенные годы, и в тяжелое время войны, и в послевоенные годы, когда советская драматургия помогала партии в деле восстановления хозяйства. Глубоко неправы те, кто пытается выделить какой-либо период в жизни театра, отдать преимущества тому или иному времени. Те, кто был с партией, с народом, во все периоды отдавали свое творчество коммунистическим идеалам.

Можно только пожалеть, что именно в последнее время, поддавшись в какой-то степени на «моду», на безответственные выступления некоторых театральных критиков, иные наши театры ушли от большой темы, забыли о том, что полное многообразие жизни может быть представлено только из сочетания произведений разных драматургов. И речь сейчас не идет о том, чтобы кому-либо предоставить какие-либо преимущества. Речь идет о том, чтобы вывести наш советский театр на самые передовые позиции нашего времени. Театр должен активно утверждать великую прав-

ду нашего времени, разить врагов, всех, кто пытается мешать нашему движению.

Мы, участники совещаний в Кремле, истине были захвачены прекрасным выступлением Никиты Сергеевича Хрущева. Для нас наставлением и программой действий являются слова товарища Хрущева: «Печать и радио, литература, живопись, музыка, кино, театр — острое идейное оружие нашей партии. И она заботится о том, чтобы это ее оружие было всегда в боевой готовности, метко разило врагов. Партия никому не позволит притуплять его, ослаблять силу его воздействия».

Да, театр это одно из острейших оружий партии. Все, кто связаны с театром, — драматурги, режиссеры, актеры, работники государственных учреждений культуры — должны приложить все силы для того, чтобы поднять советский театр на высоты, на которых находится наше общество. Надо заниматься репертуаром не «вообще», а репертуаром каждого театра, ибо репертуар — основа театра. Надо терпеливо разъяснять заблуждающимся художникам театра их ошибки и вместе с тем требовать исправления этих ошибок.

Наше общество здорово и монолитно. Никакие попытки посорить поколения «отцов» и «детей», внести разлад в наше единство не имели и не будут иметь успеха. Мы должны сделать все, чтобы репертуар наших театров был полноценным, богатым и разнообразным, что называется от высокой трагедии до легкой комедии, до злой, работающей на наше общество, а не против него сатирической пьесы.

Довольно «драматургии шепотом!» Театр должен быть страстным, театр должен быть трибуной идей, идей Коммунистической партии. Думается, что не за горами то время, когда будут снова созданы яркие, страстные спектакли, в которых будет совершенно все: слово и мысль драматурга, режиссерское воплощение, глубокая игра актеров и все остальное, что так необходимо для создания полнозвучных спектаклей, отвечающих нашему напряженному, бурному времени.

Б. Алперс

«ГОРЕ ОТ УМА» В МОСКВЕ И ЛЕНИНГРАДЕ

1

После долгого отсутствия «Горе от ума» снова появилось на сцене Малого театра. На этот раз спектакль сильно отличается от обычных возобновлений грибоедовской комедии на подмостках театральной академии. Режиссер Е. Симонов, воспитанный в традициях Вахтанговского театра, решил обновить старое сценическое одеяние «Горя от ума», снять с классической комедии ее изношенный «театральный мундир», как выражался Станиславский, и тем самым сделать ее более доступной для восприятия современного зрителя.

Уже самое начало спектакля необычно для сценической истории «Горя от ума» в стенах академического театра. Чисто режиссерскими средствами Е. Симонов ввел в спектакль пролог, отсутствующий у Грибоедова. Этот пролог, по мысли постановщика, очевидно, должен служить своего рода «ключом» ко всей идейно-художественной концепции спектакля.

Предваряя дальнейшее, скажем, что такую роль он выполняет только по отношению к первой половине спектакля, которая соединяет в одно действие два начальных акта комедии и несколько явлений третьего акта. Два финальных акта, начиная со сцены бала, решаются театром, как мы увидим впоследствии, совсем в другом плане и остаются не связанными с темой пролога.

...В зале гаснет свет. За сценой в оркестре и в хоре мужских голосов звучит мрачная трагическая музыка. Занавес расходится в стороны, и перед зрителем возникает из темноты на заднем плане группа людей, одетых в старинные фраки и крылатки, в такие же старинные офицерские мундиры и шинели, с киверами, треуголками и цилиндрами на головах. Они как будто стоят на пригорке снежной равнины, на фоне бледного рассветного неба, на котором тускло просвечивает через зимний туман поднимающийся диск северного солнца.

Они стоят неподвижно, но в их позе угадывается внутренняя напряженность, как будто они готовятся действовать или собираются в трудную дорогу. И действительно, через несколько мгновений они сходят с места и слегка уторопленным ша-



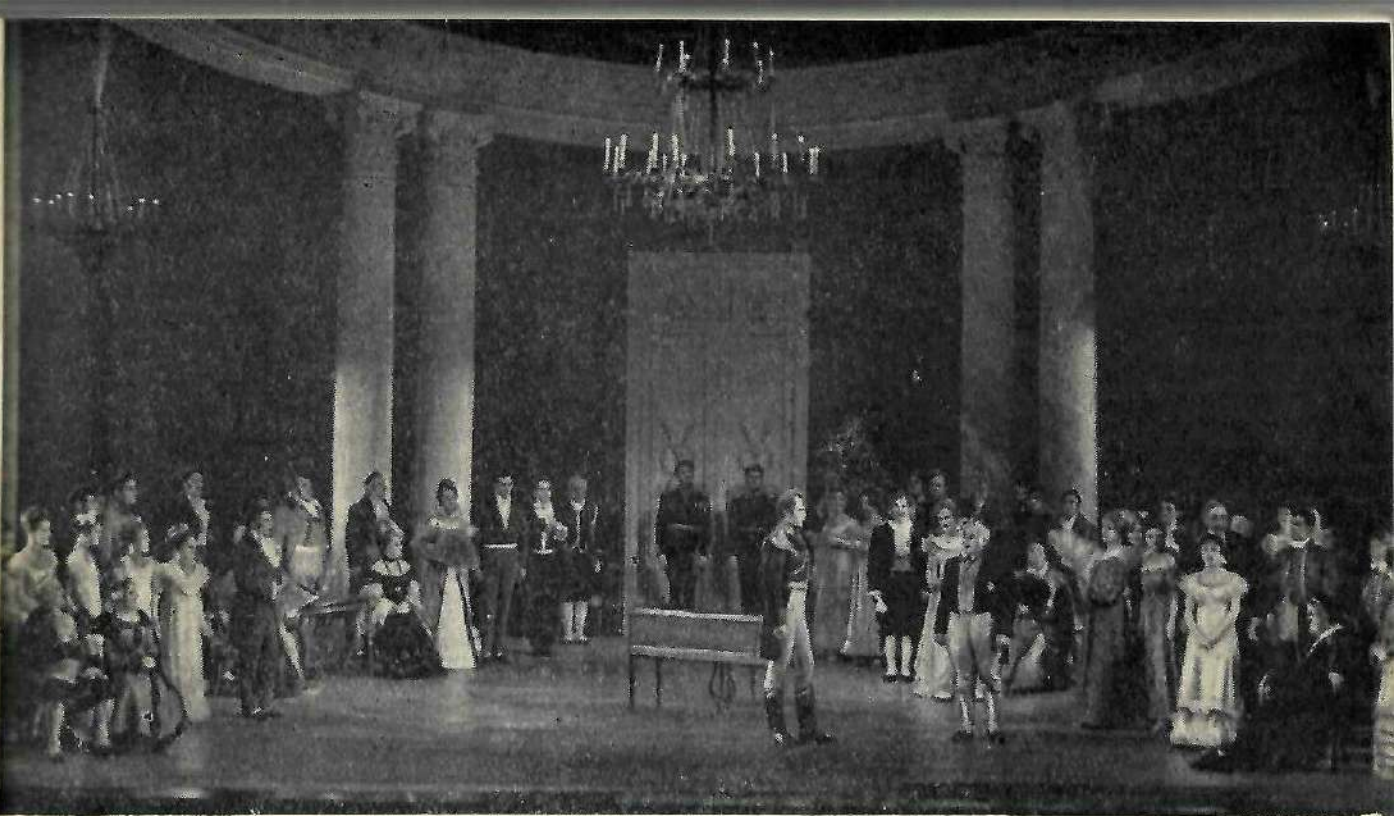
гом во в
ны на э
на лини
ром, их
глаза см
зрителей
трагиче
Это с
Грибоед
его Чац
как Гриб
трагичес
их совре
утро 182
Петербур
спе «Г
иньальн
но в св
стом. По
слов, бо
тоя в са
се связ
сверста
ража, м
как вло
Свет
клет. В
сторной
доме. Ра
се, про

тствия «Горе от
длось на сцене
а этот раз спек-
чается от обыч-
Грибоедовской
стках театраль-
Е. Симонов, вос-
хтанговского те-
рое сценическое
нять с классиче-
ый «театральный
Станиславский,
более доступной
ого зрителя.
такля необычно
Горя от ума» в
тра. Чисто ре-
Симонов ввел
вующий у Гри-
ысли постанов-
служить своего
дейно-художест-
я.

кажем, что та-
ько по отноше-
такля, которая
два начальных
влений третье-
а, начиная со
тром, как мы
сем в другом
нными с темой

сценой в орке-
олосов звучит
ыка. Занавес
перед зрителем
заднем плане
ринные фраки
гаринные офи-
с киверами,
на головах.
горке снежной
рассветного
освечивает че-
ющийся диск

но в их позах
напряженность,
йствовать или
у. И действи-
новений они
опленным ша-



Малый театр. «Горе от ума». Сцена из спектакля

гом во всю ширину сцены идут из глубины на зрителя и молча останавливаются на линии рампы. Освещенные прожектором, их лица серьезны и сосредоточены, и глаза смотрят в темноту зала поверх голов зрителей, словно стремясь разгадать завтрашнюю судьбу мира.

Это сверстники и единомышленники Грибоедова, те люди, среди которых жил его Чацкий. Через два года после того, как Грибоедов расскажет в своей комедии трагическую историю одного из этих своих современников, они выйдут в роковое утро 1825 года на Сенатскую площадь в Петербурге. Для этих людей грибоедовское «Горе от ума» было не только гениальным литературным произведением, но и своего рода политическим манифестом. Поэтому в памяти потомства Грибоедов, больше чем кто-либо из других поэтов и писателей той эпохи, навсегда остался связанным со своими героическими сверстниками, с этими молодыми богатырями, кованными из одного куска стали, как впоследствии скажет о них Герцен.

Свет гаснет. Трагическая музыка смолкает. Видение исчезает. На сцене — просторный полукруглый зал в фамусовском доме. Раннее утро. Лиза, как ей и полагается, протирает глаза, просыпаясь в крес-

ле после ночного дежурства перед комнатой своей барышни. Как всегда, за сценой слышатся звуки флейты и клавикордов, и Лиза тревожно стучит в двери, пытаясь прервать затянувшееся свидание влюбленных, а на больших часах играют куранты и появляется Фамусов, чтобы снова — как и во всех предшествующих постановках «Горя от ума» — досаждать своей горничной старческими проказами.

Действие спектакля продолжает разворачиваться, как ему и полагается по грибоедовскому тексту. Но режиссер не оставляет трагическую тему своего пролога. Она проходит своеобразным лейтмотивом через всю первую половину спектакля и всегда связывается с Чацким. Она возникает уже при первом появлении Чацкого в доме Фамусова. Для ее сценического воплощения режиссер создает целый игровой эпизод. Когда старый слуга в ливрее взволнованно входит в зал и с драматической интонацией возвещает: «К вам Александр Андреич Чацкий!», — на сцене воцаряется темнота и раздается та же музыка трагического хорала, которая звучала в прологе. А вслед за тем луч прожектора выхватывает из темноты фигуру Чацкого, стоящего в неподвижной декоративной позе в раскрытых дверях. В этой

позе он продолжает стоять несколько сценических секунд, прежде чем сцена снова заливается ярким светом, принимает обычный вид и сам Чацкий быстрыми шагами вбегает в комнату и словно на крыльях летит к Софье.

Прием такого затемнения сцены и повторения музыкального хора из пролога применяется режиссером несколько раз в первой половине спектакля. Режиссер использует его для того, чтобы наглядно выделить Чацкого из среды остальных персонажей грибоедовской комедии, напомнить зрителям, что он принадлежит к другому миру людей, ничем не похожих на постоянных обитателей фамусовского особняка.

В этом отношении особенно интересно построен эпизод, завершающий первую часть спектакля, тот эпизод, который можно назвать сценой дуэли Чацкого с Молчалиным. Этой «дуэли» предшествуют то же затемнение сцены и та же мрачная музыка хора из пролога. Затем из темноты возникают лица Чацкого и Молчалина, расставленных режиссером по диагонали на разных концах сцены, как на поединке. Стоя в полуоборот друг к другу, они ведут свой диалог, и их реплики, отделенные короткими паузами, звучат, как выстрелы противников, поклявшихся биться не на жизнь, а на смерть. Смело задуманный режиссером, этот эпизод с превосходной точностью разыгран исполнителями. Особенно здесь хорош Молчалин (В. Коршунов). В его образе начинают проступать зловещие черты будущего Варравина, этого страшного борова из сухово-кобылинского «Дела».

Введены в спектакль и лирические сцены, скомпонованные режиссером примерно теми же средствами и приемами. В одном таком эпизоде без слов луч прожектора высвечивает из затемненной глубины угол высокого окна и тонкую фигуру Чацкого в черном, глядящего в северную ночь, в будущую за окном вьюгу. В этом эпизоде, длящемся продолжительное время,— или, вернее, в этом графическом этюде в манере Добужинского,— хорошо передано чувство печали, которое все сильнее начинает охватывать Чацкого, его трагическое одиночество. Та же лирическая тема возникает и в своеобразной пантомимической интермедии, предшествующей балу у Фа-

мусова: рояль, стоящий посередине затемненной сцены, и Чацкий за роялем, импровизирующий печальную мелодию...

Так вместе с Чацким в спектакле Малого театра возникает в зрительных пластических образах особый внутренний мир, который живет в герое комедии.

Самый образ Чацкого трактован театром в романтически-приподнятых тонах. Это сказывается в его порывистых движениях и жестах, в манере произносить текст, минуя собеседника, как будто он размышляет вслух с самим собой или обращается к людям, сидящим в зрительном зале. Его взгляд часто бывает устремлен вдаль, скользя по верху голов окружающих персонажей, как будто он заморожен какими-то образами и мыслями.

Используя эту манеру, исполнитель роли Чацкого Н. Подгорный, пожалуй, нигде не переходит границу естественного, не впадает в откровенную декламацию, в намеренное позирование. Ему удается оправдать своего романтически-приподнятого Чацкого его предельной внутренней взволнованностью. Но, конечно, такая трактовка образа Чацкого делает его несколько холодноватым. Самая любовь его к Софье переходит скорее в план умозрительный,— «идеальный», как бы сказали люди 30—40-х годов, пришедшие в литературу вслед за Грибоедовым. Но зато образ выигрывает в своей отъединенности от фамусовского мира.

Людей этого мира театр в противовес Чацкому представляет в плотных бытовых тонах, конечно, в той степени, в какой это позволяет стиль стихотворной комедии Грибоедова. В первой, экспозиционной части спектакля остальные главные персонажи комедии «Горе от ума» вслед за Чацким раскрывают перед зрителем основные черты своих характеров, как их увидели режиссер и исполнители ролей.

Софья трактована в этом спектакле как самое заурядное существо, с крайне ограниченным духовным внутренним миром и бедными чувствами. Она проста и даже искренна в своих речах и поступках. Но это — искренность подростка, еще не забывшего об играх в куклы. Что-то от этих игр, по-видимому, было у нее в детском увлечении Чацким и осталось сейчас в отношениях с Молчалиным, несмотря на ее

едине затем-
лем, импро-
но...

такле Мало-
ных пласти-
енный мир,
дни.

гован теат-
тых тонах.
стых движе-
осить текст,
он размыш-
обращается
м зале. Его
пен вдаль,
щих персо-
ен какими-

нитель ро-
жалуй, ни-
ественного,
амацию, в
у удается
в-приподня-
внутренней
но, такая
ет его не-
любовь его
ан умозри-
сказали
не в лите-
о зато об-
дичности

противовес
х бытовых
какой это
комедии
онной ча-
е персона-
д за Чац-
основные
х увидели

такле как
йне огра-
миром и
а и даже
пках. Но
де не за-
о от этих
в детском
час в от-
я на ее

семнадцать лет. Молодая артистка Н. Корниенко с удивительной непосредственностью и психологической правдой передает несложный характер своей героини. И в то же время за простотой и искренностью такой Софьи артистка улавливает черты маленького зверька, который может быть злым и мстительным. Свои острые коготки Софья — Корниенко уже выпускает в сцене с Чацким, предшествующей балу.

В таком же плане подана в спектакле Малого театра и Лиза. Ее роль уверенно и весело разыгрывает артистка К. Блохина. Ее Лиза гораздо ближе стоит к фамусовскому миру, чем обычно это делается в театрах. В ней ничего не осталось от дворовой девушки. Это — шустрая московская горничная, хорошо знающая, что если ее и не минует барская любовь, то уж, во всяком случае, барского гнева она сумеет избежать. Не в пример ее многочисленным предшественницам, в этой Лизе при всей ее живости есть что-то равнодушно-холодное ко всему и ко всем, в том числе и к Чацкому, несмотря на трогательный текст, который ей дал Грибоедов.

Фамусов, как его играет И. Ильинский в первой половине спектакля, — это своего рода выскочка, мелкий обыватель, которого счастливый случай превратил в богатого и чиновного московского барина. На первый взгляд он как будто добродушен, но в споре с Чацким в его голосе прорываются злые ноты, позволяющие предполагать, что он может быть опасен для Чацкого и беспощаден к нему в дальнейших событиях грибоедовской комедии.

Скалозуб в исполнении артиста В. Ткаченко, пожалуй, слишком традиционен для такой постановки. Он действительно «скалит зубы» и смеется резким деревянным смехом, как это делали в прошлом многие другие исполнители этой роли. Но и у такого Скалозуба есть возможность превратиться в финальных актах комедии в нечто более страшное, чем смешная пародия на солдафонство.

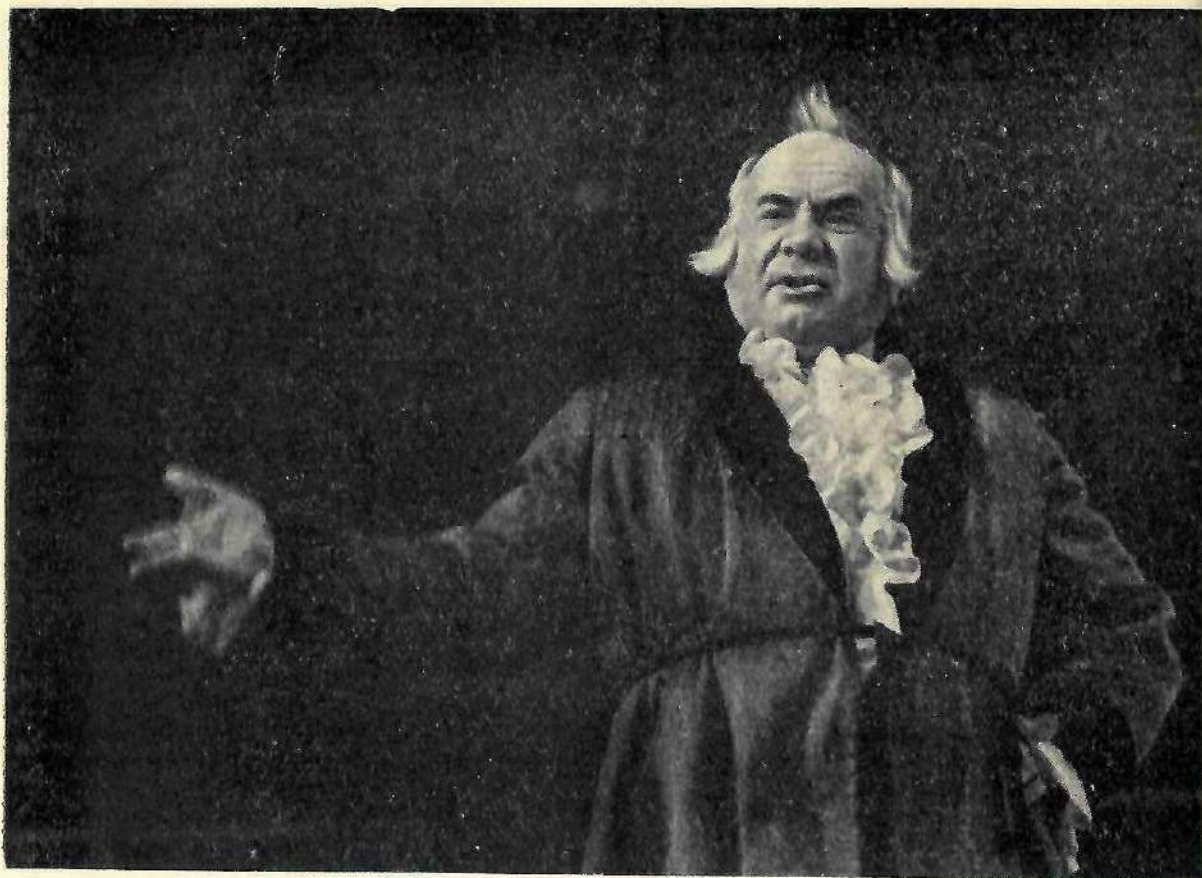
И, наконец, Молчалин — последний персонаж из близкого окружения Чацкого. В этом окружении ему отведено особое место. Занимающий скромную должность домашнего секретаря хозяина, живущий из милости в каморке под лестницей, он в то же время оказывается самой весомой фигурой в фамусовском особняке. В нем чув-

ствуется мрачная, тяжелая сила. Во всем его облике — в манере держаться и молчать, присматриваясь к окружающим, есть что-то от тайного агента охранного отделения, притом не мелкого агента для наружного наблюдения, но агента крупного, имеющего какую-то специальную миссию в фамусовском доме, может быть, связанную с Чацким. Он держит себя в меру почтительно и молчаливо, но с такой подавляющей уверенностью, что создается впечатление, будто за его высокой, плотной фигурой стоит незримая сила, защищающая его от всяких возможных случайностей судьбы. В сцене «дуэли» с Чацким этот «подтекст» образа Молчалина выражен театром почти с исчерпывающей ясностью.

Таковыми появляются в экспозиционной части спектакля главные действующие лица грибоедовской комедии перед их открытым столкновением с Чацким. Казалось бы, следовало ждать, что в сцене бала и затем в финальном акте разъезда гостей, — когда это столкновение превращается в окончательный разрыв, — режиссер и исполнители снимут с этих персонажей личины благопристойности, которые до времени они сохраняют на себе, и за ними откроются ощеренные звериные лица «старух зловещих, стариков», гонителей ума «в вражде неутомимых».

Но вместо этого происходит нечто неожиданное и малопонятное. Режиссер оставляет свой замысел, так интересно развернутый в первой половине спектакля, и от «трагедии № 2», — как называл В. Одоевский грибоедовское «Горе от ума», уходит в легкую комедию, а затем в водевиль, почти в фарс, как это случилось в решающих сценах последнего акта.

Уже при появлении первых гостей в ярко освещенном балльном зале на сцене начинает утверждаться слишком легкий комедийный стиль, неоправданный всем предыдущим течением спектакля. Наталья Дмитриевна (И. Ликсо) жеманно перебегает от колонны к колонне, играя легким шарфом и кокетничая с Чацким. Ее муж (Д. Павлов) — намеренно комический уваленъ, с сонными глазами и одутловатым лицом. Князь Тугоуховский (Н. Светловидов), превращенный в совершенную развалину, в анекдотического старца, по воле режиссера и исполнителя потешает пуб-



Малый театр. «Горе от ума». Фамусов — И. Ильинский

лику испытанными комическими антраша разного рода. Стайка молодых княжен с милыми, свежими личиками щебечет веселыми голосами. Шаркун Загорецкий (С. Маркушев) с застывшей улыбкой на каменном лице и, наконец, сама Хлестова, в исполнении С. Фадеевой скорее похожая на экономку в богатом доме, чем на властную барыню, умеющую держать в страхе московскую знать, вплоть до губернатора.

Все эти персонажи в трактовке театра кажутся слишком незначительными и мелкими для того, чтобы определить трагическую судьбу Чацкого, как она была завязана в экспозиционной части спектакля.

Но в начале бала еще можно было надеяться, что эта излишняя легкость окажется досадной случайностью и режиссер вернет действие спектакля к его основному руслу. Но вставной номер с выходом и

танцем Фамусова — Ильинского разрушает эти надежды.

Танец плешивого толстого старичка на согнутых ногах с комичными приседаниями и нелепым коленопреклонением перед дамой переводит Фамусова в разряд водевильных персонажей. Еще резче эта тенденция сказывается в финальном акте комедии, когда Фамусов — Ильинский в сопровождении многочисленных слуг сбегает по лестнице, весь в белом шелковом одеянии, похожем на костюм музыкального эксцентрика, и в довершение этого сходства стреляет в воздух из бутафорского пистолета. И вся последующая игра Ильинского, с его обмороками, падениями и плачущими интонациями, развивается в том же направлении. Фамусов Грибоедова исчезает из спектакля, а вслед за ним бесследно исчезает и мир, враждебный Чацкому.

Чацкий ест...
Реквизит...
спешно ма...
онилла и...
дательства к...
осткал.

В любви

разрабатыва...
спешно бе...
лей, стар...
идают, по...
излучают...
тегра, пок...
навинстка...
то делает Р...
дней свое...
рытелей, к...
сп. имел в...
авершанши...
защиты.

В этой м...
не исчезает...
оказывает...
Борщалин...
грозными...
мещайск...

Только гр...
мень тогд...
Г. Егоров...
ника китов...
иска-гвель...
када капом...
альном з...
ера.

Чацкий...
спела эти...
персонаже...
падают...
добые у...
произносят...
чей и не с...
рения э...
полуразбо...
всяком слу...
кабристам...
го не чере...
водевильн...

А между...
живает пре...

Малый те...
Чацкий

Театр № 6

Чацкий еще произносит гневные монологи. Режиссер еще строит для него выразительные мизансцены. Все напрасно. Эти монологи и мизансцены уже не имеют каталитического действия к тому, что происходит на подмостках.

«...Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых»

превращается в собрание пустых, но совершенно безобидных водеvilных персонажей, старых и молодых. Они пританцовывают, порхают по сцене, разыгрывают комические номера, поют французские шансонетки под гитару, как это делает Репетиллов в компании своих полупьяных приятелей, которых режиссер ввел в последний акт, завершающий трагедию Чацкого.

В этой водеvilной толпе исчезает и Софья с ее ненавистью к Чацкому, и Молчалин с его недобрым, угрожающим взглядом, и смеющийся Скалозуб.

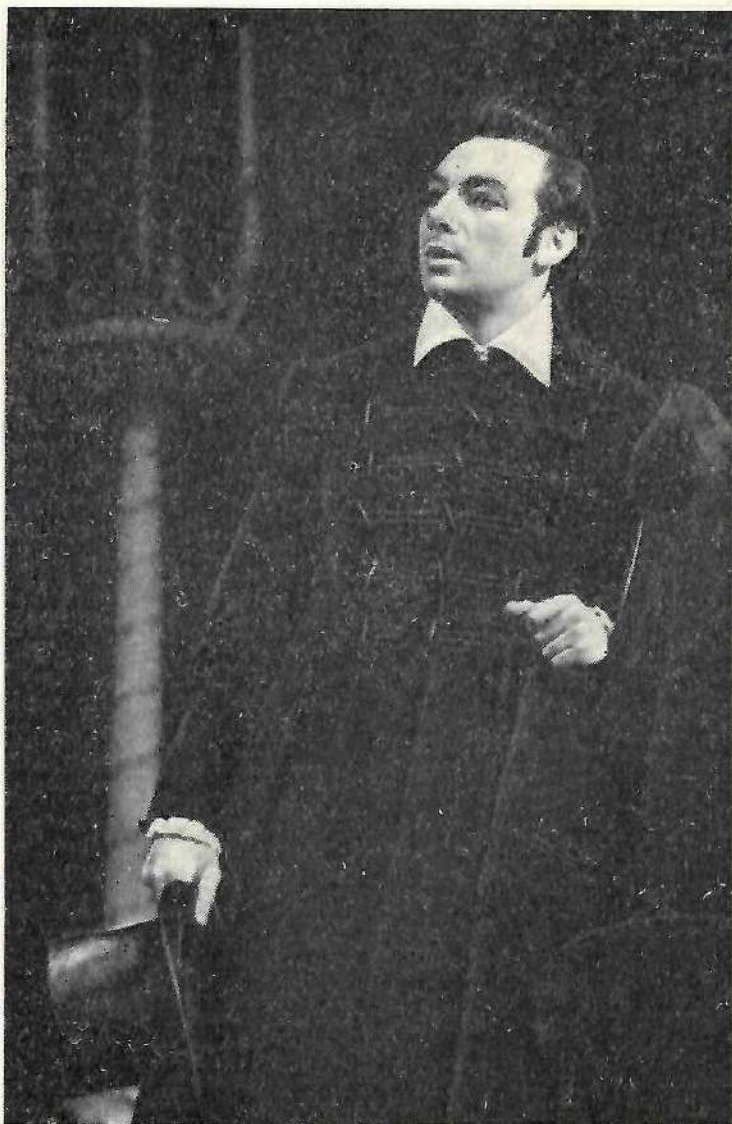
Только графиня-внучка в очень точной и острой игре Г. Егоровой своими колющими интонациями, демонически-гневным выражением лица напоминает о первоначальном замысле режиссера.

Чацким нечего делать среди этих водеvilных персонажей. А уж если они попадают ненароком в подобные компании, то не произносят негодующих речей и не страдают от лицемерия этих полушутов, полуразбойников. И, во всяком случае, дорога к декабристам шла для Чацкого не через его конфликт с водеvilным миром.

А между тем театр заканчивает представление гри-

боевской комедии той же живой картиной, которая была дана в прологе. Так же возникает перед зрителем в глубине сцены группа декабристов, неподвижно стоящих среди снежной равнины на фоне рассветного неба. Но на этот раз из-за кулис выходит Чацкий и становится во главе завтрашних участников событий на Сенатской площади.

После легких водеvilных сцен, какие разыгрывались на балу и особенно во время разъезда гостей, такая концовка спектакля остается неоправданной и вызывает недоумение.



Малый театр. «Горе от ума».
Чацкий — И. Подгорный

Жаль, что интересный режиссерский замысел, как он был намечен Е. Симоновым в первой экспозиционной части спектакля, остался неосуществленным.

2

Месяца за два до премьеры «Горя от ума» в Московском Малом театре та же грибоедовская комедия была показана в постановке Г. Товстоногова на сцене Большого драматического театра в Ленинграде.

Этот спектакль уже имел большую прессу. Он вызвал горячие споры в печати и на публичных диспутах. Специальная статья о нем была опубликована в журнале «Театр», в его февральском номере. За это время в постановку были внесены некоторые коррективы. В частности, — режиссер снял эпиграф к спектаклю, вызывавший наиболее острые и справедливые возражения в критике.

Тем не менее мы снова возвращаемся к этой спорной, но интересной работе Г. Товстоногова. Дискуссии о ней не прекращаются. Многие вопросы, поднятые этим спектаклем, продолжают оставаться острыми для современного театра.

Если в Малом театре у Е. Симонова мы встречаемся с несостоявшимся замыслом, то про спектакль Г. Товстоногова сказать этого нельзя. У режиссера есть свой замысел, настойчиво проведенный от начала до конца через весь спектакль. Но этот режиссерский замысел — сам по себе интересный и талантливо воплощенный — вступает в резкое противоречие с идейно-художественной концепцией грибоедовской комедии.

И дело здесь не в том дополнительном, зрелищном материале, который Г. Товстоногов с такой щедростью вводит в спектакль, пользуясь для этого чисто режиссерскими, постановочными средствами. В этом еще нет ничего противоположительно комедии Грибоедова. И сам по себе этот дополнительный материал представляет, скорее, положительную сторону постановки. Вопрос глубже. Речь идет о подходе режиссера к драматическому конфликту, составляющему художественную и социальную основу «Горя от ума».

До сих пор сценическая история «Горя от ума», на наш взгляд, знает три подхода в трактовке комедии Грибоедова.

Один из них определяется пониманием «Горя от ума» как картины общественной нравов старой грибоедовской Москвы, еще точнее — фамусовской России 20-х годов прошлого века, накануне декабрьского восстания 1825 года. Это — классическая трактовка грибоедовской комедии, которая осуществлялась в прошлом много раз в самых разнообразных вариантах на сценах различных театров и дошла до наших времен. Сюда входят мхатовская трактовка «Горя от ума» — в различных сценических редакциях за три десятилетия — и неоднократные возобновления комедии на сцене Малого театра в Москве, бывш. Александринском театре в Ленинграде и в провинции больше чем за столетие. Современникам часто казалось, что все эти спектакли сильно отличались друг от друга по своим художественным формам. Но сейчас, оглядываясь назад, мы не сможем найти в них принципиально существенные разногочтения. Разногочтения, какие в них были и служили темой для споров, относились по преимуществу к оттенкам исполнения той или иной роли.

Кто такой Чацкий? — будущий ли декабрист чистой крови, участник событий на Сенатской площади, или же он был только сочувственным наблюдателем событий, косвенно затронутым декабристским движением? Преобладает ли в Чацком гражданский пафос обличителя, или же в нем сильнее звучит начало лирическое, любовное? — как предполагал Немирович-Данченко, когда в первый раз ставил на сцене МХАТ «Горе от ума». Такого же рода споры шли вокруг Фамусова. Кто такой Фамусов по его общественному положению? Сановный ли аристократ, каким его давал Станиславский в одном из своих вариантов этого образца, или же просто богатый и чиновный московский барин сравнительно невысокого ранга, подобно тому, как его изображал когда-то Щепкин, а позднее Тарханов. И кто такая Софья? «Московская кузина» или светская девица весьма вольных нравов? Вопросы того же порядка ставились по отношению к Молчалину, Лизе и даже Скалозубу.

Но эти разногочтения носили все же, скорее, частный характер. В основе этих спектаклей лежало общее понимание «Горя от ума» как пьесы в какой-то мере исторической, рисующей общественные

нравы фамусовской России

Чацкого как

Другой

ума» ввел

комедии В

вался в 19

на сцене

тационно-с

ким, похо

обозревает

революцио

осмеяние

своей эпох

цию масо

грамматич

тариев. М

такого па

мысли «Г

есе умере

том «Лесе

Третий

«Горя от

своей пос

показанно

чальным

спектакле

далеко за

20-х годов

эти исто

жальной Г

период, в

создал об

новых

тов, их

действов

Одетые

ры, стил

своим ви

разряжен

томаты,

всему, ч

му цар

спектакл

граждан

ялся с

образе с

пионеров

тужева,

и молод

студенче

такого

ханическ

полные

гались и

тической

еляется понимание
отины общественны
довской Москвы,
ской России 20-х г
кануне декабрьско
Это — классическ
ой комедии, котор
шло много раз
вариантах на сц
и дошла до наш
ят мхатовская тра
— в различных
за три десятил
возобновления к
театра в Москве,
театре в Ленингр
ше чем за столети
азалось, что все э
ались друг от др
енным формам. Н
зад, мы не сможе
льно существенн
я, какие в них б
ля споров, относ
к оттенкам испо
ли.
— будущий ли дек
астник событий
же он был тольк
ателем события
декабристским дв
ни в Чацком гра
еля, или же в не
лирическое, любо
Немирович-Да
раз ставил на сц
». Такого же род
мусова. Кто тако
твенному полож
стократ, каким е
в одном из свои
а, или же прост
московский бар
о ранга, подоб
ал когда-то Щел
ов. И кто така
ина» или светск
нравов? Вопрос
ись по отношени
же Скалозубу.
осили все же, ск
В основе эт
е понимание «Г
в какой-то мер
й общественны

нравы фамусовской Москвы, — и трактовка Чацкого как обличителя этих нравов.

Другой подход к трактовке «Горя от ума» ввел в сценическую историю этой комедии Вс. Мейерхольд, когда он намеревался в 1923 году поставить «Горе от ума» на сцене Театра Революции в стиле агитационно-сатирического обозрения, с Чацким, похожим на комсомольца, который обозревает социальные маски старой, до-революционной Руси, выставляет их на осмеяние перед зрителем социалистической эпохи, сопровождая эту демонстрацию масок острыми грибоедовскими эпиграммами под видом собственных комментариев. Мейерхольд вскоре отказался от такого парадоксального агитационного замысла «Горя от ума», применив его в более умеренном варианте в своем знаменитом «Лесе».

Третий подход в сценической трактовке «Горя от ума» дал тот же Мейерхольд в своей постановке грибоедовской комедии, показанной им в 1927 году под первоначальным названием — «Горе уму!» В этом спектакле он вывел действие комедии далеко за пределы фамусовской Москвы 20-х годов прошлого века на более широкие исторические пространства самодержавной России, за весь ее императорский период, вплоть до рубежа 1917 года. Он создал обобщенные социальные маски сановных бар, душителей мысли, бюрократов, их подхалимов, карьеристов, которые действовали в старой, дооктябрьской Руси. Одетые в великолепные костюмы, мундиры, стильные фраки, бальные платья, в своем внешнем поведении они походили на разряженных механических людей, на автоматы, бездушные и безжалостные ко всему, что становилось им на дороге. Этому царству автоматов противостоял в спектакле Чацкий — мечтатель, в котором гражданский обличительный пафос соединялся с поэтическим строем души. В его образе сплетались черты русских революционеров-романтиков ранней поры — Бестужева, Рылеева, Александра Одоевского и молодых поэтов блоковского склада из студенческих кружков XX века. Против такого Чацкого и шла в поход армия механических людей. Самодовольные, тупые, полные сознания своей силы, они надвигались на Чацкого, воплощающего романтическое, светлое начало в мире старой

России, постепенно вытесняя его из жизни, заглушая его голос.

Эти три подхода в трактовке «Горя от ума» радикально отличаются друг от друга. Но в них есть одно общее, одно неизблемое — это Чацкий и его столкновение с миром людей, которые его окружают. Этот конфликт действовал с большей или меньшей остротой во всех спектаклях Малого театра, Московского Художественного театра и сохранялся в постановках Мейерхольда, даже в его парадоксальном агитационном замысле 1923 года. И не сохранить его было нельзя, если оставаться в пределах данного драматического произведения или хотя бы в границах общего идейного замысла Грибоедова.

На этой социальной коллизии строится вся грибоедовская комедия: Чацкий как воплощение светлого, действенного, прогрессивного начала в жизни и противостоящая ему толпа косных людей, душителей свободы, острой ненавистью ненавидящих все, что выходит за пределы их узкого кругозора, что угрожает их корыстным интересам. Этот конфликт дан Грибоедовым во всей его непримиримости, во всем его трагизме, подобно конфликту шекспировского Гамлета с окружающим его миром. Отойти от него нельзя, не разрушив самого идейного замысла Грибоедова в его основе, не поколебав всей художественной конструкции его комедии.

Но именно это и случилось в спектакле Большого драматического театра. В нем основной социальный конфликт «Горя от ума» оказался снятым. И вместе с ним ушел из грибоедовской комедии ее герой, исчез Чацкий как центральный персонаж, как главная сила, противостоящая миру Фамусова, Софьи, Скалозуба, Молчалина и т. д. Такой Чацкий отсутствует в спектакле.

Произошло это прежде всего потому, что рядом с Чацким появился в постановке Товстоногова другой положительный персонаж, который оттеснил его в сторону и отвлек на себя внимание режиссера и зрителя. Таким положительным персонажем оказалась Софья в исполнении Т. Дорониной.

В спектакле Большого драматического театра Софья превратилась в лицо драматическое и страдательное. Мало того,

она оказалась поставленной в центр комедии. Ее драма выделена крупным планом. С этой целью режиссер с большой изобретательностью создает для нее целую систему игровых эпизодов, которые позволяют, не меняя Грибоедовского текста, вывести Софью на первое место в событиях драмы. Такой замысел особенно отчетливо раскрывается в своеобразном пластическом выделении фигуры Софьи в заключительных сценах комедии. В этих сценах Софья — Дороница, в широком бархатном платье ярко-красного цвета, с золотыми распущенными волосами лежит ничком, распростертая на лестничных ступеньках, освещенная со всех сторон прожекторными лучами. Фамусов и Чацкий произносят свои монологи, а Софья продолжает лежать в той же позе, так же ярко освещенная резким светом прожекторов. Этот пластический образ поверженной красоты своим красочным пятном доминирует над всем, что происходит в этот момент на сцене, и завершает собой спектакль.

В образе Софьи театр раскрывает трагедию поруганного человеческого доверия, трагедию обманутой любви. Софья Дорониной бережно и ревниво это проносит через события драмы, и, нужно сказать, актриса делает это превосходно, с большой убедительностью и драматической силой.

Можно только удивляться, с каким мастерством актриса и режиссер подчиняют текст роли своему замыслу.

Софья у Дорониной — нежная и в то же время волевая, страстная девушка. В ней живет душевное благородство, мужество, духовная сила. Она гораздо сильнее Чацкого, особенно того растерянного, смятенного Чацкого, который действует в этом спектакле.

Режиссер и актриса как будто берут от Чацкого черты его характера и передают их Софье. Они меняют и отношения, существующие между этими персонажами в комедии Грибоедова, всеми средствами подчеркивая внутреннюю близость Софьи к Чацкому. Она — не враг ему. Наоборот, Софья видит в нем своего друга, человека близкого ей по нравственной чистоте, хотя и слабого духом. Она часто смотрит на него с симпатией, сожалением и пониманием его душевной драмы. В интонации,

с какой она произносит про себя: «Вот нехотя с ума свела!» — в ее пристальном взгляде, устремленном в этот момент на Чацкого, прорывается нежная жалость к нему, чувствуется желание его утешить, успокоить его раненое сердце. Когда Чацкий оскорбляет ее чувство к Молчалину («про ум Молчалина, про душу Скалозуба»), Софья Дорониной продолжает его слушать доверчиво, как будто жалея его самого за резкую вспышку, вызванную его ревностью. А в финале спектакля, узнав о черном предательстве Молчалина, Софья бросается к Чацкому как к единственному другу, чтобы выплакать у него на груди свое горе.

Не приходится говорить, что так трактованный образ Софьи резко ломает всю идейную конструкцию комедии. У Грибоедова Софья играет решающую роль в трагедии Чацкого. Она — главный его предатель, главный враг его. Это своего рода рептилия — один из тех зловещих персонажей, которые обступают Чацкого со всех сторон плотным, непроницаемым кольцом. Именно предательство Софьи вызывает в Чацком чувство трагического одиночества. Радикально изменив образ Софьи, театр разрушил конфликт Чацкого с Фамусовским миром. Из враждебного окружения Чацкого выпало решающее звено.

Вслед за Софьей из лагеря заклятых врагов Чацкого режиссер увел и Фамусова. В талантливом исполнении В. Полицеймако Фамусов оказался очень милым и приятным светским человеком, особенно когда он действует не в маске, а в качестве вполне реального существа. В нем есть хорошая терпимость и добродушие, что-то весьма здравомыслящее и даже обаятельное. Он, в сущности, равнодушен и к своей эмансипированной дочери и к меланхоличному Чацкому с его жалобами и бессильными насмешками. Его интересы лежат где-то вонне, может быть, в служебном ведомстве или в светских развлечениях нестарого и богатого вдовца, с карточной игрой по-крупному, со скачками и любовными романами. Именно таким он появляется на балу, когда с равнодушно-любезным видом скользит среди приглашенных, как будто в своем доме он остается одним из сторонних гостей. Этот Фамусов бесспорно умен. Его остроумным эпиграммам и репликам часто сочувству-

себя: «Вот кристальном момент на жалость к о утешить». Когда Чац- Молчалину у Скалозуба жалеет его жалея его ванную его кля, узнав ина, Софья нственным на груди

так трак- омает всю У Грибо- ю роль в ий его пре- своего рода их персо- ацкого со емым коль- фьи вызы- ого одно- аз Софьи, ого с фа- ного окру- дее звено.

заклятых Фамусова. лицеймако и приятно когда качестве нем есть ие, что-то обаятель- шен и к и к ме- лобами и интересы ь, в слу- х развле- двовца, с скачками таким он внодушно- и пригла- н остае- й. Этот троумным сочувству-

ешь — с такой тонкой иронической интонацией артист подает текст фамусовской роли. Наиболее острые из этих реплик и эпиграмм артист произносит как бы от самого себя, выключаясь из образа, выходя на линию рампы и подавая текст прямо в публику.

И Скалозуб в Большом драматическом театре в исполнении В. Кузнецова покинул ряды противников Чацкого. Правда, он усердно занимается на сцене фронтальной шагистикой, щеголяет военной выправкой и лихо шелкает каблуками. Но все это он делает несерьезно. У него умные смеющиеся глаза. Он, конечно, не солдафон и не бурбон, а просто иронический человек, который пародирует солдафонство и словно предлагает Чацкому, Фамусову и Софье весело посмеяться вместе с ним над людьми подобного типа. Именно в такой манере, как будто издеваясь над кем-то другим, Скалозуб в спектакле Товстоногова произносит свою знаменитую реплику: «Фельдфебеля в Вольтеры дам!»

Таким образом, из спектакля исчезли почти все главные враги Чацкого, непримиримый конфликт с которыми определял его судьбу. Нетронутым остался только Молчалин. Но и он сильно изменил свой характер (я видел в этой роли артиста М. Волкова). Так же как Софья Дорониной, Молчалин заимствовал у Чацкого многие свойства его натуры и темперамента: блестящий ум, насмешливость, переходящую временами в язвительность, остроту языка. Те реплики, которые могут скомпрометировать такого Молчалина, артист произносит в той же манере тонкой иронии, в какой подают свой текст в этом спектакле Фамусов и Скалозуб.

Благодаря этой манере создается впечатление, что Молчалин либо иронизирует над самим собой, вернее, над маской угодника, которую он принужден носить, либо его реплики направлены куда-то в сторону, по чужому адресу. В довершение всего Молчалин изящен, хорошо одет и держится с элегантно-непринужденностью. В нем есть что-то от бретера. Это — хищник, но хищник высокого полета, умный и не лишенный романтического ореола. Его превосходство над Чацким — тем Чацким, какой действует в спектакле Большого драматического театра, — разительно. Молчалин уничтожает Чацкого

одним своим насмешливым взглядом, иронической усмешкой, позой торжествующего победителя.

И, наконец, сам Чацкий, главный герой грибоедовской комедии в исполнении С. Юрского. Все, что в Чацком было значительного и большого, по воле режиссера и исполнителя роздано другим персонажам. Софья взяла от Чацкого его максимализм, силу духа, нравственную стойкость, душевную страстность. Молчалин перенял от Чацкого его острый насмешливый ум. В результате на сцене появляется под именем Чацкого незначительный молодой человек, может быть, очень хороший по своим душевным качествам, но слабый духом, с подсеченной волей, нарушенным душевным равновесием. Как будто он изначально ранен неправым несчастьем, сломившим его жизнь, окрасившим все окружающее в траурный цвет. Его безнадежная любовь к Софье только ускоряет его катастрофу. Такой Чацкий больше напоминает Кавалерова из «Заговора чувств» Ю. Олеси, чем героя грибоедовской комедии.

Его недовольство окружающим не переходит в гнев, его обличительные монологи становятся похожими на бессильные жалобы обойденного, сломленного человека. И чем дальше идет действие, тем глуше звучит его голос, тем безнадежнее становится его взгляд. В финальных сценах Чацкий у Юрского окончательно теряет душевное равновесие и его поведение принимает истерический характер. То он беззвучно рыдает, стоя на авансцене перед зрителями, горестно закрыв лицо руками, то через несколько мгновений хохочет, когда сидит с пьяным Репетиловым за ресторанным столиком. Заключительный монолог он произносит угасающим голосом, а в последних словах переходит на еле слышимый шепот. В самом финале он падает в обморок, и его в полубесчувственном состоянии уносят в карету.

Чем определяется в спектакле Товстоногова эта внутренняя драма Чацкого при отсутствии явно выраженного его конфликта с фамусовским миром?

Очевидно, для того, чтобы оправдать эту драму, режиссер вводит в спектакль своего рода второй «слой» персонажей, поданных в острогротесковой, условной манере. К ним относится ряд второстепен-

ных лиц, вроде Загорецкого, Репетилова, Тугоуховских и множество других, составляющих толпу гостей, которые показываются в прологе, а затем действуют в сцене бала и в последнем акте комедии. Это — лица полуреальные, полужантасические.

Для художественной манеры, в какой Товстоногов создает образы этих персонажей, характерно появление Репетилова в прологе, когда он в развевающейся черной крылатке, словно летучая мышь, пролетает сквозь толпу на хорах и вслед ему несется крысиные взвизгивания княжен. В такой же манере поданы «Г-н N» и «Г-н D»; они время от времени появляются на сцене, то застывая в неподвижных позах, то двигаясь вместе какой-то ускользящей вкрадчивой походкой, с неопределенно-загадочной улыбкой, застывшей на одинаковых лицах с немигающими веками, — похожие на больших рептилий.

В самые острые минуты душевной депрессии и растерянности Чацкого эти существа обступают его, двигаясь под музыку в своеобразном танце, кружась в вихревом движении, и перебегающие лучи прожекторов еще сильнее увеличивают фантастичность мечущейся толпы. В довершение всего на лицах этих персонажей время от времени появляются уродливые маски из папье-маше.

Кто они, эти странные маскообразные существа? Какую роль они играют в драме того юноши, который под именем Чацкого появился перед зрителями в спектакле Большого драматического театра? То ли это символы фамусовского мира, реально не существующего в этом спектакле? То ли это искаженные отражения внешнего мира в больном сознании Чацкого, не воплощенные призраки, которые терзают его бедную испуганную душу? Вернее всего — последнее.

В театральном отношении весь этот материал подан очень ярко и зрелищно-эффектно. Но мир фантомов окончательно уводит действие спектакля от реальных жизненных конфликтов «Горя от ума».

На каких бы радикальных позициях ни стоять по отношению к классикам, трудно согласиться с такой трактовкой грибоедовской комедии, которая уничтожила ее основную социальную коллизию и отняла у Чацкого его высокий интеллект и несги-

баемую волю. В этом вопросе спор выходит далеко за пределы дискуссии о классическом наследстве.

Дело в том, что такие образы, как Чацкий, Гамлет, Катерина в «Грозе», уже давно перестали быть только созданиями отдельных художников и стали реальными людьми, живыми спутниками многих человеческих поколений. Все они, как реальные люди, меняются во времени, приобретая в сценических толкованиях самый разнообразный облик. Вместе с новыми поколениями людей, которые появляются в жизни, к ним приходят новые мысли, новые чувства, новое отношение к миру. И в то же время, в них сохраняется нечто постоянное, неизбежное, что не подвергается изменению, что навсегда связалось с их именем и составляет сокровенную сущность их человеческого характера, их социальной биографии. Таким неизбежным для Чацкого остаются его гражданское мужество, его несгибаемость, духовный максимализм, неспособность мириться со злом жизни.

Жадовы из «Доходного места» могут спотыкаться, падать и горько рыдать над своей погибшей судьбой. Но Чацкие потому и Чацкие, что они не «падают» и не сдаются в битве жизни. Бывают случаи, когда они погибают в неравном поединке с могучими силами зла, как это было с декабристами — современниками Чацкого. Но и тогда они остаются несломленными, духовно сильными, не склонившими головы перед торжествующим победителем.

Этого отнять у Чацких нельзя не из педантского пиетета перед «классиками», но потому, что Чацкие продолжают существовать в мире, продолжают жить во многих людях своим человеческим характером, страстным отношением ко всему, что происходит в жизни, нетерпимостью к тому, что задерживает ее движение. Так они продолжают выполнять свою великую историческую миссию. Они действуют, а не плачут, они делают жизнь, а не уходят от нее в сторону, они двигают ее вперед в самых различных ее областях, как бы трудно иногда ни складывались для них обстоятельства. В этом их назначение, которое никакими сценическими трактовками нельзя отделить от их имени.

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

Вишне

ВИК
И Е

просе спор выхо-
искуссии о клас-

образы, как Чац-
Грозе», уже дав-
созданиями от-
али реальными
ми многих че-
они, как реаль-
емени, приобре-
ниях самый раз-
с новыми поко-
появляются в
овые мысли, по-
не к миру. И в
яется нечто по-
не подвергает-
связалось с их
ооленную сущ-
рактера, их со-
м незабываемым
го гражданское
ость, духовный
мириться со

места» могут
ко рыдать над
о Чацкие пото-
падают» и не
ывают случаи,
ном поединке с
это было с де-
и Чацкого.
есломленными,
нвившими голо-
обедителем.

льзя не из пе-
ассиками», но
ают существо-
ить во многих
характером,
сему, что про-
остью к тому,
ние. Так они
ую великую
действуют, а
, а не уходят
т ее вперед в
стях, как бы
ись для них
значение, ко-
и трактовка-
ни.

ой и И. Ефимова

И. Вишневская

ВИКТОР РОЗОВ И ЕГО ГЕРОИ

Когда Виктор Сергеевич Розов напи-
сал свою первую пьесу «Ее дру-
зья» — это был конец 40-х го-
дов, — особый привычный тип
драмы о молодежи, готовящейся
к самостоятельной жизни, в общем,
уже определился. Писалось о безрассудных
родителях, калечащих детей слепой лю-
бовью, о маленьких индивидуалистах, не
желающих делиться своими задушевными
тайнами с опытными учительницами, о
том, как вечная занятость папы толкала
неустойчивых сынков и дочек к одичавшим
патлатым стилям. Но внутренний мир
молодого человека, идущего строить и
жить, оставался нераскрытым, неразгадан-
ным, собственно, он и не был еще объектом
драматического искусства. Исследовались
обстоятельства, описывались ситуации,
самый же характер юного гражданина
в его истинно прекрасных проявлениях
еще не вырисовывался в этих пьесах, где
молодежь все время от чего-то предосте-
регали и в чем-то обвиняли. Один из ро-
зовских героев школьник Ваня Неделин
много позже, в комедии «Перед ужином»,
расскажет о нелепом самочувствии многих
своих сверстников, которым все время обе-
щают преступный жизненный путь лишь
потому, что они дети видных и хорошо за-
рабатывающих отцов. «Обязательно кого-
нибудь зарежете», — этот рефрен был до-
вольно обычным в «школьной» драматур-
гии того периода, когда появились «Ее
друзья» В. Розова.

И в первую очередь потому кажется нам
принципиальной драма «Ее друзья», хоть
это и далеко не лучшая пьеса Розова, что
в ней решительно и определенно было рас-
сказано о том лучше, что формировалось
в нравственном облике нашей молодежи,
о тех благородных стремлениях и чувствах,
с которыми юность выходила на трудовую
и идейную арену своего времени. В первой
же своей пьесе В. Розов заявил о доверии
к своим юным героям. Это дружеское до-
верие, которое в дальнейшем стало плодот-
ворной позицией драматурга, позволило
увидеть в сентиментальной мелодраме «Ее
друзья» крепкие и свежие ростки нового,
серьезного отношения нашей литературы
к сложным проблемам молодой, еще толь-
ко складывающейся судьбы.

Первая пьеса В. Розова значительна еще
и потому, что в отличие от многих других

произведений тех лет, где обозленно и долго воевали испорченные дети и ужаснувшиеся их падению родители, добрые учителя и маленькие негодяи, она, эта пьеса В. Розова, проникнута атмосферой хорошей и искренней дружбы разных поколений, когда вовсе не в сфере их разногласий лежат интересы современного писателя, говорящего о молодежи. В пьесе «Ее друзья» помимо центральной истории, трагедии слепнувшей девочки, есть еще один побочный и к тому же весьма традиционный конфликт. Подруга Люси, Светлана, груба с матерью, ленива, невоспитанна. Обожающая ее мать потакает капризам и прихотям дочери. Почти все, писавшие в те годы о пьесе «Ее друзья», именно этот конфликт считали наиболее жизненным, достойным дальнейшего творческого развития. Однако, что было бы, если бы Розов пошел этим путем, если бы в его пьесах развивался все тот же надоевший конфликт юных бездельников, загубленных трудовой славой их известных родителей? Как видно, мы бы имели еще несколько пьес, где плесень пьет на деньги отцов водку, а отцы отрываются от народа и пьют боржом. К счастью, интересы драматурга В. Розова лежали в иных конфликтных ситуациях, в формировании цельного молодого характера, через преодоление внешних и внутренних испытаний.

В столкновении девочки Светланы из пьесы «Ее друзья» с матерью критики усмотрели нечто привычное, за что можно было спокойно ухватиться — это была ситуация, узнаваемая по многим другим произведениям, где главное состояло именно в этом, в обличении слепой материнской любви. Интересно, что во многих статьях, посвященных пьесе «В добрый час!», тоже самым подробным образом выяснялось, почему мать Андрея Аверина могла стать такой и этакой, что позволяло ей калечить здоровую натуру сына? Эта проблематика опять-таки казалась островком спокойствия, островком привычного до сих пор столкновения: дети — родители. А между тем такое столкновение меньше всего занимало драматурга, всегда идущего от жизни. И то, что не во взаимоотношениях Светланы и ее матери, Андрея Аверина и Анастасии Ефремовны Авериной заключен главный интерес этих произведений — истинное новаторство драматурга

В. Розова, смело отошедшего от испытанных столкновений, решительно переменившего конфликтную ситуацию старой «школьной» драматургии, а значит и ее героев, и средства художественной выразительности. Соответственно изменилось и время действия в пьесах В. Розова. Если раньше молодые люди еще сидели на школьных скамьях, а посредниками между ними и жизнью были учителя и пионервожатые, то в драме «Ее друзья» молодежь встретила с действительностью лицом к лицу, драматург подсмотрел ее в самый переломный момент, в момент первых сознательных решений.

Время действия этой пьесы — окончание школы — по-настоящему драматично, отныне надо обо всем думать самому. Теперь уже — не ты и школа, не ты и учитель, не ты и родители, но нечто неизмеримо большее — ты и жизнь, молодой человек и время, ждущее его грудов и мыслей. Так в пьесе «Ее друзья» не только меняется время действия, но и расширяется поле действия сценических героев, оно становится необозримым, оно называется — твоя большая самостоятельная жизнь.

Как и какими путями прожить ее? Кого полюбить и кого возненавидеть? Все эти вопросы вот-вот были готовы сорваться с уст десятиклассников из пьесы «Ее друзья», однако так и не прозвучали. Прозвучали другие — в какой идти вуз, где лучше учиться, скоро ли приходит из института ответ, важен ли аттестат отличника... Вроде бы тоже о жизни, но не так же. И словно захлопывающиеся двери, за которыми уже не слышно молодых споров и молодых раздумий, звучат финальные реплики этой пьесы:

— Люда в академии имени Тимирязева, Света — в медицинском, Оля — в педагогическом, Володя — в горном.

— А что, у вас кто-нибудь в финансово-экономический пошел? — обеспокоенно спрашивает отец героини, бухгалтер Шаров.

— Как же, есть и в финансово-экономическом: Валя и Катя.

Вот пока что и все решение сложных проблем молодой, начинающейся жизни... И все же не стародавние истории индивидуалистов валериков, витающих над сплоченным школьным коллективом сергеев, занимали внимание драматурга. Залог его

будущих
что мол
пьесы ст
обходимо
решений
связи с
активно
нация д
каждодн
вовсе не
интонац
ющей ду
лились н
ные», ко
веческий
жебыми

Пьеса
что воз
обедал,
что соби
за сосед

Казал
олады?
с этих-то
бая, оче
нера В.
ды, не
тжкам,
естестве
товом в

Стрем
таль вве
жизнь л
кого п
Комед
беседой
звонке,
«В поин
Вася бу
В «Веч
ют пье
онка.
итая н
обдум
«Перед
расплач
тиловой
привлек
страсти.
Видет в
любимой
твойской
замыка
это не
фигурки

будущих успехов крылся именно в том, что молодой человек из первой же его пьесы стал перед лицом жизни, перед необходимостью собственных нравственных решений. И вот еще что существенно в связи с первой пьесой В. Розова. В ней активно живет теплая человеческая интонация драматурга, любящего людей, их каждодневный быт, их каждодневные и вовсе не зазорные житейские заботы. Эта интонация была особенно заметной и греющей душу во времена, когда пьесы делились на «колхозные» и «производственные», когда обычный и прекрасный человеческий мир подчас заменялся узкослужебными столкновениями.

Пьеса «Ее друзья» начиналась с того, что возвращался с работы отец Люси, обедал, кормил кошку, мать рассказывала, что собиралась делать оладьи, но помешала соседка.

Казалось бы, что такое для искусства оладьи? Подумаешь, оладьи! А вот именно с этих-то оладий и началась когда-то особая, очень близкая людям творческая манера В. Розова. В доме, где готовят оладьи, не много места позе и сюжетным натяжкам, страсти и чувства живут в нем естественно, в их предельно простом бытовом выражении.

Стремление через обычную бытовую деталь ввести читателя и зрителя в обычную жизнь людей сохраняется у В. Розова и много позднее, в каждой его новой пьесе.

Комедия «Страница жизни» откроется беседой матери и сына об испорченном звонке, и звонок примутся чинить. В пьесе «В поисках радости» некий сосед дядя Вася будет мастерить детский стульчик. В «Вечно живых» Борис и Вероника начнут пьесу прилаживанием маскировки на окна. Мальчики из «Неравного боя» склонятся над шахматной доской, неторопливо обдумывая ходы. И, наконец, в комедии «Перед ужином» герои ее будут застигнуты распахнувшимся занавесом в момент бестолковой суеты возвращения домой из поездки. Да, потом сильные разыграются страсти, и споры будут кипучими, и сабля будет выхвачена из ножен, и даже смерть побывает в пьесах В. Розова, но этот житейский начальный аккорд, это тихое повязывание не желающего чиниться звонка, это неторопливое движение шахматных фигурок, этот мирный стук молотка — все

это настраивает на обычный житейский лад. В этой скромной, бытово правдивой атмосфере естественнее будут восприниматься самые необычные происшествия с розовскими героями.

Итак, молодые герои из пьесы «Ее друзья» встретились с самостоятельной жизнью. Но путь их в ней оказался предельно коротким — из школы в институты, из одной двери в другую, ветер времени лишь мельком прикоснулся к их разгоряченным лицам, им еще не удалось присмотреться к делам и людям, да и люди еще не смогли толком разглядеть молодую смену, слишком молниеносно скрылась она в стенах различных вузов. И сам драматург чувствовал, что обидно мало побыли его ребята на свежем воздухе жизни, его все еще тревожил этот неясный, до конца не схваченный в первой пьесе характер молодого человека, которому нужно научиться выбирать не столько вуз, сколько жизненный путь.

Появилась новая комедия В. Розова «В добрый час!».

Сейчас уже прошло время подробных разборов «Доброго часа», уже не интересно и не существенно выяснять, нужна ли история Маши или история Гали. Живая конкретность шумных, горячих споров вокруг этой пьесы уже миновала. В сознании современников осталось главное. Главное — это образ школьника Андрея Аверина, отказавшегося от поступления в институт, потому что в душе его еще не созрела мысль о призвании. Именно этот-то образ и стал истинным художественным открытием Виктора Розова, определившим и крупнейший успех «Доброго часа» и дальнейшие творческие поиски драматурга.

В момент появления пьесы значение этого характера воспринималось в основном в связи с проблемой воспитания молодежи, жизнь которой уже не могла целиком сосредоточиться на дипломе, на одной только профессиональной устроенности.

Чуть позже, когда появились интересные, обобщающие статьи и об этой пьесе и о других произведениях В. Розова, характер Андрея Аверина стал рассматриваться шире. Речь шла уже не только о том, что Розов «посмел» отказать своему герою в немедленном высшем образовании. Спра-

ведливо говорилось, что Андрей Аверин и его судьба уже выше проблемы — попасть или не попасть в институт. Человек сам, без подсказок и советов, задумался о своем призвании. И это уже очень много для понимания всей новизны пьесы В. Розова. Но, однако, всего этого было бы еще мало, чтобы до конца представить себе роль и значение драматурга В. Розова и его пьесы «В добрый час!» для движения и роста современной советской литературы.

Только что окончивший школу Андрей Аверин задумался даже не об одном собственном призвании. Он задумался над проблемой, еще не вставшей со всей определенностью перед молодежью тех лет и до сих пор никак не отраженной в искусстве: каковы границы нравственной самостоятельности молодежи, каковы возможности ее личной инициативы, на что смеет дерзать молодой человек. По сюжету Андрей все еще говорит об институте и о призвании, но, по существу, речь идет уже о другом — о том, что молодежь, воспитанная старшим поколением в лучших революционных традициях, хочет сегодня сказать и свое слово о жизни, хочет, чтобы ей доверяли, чтобы не боялись отпустить с детства поддерживающую руку, чтоб верили в чистоту ее помыслов и желаний. И хотя родители Андрея в ужасе от его неожиданной самостоятельности, отец все-таки гордится сыном. Еще хмурясь, еще негодуя, он уже узнает в Андрее приметы своей юности, своей молодой нетерпимости к приспособленчеству и карьеризму.

Он ироничен, этот парнишка из пьесы «В добрый час!», веселый мальчишеский юмор очень помогает ему пережить любые трудности. А как раз иронии и юмора не знали юные герои других наших пьес, когда иные драматурги полагали, что юмор враждебен авторитету советского человека, что ирония имеет точный синоним в понятии «гамлетизм». Юмор Андрея Аверина не имеет ничего общего с желчным брюзжанием, с наигранным разочарованием молодой, но «охладелой» души. Напротив, и бойкое слово, и острая мысль, и веселая шутка, и безжалостное высмеивание любых потуг на красивую позу — все это помогает Андрею Аверину сохранять душевную чистоту, ясный, незамутненный взгляд на жизнь, а главное оптимизм, который вовсе не противоположен иронии, но зача-

стую ею как раз укрепляется и проверяется.

В пьесе В. Розова «В добрый час!» ирония становится определенной краской молодого характера. Это юность разрушает приготовленные ей — и за нее — привычные схемы жизненного пути: школа, институт, диплом... Это юность, пока еще ощущая, неуверенно, пряча трепетное волнение в лихом, беззаботном словечке, начинает сама думать о своей судьбе, которая должна быть абсолютно правдивой, нетерпимой к малейшему приспособленчеству и обязательно сейчас же, сразу же, по-настоящему нужной народу. И за этой иронией прячутся удивительно нежные молодые сердца, очень деликатные, человеческие, глубоко верящие в торжество светлой коммунистической морали.

Десятиклассники из пьесы «Ее друзья» были абсолютно спокойны за то, как сложится их завтрашний день, все их сомнения вращались вокруг сроков подачи документов. Беспокойство проникло в юную душу Андрея Аверина, он уже хочет решать проблему своей судьбы в тесной связи с проблемами большими, нравственными, вовсе и не совпадающими столь же прямо с тем, окажется или нет он, Аверин, в каком-либо институте. Главное в том, окажется ли он честным, принципиальным человеком, уже с юности не принимающим уродливых и успокаивающих совесть компромиссов. И интересно, что проблема начинающейся молодой жизни никогда не будет непосредственно связана в пьесах В. Розова с проблемой высшего образования. Вчерашнего десятиклассника Славу Заварина, героя комедии «Неравный бой», даже не очень заботит мысль о том, поступит он или нет в университет, куда подал заявление по праву, как талантливый математик. Его куда больше заботит та нравственная школа, которую он должен пройти до университета, то образование души, которое он должен получить прежде, чем получит диплом о профессии. Пребывание в университете для него — лишь форма обнаружения истинных качеств человека. И слова в комедии «Неравный бой», как и когда-то в пьесе «Ее друзья», спрашивают о том, что делают сейчас вчерашние десятиклассники, но ответы сегодня уже разнообразнее. Не только медицинский и педагогический, но и Иркут-

ская ГЭС появляется в судьбах молодых героев В. Розова. И дело не только в том, что молодежь из более поздних пьес В. Розова смело идет в самостоятельную трудовую жизнь. Дело в том, что для драматурга и его героев самой существенной стала та нравственная работа, которая совершается в юности на пороге большой жизни.

И именно в том, что В. Розов первым обратил внимание на духовный мир молодого человека как на мир человека уважаемого, а не только опекаемого, всерьез готовящегося к своему и профессиональному, и жизненному, гражданскому призванию, — подлинное художественное открытие В. Розова.

Интересно, что в пьесе «Ее друзья» юноши и девушки подолгу сидели на месте, подолгу и спокойно обсуждали свои мечты и планы. В пьесе «В добрый час!» беспокойство, томящее Андрея Аверина, ощущимо уже и внешне — в том, как много движется он сам, как то и дело входят, уходят, убегают и возвращаются все окружающие Андрея, которым будто бы передается его еще неопределенное волнение.

Этот ритм сценического существования розовских героев будет все убыстряться и убыстряться по мере нарастания остро-социальной проблематики его пьес.

Комедия «В поисках радости» уже словно дрожит от стука хлопающих дверей — так велика потребность у героев этой пьесы непременно куда-то выскочить и снова вбежать. Школьник Олег Савин из «Поисков радости» будет так упоенно метаться из комнаты в комнату, на кухню, в коридор, на улицу, к соседям, что сомнений не останется — драматург даже зрительно хочет усугубить это ощущение молодого волнения, поселившегося в сердцах его героев. И когда бежать уже некуда — Олег... влезает в платяной шкаф. Тревога достигает своего апогея.

Образ Андрея Аверина из пьесы «В добрый час!» был принципиально новым в драматургии о нашей молодежи, традиционность избитых «школьных» сюжетов и конфликтов была сломлена. После «Доброго часа» В. Розова пьесы о юности могли уже гораздо теснее соприкоснуться с реальной жизнью.

Но и пьеса «В добрый час!» при всех своих отличных художественных достоин-

ствах была вся еще обещающим, обещанием более зрелой гражданской позиции автора. Да и самый характер Андрея Аверина тоже во многом — обещание. Андрей только не захотел, чтобы все в его жизни шло по заведенной схеме — школа, институт, отсутствие собственного мнения, подсказка родителей... Позитивная же программа, предложенная драматургом своему герою — отъезд из Москвы, чтобы найти свое место в рабочем строю, — была всего-навсего наспех прихваченным из соседней пьесы, очередным устойчивым штампом. Отсылать Андрея с его сомнениями куда-то на «здоровую» периферию было сюжетной уступкой писателя еще бытовавшей теории бесконфликтности.

А быть может, и сам писатель просто еще не знал, что бы такое сделать со своим героем и что бы такое сделать самому герою.

Поступок совершает другой его герой — школьник Олег Савин из пьесы «В поисках радости».

Доведенный до отчаяния засилием мешанского быта, Олег Савин рубит отцовской саблей серванты и двухспальные кровати, которые видны повсюду в его квартире, словно жирные следы обывателя.

Андрей Аверин весело уезжал искать счастья. Перед ним еще не было четкого лица противника, смутные его тревоги еще не обрели ясного выражения.

Олег Савин начинает бороться — смешно, нелепо, по-мальчишески, но уже начинает.

Любопытно, что В. Розов наделяет своего Олега поэтическим талантом. Олег пишет стихи, причем это у него серьезнее, чем просто юношеское увлечение. Речь идет, как видно, о большом поэтическом даровании. Еще и поэтому способен Олег на горячий поступок. Это поэтическая натура, это художник, органически не выносящий фальши. Талант и собственничество непримиримы. Стяжательство и поэзия — враждебны. Лирический мир мечтателя и прозаическая жажда мебельного рая — не могут подружиться.

Но было бы обеднением этой, одной из самых граждански острых пьес Розова говорить лишь о столкновении Олега и жены его старшего брата Федора — Ленокки из-за ее стяжательской лихорадки. Это столкновение существенное, но все же не

исчерпывающее всего социального звучания пьесы. Олег начинает войну с мебельной недвижимостью, еще даже не отдавая себе отчета в том, что он начал воевать с противником, куда более страшным — психологической недвижимостью, недвижимостью умов и сердец, мешающей людям двигаться вперед. Сабля, занесенная Олегом, повисла не только над модным гарнитуром, она занесена и над философией Лапшина и над мироощущением дяди Романа из другой пьесы В. Розова — «Неравный бой». Что же это за мироощущение?

Не только Леночка со своей мебелью, но и командировочный Лапшин — злейший враг школьника Олега, а ведь как прост этот Лапшин, как легко, казалось бы, найти с ним общий язык простому мальчишке! Но нет, не находит с ним общего языка Олег Савин. Он словно ощущает в Лапшине ту нравственную неподвижность, которую только что сокрушал физически, ломая загромождающие жизнь серванты. Духовная неподвижность Лапшина очень сродни ошалелому стяжательству Леночки. И тот и другая неинтеллигентны, внутренне неинтеллигентны. За кажущейся простотой Лапшина прячется давняя злоба мещан к настоящей человеческой интеллигентности. За Леночкиным обычным, простеньким стремлением жить, как все, скрывается эта же ненависть к людям тонкой душевной организации. Она душит интеллигентность в Федоре, возбуждая в душе его неподвижные, темные желания мещанина.

А мальчишка Олег Савин именно по-настоящему интеллигентен. Нет у него ни диплома о высшем образовании, ни даже аттестата зрелости, а он уже в рядах интеллигенции. Как бы ни сложилась дальше его трудовая жизнь, он интеллигентен потому, что интеллигентность сегодня — это любовь к своему народу, доброе сердце, стремление к прогрессу, чувство интернационализма, умение жить интересами целого мира, не терпеть узости и косности суждений, биться с любым проявлением пошлой и подлой буржуазной морали. Появив сердечную красоту Олега, от Лапшина уходит сын его Геннадий, не ощущавший раньше, до встречи с новым товарищем, истинной звериной сущности отцовской природы. И этот разрыв Геннадия

с Лапшиным — символическое выражение нравственных сил нашей молодежи, которая непременно сбросит со своего пути собственничество и мещанство, стяжательство и приспособленчество. Настоящая победа Олега Савина не только в том, что он отцовской саблей сокрушил Леночкино обывательское благополучие, а и в том, что повел за собой Геннадия, научил его той большой духовной работе, без которой уже не могут жить юноши и девушки в наши дни и в нашей стране.

Молодежь, смиренно усевшаяся на институтские скамьи в пьесе «Ее друзья», встретившаяся новыми веяниями жизни в пьесе «В добрый час!», в комедии «В поисках радости» уже активно выступает против мещан всех и всяких мастей, против тех, кто только себя и свою узенькую мораль считает нужными, а других — подозрительными, вредными, лишними, кто расценивает юность как пору самых тяжких заблуждений и легкомысленных мечтаний. Олег Савин крушит серванты и кровати старой отцовской саблей, что еще с легендарных времен драгоценной реликвией висит на стене дома Савиных. Это очень важно для Розова, что отцовской саблей замалчивается Олег на обывательскую неподвижность. Все поколения советских людей вместе, когда нужно косить сорную траву, когда нужно строить светлый мир радости. «В поисках радости» называет эту свою пьесу В. Розов. Действительно радость, жизнерадостность, оптимизм, душевную бодрость — все это обретает человек, умеющий не признавать уже сложившихся обстоятельств с ленивой покорностью, умеющий по-мальчишески или по-взрослому, пока еще смешно, или уже серьезно, не вмешиваться в жизнь, принимать самостоятельные решения, преодолевать обстоятельства во имя высоких принципов.

Спотыкаясь о матрацы и натываясь на серванты, повсюду наставленные Леночкой, Олег словно задевает и острые, неудобные хорошим людям углы жизни, которые еще предстоит обрубить и саблей и сильным гневным словом гражданина. И когда Олег решается на поступок, когда в доме воцаряются уныние и скорбь по поводу этого его «безобразного» поступка, — радость разливается во всей атмосфере пьесы, радостное чувство уверенности в нашей молодежи, и радость эта, очищающая души, оп-

ределяет
В. Розова.

Во многи
тральных
одна внутр
ная тема е
стаивает ст
активно уч
деб, в восс
мократии,
дей XX и У
поднята и

Володей
паренька,
Андреем А
ститут, ли
шем образ
вина восту
рально. Сей
это Волод
нашей с п
дражен, н
хочет. Отч
волен? Ка
ния? Андр
доражен
окончена,
основания
залились
обыватель
с Володей
личные от
лантливы
в институ
шане, но
случилось
вает в эт
Володи Ф
прием, от
тивирован
можно п
все крити
начинали
Володя,
варии, к
ция стан
невьясне
В. Розов
дорову,
необходи
определе
характер

Да, х
но хоро
молодеж

ределяет философский пафос комедии В. Розова.

Во многих пьесах В. Розова помимо центральных их конфликтов проходит еще одна внутренняя тема, общая нравственная тема его драматургии — молодежь отстаивает свое право вместе со старшими активно участвовать в решении своих судеб, в восстановлении ленинских норм демократии, к чему призывали советских людей XX и XXII съезды КПСС. Эта же тема поднята и в сценарии «А. Б. В. Г. Д...».

Володей Федоровым зовут теперь этого паренька, того самого, который, называясь Андреем Авериным, не захотел пойти в институт, лишь бы получить диплом о высшем образовании, и под именем Олега Савина вступил в бой с обывательской моралью. Сейчас, в сценарии «А. Б. В. Г. Д...», это Володя Федоров. С первых же минут нашей с ним встречи Володя чем-то раздражен, ничто ему не мило, ничего он не хочет. Отчего же сердит Володя, чем недоволен? Какая причина дурного его настроения? Андрей из «Доброго часа» был взбужден решением своей судьбы: школа окончена, что дальше? Олег Савин имел основания нервничать — на его жизнь навалились груды обывательской мебели, обывательской морали. А что же случилось с Володей Федоровым? Есть у него в отличие от Андрея призвание. Володя — талантливый математик, по праву может идти в институт. И окружают его вовсе не мешане, но хорошие, милые люди. Что же случилось? В. Розов сознательно не называет в этом сценарии причин раздражения Володи Федорова, он выбирает именно этот прием, отказываясь от психологических мотивировок его поведения. С таким приемом можно и нужно спорить, не случайно почти все критики, писавшие об этом сценарии, начинали с вопроса: почему нервничает Володя, и, не находя ответа в самом сценарии, критиковали драматурга, чья позиция становилась, таким образом, путаной и невыясненной. Но, как бы ни спорить с В. Розовым, присмотреться к Володе Федорову, герою сценария «А. Б. В. Г. Д...», необходимо, потому что кое-какие стороны определенных жизненных явлений в этом характере подмечены.

Да, хорошие люди окружают Володю, но хороши они во всем, кроме общения с молодежью, понимания ее желаний и за-

просов. В этом сценарии на юношу Володю взрослые смотрят словно бы на свою собственность, не имеющую, естественно, никаких особых претензий. С их точки зрения, Володе и нечего особенно задумываться над жизнью, жизнь предопределена и расписана ими, взрослыми, за него, молодого. А быть может, в какую-то минуту стоило бы и не мучить его расспросами и не надоедать ему наставлениями — юноша мужает, это бурный и сложный процесс внутреннего духовного роста, при котором нужно, чтобы старшие проявили и заботу и чуткость и искреннее уважение к молодым исканиям.

Правда, претензии Володи иногда слишком абстрактны, и общи; правда, иногда драматург вместо паренька, ищущего свое место в жизни, вдруг начинает изображать эдакого развязного и наглого стилиягу, которому просто не по нраву работать, а по нраву лоботрясничать да обливать всех, кто трудится, потоками ядовитой желчи. И все же, в связи с образом Володи, стоит еще раз задуматься над важнейшей проблемой воспитания молодежи, воспитания творческого и заботливого.

Неудовольствие Володи сродни беспокойству других мальчишек из пьес В. Розова, они хотят, чтобы с ними считались, как с товарищами, чтобы их чувства и мысли уважали, чтобы никто не смотрел на них как на заведомо испорченный материал, пригодный только для немедленной переработки. В. Розову как раз нравится в Володе его тяга к долгим и трудным раздумьям. Он и делит всегда так своих героев, не на старших и младших, а на думающих, ищущих и успокоившихся на том, что жизнь проста, что это только лишь А. Б. В. Г. Д... — вот и вся ее сложность. И молодые, не ищущие своего пути, не задумывающиеся над смыслом жизни, — чужды драматургу. В доме своего дяди Володя встречается с юношей, которому все абсолютно ясно. Но не симпатичен этот «ясный» юноша, тупым равнодушием веет от его всезнайства. Интересно, что когда-то в «Добром часе» маленький карьерист Вадим, соученик Андрея, считал, что его другу не хватает «ясности». Вадиму все было ясно, а Андрей впервые в жизни сталкивался со многими и многими неясностями. «Как три копейки» все ясно в жизни грубому мещанину дяде Роману из пьесы «Не-

равный бой». А ведь на деле-то именно они — Лапшин, дядя Роман, школьник Вадим — как раз и не обладают этим ясным, цельным взглядом на жизнь, взгляд их затуманен маленькими мыслями, корыстными интересами. И именно Андрей и Володя еще обретут, обязательно обретут, эту жизненную ясность, для постижения которой нужно знать не только азбучные истины легкого успеха и спокойного бытия, но и трудную духовную работу, нелегкие нравственные усилия, умение строить собственную душу.

Сталкивая Володю со случайным попутчиком, сыто объясняющим, что «...современные гордые. А мы не могли, мне и сейчас, что велят, то и делаю...», — В. Розов сталкивает именно эту примитивную, бездеятельную ясность со сложной диалектикой еще ищущей, но уже готовой к хорошей жизни души.

Знаменательно, что и Лапшин из пьесы «В поисках радости» и попутчик Володи Федорова — люди, объявляющие жизнь простой и не требующей никаких усилий, — это люди, презирающие молодые искания. Они в пьесах командировочные, они как бы в командировке у жизни, а не постоянные ее жители. Лишь на минутку, в командировку забредают они в жизнь настоящих людей, но вот пробил их час, гудит гудок, и рассеялись они, словно дым от несущегося поезда, словно никогда их и не было. Нет, не они, несмотря на всю их уверенную деловитость, постигнут глубокий смысл современности. Современность постигнут люди, умеющие и любящие думать.

Сценарий «А. Б. В. Г. Д...» не стал подлинно художественным произведением потому, что драматург так и не справился до конца с характером своего героя, который застрял между образом человека, выбирающего сложные и самостоятельные пути, и примелькавшимся типом стилиста с «тарзаньей» шевелюрой и дикарским набором все и вся уничтожающих выкриков. Не прояснены и позиции взрослых, так беспомощно пасующих перед капризничавшим маменькиным сыночком. Эти взрослые то не дают ему ни минуты покоя, то устраняются из его жизни совершенно. Работая над сценарием и создав на его основе пьесу «В дороге», показанную в Москве театром им. Моссовета, В. Розов попытался прояснить некоторые туманности и неясности, о

которых говорилось уже раньше в печати в связи с его «А. Б. В. Г. Д...». Так, например, рядом с Володей появились зрелые, интересные люди — дядя Вася, рабочий Павел, случайно встреченные железнодорожники, люди, которые по-настоящему глубоко чувствуют свою ответственность за подрастающее поколение. В этой пьесе драматург уже яснее прочерчивает линию слияния школьных знаний Володи с радостью первого самостоятельного труда.

Но до конца разобраться в характере Володи, в его взаимоотношениях с окружающими так и не удалось. И все же, несмотря на эту неудачу драматурга, мы не хотели бы зачеркивать того рационального зерна, которое находим и в сценарии «А. Б. В. Г. Д...» и в пьесе «В дороге». Это рациональное зерно — мысль о необходимости видеть в молодом человеке личность и уважать ее, понимать свою ответственность за эту складывающуюся жизнь, не навязывая при этом ей мелочной опеки. Эта мысль кажется нам существенной для понимания всей драматургии В. Розова, для понимания ее современной жизненности и стойкого успеха у зрителей всех поколений.

А что же сегодня? Широко идет новая пьеса В. Розова «Перед ужином»; значит, все в порядке у драматурга? Но вот как раз сейчас, когда наша критика совершенно успокоилась после критических штормов вокруг сценария «А. Б. В. Г. Д...», хочется забеспокоиться.

Обгоняя Андрея Аверина, который когда-то помог формированию нового характера молодого литературного героя, в жизнь вошли юноши и девушки сегодняшней литературы, умеющие не только задумываться, но и действовать, не только собираться бороться со злом, но и бороться. Молодые люди из новых произведений, вобрав в свои характеры юношескую чистоту помыслов и нетерпимость к духовной фальши — все то, что некогда открыл литературе В. Розов, — уже давно стали коллегами сегодняшних взрослых людей, строящих большую и новую жизнь. Они, эти юные герои современной литературы, уже давно деятели, работники, молодые их тревоги давно воплотились в зрелые поступки, дела, столкновения и свершения.

А что же новые герои В. Розова? К сожалению, в пьесе «Перед ужином» мы больше не встретимся с художественным от-

крытием характера, характера молодого современника на нынешнем, современном этапе жизни. Неужели время открытий осталось позади в драматургии В. Розова, и, как ни печально говорить это, неожиданно наступило время повторов? И если раньше каждая сюжетная ситуация розовских пьес углубляла, расширяла наши представления о действительности, сегодня блестящее, отточенное профессиональное мастерство драматурга иногда выглядит самоцелью, существует как бы само по себе, вне больших и точных социальных ассоциаций.

Так, например, один из героев комедии «Перед ужином» студент Григорий Неделин полюбил Верочку Голубеву. Он говорит ей о своей любви так, как умели говорить, быть может, одни трубадуры и рыцари — высоко, романтично, благоговейно, безумно волнуясь и даже теряя сознание. Такое открыто-страстное признание юного человека в любви к своей юной подруге уже неоднократно встречалось в пьесах В. Розова. Еще робко, но уже начинал говорить о своих чувствах школьник Петя из пьесы «Ее друзья». Уже горячее, темпераментнее говорил об этом же школьник Дима из пьесы «Страница жизни». Объяснились в любви вчерашние десятиклассники из «Доброго часа». Необыкновенные, прекрасные слова говорил Геннадий Лапшин сестре Олега Савина — Тане в комедии «В поисках радости». В то время, когда на первом плане в драматургии были так называемые производственные конфликты, а живые человеческие чувства отводились на задний план, все эти любовные монологи воспринимались как нечто свежее, новое, восстанавливающее сложный образ живого человека в искусстве. Сегодня, когда атмосфера истинной человечности стала нормой жизни людей, все эти страстные признания юнцов выглядят уже несколько искусственно, нарочитым повтором однажды счастливо найденной эмоциональной ситуации. Правда, и сегодня необычные чувства Гриши Неделина имеют свое обоснование. Сейчас, когда некоторая часть нашей молодежи считает, что главное — техника, главное — научные открытия, а чувства, эмоции — это второстепенное, никому не нужное, — любовный монолог Гриши Неделина вступает в спор с настроениями само-

довлеющего техницизма. Но такой спор — уже частность по сравнению с большими, истинно социальными обобщениями розовских пьес.

И вот что особенно обидно: молодые герои этой пьесы уже не вмешиваются в дела, занимающие взрослых. Студент Неделин сосредоточен на своих личных перипетиях, его бывший товарищ по школе — Валерьян — занят размовкой с женой, школьник Иван Неделин — перепиской с другом во Франции и впечатлениями от московской поездки. У всех у них своя жизнь, нравственные столкновения, этические конфликты, размышления о гармонической природе нового человека. Но жизнь эта как бы совершенно удалена из сферы современной действительности, она идет параллельно большим заботам большого мира, никак с ним не перекрещиваясь. А у родителей, у старших в это время происходят важные, значительные события. Родственник старшего Неделина — Илларион — осознает свои тяжкие идейные заблуждения, изгоняется из общественной жизни некогда активный строитель культа личности Серегин, и сегодня мечтающий о возвращении старых времен. Однако молодых героев из пьесы Розова все это как будто не касается. Они словно пережидают шумные бури большой жизни, чтобы вернуться к своим этическим переживаниям. Показательна в этом смысле такая сцена: Иван и подружка его Ирина рассуждают о разных школьных разностях. В это время разгорается кульминационный конфликт среди взрослых, речь идет, как надо и как не надо жить. Мальчик и девочка физически присутствуют здесь же, но психологически они выключены из всего происходящего. Наконец, взрослые расходятся. И тогда школьники снова возвращаются к прерванному разговору, будто бы предыдущей сцены вовсе не было. То же самое происходит в других случаях с Валерьяном. Он сидит здесь же, в комнате, где идут острейшие мировоззренческие бои, и словно ничего не слышит, психологически он отсутствует. Драматург, оставляя его на сцене, выключает его эмоции. А почему? Ведь Валерьян, например, молодой инженер, мы знаем его взгляды на семью и любовь, разве не интересно было бы узнать, что именно такой человек думает по поводу спора между Неделиным-отцом и пришедшим в дом неким Серегиним. Ведь

когда-то мы знали позиции Андрея и Аркадия Аверина, Олега, Федора и Николая Савиных, Володи Федорова или многих других молодых героев Розова не только по поводу личных их дел, но и по поводу всего, что творилось в мире на их глазах. Почему же сегодня центральные конфликты этой пьесы не касаются молодежи?

Требую уважения к молодым людям, к новым поколениям, в пьесе «Перед ужином» драматург сам выключает их из острого идейного столкновения, оставляя все их интересы лишь в области этической, нравственной, эмоциональной. Почему же нет для молодых героев из комедии 1962 года ничего, что за окнами их сердец, их квартир, их чувств? Отдельно существуют в пьесе столкновения взрослых, отдельно радости и переживания молодежи. В пьесе живут две разные, лишь бытово соприкасающиеся сферы. Правда, подросток Иван Неделин говорит о том, что не терпит показухи, хотя бы в делах школьных. Правда, особая деликатность его души видна в отдельных репликах и сердечных движениях. Но одних только нравственных достоинств уже мало для современной молодежи. Они, эти достоинства, поражали в пьесе «Ее друзья», когда драматург впервые заговорил о большом внутреннем мире маленьких граждан. Сейчас это всего лишь милые черты милой инфантильности, не перешедшие в новое качество современных характеров.

Драматург не нашел в новой пьесе главного для себя, именно для себя. В этой пьесе есть большой и значительный разговор о последствиях культа личности, но он есть также и в таких пьесах, как, например, «Палата» С. Алешина или «Черные птицы» Н. Погодина. У Розова есть верные мысли о перевоспитании заблуждавшихся раньше людей, о том, что некогда легко сходявшие с рук приписки и махинации теперь не прощает сама человеческая совесть. Но эти же мысли есть сегодня и в других наших драматургических произведениях. А вот собственно розовского, присущего только этому писателю, так и не найдем мы в пьесе «Перед ужином», не найдем нового содержания молодого характера, нового содержания жизни, споров и тревог, надежд и радостей молодежи. И поэтому комедия «Перед ужином», комедия крепкого мастерства, отличного юмора и чистой

нравственной атмосферы, все же во многом пьеса-повтор, где есть и виденные раньше у Розова папы и мамы, добрые старшие братья и мещанки-соседки, лукавые девочки и добродетельные мальчики. В этой пьесе не случилось художественного открытия — ситуации и характеры исчерпаны во всех предыдущих пьесах.

Драматургу предстоит найти новый характер молодого человека наших дней, не уступающий по своей достоверности характерам Олега или Андрея. Их историческая минута уже исчерпана. Новые исторические горизонты, новые свершения требуют и новых характеров. Верный друг молодежи, В. Розов обязательно такой характер найдет и откроет и в жизни и в литературе.

Однако, чтобы быть справедливыми, об одном открытии драматурга в комедии «Перед ужином» мы все же расскажем. Взамен игрушечной белки из пьесы В. Розова «Вечно живые», плюшевого мишки из пьесы Е. Шварца «Повесть о молодых супругах» или старой мудрой птицы из пьесы А. Арбузова «Таня» — деталей однообразно лирических, в новой пьесе драматург нашел деталь нового жизненного содержания, рожденную точным сегодняшним временем, наполненную живым политическим смыслом.

Школьнику Ване Неделину родители дарят магнитофон. Ко всем пристаёт он со своим магнитофоном: скажите что-нибудь умное — запишу. Одному некогда, другому не до этого. И вот в дом приходит Сергей, человек, накрепко связанный со старыми временами, о которых говорит с надеждой на их возвращение. Вдруг взгляд его падает на магнитофон. Даже не крик, а какое-то рычание вырывается из его груди — записали, допесут, конец. Это единственный взрослый в комедии «Перед ужином», испугавшийся магнитофона. Старые представления заставляют человека и жизнь, и вещи, и явления видеть обязательно в старом свете. Отличная, современная находка! И именно эта точная, современная деталь особенно наглядно оттеняет некоторую старомодность характеров молодых героев в комедии «Перед ужином».

Театры любят пьесы В. Розова, они ставят их с удовольствием, с хорошим творче-

ским во
ные кол
новых п
деются
жизни п
чтобы и
тургу во
их твор
лодежи,
торые к
Напроти
героями
тель, и
коммуни
драмату
героя, о
внутрен
конфлик
дость за
драмати
когда е
разум, н
чувства,
нское,
его пьес
в сложн
ных ме
лим ум
не. Да
что дра
живется,

ским волнением. Но, думается, и театральные коллективы, так нетерпеливо ждущие новых произведений В. Розова, втайне надеются на новые образы, новые пласты жизни в его литературе. Однако для того, чтобы искать сегодня нового героя, драматургу вовсе не нужно отказываться от своих творческих наблюдений над жизнью молодежи, что иногда предлагают ему некоторые критики, зовя его к новым темам. Напротив, именно в общении с молодыми героями В. Розов нашел себя и как писатель, и как гражданин, и как воспитатель коммунистического сознания масс. Для драматургии совсем не безразличен выбор героя, от его характера, от его облика и внутреннего мира зависит и напряжение конфликта и идейный смысл драмы. Молодость занимает В. Розова и как истинно драматический объект искусства. Время, когда еще не окончательно созрел мудрый разум, но уже налились и бродят сильные чувства, это время, само по себе драматическое, отлично используется В. Розовым в его пьесах для того, чтобы рассказать, как в сложных столкновениях и трудных борениях между беспокойным сердцем и зрым умом растут и мужают юные граждане. Да, собственно, нечего и беспокоиться, что драматург уйдет от своих героев: думается, что здесь советы иных критиков, к

счастью, бессильны. Видно хотя бы, как напряженно и тщательно, волнуясь и радуясь, работал В. Розов над тем, чтобы сохранить для театра образ молодого человека из своего сценария «А. Б. В. Г. Д...», уточняя и укрупняя этот характер в пьесе «В дороге».

Все помыслы писателя, все его заботы связаны с делами и заботами молодежи. Ничто из большой и шумной ее жизни не проходит мимо драматурга. Он знает, о чем спорят на комсомольских собраниях и о чем говорят влюбленные на набережной Москва-реки, он отлично чувствует строгий, аскетический внутренний мир молодых ученых и веселую звонкую силу юных лириков. А раз все это так — образ нового молодого героя непременно будет в следующей же пьесе В. Розова.

А живет и работает В. Розов интересно, необычайно интересно, он занимается именно тем, что по-настоящему увлекает его и как писателя, и как человека — постоянным общением с молодежью. В аудиториях Литературного института, на молодежных диспутах — всюду Виктор Сергеевич Розов утверждает единственно верное суждение о нашей молодежи, как молодежи, стремящейся к коммунистическим идеалам, беззаветно любящей Родину, неразрывно связанной со своим народом.



Ю. Волчен

ТРИ ВАХТЫ СОЦИАЛЬНОГО ГЕРОЯ



авно бы, кажется, пора забыть об амплуа — наследии прошлых лет. Но в крупном городе, о котором пойдет речь, всегда был один какой-нибудь актер, наиболее современный и, так сказать, предназначенный самой природой на роль «социального героя».

Не то что бы другие были хуже или старомоднее, не то что бы их меньше любили, но этого — единственного — зрительный зал избирал себе в герои по особым признакам. Было нечто, позволявшее многим людям ощущать себя как бы коллективно отраженными в нем, даже увеличенными в главных чертах.

1

Годы войны и первое послевоенное пятилетие на этой вахте в Горьковском театре драмы стоял Михаил Алексеевич Буйный.

Когда горьковчане снова увидели своего любимца на недавних гастролях Свердловской драмы, перед ними был и театр другого стиля, и артист, умудренный возрастом, живущий новой внутренней темой. Поэтому пусть не посетует художник, если воспоминания обнаружат некоторые, может быть, наивные черты нашей молодости. Время всегда сильнее нас. Оно нас творит, а потом — переделывает.

М. Буйный был актером разнообразных возможностей, с беспрепятственным правом входа в различные эпохи, социальные слои и характеры. Его звучный хохоток, сопровождавшийся колыханием обильного тела, глаза, от смеха словно бы чуточку пьяные, — все это великолепно сгодилось бы в Фальстафе. Он умел выпить чашу меда посреди спектакля «Иван Грозный» так, что сценическое мгновение останавливалось, и все гадали: не таится ли тут чрезвычайное сюжетное событие, смысл которого еще не ясен. И долгие внимательные взгляды зрителей сопровождали эту сцену, пока пьянящее зелье переливалось из одного сосуда, деревянного, в другой, живой, казалось, совершенно бескрайний и ненасытный в своем жизнелюбии.

Простодушный юмор артиста позволял ему интересно рисовать куражащихся купчиков Островского — если только замысел не требовал жестких линий сатиры. А однажды Буйный убедительно сыграл в современной пьесе и «отрицательного» героя. Впрочем, действительно ли директор завода Осередько из нашумевшей в ту пору пьесы «Далеко от Сталинграда» воспринимался артистом с сознательным осуждением? Вероятно, нет. Если говорить по совести, то наше зрительское отношение к этому образу тоже посуровело со временем.

Как это часто бывает, успех артиста зависел не от того, осуждает он или утверждает какое-то явление, а от того, как глубоко он это явление, этот тип знает, как сросся с его жизненной сложностью и противоречивостью. Буйный знал. Он дружил все военные годы с видными директорами заводов, носителями победных орденов и высоких званий. Позднейший жизненный путь некоторых из этих людей показал, что не всем пошло на пользу тревожное предупреждение, высказанное со сцены.

И не кон
противоде
изводства
залось бы
наки личн
Осередько
друзьями
воссоздав
Осередь
властным.
был дойти
людей, не
что оскор
небных о
вот, деска
И правда,
водом, на
властного

Б ампула —
вупном го-
всегда был
более сов-
едназначен-
«социаль-

старомод-
но этого —
ал себе в
то, позво-
я как бы
увеличен-

Пятилетие
амы стоял

о любим-
драмы, пе-
и артист,
внутренней
жник, если
жет быть,
мя всегда
переделы-

х возмож-
да в раз-
теры. Его
олыханием
бы чуточку
ось бы в
а посреди
деническое
и: не таит-
тие, смысл
имательные
дену, пока
го сосуда,
совершен-
жизнелю-

л ему ин-
в Остров-
вл жестких
бедительно
ательного»
ор завода
сы «Дале-
том с соз-
Если гово-
отношение
менем.

ависел не
кое-то яв-
явление,
ной слож-
знал. Он
ректорами
и высоких
оторых из
на пользу
со сцены.

И не консерватизм технического мышления, не противодействие каким-нибудь новым формам производства сыграли тут решающую роль, а те, казалось бы, второстепенные и сопутствующие признаки личного поведения, которые были в образе Осередько. Но повторяю: в те годы все они были друзьями артиста, и он не осуждал их — просто воссоздавал.

Осередько обладал характером крутым и самовластным. Отстаивая свои взгляды, он способен был дойти до неистовой грубости и оскорблял людей, не придавая этому значения. Заметно было, что оскорбление подчиненных при исполнении служебных обязанностей он считает даже доблестью: вот, дескать, до какой степени я одержим делом. И правда, Осередько настолько сливал себя с заводом, настолько сросся с ролью крутого и самовластного начальника, что, кажется, при случае мог

бы и рукам волю дать, продолжая при этом все так же гордиться своей необузданной энергией. От работы артиста веяло знанием подлинных людей и обстоятельств их жизни. Не осуждая специально самодурства и произвола, раскрывая в характере Осередько широту его натуры, даже своеобразное его обаяние, Буйный вместе с тем правдиво и резко запечатлел его отрицательные черты.

В ролях отрицательного и комедийного плана у Буйного всегда было рассыпано множество привлекательных черточек: наивный и безобидный юмор, ширь неугомонной души, непосредственная любовь к простым радостям жизни. Все эти черточки собирались воедино, когда речь шла о создании положительного образа нашего современника, социального героя эпохи.

Он выходил на сцену Андреем Колесниковым, руководителем партизанского подполья в «Нашествии» Леонова, и нельзя было не любить этого человека. При суровой, медвежьей силе, сколько в нем было простоты и доброты души! Колесников должен скрываться в лесах, партизанская тактика требует от него военной хитрости и гибкости, но в самом качестве его силы чувствовалось стремление идти напрямик, неспособность к обходным маневрам и хитростям, чувствовалось что-то истинно русское, народное. И это было в те годы, когда мы много размышляли о наследственных русских качествах советского человека.

За все время работы Буйного на горьковской сцене однажды он стал объектом острого спора. Он сыграл Максимова в пьесе Б. Лавренева «За тех, кто в море». Было что-то чкаловское в этом Максимове, в сочетании физической силы, грубоватости, резкости с отзывчивой добротой. Военный талант Максимова ощущался через широту его порывов и смелость, доведенную до нахальства.

Оклеветанный Боровским, Максимов лежал в своей каюте с гитарой в руках. Лежал, не вставая много дней. Можно было, конечно, сразиться с Боровским, но он не хотел. Не то что не мог, но именно не хотел. Ему не дороги были карьера, слава, успех. Только двумя вещами на свете умел дорожить Максимов: делом, которое он делал, и чувством товарищества. Теперь, когда его оторвали от дела, а товарищи осудили, огромная обида его активно выражалась в этом ничегонеделании. Боровского же он презирает настолько, что не хочет с ним объясняться. Когда под конец пьесы к нему приходила победа, она заставляла Максимова деловым. Прежде всего он готов к новому делу — ничто другое его и не интересует.



Михаил Алексеевич Буйный

В поведении Максимова — Буйного была редкая органичность. Душевную жизнь героя очень чутко воспринимали зрители. Но вместе с тем получалось так, что победу над Боровским добыл себе не сам Максимов; ее добыл для Максимова Харитонов.

Приехали московские критики (И. Крути и Л. Боровой), посмотрели спектакль и сказали, что такой образ Максимова снижает основной конфликт драмы. Сказали, что Буйный в роли Максимова не современен, потому, что ему не хватает разящего и блестящего интеллекта. До сих пор не знаю, правы ли они: даже сейчас, в воспоминаниях, мне нравится Буйный — Максимов. Речь тогда шла, видимо, не об одной роли одного актера — о чем-то другом, более общем.

2

Когда умер Дмитрий Андреевич Андреев, говорилось, что от нас ушел истинно современный актер, наиболее близкий сегодняшним зрителям и чуткий к героическому. Это было в 1958 году.

Между тем путь Андреева на сцене Горьковского театра драмы начался вдали от подобных определений.

Приземистый, с крупным тяжелым лицом, он казался грузным, когда сидел или стоял в молчании. На первый взгляд ему чего-то не хватало, чтобы выходить на сцену героем: какой-то доли общепринятого «обаяния». Однако все менялось, едва он начинал говорить. Мужественный голос его разливался в баритональные верхи, легкие и вольные. Глаза загорались веселым огнем. Жесты становились парящими, тело — стремительным. Огня хватало недолго, и чем дальше, тем веселее он горел. О чем бы он ни говорил в такие минуты, мне всегда казалось, будто он читает стихи Багрицкого или думает этими стихами:

Но глаза незрячие
Открывали мы,
Но в бреде горячечном
Поднимались мы...

Романтика Багрицкого казалась наиболее выражающей внутреннюю сущность актера. Но поначалу театру неизвестна была эта способность Андреева преображаться в горении.

Шел 1951 год. Он со всеми своими противоречиями отражался в репертуарном календаре театра. Дмитрий Андреевич впервые вышел на горьковскую сцену в роли Сибирякова в «Зеленой улице». В этом Сибирякове бушевала ярость сильного человека, наткнувшегося на пустяковые препятствия, из которых неожиданно выросла огромная бессмысленная куча. Сибиряков — Андреев принимался расшвыривать эту кучу, и чем дальше, тем больше распалая его гудящая, рассчитанная не на дни и минуты, а на долгую жизнь ярость. Впечатление оставалось тем более сильнее, что ярость не выплескивалась в крике, а оставалась внутри.

Тем не менее публике больше нравился в этой роли другой актер, нейтральный и вялый, но импозантный на сцене. Помню, Н. А. Покровский сокрушенно сказал про Андреева: «Уродится же на лице у хорошего актера этакая бяка!» То ли и впрямь переменялось лицо у Андреева, то ли

мы привыкли к нему, но только позднее оно стало для всех лицом любимого человека.

Для этого потребовалось время. Сначала режиссура театра решила, что Дмитрий Андреевич будет хорош в тех пьесах, где появляются умные, сильные враги. Ставили «Незабываемый 1919-й» Всеволода Вишневского. Спектаклю явно не хватало Шибаева. Молодой актер, которому поручили эту роль, не справлялся. И все-таки Андрееву Шибаева не дали. Ему дали Дэкса — английского разведчика. В результате Дэкс сильно «переигрывал» Шибаева в спектакле. Дэкс у Андреева точно каменел весь, когда принимал задание, связанное с почти неминуемой смертью. Руки и ноги его становились пудовыми — не отдерешь от земли. А все-таки он шел на смертельное дело.

За годы работы в Горьком на долю Дмитрия Андреевича больше всего выпало ролей партийных руководителей. Никогда он не играл их получающими, сдержанно-скованными, произносящими слова «для истории» и одновременно показательно просто. У него это были и на самом деле простые, работающие люди. Пожалуй, основным их качеством оставалась воля. Но в применении к Андрееву одного этого слова мало. Хочется сказать — веселая воля.

Его комиссар Воробьев из «Повести о настоящем человеке» завоевывал доверие мгновенно, до первых произнесенных слов, потому что он устранил вещи на госпитальной койке и в тумбочке по старому солдатскому правилу: «Где я — там и дом». Выпросив у медсестры газету, по которой интересовался, Воробьев сразу знал, с какого места ее читать: сказывался долгий опыт пропагандиста. Брал он потом книжку Николая Островского, чтобы привести Мересьеву нужную цитату, но цитату знал наизусть и страницу не разыскивал. Помогая всем, кому нужно, Воробьев следил за товарищами по госпиталю спокойными и порой даже счастливыми глазами. По всему было видно, что он привык жить в гуще народа, работать с людьми, и ничего не знает любимее этого занятия. Раскрывалась перед зрителями жизнь не столько даже, драматическая, сколько непосредственно увлекательная.

Андреев не был членом партии, но темой его творчества стала партийность. Он играл Хлебникова в «Персональном деле», живя только этой мыслью. Хлебников старался внушить себе, что люди, поверившие бездоказательно клевете на него, — все честны и все принципиальны. Их могли обмануть, они могли обмануться, но они честны. Без этого Хлебников жить не стал бы. Исключение он допускал лишь для двоих: сознательного клеветника Полудина и трусливого обывателя Колокольникова. Поэтому, когда Колокольников приходил к нему домой, чтобы словами «я не борец» оправдать свое предательское молчание на собрании, Андреев давал своему Хлебникову возможность объясниться без внешней ярости. Вопрос о личных взаимоотношениях с бывшим «другом» был для него слишком ясен и уже не волновал. «Партия — боевой союз единомышленников. Боевой!» — говорил он, расхаживая по комнате и глядя мимо Колокольникова, который как бы уже и не существовал. Хлебников защищал не себя и не свой дом от вторжения чуждого человека, он, у которого только что отняли партийный билет, хотел защитить партию...

В те годы Горьковский театр драмы поставил пьесу местного драматурга Тищенко «Ранняя вес-

на». Пьеса была слабая, но театр отнесся к ней весьма серьезно и перед началом репетиций тщательно знакомился с жизнью Сормовского завода, доставившей материал драматургу. «Производственные» впечатления, неожиданные для актеров, вызывали самые разнообразные отклики. Каждый замечал то, что соответствовало его натуре. Одни разыскивали декоративные эффекты, пригодные для сцены, другие оставались перед полуголыми, взмокшими от пота ребятами из прокатного цеха, подхватывавшими раскаленные полосы металла, и удивлялись тяжести этой работы. Андреев более всего «прилепился» к одному рабочему кузнецу, который ловко «ритмовал» свою работу многочисленными поговорками и прибаутками. Он посчастливил сразу, потому что был убежден: работа, как бы она ни была тяжела, — дело веселое. И еще он был убежден, что человеку с такой веселой душой интересно жить на свете, и что из него может вырасти талантливый воспитатель других людей.

Вероятно, это осталось как зернышко в образе Степана Пояркова — парторга цеха из «Ранней весны». Ему предстояло произнести традиционный монолог о том, что на деревьях появились почки, и такие же почки будущего видны во всей нашей жизни. Но если бы вы видели, как выходил на сцену Андреев! Как он был потрясен весной, как был обрадован до того, что нигде не мог найти себе места присесть спокойно! Как он был уверен, что, стоит только протянуть руку за будущим — и достанешь его! Такое состояние нельзя нажать для одной сценической минуты. Оно — результат веры, ежедневной и еженощной.

Передо мной на столе лежит сейчас статья Дмитрия Андреевича для городской газеты, не успевшая попасть в печать. (Андрееву было мало работы в театре — он писал статьи, рисовал волжские пейзажи, читал лекции в Обществе по распространению политических и научных знаний, воспитывал сына по системе Макаренко...)

Статья начинается с того, как он согласился поработать над лекцией о моральном облике молодого советского человека на материале произведений литературы. Потом решил взять материал самой действительности. «Это захватило меня. Прочь книгу! Вперед в жизнь!» Артист подумал, что обо всем хорошем ему лучше всего расскажут в комитетах комсомола, а о плохом — в областном суде. С грустью пишет Андреев о том, что в областном комитете комсомола знали сводки, но ничего не могли рассказать о людях. «Я под-



Дмитрий Андреевич Андреев

нялся по мрачным лестницам областного суда...». Здесь перед художником встали многие тревожные вопросы. О молодых ребятах, сбившихся с пути: «Что заставило их уйти от компании светлых, чистых, любвеобильных, честных глаз нашей молодости? Почему не смогли их удержать в своем кругу наши высокие идеалы, наша наполненная пафосом строительства действительность?» Он услышал, что молодежи в городе некуда пойти. Стадионов мало. Театры и кино дороги. В любой подворотне на темной улице все-таки больше романтики, чем в клубе. И Андреев начал все про-звять.

Он специально посетил церковную свадьбу, а затем — свадьбу в загсе. Торжественность церковной обстановки и обшарпанность загсовской комнатухи возмутили его. Большая толпа в церкви, по-

его убеждению, была привлечена не столько верой, сколько интересным зрелищем.

Он с горечью пишет о пустоте филармонического зала в дни концертов симфонической музыки. «Искусство — душа народа. Если болеет душа, то пропадает романтика жизни. Я как-то, задумавшись, остановился у витрины магазина и, тихо напевая, разглядывал ее. Затем в отражении стекла я увидел, что на меня все с удивлением смотрят. Это очень плохо, если у нас считается, что подпевать на улице может либо ненормальный, либо выпивший...». «Товарищи! Дорогие мои товарищи! Почему нас не обижает серость там, где все должно искриться, впечатлять?!»

Прошли годы, сбилось многое из того, о чем мечтал в своей статье Дмитрий Андреевич. На волжском откосе выстроена открытая эстрада для симфонических концертов. В городе прошел международный фестиваль музыки. Расширены стадионы. Выстроен Дворец бракосочетаний. Если и осталась невыполненной какая-то часть этой работы, то самая невидимая, касающаяся собственно души человеческой. Но эту работу и взглядом измерить нельзя. Вселяется ли душа в самые роскошные дворцы, для нее построенные, или нет, — это зависит от очень многих и сложных причин, в том числе и от общего климата, господствующего в данных географических широтах. Статья Д. А. Андреева кажется мне превосходно выполненным автопортретом человека, который может быть назван рыцарем новой веры без страха и упрека.

Таким он был и на самой сцене. И только однажды я видел его другим. Это было в спектакле «Забывший друг». Андреев играл Гуськова, человека с большим сердцем. Тогда вдруг вспомнилось, что сердечные недуги сопровождали жизнь многих героев Андреева, да хотя бы и того же комиссара Воробьева. Но что для них значила физическая боль? Еще одна преграда, еще одна трудность, которую надо победить. Недаром, играя Воробьева, Андреев в часы задумчивости исписал всю ролевою тетрадку словами песенки:

Мужайся, товарищ,
Не трюсь никогда:
Отважному сердцу
Беда — не беда.

У Гуськова сердце болело иначе. Был когда-то и он человеком большой отваги, но отдал свое лучшее, получил взамен предательство — и надорвался. Так круто обидела его жизнь, что обиды сильнее даже, чем желание мести.

Мне казалось тогда, что образ Гуськова, выпадающий из обычной андреевской темы, — эскиз чего-то другого, что так и не успело разрастись в большое полотно...

3

Сильное, странное впечатление от В. Самойлова — чем страннее оно становится, тем и сильнее. Мало сказать, что он своеобразен, но это какое-то особое, властное своеобразие. Он чаще всего играет варианты одного и того же характера: замкнутого и одинокого, с тяжелой усмешкой и недоверчивой, скептической мыслью.

Стоит Самойлову появиться на сцене — еще ниче-

го не сделать, не сказать, а просто появиться, — как сейчас же по нервам зрителей каким-то таинственным театральным кодом передается, что есть в нем нечто неуживчивое, неподатливое. Словно он всей фигурой своей, без слов заявил: «Я — сам по себе».

В профессиональном же отношении В. Самойлов принадлежит к той актерской школе, которая не мыслит существования на сцене без органического общения. Природная способность Самойлова к общению так велика, его зовы к партнеру столь интенсивны, что об этом придется рассказать особо. Бывает порой на репетициях, когда он снимает очки со своих близоруких глаз, партнеры — а особенно партнерши — не выдерживают правдивости его взгляда. Ему невозможно ответить ролью. Одни зажигаются об него и пылают, другие сжимаются в комочек, ощутив унижительную подлость их собственного пребывания на подмостках. Самойлов откликается театру всем существом, без остатка.

Но, вместо того чтобы приглашать зрителей в «сентиментальное путешествие» по глубинам души своего героя, Самойлов, наоборот, кажется, только и делает, что стремится оттолкнуть нас от входа в свой внутренний мир, не допустить туда, потому что таков уж его герой: он никому не может позволить беспрепятственно расположиться в своем сердце. Конечно, это только кажется. На самом деле мы узнаем все необходимое.

Спектакль постепенно открывает нам суровую задушевность и чистоту этого «затрудненного» человека. Но Самойлов никогда не стремится «заработать» у зрителей дешевое сочувствие и не станет вам показывать под конец, что герой, который казался вначале суровым и замкнутым, распахнулся в своей доброте. Он так и остается странным человеком до самого конца, даже будучи нами понятым, даже будучи нами любимым.

А за странностью стоит индивидуальное начало, несхожесть человеческих жизней. В наше время люди стали внимательнее вслушиваться в себя, ощущать в себе присутствие сложного нравственного мира. Их пленяет художественное выражение человеческой сложности, индивидуальной непохожести.

«Этот человек — не я, он другой, особенный, но ведь и я тоже — другой, особенный, каждый из нас — особенный, вот в этом-то и есть нечто общее для всех», — примерно так можно было бы представить себе ход подсознательных зрительских восприятий при появлении Самойлова на сцене.

Женщина, жена погибшего фронтовика, прислала ему после спектакля письмо с просьбой подарить фотографию. Тут не было легкомыслия: просто артист напомнил ей мужа, такого же сурового и внешне грубоватого, такого же правдивого и чуткого. Муж погиб, а эта фотография будет напоминать, что самые дорогие его качества существуют в людях, живут.

Письмо солдатки — далеко не единственный пример подобных признаний. Самойлова в городе очень любит молодежь, студенчество. Хотя он обычно играет людей, проживших какую-то горькую часть жизни, хотя, следовательно, душевный опыт его героев отличается от душевного опыта молодых, очевидно, артист выражает что-то родственное им.

Романтическое обаяние Самойлова — в его внутренней чистоте и доброте, проверенной горьким опытом жизни, и потому — суровой, иронически-сдержанной.

Тот человек, которого играет Самойлов, не может быть доверчиво-добрым и общительно простым, потому что обстоятельства жизни и времени часто требуют от него колючести, готовности разрушать враждебное. Он много думает и не обращается за советами. В нем есть самостоятельность мысли. Но совершенно нет меланхолии, ипохондрии, растерянности перед жизнью. Герои Самойлова — люди с испытанной силой характера.

Еще одна странность: он актер всецело современный, поглощенный современностью до конца, и насколько сильно его воздействие на зрителей в современной роли, настолько же малоозначительным кажется он при переходе в другую эпоху.

Надели на него костюм Бронского — и этот костюм точно приплюснул актера, укоротил рост, подчеркнул отсутствие изящной пластики, сделал фальшью слова, жесты, биографию, психологию. Не состоялся и его Эзоп: правда, весь спектакль в Горьком был плох и обесмыслен. Сейчас репетируется Ричард III. Надеемся, он опрокинет сказанное. Но до сих пор все шло именно так.

Зато, если речь идет о современном герое, Самойлов одинаково убеждает в качестве английского доктора Веннера («Юпитер смеется») или Виктора из «Иркутской истории», бродяги-американца Вэла из «Орфей спускается в ад», или Гончарова из «Палаты».

До сих пор мы говорили о герое Самойлова как о единственном собирательном образе. Но, конечно, на сцене это разные люди. У них много важного общего, и об этом говорилось, но есть и живые различия характеров, обстоятельств, биографий. Он почти всегда играет без парика, без грима (исключение составляет «Четвертый») и все-таки оказывается неисчерпанным и разным. Его бесконечно изменчивое лицо, то красивое, то неприятное, то животно-тупое, то вдохновенное и тонкое, меняется не по указаниям разученной мимики, а само по себе, под мощным воздействием внутренней жизни. И, конечно, он умеет воссоздавать разность человеческих индивидуальностей.

Я видел много столичных и периферийных спектаклей «Иркутской истории». Виктор, подаренный Арбузову В. Самойловым — уникален. Не слишком начитанный, недоверчивый в любви и дружбе, тяжелый в изъяснении чувства, он был вместе с тем



Владимир Яковлевич Самойлов

лириком по натуре и даже по-есенински непосредственным. И был однолюбом, хотя не подозревал этого вначале.

Доктор Веннер, смотрящий на своего больничного шефа Брэгге глазами, разрезающими, как хирургический нож, видел на своем веку много общественной фальши и научного шарлатанства. Больше он не хочет ни на что глядеть: только бы работать, делать свое большое дело. Но однажды жизнь заставила его удивиться тихой человеческой красоте Мэри Мэррэй, и тогда он полюбил, не теряя злости. Настоящее всегда должно сражаться с фальшивым.

Гончарова в «Палате» донимает злость, как сила,

распирающая его изнутри. Не может он терпеть этого Прозорова рядом с собой. Достаточно он увидал таких и в армии и на заводе. Гончаров — натура активная, ему нужно выразить себя действием, и он буквально на каждом шагу не дает Прозорову прохода. А потом — неожиданный результат операции: потеряна рука. Теперь надо все самому решить о жизни. Не в том дело, примет ли жена. Жена-то примет. Дело в том, чтобы выработать для самого себя постановление: как полагается дальше жить. И он будет жить согласно этому собственному постановлению.

Все это — различные характеры. Но однажды я видел Самойлова в такой работе, где характер играет либо весьма незаметную роль, либо роль весьма необычную. Это — «Четвертый» К. Симонова. И думаю, что тут крупнее всего проявилось своеобразие артистического дарования Самойлова.

Все обстоятельства, предложенные драматургом и режиссером, требовали необычности. Спектакль ставился во имя того, чтобы сказать: за судьбы мира отвечает каждый. И даже не каждый четвертый, а каждый первый, каков бы он ни был. Значит, надо было чем-то попасть в этого «каждого», чем-то задеть его, а это гораздо шире понятия «характер».

«Он» в пьесе Симонова пошел на многочисленные позорные сделки с совестью. Что же, Он — хлюпик, владающий теперь в истерику перед судом мертвых?

Самойлов играет человека лично мужественного, способного принять решение. И — не способного принять его. Чтобы решить, надо знать правду, быть уверенным в ней. Герой «Четвертого» правды не знает, хотя ложь опротивела ему до смерти.

Во внешности — ничего специально «американского». Усы и седые волосы придают ему отдаленное сходство с самим автором пьесы. В поведении же главное — приговоренность к мысли. Он именно приговорен думать, и с самого начала. Встреча с Тэдди Франком — не причина, а только толчок к обнаружению того, что давно накопилось. Неумолимый, черный круг сцены, в который Он шагнул, подчеркивает неизбежность мысли. Не додумашь — не вырвешься! Сказав несколько пер-

вых слов Женщине, он садится в кресло, и сидит, не поднимаясь до последних слов спектакля. Даже в антракте. Он только поворачивается вместе с креслом, и сидит спиной к публике. Кто-то в зрительном зале осторожно встает и молчаливо выходит в фойе, а он продолжает сидеть. И, когда все возвращаются, продолжает с прерванной мысли. Он так и не додумал ее за это время.

Со своими мыслями Он вообще поступает неожиданно: не гонит и не зовет их. Представьте себе состояние человека в бессонницу. Страшно хочется спать, а снятся кошмары. Отбившись от них кое-как, человек просыпается и уже боится спать. А сон наваливается на него. И все повторяется бесконечно: засыпание, кошмары, пробуждение, засыпание, кошмары, пробуждение... А все потому, что Он приговорен думать!

Кончается спектакль, все действие которого превращается в два часа насыщенной электрической мысли, каков же итог? Возрождения еще нет. Предательства уже нет. Есть первый, в муках сделанный, шаг к далекому будущему возрождению.

□

Со временем, отдавшись от спектаклей, видишь, что воспоминания где-то стерлись, но зато яснее выступили общие линии. И тогда становится особенно очевидным, что кроме глубины решения роли, кроме профессиональных свойств актера в воспоминаниях огромное место принадлежит самой личности человека-художника. Личность артиста, не умещенная до конца ни в одну из ролей, вступает в прямую переключку с наиболее глубокими настроениями зрителей. Она — досказывает.

Художник всегда выражает время. Не только ролью, но и самим собой, своей индивидуальностью, всем сложным комплексом личных свойств.

В те уголки нашего сознания, которые прежде были освещены безразлично-серовато, личность актера нередко бросает яркий свет. И делает более острым наши общие переживания, имя которым всегда одно и то же: время.



Рубен Саноян

ПЬЕСА ОДНА, СПЕКТАКЛИ РАЗНЫЕ

Человек сам с собой» — спектакль Ленинанканского драматического театра; «Дыхание весны» — постановка Ереванского тюза; «Истина» — премьера русского театра имени Станиславского.

Три разных спектакля, разных и по названию и по манере, и по мысли... а пьеса все-таки одна.

Чем же обусловлено такое «обилие» названий? В чем различие, в чем специфика каждого театра? И, пожалуй, самое главное: в чем особенность выдвинутой драматургом проблематики, потребовавшей для своего раскрытия столько усилий, выдумки, столько разных, по-своему интересных сценических решений и небезопасных экспериментов?

Театры наши «набили руку» на постановках пьес с лобовым конфликтом, пьес, где строго разграничены противоборствующие силы, где прямолинейное столкновение нового со старым завершается победой нового, победой легкой, победой predeterminedенной, а потому малоубедительной и редко когда волнующей. Поиски, особенно в драматургии последних лет, — стремление осмыслить всю сложность, «неуловимость» природы современного конфликта, поиски образа человека наших дней, человека сложного, внутренне богатого, беспокойного — сегодня уже дали свои первые значительные результаты в армянской и не только в армянской драматургии.

Драма Григора Ягджяна — плод серьезных раздумий, успех, достигнутый ценой большого творческого труда. Драматург сумел остаться верным принципу психологической углубленности: раскрыл образы во внутреннем их движении, построил драму на конфликте опосредствованном, нашел интересные формы его выражения.

По-моему, именно это и обусловило тот широкий интерес, то пристальное внимание, которого удостоилась пьеса.

...Перед следователем госбезопасности Суренянцем сидит человек. Он обвиняется в измене Родине. Факты подтверждают это тяжкое преступление, но он держит себя странно: на вопросы следователя отвечает дерзко, пренебрежительно, с готовностью подписывает обвинительный акт, лишь бы скорее положить конец допросу.

Суренянец должен решить: или, основываясь на фактах, — а фактов больше чем достаточно, вплоть до фото обвиняемого в мундире фашистского полицейского, — осудить его как предателя, или поверить человеку, попытаться объяснить обвинение случайным стечением обстоятельств, поискать контрфакты, подтверждающие его невиновность, отправиться в неизвестное, чтобы, быть может, спасти человека.

Это экспозиция... Действие развивается быстро. Совесть следователя толкает его на поиски. Суренянца преследуют неудачи; он уже готов оставить бессмысленное «самоистязание», но в «Деле» не должно быть «белых пятен», он продолжает искать, и в результате невиновный человек, больше того, честный и хороший человек спасен.

Эта стержневая сюжетная линия на первый взгляд кажется одной и той же во всех постановках: действие нарастает, как бы проходя те же ступени... но это только внешне.

Каждый театр вносит что-то свое, по-своему осмысливает замысел драматурга, по-своему оживает его.

Со сцены Ленинанканского драматического театра

(режиссер-постановщик Е. Манарян) пьеса Г. Ягджяна звучала так: борьба, тяжелейшая борьба человека с самим собой во имя другого человека. Борьба гражданского долга и эгоизма, столкновение двух начал в человеке, противоречие между личным и общественным.

При завязке драматического узла ленинаканцы ставили перед Суренянцем-следователем дилемму: или буква закона и тихая мирная жизнь, или беспоконные поиски, бессонные ночи, трудности во имя спасения человека, лишения во имя справедливости.

И в решении этого единборства Суренянца-эгоиста и Суренянца-совести ленинаканцы идут к обобщению: лишь во взаимопроникновении личности и общественного долга человек достигает единства, целостности.

Несколько отличны противоборствующие стороны в спектакле театра имени Станиславского (режиссер-постановщик Л. Луккер).

Тут также внутреннее противоречие терзает следователя Суренянца, но тут «единицы», на которые делится образ, — понятия большей обобщенности: сталкиваются Чиновник и Человек.

У станицлавец Суренянц-следователь — лишь черствый, грубый, не понимающий человеческого языка, признающий только закон и факты, факты и закон, бесчеловечный чиновник периода культа личности. Но есть еще Суренянц-человек, существующий как бы независимо от Суренянца-следователя, просто человек, человек, умеющий рассуждать, спо-

Ленинаканский театр драмы им. А. Мравяна. «Человек сам с собой». Азат — А. Пашаян, Люстик — Н. Боян



Ереванский русский драматический театр им. К. С. Станиславского. «Истина». Азат — А. Джигарханян, Люстик — В. Шмакова, Суренянц — Л. Леонидов

собны
вечны
Иде
дит С
стара
ших,
вое д
нет ч
ет, по
мена.
О п
Театр
Г. Ка
други
Чел
давно
жу...
сенне
жизн
ся да
еще в
уже н
нему
И ч
собств
людей
дает
по ве
Ива
цами
мысле
даже
четко
цами
литич
цы пе
Тру
кому-
из ин
свои
по-сво
и не
нипо с
того,
своим
други
Пос
шесть
пьесы
ше др
подку
Все
любая
полно
главно
сти, е
ность
средств
ного.
У д
чается
ренне
стает
нянц
сесяна
вий, с
весть,
боват

собный верить людям, желающий помочь им, вечный человек.

Идет борьба, в которой середины нет: или победит Суренянц-чиновник, в этом ему поможет его же старая привычка, или при помощи людей, его любящих, ему верящих, его окружающих, он поймет новое дыхание жизни и в нем раз и навсегда погибнет чиновник, победит человек. И человек побеждает, побеждает потому, что наступили другие времена.

О временах и о людях — также и постановка Театра юного зрителя (режиссер-постановщик Г. Капалаян), но это в то же время другие люди, другие времена.

Человек пережил страшные дни; совсем еще недавно человек воспринимал жизнь как зимнюю стужу... Но сегодня он видит вокруг себя людей по-весеннему теплых, по-весеннему ясных; он видит жизнь по-весеннему яркой. В человеке пробуждается давно затаенная мечта; человек хочет весны. Он еще в плену у самого себя, но он уже не может не быть по-весеннему взбудораженным.

И человек побеждает благодаря собственной способности видеть людей, чувствовать жизнь, побеждает благодаря собственной тоске по весеннему солнцу.

Иначе говоря, если ленинканцами замысел драматурга был осмыслен приземленно, может быть, даже с несколько элементарной четкостью трактовки, а станиславцами более обобщенно, скорее, политически заостренно, то тюзовцы передают его опозитизированно.

Трудно отдать предпочтение какому-либо из спектаклей: каждый из них имеет свои достоинства и свои упущения; каждый из них по-своему интересен, любопытен, и не только по идейному звучанию сценических средств. Больше того, каждый из них, идя к цели своим путем, как бы дополняет другие спектакли.

Постановка ленинканцев, осуществленная по первому варианту пьесы и потому, возможно, больше других уязвима, имеет свои подкупающие стороны.

Все в спектакле — любая деталь, любая мизансцена — подчинено одному: наиболее полному, наиболее понятному выявлению характера главного действующего лица, его внутренней сложности, его развития. Такая компактность дала возможность коллективу театра найти легко воспринимаемые средства отображения конфликта опосредствованного.

У ленинканцев в самом начале спектакля намечается движение образа: момент зарождения внутреннего противоречия в Суренянце быстро перерастает в один из предварительных кризисов. Суренянц узнает существенные штрихи в характере Нерсисяна. Обвиняемый — человек умный, трудолюбивый, отзывчивый, смелый и принципиальный; и совесть, конечно, будет бунтовать, конечно, будет требовать веры в него, конечно, заставит следователя

искать. Суренянц, вопреки закону, разрешает свидание Люсик с подследственным, делает это для того, чтобы помочь Нерсисяну: ему важно узнать правду, найти хоть нить для поисков истины. Это уже факт движения образа.

Суренянцу удалось вызвать на откровенность обвиняемого; следователь хочет ему верить, он даже верит ему, но кроме веры нужны факты, чтобы отвести обвинение. Вот почему дальнейшие действия Суренянца воспринимаются уже как движения чувства долга, долга следователя, а не совести вообще. Это уже рост образа, это уже наметка будущей цельности Суренянца, это уже первое серьезное поражение Суренянца-эгоиста, это уже начало кульминации внутренней борьбы, в результате которой будет окончательно уничтожен Суренянц-эгоист.

Условный герой Совесть — Долг помогает в самом начале создать сложный характер, показать внутреннюю напряженность, а затем, в результате острых столкновений, рост и обновление образа. Ис-



Ереванский театр юного зрителя. «Дыхание весны». Цогик (Люсик) — Э. Вардапян, Азат — И. Гарибян

пользование при постановке современной сценической техники позволяет поддерживать постепенно нарастающий ритм и тем самым делать ощутимой динамику образа.

В постановке станиславцев также фигурирует условное действующее лицо, но тут уж собраны все атрибуты современного спектакля: и наплывы в полумраке, и настораживающая музыка, и пьеса из двух (!) частей, и даже кинематограф.

А современного спектакля, рассказа о современности так и не получилось.

Все-таки важно, очень важно, не только как и каким образом, но и что говорить.

Когда в человеке заговаривает совесть, когда эта совесть бунтует против благополучно здравствующего эгоизма внутри самого человека, то в этом есть

логика, это понятно и может быть интересно раскрыто. Ведь в конце концов без внутреннего напряжения и даже противоречия трудно представить себе человека цельного, последовательного. Но, когда образ раздвоен — Чинуша и Человек, — тут приходится ломать себе голову.

А дело, по-моему, вот в чем. В первоначальном варианте пьесы, который и был под рукой режиссера Е. Манаряна, Г. Ягджяном была упущена из виду одна очень существенная деталь (не заметил ее и режиссер).

Острая, напряженная психологическая драма следователя Суренянца оставалась где-то вне времени, вне общественного процесса. Это в свое время было отмечено критикой и при последующей работе над пьесой учтено драматургом. При постановке драмы станиславцами Л. Луккер (видимо, не без участия автора) так называемый «социальный фактор» сделал стержневым, красной «нитью» всего спектакля. Это уже не введение упущенной детали, а построение по другому принципу, по принципу лобового столкновения, по принципу конфликта прямолинейного. Тогда пришлось внести соответствующие изменения и в носителей противоположных зарядов, и совесть Суренянца становится Человеком, а его эгоизм — Суренянцем-следователем. И все оказалось на своем месте: есть герой положительный — человек нового времени, есть герой отрицательный — человек старого времени, есть неумолимый закон развития — значит, будет и столкновение, будет и победа нового, будет и поражение старого. Но этот шаблон лобового конфликта требует в первую очередь относительной самостоятельности противостоящих сторон. Это и делает Л. Луккер со своими героями, хотя и не может довести задуманное до конца.

Суренянец предстает перед нами в двух действующих лицах: в бесчеловечном чиновнике (об этом не раз говорится со сцены) и в человеческом человеке — есть Суренянец-следователь и есть Суренянец-человек. Они когда-то прекрасно уживались друг с другом (потому и полюбила его тогда Араксия), потом, в период культа личности, Суренянец-человек исчез (или его выгнал Суренянец-следователь) и остался только Суренянец-чиновник. Теперь времена изменились, Суренянец-следователь вновь почувствовал потребность в Суренянце-человеке и, конечно, если он не захочет быть отброшенным на свалку истории, должен будет снова жить с ним в дружбе.

Такая условность, которой трудно уместиться в пределах восприятия зрителя, даже имеющего очень развитое воображение, не может быть последовательной. И действительно...

Человек заставляет Следователя еще раз проверить, попытаться узнать все об обвиняемом. Следователь встречается с Люстик. Люстик рассказывает о себе, об Азате и... Человека нет, а следователь-Суренянец очень человечен (!).

Или... Суренянец в городе Ровно. Все поиски тщетны. Никаких утешительных результатов. И тут еще разговор с Ременчуком, который морально поддерживает Следователя. Кажется, все решилось само собой. Суренянец-следователь заказывает себе билет на обратную дорогу и пишет заключение. Человек вновь пытается остановить его, но Человек сам уже не верит в то, что говорит, он отступает, Следователь его попросту изгоняет.

Как же Человек забыл про Орлова? Ведь Нерсеян назвал Орлова, единственного, кто мог подтвер-

дить его невиновность. Как это понять? То ли слишком слабым оказался Человек, то ли слишком сильным был Чиновник?

Человека нет, он разбит, он — украшение (это говорит в режиссерском варианте сам Человек), он — идея (это говорит в авторском варианте Следователь), он — понятие, он — воображение. Он изгнан. Суренянец-следователь один. Но вот перед ним предстает Араксия. Она возмущается, она умоляет, она стыдит, и, наконец, она требует: ты мне без этого человека, без этого украшения, без этой идеи не нужен.

Человека нет, а Следователь уступает настояниям жены и решает продолжать поиски — нужно найти Орлова.

Чем же он руководствуется?

Человека нет, он, казалось бы, должен быть бесчеловечен (в этом не раз упрекает его Араксия), но он боится смотреть в глаза жены. Может быть, боязнь потерять красивую и преданную женщину заставляет Следователя в отсутствие Человека стать человеческим. Это, пожалуй, единственное, что можно предположить.

И невольно приходишь к выводу: не человек борется сам с собой во имя другого человека, а чиновник борется с человеком во имя собственного благополучия.

Условный герой в театре — средство выражения. в каких-то случаях, может быть, единственное. Попытка Г. Ягджяна создать образ современника в его сложности, в его внутреннем движении при помощи условного героя была явлением новым и отрадным в армянской драматургии последних лет. Но когда, увлекшись этой находкой, стараются выжать из нее больше, чем она способна дать, когда условность искусственно растягивается и выходит за собственные пределы, это не только не помогает восприятию действия, а просто запутывает его, иной раз сводя к бессмыслице.

Дело, конечно, вовсе не в том, что нельзя допускать подобное условное деление образа вообще, напротив, может быть, такой эксперимент в каком-нибудь другом случае дал бы возможность сказать очень многое и сказать интересно. Но в данной композиции подобное деление, конечно, не могло себя оправдать. Пьеса написана по «принципу подтекста», драма основана на конфликте опосредствованном, и в данном случае желание воспользоваться средствами, чуждыми пьесе, просто невозможно без коренного ее изменения.

Станиславцы пожертвовали живым человеком во имя абстракций, психологическую драму подменили социологизированным представлением, напоминая некоторым спектакли прошлого десятилетия.

Социальный фактор не был забыт и тизовцами. Но драма осталась драмой и даже психологической. Г. Каплагян почувствовал большие потенциальные возможности Цогик (Люстик) и умело использовал их для передачи времени, для намека на социальную сущность конфликта, причем без нажима, без деклараций.

Г. Ягджян любит свою героиню; он очень сочувствует ей, он хочет ей добра, он ненавидит тех людей, которые прожигают жизнь, причиняя боль и несчастье окружающим.

Молодая женщина совсем еще недавно поверила человеку, и в своей большей вере, в своей искренности и чистоте была безжалостно обманута. Много горя пришлось ей хлебнуть, много слез пролить но

душа ее не зачерствела. И вот появляется Азат, и она, не успевшая познать радости любви, не успевшая почувствовать теплоту руки друга, вся превратилась в ожидание. Это он, она знает; это его она должна была встретить, его ждала. Она уверена в этом, она поняла это сразу, она верит ему. И вдруг ей говорят, что он — это не он, что она вновь ошиблась, что счастье, о котором она мечтала, невозможно, неосуществимо... Как же так?!

И Цогик стала «предметом» особого внимания режиссера Г. Каплянана. Тема запоздавшей весны стала лейтмотивом всего спектакля: тема, пусть с некоторым опозданием, но наступившей весны стала символом времени, тем общественным процессом, на фоне которого разворачивается драма следователя Суренянца.

Сюжетная линия Цогик в постановке тюзовцев приобрела особую значимость. Она в конечном итоге подчинена главной линии — линии Суренянца, по в то же время Г. Каплянани придал ей какую-то самостоятельность; он ведет ее где-то рядом, ведет с немалым «ударением». И потому, если сюжетная

линия Суренянца более или менее видимый стержень действия, то линия Цогик стала невидимой осью.

С другой стороны, замена условного действующего лица «закадровым» внутренним голосом несколько ослабила напряженность образа Суренянца, притушила, сделала менее осязаемой остроту внутреннего противоречия. Даже сцены «узнавания», которые у ленинканцев и у станиславцев передаются наплывами, у тюзовцев заменены «закадровыми» голосами. И хотя на заднике мы видим с помощью проекции портрет обладателя голоса, все же, когда этих голосов несколько и когда они на «равных правах» с голосом носителя драмы, не только ослабевает напряженность борьбы, затормаживается темп, сбивается ритм спектакля, но ступенчатость и психологическая драма следователя, заглушается главное звучание спектакля.

Одна пьеса; пьеса, дающая простор режиссерским исканиям. Одна пьеса, три театра, три различных прочтения пьесы, три различных спектакля... Нужные поиски.

Фото В. Акопяна и А. Клекчяна





ТЕЛЕВИ-
ЗИОННЫЙ
ТЕАТР

А. Герман

«КОРРЕСПОНДЕНТ Я. КАСЬЯНОВ»

Сардечный приступ укладывает Якова Семеновича Касьянова, корреспондента одной из центральных газет, на койку Бабурицкого медпункта. Смертельно больной, Касьянов диктует медсестре Гале свой фельетон. Утром конверт отправили почтой.

Ротация... Поток газет... Мелькают заголовки... «Фельетон»... Траурная рамка на имени автора...
Заставка.

Диктор сообщает: «Вы смотрели телевизионный спектакль «Корреспондент Я. Касьянов».

Пауза.

Сейчас диктор объявит о следующей передаче. Кажется, покажут какой-то фильм. Но рука тянется выключить телевизор. Трудно расстаться с Касьяновым, хочется что-то додумать, может быть, помолчать.

Итак, «Я. Касьянов»...

Спектакль создан по рассказу молодого писателя Л. Жуховицкого. В этом рассказе ни одного восклицательного знака. Все просто, даже как-то буднично. И вместе с тем по-человечески сильно, на редкость драматично.

И это почувствовали на студии телевидения. Спектакль заставил поверить, что подвиг может быть незаметным, и тем самым уничтожил стертость этой фразы.

В спектакле, который шел всего сорок минут, В. Муравьев в роли Касьянова сумел сделать много: вместо «дежурного журналиста» — оптимиста в стильном пиджаке, с набором авторучек в кармане — на экране телевизора появился доброжелательный и беспощадный умница Касьянов. Низенький, седеющий, какой-то незаметный приходит он в редакцию. Жалуется на боль в сердце и со смущенной радостью показывает путевку на Рижское взморье.

Молодой литсотрудник Витя громко читает корявое письмо, которое прислал в газету тракторист из сибирского совхоза. За косноязычием фраз возникает тревога (ее сумели передать в этом очень важном кадре) — надо помогать!

И напрасно приученные зрители будут ждать фразы о долге журналиста, о черствости бюрократов и т. д. Касьянов просто откладывает путевку в санаторий, просто получает командировку, просто выезжает на работу, которая станет последним жизненным подвигом для него и которая в журналистской практике называется опять-таки совсем просто — сбор материала.

В последнем эпизоде спектакля Касьянов, лежа в медпункте, думает о том, «как много хороших людей расставила судьба на его пути».

Камера показывает нам только глаза. (Помните, как Станиславский заставлял А. Степанову — Мэри в

«Битве ми. Об

«—
на, вал
что у
глазам
Довер
ренным
тельно
скажут

Вот
вает го
торые
надо б
отрывк
Касьян
тена; с
Это ме
зионны
зительн

Втор
герой»
Ефимо
ву дос
(Ох, у
И даже
мокра

Вот
носит п
нов, от
ди. Пр
те вним
за Ефи

Во в
ет — и
экране
ет рук
больно
бой в

Корр
обрета
верить
триста
роге. Н
побере
и напис
куров
но глаз
Какие
дение

Сцен
кульми
стера,
предел
его Гав

«Битве жизни» выражать свои мысли только глазами. Об этом увлекательно писал Горчаков.

«— А теперь еще раз!.. Теперь, Ангелина Осиповна, вам запрещается даже шептать! Говорите все, что у вас скопилось на душе, глазами. Только глазами! Мысли сами пронесутся у вас по лицу... Доверьтесь себе, своему внутреннему миру, проверенным уже... чувствам и мыслям... У вас выразительное лицо и замечательные глаза. Они нам все скажут...»)

Вот так, глазами, Муравьев — Касьянов рассказывает гораздо больше, чем те «мысли Касьянова», которые читает в этот момент закадровый голос. И не надо было режиссеру Б. Ниренбургу давать здесь отрывки из кинохроники в качестве иллюстрации: Касьянов вспоминает о рабочих — рабочие у мартена; о колхозниках — комбайнер в поле и т. д. Это мешает и актеру и зрителям. Это уже телевизионный штамп, пример неверия в огромную выразительную силу наполненного взгляда актера.

Второй центральный образ спектакля — «главный герой» касьяновского фельетона директор совхоза Ефимов. В этой роли В. Белокуров создал Касьянову достойного противника. Его Ефимов тоже прост. (Ох, уж эта годами натренированная «простота»!) И даже демократичен. (Ох, уж эта византийская демократия!)

Вот он встает из-за письменного стола и произносит первую фразу: «Я вам скажу, товарищ Касьянов, откровенно. Самое замечательное у нас — люди. Простые советские труженики». Но не обращайтесь внимания на его слова. Лучше посмотрите в глаза Ефимова — прощупывающие, умные, злые.

Во время разговора Касьянов внезапно бледнеет — и пусть нас не уверяют, что на бесцветном экране телевизора это невозможно заметить, — и сует руку в карман за валидолом. Нарастает стук большого человеческого сердца. Он заполняет собой все.

Корреспонденту плохо — и Ефимов моментально обретает путь к спасению. Для того, чтобы проверить истинность объяснений Ефимова, нужно ехать триста сорок километров по размытой осенней дороге. Не лучше ли будет для товарища Касьянова побережье здоровье, остаться в совхозе, отдохнуть и написать хороший очерк о передовиках? В. Белокуров произносит эти фразы спокойно, участливо, но глаза выдают его панический страх. Опять глаза! Какие огромные преимущества дает здесь телевидение для хорошего актера...

Сцена разговора Касьянова с Ефимовым стала кульминацией спектакля. Ее ведут два умных мастера, и каждый в своей манере. В. Белокуров — предельно остро, гротесково, заставляя вспомнить его Гавриила Нечая в «Над Днпром» Корнейчука;

В. Муравьев — подчеркнуто обыденно, на полтонах. И это — настоящий ансамбль! И пусть читателю не покажется излишним такой детальный анализ телевизионного спектакля, сыгранного однажды. (Впрочем, он снят на киноплёнку.) Достоинства его индивидуальны, а недостатки его представляются типичными.

Спектакль начал нести потери с того самого момента, как автор рассказа сделал инсценировку для телевидения. Дело это совсем не просто. Л. Жуховицкому, разумеется, хотелось сохранить настроение рассказа, его подтекст. Специфика же драматургии, как известно, часто противоречит этим желаниям.

Жуховицкий пошел по единственному для него пути. Прямая речь рассказа была по возможности внесена в реплики действующих лиц, часть описаний растрачена на ремарки, часть опущена вовсе.

Потом в работу включился режиссер. По его просьбе дописывается ряд реплик, вводятся новые действующие лица, придумываются сюжетные повороты. (Проверить художественную эффективность всего этого ни у автора, ни у режиссера просто нет времени и возможности.)

Так появилась фотография женщины, Касьянов бережно прячет ее в чемодан. Лицо этой женщины является ему и перед смертью. Кончился спектакль, а мы все еще в размышлениях: кто же она Касьянову? Какую роль она сыграла в его жизни? Или мы просто должны были узнать, что Касьянов — человек и ничто человеческое ему не чуждо? (В рассказе, правда, есть упоминание о женщине, которая некогда жила в касьяновской комнате, «любила балет и хорошую посуду» и «ушла, написав на обороте одной из гранок, что она человек и хочет жить по-человечески...») Одним словом, кем бы она ни была, вряд ли стоит заставлять зрителей совершать андрониковские изыскания.

Так появляется молодая женщина Клавдия Егоровна, которая кокетливо просит «товарища корреспондента» передать привет своему знакомому в Бабурино. Появилась на тридцать секунд и недолго сбילה напряжение мысли зрителей.

Так появляются колхозники, рассуждающие о достоинствах «ничего мужика» Касьянова. Эти, правда, несут определенную сюжетную нагрузку — рассказывают нам, как тяжело добирался Касьянов до Бабурина. Но появляется сам Касьянов, и сразу становится ясна вся их никчемность: по лицу актера и видно, как тяжело далась Касьянову дорога.

□

Сколько раз писали и говорили о ремесленности приспособления к сцене прозаических произведений. Но очевидная закономерность в том, что на-



«Корреспондент Я. Касьянов». Касьянов — В. Муравьев (справа)

Фото В. Костина

лет этой ремесленности остается даже тогда, когда произведение перерабатывает сам автор. И здесь не может быть исключений. Потери predeterminedены.

Я. Харон в статье «Писательский кинематограф» в журнале «Вопросы литературы» пишет:

«...Для художественного проникновения в тайники души и разума человека необходимы, видимо, и специальные условия восприятия информации. Идеалом покамест представляется мне общение с книгой — с глазу на глаз, интимно, индивидуально. У сцены и экрана — свои сильные стороны, свои преимущества, свои средства и способы передачи информации, и задача сейчас в том, чтобы разведать их и овладеть ими так же совершенно, как владеет своими средствами литература. Но «сцена не книга», как справедливо заметил еще Достоевский. И не стоит, пожалуй, ломать копыя, калечить и литературу и сцену (или экран) только затем, чтобы опровергнуть это утверждение...»

Увы, ни сцена, ни телевидение не могут обойтись без прозы, и, вероятно, никогда не смогут.

Это понимают работники телевидения. Но понимая — работают. Они не могут ждать, пока будут открыты законы телевидения, пока толпами пойдут к ним писатели. И трудно упрекать их за нетерпение.

Работники телевидения бросаются во все концы страны, чтобы выцарапать (да простят нам это выражение — но оно довольно точно определяет суть работы) новое, оригинальное произведение драматурга. И, как правило, им это не удается.

И они не могут пройти мимо рассказа или повести, в которой есть два-три образа, хороший сюжет. Просто не имеют морального права.

А между тем, миллионы людей каждый вечер усаживаются перед экраном, и им нужды нет до всех этих мытарств. Они видят результат — художественное произведение. И, защищая их интересы, мы должны говорить о том, что получилось.

Оч
след
Он п
изве
что
Тан
теря

И
сер
пел
друг
Ко
прем
три
ран)
сер
дать
Ве
лива
зав
как
«Гор
что,
заня
даже
ла
Се
янов
зает
лучи
клад

Очень хочется верить, что «Я. Касьянов» — не последняя работа Л. Жуховицкого на телевидении. Он придет еще и, умудренный опытом, создаст произведение специально для телевидения, потому что телевидение его увлекло.

Так перерабатывается проза. И многое при этом теряет.

□

И все-таки спектакль получился хороший. Режиссер Б. Ниренбург много сделал, но многое не успел сделать. Именно — не успел! Над ним стоял другой режиссер — график.

Конец декабря — первые репетиции, 7 января — премьеры. Шесть-семь актерских репетиций, две-три трастовые («примерка» на телевизионный экран) — вот все, на что может рассчитывать режиссер телевидения. Судите сами, что он может сделать за этот срок.

Ведь ясно же, что только за счет спешки талантливая актриса О. Лабзина, ничего нового не рассказав зрителю, появилась на сцене в роли поварихи, как бы повторив сыгранную ею же Матрену из «Горячего сердца». А между тем мы убеждены, что, будь времени чуть больше, режиссер смог бы заняться и второстепенными ролями. И Лабзина даже в трех-четыре отведенных ей фразы создала бы настоящий образ.

Сырость, недоработанность сцены разговора Касьянова с секретарем райкома Буйковым, что называется, била в глаза и тем людям, которые, не будучи профессионалами, не замечают иные «накладки».

Ну как здесь не воскликнуть, нам, зрителям театра, да кто же заставляет режиссера укладываться в шесть репетиций? А вот кто.

На центральном телевидении, по существу, только две съемочные студии — отсюда очередь и бешеный темп. Трудно, наверно, построить еще две, но можно вдвое хотя бы сократить количество телевизионных спектаклей и даже только этим решительно улучшить их качество. Почему забывают те, кто должен об этом помнить, что один телевизионный спектакль собирает столько зрителей, сколько драматический театр собирает за пять-шесть лет?

Почему, наконец, творческие работники телевидения должны работать, что называется, «на разрыв» в таких условиях, при которых они сами прежде всего не получают настоящего удовлетворения от работы? А другие проблемы...

На студии нас спросили:

— А зачем вам писать о «Касьянове»? Обычный, проходной спектакль. Бывали и лучше. Напишите, скажем, о «Седьмом спутнике». Но имеет ли право центральное телевидение с его аудиторией на «проходные» спектакли? Нет, конечно. И поэтому надо дать режиссеру телевидения возможность отвечать за каждую сцену поставленного им спектакля. А тем самым обеспечить и критике возможность говорить о телевизионном спектакле «по-взрослому», без снисхождений, без вот этой самой последней глажки. Сейчас нам как-то совестно обойтись без нее — мы видели условия, в которых работает режиссер телевидения. Но ведь это неестественно!

Телевизионный спектакль становится искусством. Он должен жить долго. И писать о нем надо как об искусстве!



*Из записей в дневнике ученика третьего класса
Паши Тужикова с самого начала до того дня,
как бабушка сручала телевизор.*

В прошлом году я все хотел, чтобы у меня дневник был. И когда по телевизору детские передачи показывают, то все записывать. Я уже на школьные каникулы хотел такой дневник завести, но завел только тетрадку. Потому что бабушка сказала, что и так на каникулы удовольствий (т. е. елок) очень много, а если еще и телевизор, то всего много и от этого дети портятся. Бабушка у меня старая, многого уже не понимает. Думает, например, что всякая елка — человеку удовольствие. Хорошо, я ей объяснять не стал. Но пока я у папы в учреждении на елке был, она из телевизора что-то вынула.

Но теперь каникулы кончились. Телевизор починили. И я каждое воскресенье буду писать дневник про передачи.

20 января 1963 года

Ура! Сегодня интервидение. Будут показывать клуб юных астронавтов. Мы в классе все, конечно, хотим быть астронавтами. У нас учитель рисования есть, он говорит: «Все к лучшему в этом лучшем из миров». А значит, миров много, хотя наш лучше всех других населенных планет.

Показали иностранную тетю. Она долго говорила на своем языке и улыбалась. Мы в школе немецкий проходим, поэтому я в иностранных языках стал уже немножко разбираться, и когда она сказала: «Дивчата и хлопцы», — я это сразу понял и стал переводить на русский, но не успел — тут показали варшавский клуб юных астронавтов.

Передача была про то, как шесть польских ребят держат на астронавта экзамен (а еще воскресенье! Ну да ладно).

Первый вопрос был трудный. Показывали портреты великих людей, а потом надо было найти на картинке, какой портрет какую вещь на этой картинке изобразил.

Но портреты в телевизор не влезали, и из-за этого видны были только пуговицы ихние. Я начал рас-

сматривать, какие у них пуговицы и по пуговицам пробовал угадать великого человека. Но попробуй угадай! Потом бороду показали, мохнатую такую, во весь экран. Я подумал, что это Дед-Мороз, и мне стало скучно, потому что если даже самому терпеливому человеку все каникулы Дед-Мороза показывать, который каждый день спрашивает: «Ну, как ваша учеба, ребятки?», — то даже самый терпеливый человек... Но он оказался не Дед-Мороз, а Леонардо да Винчи. Тут польский мальчик приложил к портрету какую-то маленькую картинку и сказал, что он угадал правильно.

Интересная все-таки вещь — телевизор! Портретов не видно, потому что большие, а техническую картинку не разглядишь, потому что маленькая.

Еще был урок по психико-технической подготовке. Рефлексы проверяли у ребят, каждому разная задача была, похожая на трудный аттракцион в ЦПКиО имени Алексея Максимовича Горького.

Одному ученику нужно было из разных деталей за минуту составить правильное геометрическое тело. Деталей мне, конечно, не видно, но по его лицу можно догадаться, что не составилось у него геометрическое тело.

Дальше начался смешной урок — питание. Ребята спросили: что бы вы взяли в полет, учитывая невесомость? И ребята сами должны были выбрать себе еду. Они и выбрали тюбики со всякой всячиной и сели тихо. Даже не очень понятно, почему шесть мальчиков могут так тихо сидеть, когда в руках у них такие тюбики.

По-моему, у нас в классе нет таких, чтобы даже не посмотрели на тюбики. А эти сидят себе тихо-тихо. И на них, на ребятах то есть, такие большие номера написаны, кто какой номер... Это и с самого начала были на них номера написаны, но я забыл про это записать. Но потом все-таки им разрешили и тюбики открыть, и поесть из них. Один мальчик только очень морщился — ему горчица досталась. Подумай-



Рисунки Ю. Пухначева



те, оказывается, горчицу в космос возят. Я про космонавтов очень много читал, но про горчицу, по-моему, не было нигде написано. Я не помню.

Потом начали показывать еще телевизор. И вот в этом телевизоре, который показывают в нашем телевизоре, что-то показали неясное. В нашем телевизоре не видно, но один из мальчиков сказал, что Луна. А потом сказал: Сатурн. И еще что-то круглое мелькает, но я уже кое-как научился догадываться и сразу сказал: это земля и материки на земле. Только какие материки, конечно, не видно. И я пожалел даже, что так плохо видно. Но потом привык. Варшава-то далеко, поди разбери, что там делается, в Варшаве.

А тем временем все и кончилось. Мальчик Ежи набрал больше всего очков и получил звание космонавта № 1. И другие тоже космонавты № такой-то. Им дали дипломы и всякие полезные, а также приятные вещи. Даже часы и фотоаппараты выдавали, а Ежи еще наградили поездкой в Москву.

И это все уже стало мне интересно. И не потому, что мне аппарата захотелось, а потому, что это стало вдруг на выходной похоже. А всякая передача она, конечно, интересная, и там, где не видно, тоже интересно угадывать. Но похоже на всю обычную неделю: и уроки, и отвечать надо, и отметки, и неприятно, что чего-то у кого-то не получается. И нервничают. И вообще.

Я думал, что на сегодня все уже посмотрел и написал, но тут еще объявили «Репку» для самых маленьких, из Ленинграда. Я подумал: смотреть или не смотреть репку? Но пока я думал, показался дом, забор, и человек в юбке и с гребнем на голове сидел на крыше и кричал: «Кукареку!» А потом он слез и пошел стуча сапогами, и я понял, что уже начал смотреть и теперь придется записывать.

Итак, один артист играл петуха. Другой кот, а третий собаку. У них на лице было наклеено немножко меха и усов и они были в меховых штанах. Кот был хитрый, а собака лаял, то есть лаяла. Но не очень похоже. Я и то лучше лаю. Но если не очень слушать и присматриваться, то можно в общем-то сказать, что собака.

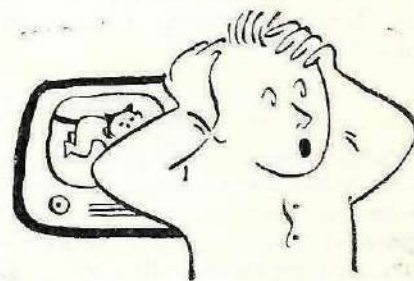
Потом вышел дед, сказал, что он собаку любит, и пошел грядку копать. И собака тут же прыгает. Она немножко повыше деда, и ей все пригибать-

ся приходилось, чтобы деда не загораживать. Тут вышла старуха и начала ругаться, что дед все перекопал перед домом. Но он ничего не перекопал, просто царапал лопатой по полу — по телевизору же все видно. И даже слышно, как она царапает.

Внучка принесла ящик, и в ящике было зерно. Кот решил это зерно украсть и полез в погреб. Но из погреба выползла какая-то тетья. Я даже испугался, почему это: взрослая тетья — и вдруг на четвереньках ползает. Она вся была закутана в тряпки, а сзади у нее пришит был толстый и длинный хвост. Но артист, который кота играет, захотел ее съест, и я догадался, что она играет мышь.

Кот ее заставил коробку погрызть. Она коробку в рот потянула и зубами ее начала кусать на самом деле. Мне бы бабушка ничем не разрешила вот так деревянную какую-нибудь вещь в доме погрызть. Да, может, я бы и сам не стал!

И я так уже об этом задумался, что пропустил, как они там с репкой устроились. Только крик и писк такой стоял, что у меня голова разболелась.



Смотрю, а они уже репу поставили на пол и все сразу в экран влезли, поэтому и тем актерам, которые зверей играют, пришлось ползать на четвереньках, чтобы их можно было сразу отличить от тех актеров, которые изображают людей.

И дед сказал: «Мышка — твар бесполезная». И я тогда опять стал думать, почему он это самое сказал без мягкого знака, и опять все пропустил. И я даже не понял, почему собака и кошка толкались и руками разводили, но заметил, что на руках у них рукавицы, кажется, из заячьего меха — у меня шапка такая же.

Это почему-то если в театре такие вещи показывают — маску там или если артисту хвост пришит, — так в театре это интересно, а по телевизору это же самое — совсем не интересно.

А тем временем вылезли возле репки актеры, наряженные кротами, и одна артистка, которая жабу играет. Репку они совсем испортили и ушли. Пришел дед и стали думать, как исправить репку. И дед сказал, что есть такие два ключа в одном месте, и что если из одного ключа побрызгать на

чего-нибудь водой, то оно увеличится, а если из другого — так уменьшится. И что если на kota Ваську такой воды налить, то он станет такой, как мышка. Кот обиделся и, по-моему, зря. Чего обижаться, если мышка тут такая большая, что ничуть kota не меньше и даже отличить их трудно. И вообще всех их отличать трудно, и я даже деда три раза с репкой спутал.



Тогда я начал рисовать таких зверей тут же, в тетрадке. Но нас не всех зверей рисовать учили, и кроты у меня совсем не получились. Но расстраиваться я не стал. Вон у взрослых актеров во взрослом театре тоже не все звери получились, они же небось не расстраиваются.

27 января 1963 года

Сегодня утром меня заставили горячее молоко пить. В молоке были пенки, поэтому я пил так медленно, что опоздал сбежать за дневником и пропустил самое начало. А когда уже начал смотреть, то в экране спал Ленька, а какой-то мужской голос рассказывал, что Ленька спал, укрытый решетчатой тенью плетня. И еще он рассказал, что кто-то плакал неподалеку от него, и тут и в самом деле кто-то заплакал.

Плакал и всхлипывал, а мужской голос объяснял, что звуки рыданий замирали в тонкой и мирной ноте. И вдруг снова и с новой силой вспыхивали и лились, все приближались к нему. И что он поднял голову — Ленька на экране поднял голову, и через бурьян посмотрел на дорогу — и Ленька посмотрел на дорогу.

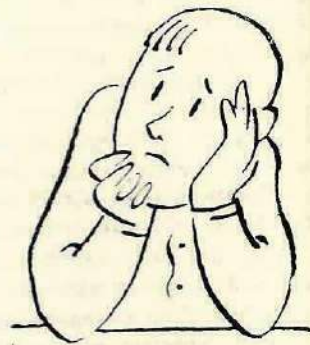
Итак все дальше: голос рассказывал, что там происходит, и тут же все и происходило. Видно сегодня все хорошо было, и я не мог понять, почему он объясняет, что Ленька посмотрел и что Ленька вскочил — я же сам вижу: вот платок девочка потеряла, а вот их с дедом казаки задержали. Дед такой высокий весь и строгий, мне понравился — на соседского профессора похож.

И вот здесь, когда их казаки задержали, началось очень страшное. Казаки приготовились их бить. Лица у них были очень дикие и злобные, но один казак улыбнулся, и от этого было совсем страшно.

А когда они били деда, Ленька плакал и бился. И я даже вскочил и писать не мог.

Потом показали большую темную комнату. Посреди комнаты стоял плетень и дерево, и были дед с Ленькой. И дед ему рассказал, что это он украл кинжал и платок. А мужской голос все объяснял, как и раньше, — что, вот, дед говорил дрожащим голосом. Тут перед Ленькой явилось видение этой самой девочки, и оно, это видение, закричало: «Воришка! Воришка!». И тогда он закричал на деда. А дед вскочил и тоже давай кричать. И тут его стали молнии освещать, а он поднял руки вверх и кричал: «Бог видит все! Он знает, кто воровал! Знает! Он меня накажет? Он не помилует меня, старого пса! За воровство! И наказал уже! Господи, наказал ты меня? А? Наказал! Рукou ребенка убил ты меня!»

И он все кричал, а потом голос объяснил, что он так кричал и умер. И что Ленька тоже умер. Я заплакал, и когда показывали уже костер, и людей разных возле костра, и среди них одного человека, который был молодой Горький и которому они все это рассказали, я все плакал. Поэтому дневника у меня сегодня хорошего не получилось, и мне вообще что-то уже не хочется всего этого — телевизора, дневника и вообще.



Это, наверное, потому, что я ничего такого не видел — ни как когда много людей бьют одного человека, да еще старого. И как такой старый человек умирает и кричит при этом страшно про бога и про то, что рукой ребенка он его убил. И Леньку жалко очень.

И я, чтобы успокоиться, начал вспоминать что-нибудь веселое. Я вспомнил хорошую передачу по моей любимой книжке «Кондуит и Швамбрания». Я ее не очень давно смотрел, и мне она так понравилась. Там тоже, конечно, всякое показывали, — и какие учителя злые были до революции и как они все мечтали ребят выпороть. Но это все совсем другое, и я было уже успокоился от таких хороших воспоминаний, но все-таки вечером я попросил бабушку свет на ночь не тушить. Не могу я теперь в темной комнате спать.

3 февраля 1963 года

Прошное воскресенье передача из Ленинграда была, а сегодня из Минска. Хорошо бы из Москвы

чего-нибудь посмотреть, потому что позапрошлая ведь была из Варшавы.

Я уже дневник раскрыл и число написал, и тут бабушка вошла и очень ворчала на меня и на телевизор.

«Ты,— говорит,— нервный стал. Ты,— говорит,— теперь весь дерганый. И учиться стал хуже. По литературе тройки хватаешь. Это,— говорит,— оттого, что у нынешних детей удовольствий и развлечений очень много. От ваших,— говорит,— телевизоров одно баловство».

Я молчу. Чего с бабушкой спорить? Может, и правда в ее время такие вещи, как «Дед Архип и Ленька», считались развлечением? Я молчу, а она ворчит.

А по телевизору тем временем показывают такого жирного и грубого мальчика Федю, большого мальчика, как я. И он всех не слушается и пишет все без знаков препинания. И тут бабушка, конечно, говорит: «Вот видишь?» Но я опять молчу, а мальчик Федя уже попал в королевство знаков препинания, и, конечно, ему там плохо пришлось. Ходит тут такая толстая тетя в короне, зовут ее королева Точка, и говорит так, будто она пионервожатая. Мне это не очень понравилось, хотя я же не знаю, может быть, королева и должна говорить, как вожатая. Федя голодный бегаёт, а она его не кормит. Только разговаривает с ним. Придворных изображают ребята со всякими знаками препинания. Одна совсем большая и толстая девочка в трусиках — Тире играет. И они тоже его всему учат и разговаривают. И есть не дают. Он и на кухню пришел — они все равно ему ничего не дали. Это из-за того, что он их не писал в своих сочинениях. Но не это главное. А главное,— он все время такой голодный был и только об еде и думал, и я тоже стал думать об еде. И о том, что если такому мальчику всегда так же есть хочется, то, конечно, ему уже не до правописания. Он даже домой хотел из этой страны бежать, чтобы пообедать. Но его на границе знаки задержали — это артисты такие, один вопросительным знаком одет, а другой — восклицательным.

Потом Федю схватили и повели казнить. И он так весь дергался и капризничал от этого, что бабушка посмотрела в телевизор и спросила: «Что это с мальчиком? Кривляется и говорит писклявым голосом. В мое время это считалось неприличным».

Я подумал, что вот и она его поучает тоже. И все знаки препинания тоже его поучают. И королева говорит строго, как и бабушка: «Феденька, а ты

скажи правду». Я уже и не знаю, какая там еще правда нужна, когда он и не скрывает ничего, а прямо говорит, что ему есть хочется и что знаки препинания он не ставил. Эта королева и не похожа на точку. Но вообще если бы настоящая точка была на эту королеву похожа, я бы ее тоже не хотел ставить!

А Феде вынесли приговор — вынесли знаки препинания плакат, на плакате написано:

«Простить
Нельзя
ЗаклЮчить
в тюрьму».

Мол, если ты на знаки внимания не обращал, то и они за это с тобой могут такое устроить, что сам не разберешь, надо ли тебя в тюрьму сажать или нет. И вдруг этот плакат очень бабушке понравился. Она сказала:

— Как же, как же! Эту шутку еще при царе Николае знали. И когда я в гимназии училась, нам учитель словесности этот случай из жизни государя рассказывал — как сейчас помню.

Она от этого лозунга даже повеселела. Даже телевизор ей понравился, и она все хвалила слушай, королеву и лозунг.

Но уже ночью она мнение свое о телевизоре переменяла.

Потому что ночью мне приснилось, что дед Архип хочет написать прямо на мне сочинение и уже занес надо мной ручку. С ручки капая на меня жирные слова и шипят: «А ты скажи правду». Я хотел бежать, но тут из-под кровати вылез жирный и голодный мальчик и закричал: «ЗаклЮчить в тюрьму! ЗаклЮчить в тюрьму!» А из угла выскочила тетя с длинным хвостом и закричала тоже: «Покара! ты меня, господи!» И тут я закричал громче всех.

Я, видно, здорово орал. Потому что когда я глаза открыл, все мои родители вокруг меня собрались, трясут меня и успокаивают, а бабушка крестит и тычет в меня градусником.

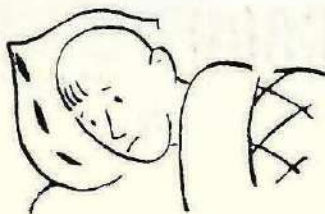
Температура у меня от всего этого получилась небольшая. Тоже, конечно, хорошего мало, но, как говорит наш учитель рисования, «все к лучшему в этом лучшем из миров», и хотя на другой день был доктор,— в школу я не ходил.

После всего, что случилось, телевизор бабушка сломала окончательно.

ПАША ГУЗИКОВ

А дневник принесла в редакцию

Ирина Уварова





ЭСТРАДА

М. Друзина

ЭСТРАДНЫЙ ТЕАТР МАРИИ МИРОНОВОЙ

Мария Миронова и Александр Менакер готовят новую программу «Сто лет со дня рождения». Может быть, если сложить вместе годы их реального земного бытия, то и получится такое внушительное число. И все-таки дата «сто лет» плохо совмещается с представлениями, которые вызывают в памяти имена этих заслуженных мастеров эстрады.

Уже целое десятилетие артисты работают над созданием своего собственного жанра на эстраде — жанра комедийного спектакля-обозрения.

Программа 1951 года — «Говорящие письма», 1954 — «Дела семейные», 1957 — «Вы их узнаете, вам их покажут» и, наконец, работа 1960 года — «Кляксы» — этапы на пути создания злостного сатирического эстрадного спектакля.

Жанр эстрадного представления не сразу отлился в ту форму, которую Миронова и Менакер вместе с драматургами В. Дыховичным и М. Слободским, режиссером Д. Тункелем, художником Л. Збарским нашли в «Кляксах».

На эстраде термин «обозрение» часто прикрывал собой всего лишь разрозненные «номера», которые конференсье как-то пытался собрать воедино и замаскировать видимостью общей темы.

Обозрения Мироновой и Менакера отличались прежде всего тем, что в основу их была положена добротная драматургия.

Выравнить «кляксы» стяжательства, «кляксы» рутины, «кляксы» эгоизма и равнодушия стало целью каждой из сценок и интермедий их последнего спектакля «Кляксы». В. Дыховичный и М. Слободской писали программу, имея в виду совершенно определенных исполнителей, зная актерскую технику Мироновой и Менакера, их интонационные возможности, мимическую выразительность.

Композиция «Клякс» такова, что из них можно вынуть любой эпизод, можно сыграть его отдельно, можно обойтись вообще без него. Сценки, включенные в спектакль, не предполагают обязательного исполнения их одними и теми же артистами, как это делают Миронова и Менакер. В отдельном издании «Клякс» режиссер Д. Тункель прямо рекомендует самостоятельным артистам расширять круг участников, самостоятельно играть отдельные номера программы.

И все же «Кляксы» отличает большое внутреннее единство темы.

Их драматургия позволила актерам создать цельный спектакль с точно разработанными драматическими конфликтами. Дарование Мироновой оказалось в условиях, максимально сближающих эстраду с театром. После «Клякс» стало ясно, что многие составные элементы этого концертного представления образуют определенную систему, о которой можно говорить как об эстрадном театре Марии Мироновой.

Этот театр отличает синтетичность. И Миронова, и Менакер, и все остальные актеры, участвующие в спектаклях, владеют искусством танца, музыкальны, хорошо чувствуют эстрадную форму вокальных номеров.

Артисты ввели в спектакль большую хореографическую интермедию «Современные танцы», Миниатюры «Современная кадровая кадрили», «Кавказская курортная командирская лезгинка», «Коллективная отчетная массовая пляска» меньше всего представляют собой обычные концертные балетные этюды. Танец в них неразрывно связан со сти-

хотворным текстом. В «кадровой кадрили» традиционное перемещение пар пародирует бесконечную перемену работников, заваливших дело, с одного теплое служебного места на другое. Очередная комиссия быстро производит соответствующую перестановку. Кадриль с кадрами продолжается до бесконечности.

«Коллективная отчетная пляска» издевается над дутыми рапортами, где лавры достаются «руководителям работ». Все исполнители «Клякс» будто бы «общий делают отчет». А когда нужно делать реальное дело, все мужчины — участники танца — галантно уступают место женщине — Марии Мироновой. И Миронова пляшет отчаянно, темпераментно, с полной отдачей сил. Мужчины же, стоя, лениво хлопают в ладоши, время от времени сопровождая ее безудержный танец выкриками: «...Мо-

билизуемся! Нажмем! Удвоим усилия!» Усталая актриса останавливается на минуту — ее оттирают. Мужчины, широко улыбаясь, раскланиваясь во все стороны, принимают поздравления.

Под крики: «Давай! Давай!» — завершает Миронова вихревой танец, в котором легкомыслие канкана причудливо соединено с удалью русской пляски.

В эстрадной шутке заключена большая доля правды. Эстрадный театр Марии Мироновой — это театр одной актрисы.

Призвание к эстраде у артистки определилось рано. Уже в 1927 году, совсем юной девушкой, она читала в концертах чеховские рассказы.

У нее была выучка драматической актрисы — театральное училище имени А. В. Луначарского, занятия у Б. В. Щукина.



«Истраченные грезы». Мария Миронова и Афанасий Белов



«Душа населения». Мария Миронова

Затем были годы работы во МХАТ II. Да и работа Марии Мироновой в Московском мюзик-холле, куда она пришла в 1932 году, стала работой над драматическими ролями.

Начиная с «Артистов варьете», Миронова выступала в основных ролях во всех спектаклях театра. В эти годы Московский мюзик-холл создавал жанр советского эстрадного спектакля.

В годы 1936—1939, когда в атмосфере подозрительности и страха смелое слово, злободневная реплика падали в настороженный, притихший зал, эстрада утратила свое боевое назначение. Московский мюзик-холл закрыли, чтобы когда-нибудь потом «реорганизовать» и «преобразовать».

Миронова в эти годы работала на драматической сцене.

В 1939 году вновь открылся Театр эстрады и миниатюр в Москве. Его первый художественный руководитель и организатор Виктор Типот понимал, что без живой связи с эстрадой, без привлечения эстрадного вокала, эстрадной хореографии, эстрадной музыки такому театру не просуществовать. Качество драматических произведений не удовлетворяло. Начались энергичные поиски литературных сил. В печати высказывались надежды, что для театра будут писать В. Катаев, М. Зощенко, Л. Славин, Н. Погодин, К. Финн, Г. Рыклин, В. Шваркин, С. Кирсанов, С. Михалков. Но этим надеждам не суждено было сбыться. Из названных имен только одно украсило афишу театра. Миниатюра Н. Погодина «Тщетная предосторожность» вошла в одну из первых программ. Авторский коллектив складывался из энтузиастов эстрады, приходящих на выручку, когда подводили «серьезные» драматурги. Активно сотрудничали в Московском театре эстрады В. Поляков, Б. Ласкин, Л. Ленч.

И во всех этих миниатюрах, скетчах, сценках обязательно играла Мария Миронова.

В поисках свежего, не затасканного репертуара руководители театра набрали на забытую одноактную комедию молодого Эдуарда Багрицкого и Георгия Шенгели «Месть Калиостро». Пьеса-шутка рассказывала о том, как знаменитый маг отомстил отвергшей его придворной красавице. Он переселил душу княжны в Ибрагима, гвардейского офицера-негра, а душу Ибрагима — в княжну. Княжна приобретает привычки и повадки гвардейского капитана, а капитан превращается в жантильную девицу. Миронова изображала даму екатерининских времен в пышно взбитой куафюре, требующую вина и буяньющую изо всех сил. Роброны и фижмы, менюэты и реверансы чередовались у актрисы с хриплыми ругательствами и командными окриками, создавая неожиданный комический эффект. Она вносила в водевиль легкость подлинной эстрады, то неуловимое в эстрадном жанре, чего не могли ухватить опытные драматические артисты.

Параллельно с работой в театре Мария Миронова не оставляет концертной эстрады. Одним из первых ее самостоятельных номеров были «телефонные разговоры Капы». «Некая Капа» Мироновой появилась на эстраде в то время, когда стало нарицательным имя героини фельетона Льва Кассила «Жозя».

Жозя вращалась в «сферах Дома кино», посещала вернисажи и просмотры, украшала собой театральные премьеры. Капа находила удовольствие в скромных вечеринках, где ей доставалось место на право от картошки или возле винегрета.

Жозя признавала лишь торгсиновские вещи. Капе доставляли радость белые резиновые тапочки с голубой каемкой.

И все же Капа была дальней родственницей Жозе, хотя беднее и попроще.

Миронова точно разглядела эту общность — общность потребительского отношения к жизни. Пустое времяпровождение в обоих случаях оборачивалось бессмысленной тратой сил.

Капины притязания на светскость не шли дальше суаре у Дуськи: «Фокстрот потанцуем, дурака поваляем, в лото поиграем. Патефон будет мировой». Она была даже трогательна в своей перевозданной дурости — эта «некая Капа», рекомендующая себя «интересной блондинкой», с ее наивной логикой: «раз познакомились — надо встречаться». Звонила она из телефонной будки на углу, привстав на цыпочки, жарко дыша в трубку. Телефонные свои разговоры Жозя вела с точным прицелом молодой, но опытной хищницы: представить ее заталкивающей гривенник в автомат было трудно.

Мария Миронова была еще совсем ненамного старше придуманной ею Капы. В ее отношении к своей героине было если не добродушие, то, во всяком случае, снисходительность: усмешка ее не была слишком злой. Она сама сочиняла Капины реплики. Изрекая Капины глупости, Миронова по-



«Переодетый жених». Мария Миронова

«Стародавняя знакомая». Мария Миронова
и Александр Менакер



лучала видимое всем удовольствие, вместе со зрителями потешалась над ее пошлостью.

Но Миронова, актриса, обладающая тонким чувством такта, скоро почувствовала, что Капа грозит потеря «обаяния непосредственности», превращение в штамп. «Телефонные разговоры» на сцене недолго прекратились. Сейчас Миронова вообще не разрешает себе выступать в амплу своих молоденьких героинь. (Можно лишь надеяться, что встреча, а для большинства зрителей новое знакомство с Капой состоится в юбилейной программе Мироновой и Менакера «Сто лет со дня рождения».)

Все же расстаться с Капой Мироновой оказалось труднее, чем с будкой телефона-автомата.

Еще не раз появлялась она в изменившемся обличье, но такой же, как была по существу. В конце 30-х годов Капа уже называлась Киса и мечтала не о кавалере с патефоном, а о теноре Большого театра.

В сценке В. Полякова «У актерского подъезда» актриса дала острый шарж на оперных психопатов, готовых часами караулить на морозе душку-премьеру. Красноносая, промерзшая до костей девица Киса одновременно вызывала смех и будила презрительную жалость.

Шли годы. Капа и Киса повзрослели, повыходили замуж, обрели покой и благополучие. И чем безмятежнее становились они, тем злее и неприимее была к ним Миронова.

Образ ее героини начал приобретать черты устоявшейся сценической маски. Миронова даже откровенно подчеркивает преемственную связь своих персонажей.

Мастерство Марии Мироновой направлено на создание сатирических зарисовок, варьирующих один и тот же тип — бездельницы Сурсаевой, спекулянтки Мовиной, певицы-надомницы Аиды Драгоценской.

Характеры всех ее «героинь» постигнуты Мироновой до глубин. Зорко подмечает актриса лексику, мимику, жестикуляцию своих «дам из столичного общества» и паразитических склочниц из коммунальной кухни. Virtuозно воспроизводит она хаос из обрывков сведений о науке и искусстве, цена которым и у тех и у других одинакова.

Точный расчет на «узнаваемость» зрительным залом действует безошибочно. Шутки мионовских героинь входят в повседневную жизнь, многие черточки ее образов становятся нарицательными.

Внутри излюбленного образа Миронова находит огромное разнообразие оттенков. Все новые и новые модификации характера неизбежно убежденной в своем праве мешчанки появляются на эстраде.

Программы Мироновой оформляют талантливые художники. Но никакой художник не может подсказать актрисе естественность, с которой нацепит немислимую шляпку ее агент театральной кассы или носит китайский халат в ярких розанах «соседка».

Миронова не боится предстать перед публикой в платье из набивного пан-бархата с черными цветами по ядовито-зеленому полю, в черных «лакированных» на огромном толстом каблуке — этом курортном туалете жены хозяйственного деятеля районного масштаба. Крашенные перекисью лохмы, распущенные по плечам в стиле «колдуньи», зазывные интонации и жеманные ужимки бывшей обольстительницы, исполняемые осипшим, пропитым голосом «Ландыши, ландыши, летнего мая привет», — здесь шарж получает черты откровенного гротеска.

Нина Гавриловна в «Истраченных грезах» — крайнее выражение злости Марии Мироновой по отношению к своим «дамам», злости, вырезавшей от программы к программе.

Но актриса хочет где-то остановиться, попробовать себя в другом кругу тем и образов.

«...Я, например, мечтаю сыграть хитрую, смешную, веселую русскую бабу, которая смеется залиvisto, хорошим открытым смехом. Вот я очень хочу, чтобы для меня написал роль А. Макаёнок...», — заявила она в печати совсем недавно.

Это желание создать положительный образ родилось не внезапно.

Начиная с домработницы Насти Стукаловой из довоенной миниатюры Л. Ленча, актриса ищет в комедийном материале не только объект издевки и злой насмешки, но и лирическое начало.

В 1954 году в программе «Говорящие письма» Б. Ласкина Миронова сыграла колхозницу Дусю Каширину.

В годы, когда на сцене и на экране жизнь деревни утрачивала реально существующие в ней конфликты, на эстраде появился правдивый образ.

Ощущение актрисой юмора, живого ума, лукавой хитрости носого типа ее героинь — простых, сохраняющих деревенский говор женщин — особенно сказалось в роли лифтерши Евдокии Зуевой из «Слушается дело о разводе». Этой острой на язык тетке, без труда разглядевшей суть мадам Сурсаевой и Амстердамского, можно поверить, когда она уверяет: «Я могу в любое время в Министрство иностранных дел устроиться», — и после короткой паузы объясняет: «На скоростной лифт».

Высшее достижение Мироновой в созданном ею ряду частных и работающих, мудрых и иронических женщин — ее «душа населения», обыкновенная домашняя хозяйка.

Актриса выходит на эстраду прямо из зрительного зала, как будто бы из публики. Сначала она поражает своей «непохожестью» на привычных мионовских персонажей. Слегка пригорюнившись, ведет Миронова с залом задумчивый разговор о своих семейных неурядицах, о незавидной судьбе домашней хозяйки, самой «дефицитной профессии». По-научному же домохозяйка — «первобытная женщина». «Почему — первобытная? Потому что первое для меня — быт».

Сколько в ее монологе тонкой насмешки и над своим незавидным положением, над неблагодарной работой «без выходных». Когда двенадцать часов работать, когда шестнадцать, но уж отпуск, конечно, не как у всех: с сохранением обязанностей.

В высокосоциальной семье этой домохозяйки все способности молодых ее представителей отдаются делу. Для дома же остаются одни потребности. И на все их потребности — опять она одна, «душа населения».

Мать в этой семье не успевает воспитывать своих собственных детей, потому что она — педагог и ей надо писать диссертацию о воспитании детей. И рождается горестное сетование: «Дети вы мои, дети, вы же не мои дети. Вы же моих детей дети. Потом ваши дети — тоже будут мои дети?»

Цельный образ женщины, природный ум и оптимистический юмор которой не могут притупить никакие житейские невзгоды, ни очереди, ни нехватки жилищ и детских садов, предстает в этом монологе.

Эстрадный театр Мироновой невозможно представить без испытанного партнера актрисы — Александра Менакера.

Менакер начал выступать на эстраде как исполнитель музыкальных фельетонов и пародий.

Он и сейчас не оставляет работы над злободневным музыкальным фельетоном. Он присутствует во всех выступлениях.

Но Менакер выступает и как актер эстрадного театра Мироновой. Во многих номерах Менакер — еще не партнер актрисы, а, скорее, искусный аккомпаниатор. Менакер как бы «подает» публике Миронову, сам оставаясь в тени. Так построены все диалоги в паре «муж и жена». Актер изображает забитого, полностью подчиненного своей половине супруга. Он как бы ищет сочувствия у зрителя, вместе со зрителем удивлен ее бесцеремонностью и наглостью, покорно выслушивает патетические жалобы жены: «Зачем я загубила свою жизнь? Зачем я растоптала свое я? Зачем я отдала тебе свои лучшие годы в огромном количестве?» Пассивность нашла выражение в сценическом образе, она нарочито обыграна.

По мере того, как кристаллизовалась форма законченного эстрадного спектакля, определялись черты театра Марии Мироновой, становилась активнее деятельность прочих актеров — исполнителей в сценках и интермедиях.

Театр Марии Мироновой сейчас уже перестал быть союзом только одной устойчиво сложившейся пары.

В последних программах Миронова и Менакер все чаще привлекают третьего, а порой и четвертого актера, пытаются создать устойчивый актерский ансамбль. Так, в «Кляксах» появился новый партнер — Афанасий Белов.

В паре с Мироновой сказались особенности его актерской манеры — юмор, как будто бы даже скрываемый, способность обличать ханжество, туфость, отказ от лобовых сатирических приемов.

Сатирическое в театре Марии Мироновой всегда выходит на первое, самое заметное место. Гнев Мироновой превращает насмешку в публицистические обличения.

Недаром назвал Г. Рыклин свою талантливую рецензию на «Кляксы» — «А я против».

Фельетонист воочию представил себе брюзгливого критика, который «не желал поддакивать отсталым настроениям публики». Ведь «публика — не народ». Этот критик глубоко убежден, что «купюры оживляют спектакль». Он охотно выкинул бы из программы «все исполняемые М. Мироновой монологи, как в стихах, так и в прозе».

Но этот «а я против» остался в одиночестве.

Фото Ю. Зенковича



Б. Евсеев

СОРАТНИК ДОБРОЛЮБОВА

Все началось с «мелочи». Так называют в букинистических магазинах брошюры, издания «массовой серии» и всякие другие книжицы в невзрачных переплетах. В отличие от своих более солидных братьев они не красуются на полках, а лежат грудками прямо на прилавке или под прилавком. Если запастись терпением и хорошенько порыться в этих книжных россыпях, можно иногда обнаружить какую-нибудь редкостную диковинку.

Так случилось и на этот раз. Среди тощих брошюр и оперных либретто попала мне маленькая книжка в старинном коричневом переплете. На титульном листе значилось: «Л. Н. Самсонов. Театральное дело в провинции. Одесса, типография Ульриха и Шульце, 1875».

Содержание этой книжки показалось мне настолько интересным и значительным, что сразу захотелось узнать как можно больше о ее авторе — Л. Н. Самсонове.

Обратился сначала к учебникам по истории русского театра. Но ни у Данилова, ни у Всеволодского-Геригросса, ни у других о Самсонове узнать ничего не удалось.

Тогда в ход пошли старые энциклопедические словари, театральные мемуары, комплекты журналов 60-х и 70-х годов. И постепенно все с большей и большей полнотой стала вырисовываться горькая картина жизни и труда талантливого провинциального артиста и писателя Льва Николаевича Самсонова.

Между прочим, оказалось, что в Москве всего лет пять назад жил человек, который лично хорошо знал Самсонова (хотя тот скончался в 1882 году). Но не будем забегать вперед...

□

В августе 1861 года Николай Александрович Добролюбов опубликовал в «Современнике» статью «Внутреннее обозрение». Она была направлена против российских либералов, уверовавших в чудодейственную силу царских реформ. Добролюбов высмеивал этих прекраснородных сторонников «весеннего направления». Суть статьи он выразил в словах: «Но уж если меня раз надули, — извините, я не скоро опять поддамся, да еще и других предостерегу».

Во «Внутреннем обозрении» Добролюбов рассказывал, как однажды он между Полтавой и Харьковом встретил труппу странствующих актеров: «В числе актеров нашел я, к удивлению, одного из моих бывших университетских товарищей. Он всегда имел страсть к театру, но я знал, что он имел в Харькове обеспеченное место, и никак не думал,

что он бросит его для сцены. Однако же бросил. Новой своей обстановкой он не мог быть довольным... Целый мир грязи, подлостей, интриг, оскорблений и невидных, темных страданий открылся передо мною после разговора с товарищем...»

Добролюбов подробно рассказывает далее о том, какую подлую «штуку» учинил с его другом невежественный харьковский антрепренер Щербина, оставивший неопытного молодого человека без всяких средств к существованию.

Своего приятеля критик называет «человеком, до сих пор не излечившимся от весеннего направления». Кончается этот эпизод в статье так: «Актеры сначала зашумели, некоторые хотели протестовать, требовать... но все разумеется, кончилось смирным молчанием. Это молчание очень огорчало моего друга, и — странное дело — однако не отнимало у него надежды, что за него встанет само общество. Как я его ни убеждал, что этого не бывает, нет, ничем его не уверишь. «Как же, — говорит, — общество промолчит, когда в его глазах оскорбляют человека?..» Да так и промолчит! При таких ли вещах молчит оно».

Товарищем Добролюбова, о котором рассказывал он здесь, и был Лев Николаевич Самсонов. Вот как он сам описывает встречу с Добролюбовым в своей книге «Пережитое»:

«...мне сказали, что меня спрашивал Добролюбов. Я невыразимо обрадовался: мы были с ним хороши в педагогическом институте... В настоящее время Добролюбов был для меня благою вестью с «того мира»... Я не узнал его: меня поразило его изнеможенное лицо и непрерывный кашель... Мы вспомнили прошлое, товарищей. Много смеялись, вспоминая с Добролюбовым одну сцену. Директор считал меня за хорошего студента. Раз он увидел, что я хожу по рекреационной зале под руку с Добролюбовым.

— Ну, вам теперь зададут, — проговорил Добролюбов.

Через минуту явился в камеру инспектор.

— Вы давно знакомы с Добролюбовым? — спросил он с испугом.

— Давно.

— До института?

— Да.

— Что вы?! Меня прислал Иван Иванович, бросьте его! Вы мешанин, вас Иван Иванович принял в институт, а вы с Добролюбовым! Пожалуйста, бросьте, бросьте его.

Я просидел у Добролюбова за полночь...»

На его вопрос: «Что же вы теперь намерены делать?» — Самсонов ответил:

«Еду с Рыбаковым в Саратов. Может быть, там примут. Я рад, что отсюда уезжаю. На здешней

сцене нельзя думать об искусстве: спектакли во время ярмарок ежедневные, актеров пять-шесть, некогда пообедать, не то что роль прочесть. В этой почтовой гониме погибнет всякое дарование...»

— А что бы вам кинуть сцену? Поедем в Петербург, там найдете кусок хлеба.

— Зачем я поеду? Нет, это решено... Не забывайте меня. Может быть, ваши письма не дадут мне упасть в пропасть...

На другой день он уехал в мальпосте.

«Неужели для меня наступит ночь?»

Самсонов не бросил сцену. И впоследствии, став уже довольно известным писателем, он оставался верен театру и не ушел с подмостков до самых последних дней жизни.

Он был хорошим актером. Безымянный автор маленькой заметки в «Киевском театральном» (1907, № 1), посвященном 25-летию со дня смерти Самсонова, свидетельствует: «Л. Н. пользовался особенным успехом в Киеве и Одессе. Роли т. н. благородных отцов и резонеров удавались ему блестяще». Это подтверждают и рецензии на спектакли с участием Самсонова в харьковских, киевских, курских газетах.

Льва Николаевича Самсонова несомненно можно назвать и одним из первых в России образованных режиссеров. В 1870 году он, опять-таки первым, предпринял попытку создать в Одессе народный театр. Об этом пишет известный театральный критик С. Г. Ярон, посвятивший Самсонову несколько интересных страниц в своей книге «Воспоминания о театре» (Киев, 1898). В составе труппы народного театра были такие выдающиеся мастера, как Марк Лукич Кропивницкий и Николай Хрисанфович Рыбаков. «Дела театра, — пишет Ярон, — несмотря на крайне дешевые цены, шли блестяще... Ставились пьесы превосходно, так как для постановок денег не жалели... Для этого театра много поработал Л. Н. Самсонов как режиссер...

Посещение этого театра доставляло мне громадное удовольствие: не столько интересовало меня исполнение на сцене, сколько публика, которую я внимательно наблюдал. Это была настоящая публика, для которой артистам стоило стараться; это была публика, сливавшаяся с артистами воедино... Как часто от этой публики приходилось слышать такие меткие замечания, которые бы сделали честь не одному заправскому рецензенту».

Не без гордости вспоминает об этом и сам Самсонов в своей книге «Пережитое». Он особенно отмечает успех у простонародного зрителя «Грозы» и «Ревизора».

Увы, театр просуществовал очень недолго: склока, интриги, травля реакционной прессы привели к его закрытию.

«Какие же плоды этого театра,— спрашивает Самсонов,— был ли он другом народа?» И отвечает: «Три месяца — слишком ничтожное время, чтобы дать утвердительный ответ. Но по пивным, по мелким трактирам, по базарам, я сам слышал, говорили, в наш театр... Не сделал ли этот почин кое-что для открывшегося позже на политехнической выставке народного театра?»

Можно еще многое рассказать о Самсонове — талантливом актере и режиссере. Но сегодня для нас гораздо интереснее Самсонов — писатель. Литературное наследство его довольно велико. Несколько пьес, широко шедших на провинциальной сцене, повести, рассказы, очерки, которые публиковались в журналах, газетах, а также выходили отдельными изданиями.

Широкой литературной известности Самсонова особенно способствовала книжка «Золотой город», вышедшая в Одессе в 1870 году. Вот что пишет о ней С. Ярон: «Им была выведена Одесса, со всеми ее тогдашними язвами, приводились довольно прозрачные намеки на деятельность местной администрации, деятельность, вызывавшую ропот всего населения. Написана была брошюра прекрасным слогом и показала знакомство автора со всеми вопросами, волновавшими в то время Одессу. Успех брошюра имела громадный, и имя Самсонова стало популярным».

Экземпляр «Золотого города» есть в Государственной библиотеке имени Ленина. Читая очерки, я поражался, как могли они в то глухое время миновать рогатки царской цензуры. (Впоследствии я прочел в газете «Суфлер», что цензор, пропустивший «Золотой город», был немедленно уволен.)

Еще больший интерес представляет книжка «Театральное дело в провинции», с которой и началось мое знакомство с Самсоновым. Это страстный памфлет, полный сарказма, горечи и гнева. С глубокой болью пишет автор о бесправии и невежестве тогдашнего провинциального актерства. Нет, он уже не тот «сторонник весеннего направления», которое описал в 1861 году Добролюбов. Жизнь развеяла либеральные иллюзии. С беспощадной суровостью художника-реалиста рисует Самсонов зловещие фигуры пауков-антрепренеров, которые нещадно эксплуатируют и обманывают героемык-актеров. Теплые, сердечные слова находит он, чтобы описать мучения «мелкой сошки» — выходных актеров, театральных парикмахеров, рабочих сцены.

Самсонов призывает своих собратьев сбросить иго эксплуататоров, избавиться от антрепренеров и подробно излагает свой проект создания актерских товариществ. Проект этот осуществился позднее, уже после смерти Самсонова, но, конечно, суще-

ственного облегчения участи провинциального актерства не принес.

В книге «Пережитое», изданной в Петербурге в 1880 году, собраны ранее печатавшиеся в журналах автобиографические записки Самсонова, а также рассказы и очерки. Рукой опытного мастера набросал Самсонов в этой книге многочисленные портреты театральных деятелей русской провинции — от знаменитого Николая Хрисанфовича Рыбакова до безвестного суфлера Ананьева.

Книга «Пережитое», как и почти все предыдущие произведения Самсонова, — вещь мрачная и даже страшная. О ее «колорите» можно судить по заголовкам одного из разделов, именуемого «Родная газета в очерках и рассказах». Вот эти заголовки: «Уволен по болезни», «Утопился в колодезь», «Отравилась спичками», «Женщина упала в море», «Подкинули ребенка», «Дело о краже души...».

В газете «Суфлер» за 1883 год случайно натолкнулся я на повесть «Те же крепостные». Она без имени автора печаталась с продолжением из номера в номер в течение нескольких месяцев. И стиль и некоторые образы повести показались мне знакомыми. Неужели Самсонов? Конечно же! Вот эпизод, почти дословно повторяющий страницы из «Театрального дела в провинции». Доказывать принадлежность Самсонову этого произведения, впрочем, не пришлось. В анонсе о подписке на газету редактор-издатель сообщал: «...будет напечатано... «Те же крепостные» покойного Л. Н. Самсонова».

Повесть эта, носящая автобиографический характер (сам автор выведен в ней под именем Львова), как бы подводит итог литературного и жизненного пути актера-писателя. С большой реалистической силой нарисовал он образы людей провинциального театра. Большинство героев выведены под прозрачными псевдонимами (Милославский — Шерославский, Лофетти — Фолетти, Галкина — Воронина и т. д.). Колорит повести по-прежнему мрачен. Но это не безысходный пессимизм. Автор не складывает оружия. Рисуя картины бесправия и произвола, он призывает к сопротивлению и указывает путь борьбы. Увы, это все те же товарищества...

Однако же самым значительным из всего, что оставил нам Самсонов, представляется статья его в журнале «Русская сцена» (1865, № 4—5) под названием «Сказка про белого быка. Нечто о современной драматургии». Статья эта, мимо которой прошли, к сожалению, историки русского театра XIX века, позволяет с полным основанием назвать Самсонова не только приятелем, но и соратником Н. А. Добролюбова, продолжателем его дела.

В начале статьи автор недвусмысленно раскрывает задачу, которую он поставил перед собой: «Вы читали Белинского, Черского (фамилию

Чернышевского, сосланного на каторгу, нельзя было тогда называть полностью), Тургенева, Некрасова, Добролюбова; вы хоть неопределенно, но понимаете, куда идти, любите труд, в голове дело, горячее дело. Как же отзывается театр на это дело? Какую отраду он дает?»

Далее Самсонов взволнованно говорит об общественном призвании актера, который должен не смешать публику, а звать ее «на горячее дело». Препятствие этому автор видит в репертуаре тогдашнего театра. С гневом обрушивается он на французский водевиль, переводную мелодраму и «исторические» трагедии:

«Оттого актеры выходят и лежебоки, и тупицы, и с круга сливаются, что бесполезное дело делают. Что пользы от тех учителей истории, которые забивали нам головы хронологическими таблицами? Что дали нам эти таблицы? Удовольствие забыть их как можно скорее... Какая от этого помощь горю людей? Все мыслящие и чувствующие люди заняты нуждами общества, зачем же актеру гнать себя из круга знания, любви и труда? С этой точки зрения плод драматического искусства покажется плодом кислым и гнилым.

Сцена, как электрометр, должна показывать интересы и потребности современного общества. Но увя! Она на дважды два отвечает: стеариновая свеча! Театральный зритель более знает о «Ляпунове», «Багдадских пирожниках», чем о думах хороших людей, ищущих средств одеть раздетых».

Что же это за «хорошие люди»? Самсонов прямо отвечает и на этот вопрос: «Детство их прошло на крепостных полях, в семинариях и иных темных углах; юность сказывается в сумраке аудиторий протестом на рутину профессоров; в литературе это Базаров, Лопухов, Рахметов».

В условиях свирепой цензуры яснее, кажется, сказать невозможно. И далее автор предъясняет суровый счет современным ему драматургам:

«Только полнейшая умственная праздность может обворожаться пользою, исходящую от исполнителей «А и Ф», «Ляпунова» и т. п. Разве общество этим занято? Вы выросли на водевиле; «водевиль есть вещь»,— твердили вы с детства как попугаи, не замечая, что водевиль не имеет ни малейшего отношения к тому, что происходит в обществе... И как это творцы водевилей (в обширном смысле) ухитряются миновать и обходить вопиющий мир окружающего страдания? Хоть бы слово, хоть бы сцена! Что за варварское равнодушие к голоду и холоду! Изю сга пьес, наверно, девяносто девять таких. Хороши писатели, когда их трогает все, кроме страдания людей!»

Самсонов выдвигает и положительную програм-

му. Это все тот же призыв показать в театре образы «новых людей» — революционеров-разночинцев:

«...Новая фаза народной жизни веет свежестью новизны, непосредственностью, потому что новые люди — ни в отца ни в мать. Волна новой жизни смывает вековую грязь, движение явственно и сильно. Приходится встречать в самых темных углах зародыши тех или других существующих черт «новых людей»... Живой, богатый мотив для современного драматурга!»

С позиций революционных демократов анализирует Самсонов творчество А. Н. Островского.

Признавая выдающиеся заслуги драматурга в развенчании «темного царства», он зовет его стать на высоту задач, выдвинутых революционерами-разночинцами 60-х годов:

«Я ничего не навязываю Островскому, я только подвожу итог тем явлениям жизни, над которыми работала творческая мысль этого драматурга... Величаво и покойно развенчал он иерархию самодурства. Но зачем же делать просеки там, где уже вспахано поле такими пьесами, как «Свои люди — сочтемся» и «Воспитанница»? Где же его яркая, глубокая верная жизненная правда в настоящую, текущую минуту?»

Кончается статья многозначительными словами: «Сцена собирает в один фокус, в одну ярко освещенную картину вопросы, от чего «несчастлив, беден и зол человек». Тысяча смотрит, десять поймет, один подумает — вот уже дело и пошло вглубь. А это-то и нужно».

Думается, можно без преувеличения сказать, что «Сказка про белого быка» — ярчайший пример отражения взглядов русских революционных демократов в театральной критике.

Трудно судить, какой общественный резонанс имели литературные труды Самсонова.

Но вот одно свидетельство влияния сочинений Самсонова, исходящее от видного деятеля русской провинциальной сцены Николая Николаевича Синельникова. «Был такой актер Самсонов,— пишет Синельников в своей книге «Шестьдесят лет на сцене». — Его всегда возмущали методы ведения дела и приемы, которые тогда практиковались в провинциальном театре. Результатом мыслей о реорганизации театрального дела явилась его небольшая брошюрка, которая заключала его призыв к актерам... Прочитав эту брошюрку и глядя на развал и нужду театров, я все решительнее и решительнее стал пропагандировать между близкими людьми идею товарищества».

Остается рассказать немного о личной жизни Льва Николаевича Самсонова. Сложилась она трагически. Самсонов и сам не избежал горькой участи

провинциального актера, которую он так ярко и правдиво описывал...

Данные о последних годах жизни Самсонова удалось неожиданно обнаружить в книге «Памятные встречи» (Москва, 1957). Автор ее — писательница М. В. Ямщикова, писавшая под псевдонимом Ал. Алтаев, — прожила около девяноста лет и умерла в Москве в 1958 году. В юности она хорошо знала Самсонова, который служил в антрепризе ее отца — Рокотова.

Вот как, по свидетельству М. В. Ямщиковой, выглядел Самсонов в последние годы жизни: «Желчное лицо с горькой складкой губ и мрачным взглядом умных глаз».

Ямщикова вспоминает, что в Новочеркасске Лев Николаевич жил во дворе, в маленьком флигельке, где после него поселился сапожник. Существование его было почти нищенское. Из какого-то вертепа вытащил Самсонов свою жену Елену Родионовну. Хотел «сделать из нее человека», но она оказалась неисправимой истеричкой и морфинисткой. «Елена Родионовна пила, накачивалась по нескольку раз в день морфием и закатывала мужу сцены с криками, истерикой и проклятиями; он стал тоже сильно пить, и помню, как было страшно слушать безумные крики из флигеля».

В другом месте книги Ямщикова пишет: «...Отец приехал домой. Он рассказывает:

— Вот исполнилась заветная мечта Льва Николаевича Самсонова — у нас первое товарищество, образовавшееся по почину Писарева и Андреева-Бурлака в Москве. Они спаяли, в сущности, старый

московский коллектив Бренко и меня подобрали... Только Лев Николаевич возьми да и умри. Не умер бы, наверное, был бы с нами. Актер хороший и человек душевный, кабы не водка».

Последние дни Самсонова описывает С. Ярон: «В октябре мне кто-то сообщил, что Лев Николаевич Самсонов проживает с Леночкой в номерах Горбунова на Козинке. Я отправился туда, и глазам моим представилась ужасная картина: в маленьком номере, на простой кровати, на голых досках, покрытый лохмотьями, лежал Лев Николаевич. Его исхудалое, бледное, безжизненное лицо и бессмысленно блуждавший взгляд произвели на меня тяжелое впечатление... Заехав к тогдашнему антрепренеру — Иваненко, я рассказал ему о положении Самсонова, и мы вместе с режиссером Казанцевым решили собрать кое-какие средства и отправить несчастного Льва Николаевича в больницу. Помощь оказалась запоздавшей: на третий день Лев Николаевич скончался, и собранные нами для него средства пошли на похороны».

Случилось это семьдесят лет назад, 12 октября 1882 года.

К сожалению, имя Самсонова ныне почти забыто. Мы говорим «почти» потому, что в вышедшей год назад книге «Н. А. Добролюбов в воспоминаниях современников» приведен отрывок из «Пережитого», а советский исследователь А. Клиничин широко использовал записки Самсонова в своей монографии о Н. Х. Рыбакове.

Пусть же эта статья будет данью уважения к талантливому актеру, режиссеру, писателю, другу и соратнику Добролюбова.





ВОСПОМИНАНИЯ

В издательстве «Искусство» готовятся к печати воспоминания выдающегося советского балетмейстера народного артиста РСФСР Ф. В. Лопухова, посвященные жизни петербургского и московского театров с конца 90-х гг. прошлого века и до наших дней. Свидетель и многолетний участник жизни советского балета, Ф. Лопухов, не претендуя на полноту или бесспорность своих оценок, помещает в книгу много характеристик выдающихся деятелей русского и советского балета. Пять из них — пять заметок о замечательных русских и советских балеринах — мы публикуем ниже.

Ф. Лопухов

ПЯТЬ БАЛЕРИН

6 Театр № 6

У нас — балетной молодежи — были свои кумиры, носители балетных идеалов. Но на имени Анны Павловой сходились все — и стар и млад. Она и в самом деле стояла первой в списке мастеров русского балета.

О Павловой написано много, порой очень хорошо. Мне только хотелось опровергнуть одно пространное раньше мнение (им грешил и я), будто Павлова — артистка тальониевского типа. Частенько в своих записях я называл ее «внучкой Тальони». Да, она — ярчайший представитель балетного романтизма. Но не тальониевского французского романтизма 30-х годов прошлого века, а русской романтики ее времени. Романтики Чехова и Рахманинова, Левитана и Серова. Павлова — не наследница романтизма XIX века, а скорей зачинательница балетной романтики XX века, если считать, что романтика присуща балетному искусству, как нечто от него неотъемлемое. Павлова прекрасно передавала русскую грусть-мечту.

Очень немногие видели ее в русской классической пляске в кокошнике, заимствованной у Гельцера, которая в свою очередь выучила эту пляску у отставной московской балерины Соболевской. Павлова внесла в пляску свое — романтику Левитановского пейзажа, бунинской сердечной тоски. Этот номер она исполняла редко; он не был главным в ее репертуаре. Но тема эта сродни многим танцам балерины.

Мне приходилось слышать слова неискушенных зрителей: «Я ничего не понимаю в балете, но, когда вижу Павлову, чувствую, что появилось на сцене что-то родное». Родное — вот в чем тайна ее очарования.

У Павловой был мягкий, хотя и не очень большой прыжок. Ее девелоппе, арабески и атитюды были прекрасны по форме. Балерина не злоупотребляла вращениями, но делала все пируэты, вплоть до фуэте, окрашивая их все той же русской романтикой, лирикой и певучестью.

За шестьдесят с лишком лет я не видел другой артистки, которая бы так полно, так разнообразно и проникновенно воплощала в танце черты своего времени. Павлова — идеальная русская танцовщица, идеальная балетная актриса. Она — великая художница, потому что каждая из ее героинь имеет свою тему, говорит по-своему о жизни, тоскует о ней, безгранично радуется ей, так же как сама Павлова. Когда сейчас говорят: «Павлова», — вспоминают «Умирающего лебедя». В конце концов их отождествляют. Напрасно! Павлова воспевала радость больше, чем горе, и тема радости, а не горя, тема счастья, а не страдания, была ее генеральной темой. Она проявила себя великой лирической актрисой прежде всего.

□

Первое место среди артисток балета Большого театра Москвы надо отдать Екатерине Васильевне Гельцер. Это явление в своем роде исключительное. Знал я ее еще в школьные годы, но близко познакомился во время работы в Большом театре, когда перешел туда из Марининского театра. Отношения между двумя балетными труппами были в ту пору таковы, что я чувствовал себя чужаком; лед отчуждения сломали первыми Е. В. Гельцер и ее партнер В. Д. Тихомиров.

81



Е. Гельцер — «Саламбо»

Гельцер — страстная балерина; другого слова для характеристики ее таланта не могу подобрать. Что бы она ни делала, ее танец и мимика пылали огнем. Даже в лирических партиях подлинным ее призванием была героика. Словом, по амплуа Гельцер — героическая актриса.

Фигура ее по форме была далека от идеала. Но мало кому удавалось так скрывать в танце дефекты своего сложения, как Гельцер. Вращения ее были стремительны. Их и другие «земные» движения Гельцер делала с такой неистовостью, что они казались венцом творчества балерины. Земная, она казалась здесь возвышенной. Властная воля, душевный порыв придавали движениям артистки осмысленность, стремительность, вызывали отклик зрительного зала. Гельцер избегала лирико-романтических поз, понимая, что они ей не свойственны. Эти позы скорее были уделом Павловой или в наши дни — Улановой. А Гельцер из всего языка классического танца выбирала слова, близкие ей.

Она играла и танцевала все лирико-героические партии и исполняла их безупречно. Иногда она

бралась за не свойственные ей партии (в «Тщетной предосторожности», «Баядерке»); этому подвержены многие талантливые актеры, считающие себя всемогущими, но такие эксперименты, как правило, оказываются неудачными.

Вспоминаю танец Е. В. Гельцер, я часто удивляюсь распространенному мнению, что актер может выразить какие угодно чувства в любых движениях. Балетмейстер должен отыскать движения, наиболее свойственные его персонажам. К примеру, мелкие тер-а-терные движения будут нелепы там, где надо изобразить романтическую грезу. Сколько бы актер ни силился придать этим движениям мечтательный характер, ничего из этого не выйдет.

Лучшими партиями Гельцер я считаю Эсмеральду и Саламбо. В движениях и в мимике Саламбо — Гельцер была и гордость служительницы богини Танит, и простые человеческие чувства. Особенно это раскрывалось в вариации с голубем. А в сцене с Мато в шатре личные переживания героини Гельцер сплетались с решимостью любой ценой отобрать от Мато покрывало богини. Здесь не было ни одного лишнего жеста, ни одного случайного движения. Каждый взмах руки, любой поворот головы были направлены на создание образа.

В работе с Горским над этой ролью Гельцер оказала большое влияние на творение хореографа. Первоначально Горский задумал партию Саламбо как типично «дунканистскую»: мимика и пластика поз почти полностью вытесняли танец; па классического танца исключались совсем. Гельцер спорила с Горским, считая, что такой подход обедняет образ. При всей своей склонности к позам и движениям старого балета, Гельцер очень осторожно отбирала из этого арсенала то, что отвечало содержанию ее героини, и жертвовала выгодно-броскими па, если они не служили раскрытию образа. Поэтому ее вариации в «Саламбо» нельзя было использовать для других балетов, как это делалось в иных спектаклях. Сколько раз бывало, что эффектную, виртуозную вариацию из «Корсара» переносили в «Дон-Кихота», а вариацию Повелительницы дриад или Китри — в какой-нибудь другой спектакль. Такие художники танца, как Павлова или Гельцер, никогда не допускали такого смешения. Не позволял себе чего-либо подобного и М. М. Фокин. Если же такое случалось в балетах Петипа, то объяснялось это просто, и Петипа никогда не обманывал себя и других: он шел навстречу интересам балерины и прямо говорил об этом.

□

После Павловой Спесивцева была лучшей Жизелью, после Карсавиной — лучшей Эсмеральдой. Как подобает большой актрисе (а она стояла в первом их ряду), Спесивцева вкладывала в каждую роль свою тему. Печать трагического лежала на многих созданных ею образах.

Идеальная фигура, выразительное лицо с правильными чертами — природа щедро и всесторонне одарила Спесивцеву. Что бы она ни танцевала, зритель воспринимал ее как воплощение идеала, иногда поруганного и растоптанного, но всегда остающегося идеалом.

Такому таланту жить бы и цвести на радость советских зрителей. Но Спесивцева, командированная за границу в 1925 году, на родину не вернулась. Дальнейшая судьба артистки трагична. Тяжелое

душе
секло
Вли
заме
налох
фран
созна
буква
полн
смыс
Ул
уехал
собст
черть
перед
попад
тем,
что п

В 1
За м

душевное заболевание сравнительно быстро пресекло ее артистическую деятельность.

Влияние Спесивцевой велико, хотя его часто не замечают. Сыгранная ею за границей роль Жизели наложила отпечаток на исполнение этой партии французскими и английскими балеринами. Не знаю, сознательно или нет, но Шовире и Дейде порой буквально воспроизводят спесивцевские позы, наполняя отдельные эпизоды балета спесивцевским смыслом.

Уланова была еще в школе, когда Спесивцева уехала за границу. Тем не менее в формировании собственного стиля Улановой я вижу какие-то черты наследства Спесивцевой. Традиции не всегда передаются прямо и непосредственно. Иногда они попадают к наследникам боковым, неведомым путем, через посредников, которые и сами не знают, что передают.

□

В 1925 году школа выпустила Марину Семенову. За минувшие десятилетия сложилась легенда о



Анна Павлова — «Лебедь»

том, что Семенову «сделала» Ваганова, в классе которой Семенова проучилась с первого до последнего года пребывания в школе. Многие педагоги рвутся «делать» таланты, убеждая себя и других, что им это удастся. Нет ничего хуже и вредней этого заблуждения. Чем скорей мы с ним покончим, тем больше будет в театрах талантов — оригинальных и разных.

Педагог не рождает таланты, он лишь помогает их выявить, обогащает ученика знаниями, формирует (не всегда правильно) его вкус, передает исполнительский опыт (а иногда и дурную традицию). Как бы ни был велик педагог, он всегда меньше, чем подлинно талантливый артист. Как бы ни был мудр педагог, главное заложено все же в артисте, а не в его учителе. Важно, хотя и трудно, усвоить себе эту истину, после того как десятилетиями многие педагоги (в том числе и А. Я. Ваганова) утверждали, что все дело в преподавателе, что у талантливого педагога талантливы и ученики, а у бездарного — бездарны и его воспитанники.

Пусть Филипп Тальони хорошо обучал свою дочь; прекрасна была Мария, а не он. Мы не слишком вникаем в то, кто обучал Фанни Эльслер, Карлотту Гризи, Анну Павлову, Тамару Карсавину, Екатерину Гельцер. Право же, все эти балерины сделали знаменитыми своих педагогов, а не наоборот. Мы часто видим, как одаренный человек, начавший занятия танцем с большим запозданием, быстро обгоняет своих сверстников, которые занимались у того же педагога гораздо дольше, но значительно менее успешно. Достаточно вспомнить таких танцовщиков, как Асаф Мессерер, Ваханг Чабукиани, Михаил Габович, Константин Сергеев.

Мне всегда претила нескромность педагогов, приписывавших себе рождение таланта. Так вел себя известный скрипач Ауэр, который брал к себе, иногда на самый короткий срок, способного скрипача, а затем объявлял, что «открыл» и сформировал этот талант. «Школа Ауэра» большая и хорошая школа, но и она была бессильна дать талант тому, кто его не имел, увеличить дарование у того, у кого оно было маленьким. Этого не может сделать ни один, самый лучший педагог; хотя встречались люди, хвалившиеся, что они из слона сделают балерину Мариинского театра.

Талант Семеновой был блистательным, емким и новым по качествам. В лице Семеновой советский театр приобрел балерину лирико-героического плана, на редкость «русскую балерину», обладавшую выучкой новейшей русской школы танца, которая сложилась в XX веке. Превосходная фигура, исключительно выразительные руки, благородная постановка головы и плеч, царственность поз и движений — Семеновой было доступно абсолютно все: народные танцы, характерные, эксцентричные, классические, притом высочайшей виртуозности. Русская широта и удаль в ее походке и повадке, в ее жестах и па.

Еще подростком, выступая в школьных спектаклях и концертах, Семенова обещала очень много. Ее талант покорила публику в «Баядерке». Особенно в танце со змеей. Считалось, что здесь Семенова воспользовалась огромным опытом своих прославленных предшественниц, исполнивших этот знаменитый танец. Как очевидец решительно возражаю: танец Семеновой не имел ничего общего с тем, что предьявляли здесь прежние исполнители — Кшесинская, Павлова, Гельцер и другие. Если бы да-



О. Спесивцева — «Жизель»

же Ваганова могла показать их трактовку, она равным счетом ничем не обогатила бы Семенову. Драматично-героический талант Семеновой давал ей огромное преимущество перед предшественницами именно в этом танце. Из последующих исполнительниц также никто не смог превзойти здесь Семенову.

Существует неподражаемое исполнение в буквальном смысле этого слова. Собинов — Ленский, Остужев — Отелло, Шаляпин — Мефистофель, Мордкин — Мато, Павлова — Умирающий лебедь были и остаются для меня неповторимыми и непревзойденными. К ним я причисляю и Семенову — Никию.

В то время в нашем репертуаре были только старые классические балеты. Семенова перетанцевала их все, начиная с «Тщетной предосторожности» и кончая вершинами лирики — «Жизелью» и «Лебединым озером». И что бы она ни танцевала, мы всегда видели на сцене сказочную царевну из русских сказок. Поэтому, быть может, впервые на моем веку, Одетта была настоящей Царевной-Лебедью, героиней пушкинской сказки.

Переход Семеновой в Большой театр принес ей известность и славу, но не дал возможности выступить в ролях, созданных специально для нее и рассчитанных на обогащение таланта этой балерины. По сути дела, Семенова не приобрела здесь ни одной новой роли, которая отвечала бы полностью ее возможностям и потребностям. Я говорил, что талант не рождается в классе — это верно. Но та-

лант нуждается в питательной среде для своего расцвета. Этому-то у Семеновой не было. И потому она сделала в своей творческой жизни всего четверть или половину того, что она смогла бы сделать. Это вовсе не означает, что нужно подлаживаться к возможностям тех или иных балетных актеров. Напротив, надо все время ставить перед артистами новые задачи, чтобы в преодолении этих трудностей шире и глубже раскрывалась индивидуальность исполнителя. И необходимо понять, какие возможности таятся в актере. Балетмейстер должен уметь видеть и предвидеть. Для этого ему необходимо слить свои творческие интересы с интересами исполнителей, а это обязывает подчас поступать «своим» ради «чужого».

□

В спектакле «Ромео и Джульетта» на первом месте стоит и будет стоять еще долго только Г. С. Уланова, в полной мере по-шекспировски открывшая образ Джульетты. Сегодня Уланова — пер-



Г. Уланова и Ю. Жданов — «Ромео и Джульетта»

вая ба
творче
с «Бах
глазах,
сическ
и соде
разец
только
ношен
рил, у
создан
Гроз
ветско
лочкой
нежно
своих
ва — в
века,
в его
не отк
загадо

вая балерина советского балета, несущая в своем творчестве самое драгоценное и нужное. Начиная с «Бахчисарайского фонтана», она росла на наших глазах, углубляла лирическую струю своего классического танца, его психологическую образность и содержательность. В этом отношении она — образец для всех мастеров советского балета. Одна только Марина Семенова может в некоторых отношениях соперничать с ней, но, как я уже говорил, у Семеновой нет партий, которые были бы созданы для нее.

Грозы революции сделали суровым облик советской женщины. Но под суровой строгой оболочкой бьется горячее женское сердце, полное нежности, участия, любви. Уланова вскрывает в своих героинях огромные запасы большого чувства — великого в своей способности влиять на человека, облагораживать его душу, вносить красоту в его жизнь. Притом артистка делает это не в «лоб», не открыто, а намеком, словно Монна Лиза с ее загадочной, но очень женской полуулыбкой. В этом

секрет необычайного успеха Улановой у самых различных зрителей. Ее значение все больше и больше выходит за пределы балетного театра. Оно наверняка станет всеобщим в нашем советском искусстве.

Именно потому, что Уланова, ставшая большим советским художником, больше, чем просто балерина, не хочется разбирать ее искусство с обычных позиций: выяснять, каково ее сложение, какой у нее прыжок, какие мышцы, какие па ей лучше или хуже удаются. Она переросла эти мерки, и применять их к ней нельзя. Можно сказать, что за виртуозную технику танца она не получила бы на экзамене пять с плюсом, что в смысле чистоты движений она, быть может, даже уступает такой-то танцовщице; но все это ничего не определяет в замечательном ее искусстве. Уланова выше таких признаков танцовщицы. Она, как Павлова, вскрывает душу своих героинь и заставляет любить их красоту. Это и есть самое важное и притом самое трудное в искусстве.





НОВЫЕ КНИГИ

К. МАРКС и Ф. ЭНГЕЛЬС и ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

*Г. Фридендер, К. Маркс и
Ф. Энгельс и вопросы литературы,
М., Гослитиздат, 1962, стр. 606*

Книга, которая рекомендуется читателю настоящими заметками, представляет собой обширное исследование, посвященное огромному теоретическому богатству, доставшемуся в наследство пролетариату — эстетической теории Карла Маркса и Фридриха Энгельса. Автор работы — Г. Фридендер — успешно развивает плодотворную традицию в изучении эстетического наследия классиков марксизма — традицию, окончательно сформировавшуюся лишь в советской эстетической науке, которая ставит своей целью изучение взглядов К. Маркса и Ф. Энгельса на искусство как целостной системы, составляющей материалистическую эстетику, неразрывно связанную с теорией диалектического и исторического материализма, с научным революционным мировоззрением великих вождей пролетариата.

Сегодня мы еще не можем сказать, что наша эстетика и искусствоведение освоили все богатство эстетических идей, глубочайших мыслей об искусстве, заключенных в трудах Маркса и Энгельса. Многого еще предстоит сделать нашей критической мысли для того, чтобы более активно ввести в научный обиход, в художественную критику ряд важнейших теоретических положений, содержание которых для эстетики в полной мере еще не осознано. Значение этих теоретических положений и критических мыслей Маркса и Энгельса для современной идейной борьбы огромно; эстетика марксизма — это вечно живое, научно неоспоримое учение, которое Коммунистическая партия успешно применяет в деле строительства культуры коммунистического общества, в формировании искусства социалистического реализма.

В работе Г. Фридендера, несмотря на то, что в ее заглавии обозначены точные границы исследования — вопросы литературы, — по существу, рассматривается эстетическая теория Маркса и Энгельса в целом, во всех ее аспектах; автор касается самых разнообразных проблем — от теоретических предположек возникновения марксистской эстетики до анализа конкретных критических высказываний, сделанных Марксом и Энгельсом по поводу различных произведений. Завершая книгу главой «В. И. Ленин и эстетическое наследие К. Маркса и Ф. Энгельса», автор тем самым расширяет рамки исследования, прослеживает «жизнь эстетических идей» Маркса и Энгельса в новых исторических условиях, в условиях ожесточенной борьбы пролетариата в XX веке — веке величайших в истории классовых битв и пролетарских революций. Вместе с тем в книге со всей отчетливостью показан ленинский этап в развитии марксистской эстетики — развитие Лениным идей Маркса и Энгельса в новых исторических условиях, когда передовое искусство и пролетарская литература уже в действительности стали «частью общепролетарского дела».

Среди эстетических идей Маркса и Энгельса — обоснованию и развитию их посвящены многие страницы книги — есть идеи, связанные с важнейшими теоретическими положениями марксистской эстетики, которые в прямую смыкаются с вопросами, поднятыми партией перед советской художественной интеллигенцией. Прежде всего это вопросы классовости идеологии и художественного творчества. В противоположность мифу, созданному ревизионистами и неловко поддержанному Каутским, о том, что материализм Маркса и Энгельса способен объяснить лишь идейное содержание искусства, но не поэтические особенности таланта писателя и своеобразие его творческого метода, в книге на обширном материале развивается марксистская идея о взаимоотношении классовой идеологии и художественного творчества. Эстетическая теория марксизма анализируется в работе не только как итог, как завершение всего предшествующего развития философско-эстетической мысли, но и как определенная система художественных взглядов, поставленных в связь с идейной стороной и в силу этого утверждающих исторически определенную форму реализма; выявлению художественного своеобразия этой формы реализма автор отводит много места в работе, начиная с обзора переписки Маркса и Энгельса с Ласкалем по поводу трагедии «Франц фон Зикинген» и далее включая анализ писем Энгельса о Бальзаке, писем М. Каутской и М. Гаркнесс.

Учение о классовой обусловленности идеологии и художественного творчества дает ключ к научному объяснению особенностей духовной культуры каждой исторической эпохи. Вместе с изменением претерпевающей изменения «юридические, политические, религиозные, художественные» и другие формы, в которых люди осознают конфликты своего времени. Вместе с тем экономическое положение общества не является единственной активной причиной. «Экономическое положение, — писал Энгельс, — это — базис, но на ход исторической борьбы оказывают влияние и во многих случаях определяют преимущественно форму ее различные моменты надстройки... Тут имеется налицо взаимодействие всех этих моментов, в котором в конце концов экономическое движение, как необходимое, прокладывает себе дорогу сквозь бесконечное множество случайностей».

В условиях классового общества и общественного разделения труда любой человек, и художник в том числе, находится в неразрывном единстве с определенной общественной формой реальной человеческой практики. Эта практика становится объектом творчества, и всякие представления об обществе и личности «вообще» являются пустой абстракцией. Так как обусловленность идеологии развитием экономического базиса в капиталистическом обществе большей частью оказывается скрытой, то возникает искаженное представление о возникновении идей и о форме их существования в сфере «чистого мышления». Возникают «ложные формы сознания», которые в области философии рождают идеалистические представления, в корне искажающие действительную картину реального мира, а в области эстетики и искусства — «ложное сознание», служат тем базисом, той исходной оской, на которой расцветает формализм и теория «искусства для искусства».

Так более ста лет тому назад в своей работе «Немецкая идеология» Маркс и Энгельс объяснили гносеологические корни современного абстракционизма — одной из форм проявления извращенного «ложного сознания», выросшего на почве буржуазной классовой идеологии. И как бы ни пытались защитники абстракционизма «обосновать» его существование принципом «эксперимента», полное идейное разоблачение этого течения заключено в том приговоре, который был вынесен Марксом и Энгельсом, когда они писали, что «идеальное возвышение над миром есть идеологическое выражение бессилия философов по отношению к миру». Эстетические категории, основанные на ложных формах сознания, вместе с последним остатком связи с действительностью теряют «последний остаток смысла». К этой потере всякого смысла приводит абстрактное искусство, сама логика объективной действительности капиталистического общества, с ее непримиримым классовым антагонизмом, идейным оскудением, подчинением идеологии своекорыстным интересам господствующего класса.

Утеря всякого смысла, что наиболее точно характеризует современное абстрактное искусство, имеет своей причиной также и отсутствие какого-либо положительного идеала, исторически конкретной цели, содержащей убедительные перспективы общественного прогресса. Известно, что Маркс и Энгельс, утверждая всей своей философией высший идеал — коммунизм, именно с коммунистическим общественным устройством связывали перспективы художе-

ственного развития той формы реализма, которая рассматривалась ими в связи с задачей формирования всесторонне и гармонически развитой личности. И хотя у Маркса и Энгельса в их эстетике формально категория эстетического идеала не развита и, более того, заметно стремление избежать самой терминологии «идеала», поскольку она в известной степени уже была скомпрометирована в предшествующих философских системах идеалистическим толкованием, — на деле проблема «идеального и реального» была исчерпывающе разработана Марксом и Энгельсом. Здесь, в идеальном и реальном, как его понимает марксизм, заложено важнейшее эстетическое содержание, которое сегодня живет в практике искусства. Здесь разгадка важнейшей проблемы, которая сегодня стоит необычайно остро и современно, проблемы партийности художественного таланта, поскольку эстетический идеал художника — это средоточие всех моментов, определяющих процесс художественного творчества.

В противоположность представлениям Канта о том, что лишь в искусстве человек, оставаясь в пределах реального мира, обретает истинную свободу, наслаждаясь свободной игрой своих физических и духовных сил, Маркс и Энгельс впервые в истории поставили идеальные цели и стремления людей в связь с задачей практического преобразования мира. Подвергнув резкой критике всякого рода иллюзии и утопические идеалы, они показали, как в разные эпохи осуществляются «задачи своего времени», какие «идеалы, художественные формы и средства самообмана» возникают в процессе развития общества и как все это связано с экономикой, классовой борьбой и развитием художественной культуры. Именно в борьбе за коммунистическое преобразование общества, как исторически неизбежный и общественно закономерный факт, происходит слияние общественного идеала с идеалом эстетическим. В этом слиянии общественного и эстетического идеала — величайший смысл, ибо оно не может произойти в условиях тех общественных отношений, сама суть которых враждебна поэзии и искусству. Только с устранением капиталистических форм общественного производства, с установлением социалистического уклада становится действительным совпадение целей общественного и художественного развития. И если в условиях классового общества понимание тенденции исторического развития для художника затруднено разными формами «ложного сознания», то какие огромные возможности для художника, для художественного творчества открывает наша социалистическая действительность, которая полностью освобождает художника от всех иллюзий и заблуждений, тем самым позволяя ему максимально сократить разрыв между исторической истиной и художественной правдой.

С проблемой идеала связана и другая сторона творчества — выражение индивидуальности художника, своеобразие выражения его классовой и партийной позиций, утверждение которой составляет объективную закономерность художественного творчества.

Большой интерес представляют в связи с этим те страницы книги, где подробно анализируются мысли Маркса, его взгляд на право писателя иметь свою индивидуальную творческую манеру. Утверждая право писателя на своеобразие в выражении своего

«духовного характера», Маркс выступал против субъективистского понимания этого права. «Духовный характер» писателя, утверждал Маркс, не является только отражением его личности, оторванной от действительности.

Субъективная манера обусловлена объективными факторами, социальной логикой той действительности, в среде которой живет и творит художник. Маркс называл это «правом объекта», который в диалектической связи с «правом субъекта» рождает исторически обусловленную индивидуальную форму творчества. «Разве характер самого предмета не должен оказывать никакого, даже самого ничтожного, влияния на исследование? — писал Маркс. — Не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным». Истинность художественной цели, таким образом, неразрывно связана с общественной практикой, с активностью позиции художника по отношению к действительности. Следовательно, в живом творческом процессе индивидуальность художника находит свое выражение не путем борьбы, противопоставления субъективного начала объективному, а, наоборот, к сознательной цели — идеалу — художник приходит на основе синтеза его личного таланта и объективно истинного замысла. Всякая попытка «вывести» художника из-под действия субъективного или объективного фактора на практике приводит либо к игнорированию специфики искусства — отрицанию конкретно-образной формы мышления как свойства самой природы искусства, либо к отрицанию идейной направленности художественного творчества, что само по себе также губительно для искусства. Последняя форма отрицания наиболее характерна для современной буржуазной эстетической теории, которая всячески старается «вычленив» личность из социальной среды и «объяснить» художественное творчество исходя из чисто субъективных мотивов. Характерно в этом смысле заявление кинокритика Жерара Гозлана, сделанное им по поводу фильма Антониони «Крик», в котором он увидел «преодоление концепции, согласно которой человека можно понять лишь в зависимости от его среды, социальных условий». Именно на основе подобного рода «вычленения» творчества художника из социальных условий, из антагонистической борьбы классов, продолженной в области идеологии, возникает теория абстрактного гуманизма с ее «всемирно-исторической точкой зрения» — критика этой теории была дана Марксом в его разборе романа Эжена Сю «Парижские тайны».

Общественный характер производства и частная форма присвоения богатства рождают необходимость создания идеологической иллюзии, то есть такой формы сознания, в которой «идеальная реальность», создаваемая художником, в искаженном виде представляет как существующие такие отношения, которые в самой действительности имеют совсем другое значение. Эстетический идеал здесь подменяется идеализацией, главной целью которой становится запугивание, извращение действительных фактов и отношений, замена исторически развивающихся социально определенных понятий и категорий экономики, политики и искусства абстрактными, «вечными» категориями «добра», «зла», «справедливости» и т. д. Отсюда само творчество как принцип начинает рассматриваться в виде определенного рода спекуляции, начало и конец которой заключены

в самодвижении автономно развивающегося художественного сознания. В этом случае творческая индивидуальность находит объективные границы для своего «самовыражения» не в реальной действительности, а в сфере мышления; по существу проблема объективной обусловленности художественного таланта и теоретически и практически оказывается снятой.

Точка зрения «абстрактного гуманизма», которая служит своего рода идеологической основой теории «единого стиля», не проясняет, а окончательно запутывает вопрос о художественно эстетической ценности произведений искусств, созданных в разные исторические эпохи на различной идеологической основе. Маркс и Энгельс неопровержимо доказали, что неповторимый характер, своеобразие эстетических идеалов связано с неповторимыми формами общественных отношений, с совершенно определенными «известными формами общественного развития» — эстетические идеалы целиком зависят от природы общественных отношений данной эпохи. Лишь конкретный анализ этих отношений, социальных условий жизни и, наоборот, позволяет объяснить сущность эстетического идеала, характер эстетических вкусов, глубоко понять классово обусловленный характер таланта художника. Только на этой основе возможно правильно провести отчетливую грань между прогрессивными и реакционными явлениями в области художественной культуры капиталистического общества, лишь в этом случае можно отделить явления подлинной передовой культуры, хотя и несущие на себе печать исторической ограниченности, но созданные в результате честной художественной деятельности, от тех явлений, которые целиком связаны с защитой корыстных классовых интересов. Следовательно, проблема гуманизма, как и проблема таланта, раскрывается марксистской эстетикой как проблема классовая, как проблема партийная; ответ на все эти вопросы немислам вне анализа общественных отношений, вне условий, созданных данным общественным строем для развития каждой человеческой индивидуальности и всего народа в целом, и в первую очередь широких трудящихся масс. В этой связи большое принципиальное и методологическое значение имеет марксистское положение, развитое в книге «Теории прибавочной стоимости» — о существовании в идеологической надстройке «свободного духовного производства» и «идеологических составных частей господствующего класса». Маркс отмечает различное взаимоотношение их с экономическим базисом и различную роль в классовой борьбе. Принципиальное различие между «свободным духовным производством данной формации» и «идеологической составной частью господствующего класса» развернуто Марксом на примере Рикардо и Мальтуса — двух представителей буржуазной политической экономии. Оба они стояли на буржуазных классовых позициях, но если Рикардо выступал как добросовестный ученый, то деятельность Мальтуса — «пола-шарлатана» — характеризуется грубым подыгрыванием интересам господствующих классов.

Применительно к области художественного творчества точный классовый анализ позволяет нам определить в каждом конкретном случае «меру истинности» данного художественного явления, «направленность» таланта художника и тем самым его место в прогрессивной художественной культуре.

□

Даже столь беглый и вынужденно-схематичный обзор лишь некоторых проблем, затронутых в этой капитальной работе по марксистской эстетике, показывает, сколь велика сила марксистских эстетических идей, как остро входят они в современную идейную борьбу, в живую практику сегодняшнего искусства. Используя это мощное идейное оружие, следует постоянно помнить слова В. И. Ленина о том, что учение Маркса не может быть воспринято шаблонно и догматически, ни одно из его высказываний не может быть воспринято без учета конкретного исторического содержания, его места в «системе взглядов и учения» Маркса. Автор не только привел эти слова в начале своей работы, как великий завет, который нужно постоянно помнить, но и сумел осуществить его на всем протяжении своего большого труда. И это — лучшая ему похвала.

В. Муриан

В БОЕВОМ СТРОЮ

Е. Сурков, На драматургические темы. Статьи, М., „Советский писатель“, 1962, стр. 397

Издавна укоренился взгляд, что критическая литература — наименее читаемый вид литературы. Может быть, это и так. Но — странное дело — совсем нелегко поймать в магазине «персональные» сборники наших ведущих критиков, которые за последние годы стали выпускать как-то чаще и охотнее.

Чем объяснить разгорающееся читательское приращение к острой проблемной статье, к вдумчивой обобщающей работе? Не произошло ли здесь примерно то же самое, что и с поэзией, пусть в другом масштабе? Нас долго уверяли, что широкая публика стихи не читает, а в магазинах их не было. Конечно, критический «кирпич» — не томик лирики, его прочтет не каждый. И все же факты говорят за себя: книги критиков спрашивают, за их выходом следят. Видимо, тут проявляет себя не только всеобщая жажда знаний, но и крепнувшее убеждение, что коллективная критическая мысль — надежный идеологический ориентир, без которого невозможно разобраться в необозримом литературно-художественном процессе наших дней.

Среди критических произведений, лишь промелькнувших на прилавках, — сборник статей Е. Суркова «На драматургические темы», где собраны работы, написанные на протяжении пятнадцати лет.

При самом начальном знакомстве с книгой бросается в глаза значительность и размах творческих

увлечений автора. Драматургия Л. Леонова и Н. Погодина, А. Файко и А. Арбузова, защита «Персонального дела» А. Штейна и дискуссия с друзьями «Фабричной девчонки» А. Володина, успехи и заботы украинской и казахской национальной сцены, театр Чехова и Шекспира — таково разнообразие интересов Е. Суркова.

Но разнообразие не означает пестроты. Статьи и отклики на события быстротекущей театральной жизни, опубликованные ранее в периодической печати, внутренне взаимосвязаны, объединены общей позицией. Это позиция жизни, воинствующей партийности, позиция бойца на важном участке идеологического фронта, отстаивающего непреложные положения социалистического реализма.

«Есть люди, — пишет Е. Сурков, — которым напоминание об отборе, видении главного, идейной перспективе кажется чем-то вроде призывов к чистке зубов или мытью рук. И верно, да больно уж надоело! А оказывается, истина не перестает быть истинной от того, что ее часто повторяют. Наоборот: ее актуальность подтверждается буквально всем ходом развития нашей литературы, подтверждается каждый день и каждый час. Да, советская литература, все глубже проникающая в жизнь, все теснее связывающая свое развитие с ее ходом, кровно заинтересована в том, чтобы сущность метода социалистического реализма интерпретировалась критиками не догматически, а творчески, чтобы были вскрыты все возможности, которые этот метод дает для разностороннего и идейно целеустремленного, партийно направленного постижения действительности во всей ее полноте и во всем ее богатстве».

Е. Сурков, следуя основополагающим принципам марксистско-ленинской эстетики, исходит из тезиса, что прекрасное в нашей действительности и в советском искусстве — реальный жизненный опыт народа, строящего коммунизм, стремление идти не хожеными, а трудными и новыми путями.

Эта великая истина не остается голой декларацией. Она определяет теоретические установки и конкретные размышления автора, ее масштабом критик измеряет масштаб явлений искусства, она питает пафос его критических симпатий и антипатий.

Начните читать хотя бы первые работы, открывающие сборник: «Тема Леонова», «Театр Леонида Леонова», и вы не оторветесь от них, пока не дойдете до конца — с таким эмоциональным запалом, с такой душевной щедростью они написаны. Критик не просто любит драматурга: он раскрывает его глубины. Скрупулезно анализируя «Нашествие» и «Лёнушку», бережно поворачивая емкие леоновские характеры разными сторонами, радостно открывая в них новые грани, рассматривая прихотливый рисунок их взаимоотношений, «молекулярное сцепление образов», строго рассчитанную архитектурную структуру пьесы, бросая россыпи тонких и метких наблюдений, Е. Сурков неуклонно ведет нас к большим идейно-политическим и художественным итогам. Его покоряет неукротимая гражданственная мощь творчества Леонова, он потрясен «обжигающим кинением мысли» и неизбывной нравственной силой героев, величаво напряженной патриотической думой писателя об историческом подвиге Родины — и заставляет вас пережить с ним его чувства.

Не всегда и не во всем соглашаешься с автором. Трудно разделить его повышенное при всех оговорках отношение к «Лёнушке» — далеко не лучшей, не

переступившей порога своего времени леоновской пьесе, но в главном, определяющем заинтересованно и благодарно следуешь за ним.

Так с самого начала дают себя знать характерные черты дарования Е. Суркова: боевой публицистический темперамент и заражающая целеустремленность. Если его и можно в чем-то упрекнуть, то только не в равнодушии и бесстрастии. Он редко комментирует и объясняет. Чаще всего он спорит и доказывает, отрицает и утверждает, разворачивает батареи доводов и обрушивается на оппонентов. Идейная борьба, взрывчатая полемика — вот его родная стихия. В ней он чувствует себя лучше всего, о чем бы ни писал.

Е. Сурков последовательно и настойчиво выступает против ревизионистских шатаний и эстетических заблуждений некоторых наших критиков в 1956—1957 годах. Обстоятельно излагая свои аргументы, привлекая обширный фактический материал, автор книги обнажает корни этих ошибок, суть которых в недостаточной идейной твердости, утверждает единство политических и эстетических задач в театральной критике. Он справедливо напоминает, «насколько опасно отправляться в критическое путешествие по бурным волнам современного искусства, оставив дома идеологический компас, не выверяя по этому компасу каждого своего движения».

В статье «Поэзия — в правде», полемизируя с апологетическим выступлением Л. Барулиной по поводу спектакля Московского Драматического театра «Сердце девицы затуманилось» в постановке Б. Равенских, Е. Сурков излагает свое понимание поэтического. Он полагает, что в театре поэзия заключается не в видимой красоте, не в анилинной синеве неба и белизне сценических березок, а в подлинной красоте жизни, в том, насколько полнокровно отражается на подмостках красота чувств и раздумий советских людей, красота и человечность нашей действительности.

Поэзия рождается реальным содержанием жизни. Она «не в чистоплюйстве и внешней прилизанности, а во взгляде на жизнь... не созерцательно-эстетском, а революционно-действенном, исполненном внутренней силы и энергии».

Подлинно поэтична, на взгляд критика, «Судьба человека», хотя язык рассказа М. Шолохова и фильма С. Бондарчука суров, а события его полны драматизма. Но чем резче и напряженнее тона повествования, тем светлее и поэтичнее душа героя, сумевшего во всех испытаниях слить свою судьбу с судьбой родного народа.

Конечно, диапазон поэтического очень велик, поистине безграничен. Поэзии подвластны нежность и лиризм, и краски звонкие, певучие, и суровая радость преодоления.

И вполне закономерно, что, утверждая поэзию и красоту правды, критик спорит с теми драматургами, которые видят в жизни мещанские будни и серое, блеклое существование.

Дать верный образ действительности означает поднять частные «правды» бытового значения до обобщающей правды эпохи. По такому принципу создавались самые приметные советские пьесы. Анализируя некоторые из них, критик устанавливает не только присущее им своеобразие, но и их право на общественное внимание.

Драматически-страстная и человечески-простая революционная патетика трилогии о Ленине, широкое и свободное дыхание времени в «Иркутской истории», где герои стремятся строить себя по масштабу наших дней, — эти коренные черты пьес Н. Погодина и А. Арбузова во всей определенности возникают на страницах сборника. К лучшим страницам книги относится и генезис зоологического индивидуализма «человека с портфелем» А. Файко, сделанный критиком с литературным блеском и богатством сопоставлений.

Сила творческого метода Е. Суркова в том, что он органически соединяет конкретный анализ с теоретическими обобщениями. «Сквозное действие» его работ по драматургии составляет мысль о расширении внутренних возможностей жанра, исходя из развития самой жизни. Опираясь на тезис Белинского о том, что идеям времени должны соответствовать формы времени, он возражает против догматических представлений о «вечных», «незыблемых» законах драмы. На многих примерах Е. Сурков доказывает, что новое в жизни создает новое как в области содержания драмы, так и в области ее художественной структуры. Особенно свежи и существенны его наблюдения по композиции советских пьес, представляющие несомненный теоретический интерес.

Краткий обзор не позволяет подробно остановиться даже на основных проблемах книги — столь они многообразны. Кстати, это многообразие, видимо, затрудняло и автора, давшего ей неудачное название «На драматургические темы». Оно слишком общо, неопределенно. «Не повезло» в сборнике чисто сценическому материалу, особенно актерским работам, которые разбираются в статьях о спектаклях Казахского академического театра и Украинского академического театра имени Франко большей частью бегло, рецензентской скороговоркой. Еще одно замечание. На странице 190 читаем: «Путь идеализирующей, торжественной, парадной обобщенности, каким является путь монументальной скульптуры...» (далее о другом). Здесь, видимо против воли автора, особенности отдельных произведений выдаются за существо жанра. Право же, монументальная скульптура, представленная творчеством Микеланджело и Родена, Андреева и Коненкова, Мухиной и Шадра, заслуживает лучшей участи: она ведь не виновата в просчетах тех или иных мастеров.

Конечно, просчеты просчетам рознь. Если отвлечься от монументов и памятников, Е. Сурков вполне обоснованно сосредоточивает огонь критики на недочетах драматургического и театрально-критического фронта, имевших место в прошлом и дающих свои рецидивы поныне. Он пишет: «Литератор не певец, который может просто по рассеянности или недостатку слуха взять «не ту ноту». Ошибка литератора, критика всегда свидетельствует об известном неблагополучии в его идеологическом «хозяйстве», об изъянах в его позиции. Об этом с суровой прямоотой не раз предупреждала нас партия».

Сейчас, когда партия объединяет всех деятелей литературы и искусства на борьбу с малейшими отклонениями от коммунистической идеологии, на борьбу за чистоту наших идейных позиций, книга Е. Суркова звучит особенно актуально, как нельзя более вовремя.

Она в боевом строю нашего общего дела.

М. Рогачевский

КНИГА

О ДРАМАТУРГЕ

Наталья Кузякина, *Драматург Микола Кулиш. Литературно-критический очерк*, Киев, „Радянський письменник“, 1962, стр. 203

Эта книга написана о художнике трагической судьбы. Ее герой — украинский советский драматург Микола Кулиш. В 20-е годы это был самый яркий талант в украинской драматургии. Первое же его произведение «97» А. В. Луначарский оценил как «могучую пьесу», от успеха которой в театре «гремела вся Украина». Фридрих Вольф в 30-х годах перевел его пьесу «Патетическая соната» на немецкий язык и рекомендовал ее как одно из значительнейших явлений мировой литературы, достойных сравнения с «Фаустом» и «Пер Гюнттом».

Сегодня нет ни у кого сомнений в том, что Микола Кулиш сыграл выдающуюся роль в становлении украинской советской драматургии. Он был одним из ее основоположников. Пьесой «97» началась ее подлинная история. Именно в этой пьесе впервые с такой определенностью и художественной яркостью выразились новые эстетические принципы зачинавшейся тогда украинской драматургии социалистического реализма. Образ времени, черты первого после-революционного десятилетия отражены в лучших его пьесах с той художественной яркостью и силой, которая свойственна лишь подлинному таланту. Эти пьесы — классика украинской советской драматургии. Они, по крайней мере «97», «Коммуна в степях» и «Патетическая соната», могли бы и сейчас идти на советской сцене отнюдь не только из уважения к памяти преждевременно ушедшего из жизни мастера.

Однако же в период культа личности Сталина, когда разыгрался трагический финал жизненной и творческой судьбы драматурга, деятели театра должны были вычеркнуть его пьесы из своей памяти.

Чтобы дорисовать картину злоключений, составивших трагическую судьбу драматурга, ко всему этому надо прибавить, что М. Кулишу было отказано в приеме в члены Союза советских писателей, а его творческие искания, заблуждения и ошибки подвергались не только справедливой критике, но и послужили поводом для преувеличенных политических обвинений.

Вот почему появление книги о Миколе Кулише представляется явлением отрадным и очень знаменательным для нашего времени, когда с лица истории литературы стираются искусственно наложенные «краснила» и «чернила», устраняются искусственно образованные «белые пятна», восстанавливаются честные репутации и незаслуженно забытые художественные ценности.

Книга Н. Кузякиной написана в жанре критико-биографического очерка. Хронологической последовательности подчинена в ней и логика анализа творческого наследия драматурга (художественная проза и публицистика М. Кулиша почти не занимают автора).

«Художником революции» называет его Н. Кузякина в заголовке первого раздела книги, где анали-

зируются пьесы «97» и «Коммуна в степях», написанные в первой половине 20-х годов и отразившие героическую борьбу украинского крестьянства за новую жизнь и Советскую власть.

«Признаки духовного кризиса» и «Бездорожье» — так названы два следующих раздела, где характеризуются настроения драматурга второй половины 20-х годов, порожденные «сложнейшей диалектикой» эпохи. Здесь анализируются комедии «Отак загинув Гуска» (1925), «Хулий Хурина» (1926), пьеса «Народний Малахий» (1927—1929) и снова же комедия «Мина Мазойло» (1929). Обращенные против мещанства, как бы гальванизированного нэпом, эти пьесы не отличаются ясностью идейной концепции. Драматург, сбивый с толку противоречиями тех лет, пишет Н. Кузякина, «явно зашел в тулик». Он не знает, что противопоставить пугающему разгулу буржуазно-нэпманской стихии, и мечется от беспечного ее вышучивания к мрачному отчаянию, от «легковесной и безответственной» комедии «Хулий Хурина» — к «гнетущей» трагедии мещанина «Народний Малахий», ставшей «крайней правой политической вехой в духовном кризисе» драматурга.

Два заключительных раздела говорят, как видно из их заглавий — «Гибель скептика, прощание с романтиком» и «Многогранность жизни», — о преодолении кризиса, духовном и творческом возрождении писателя-реалиста. Все, что здесь сказано о драматурге и о взятых Н. Кузякиной под защиту от несправедливости критики пьесах «Патетическая соната» (1929—1931), «Прощай, село» (1932—1933) и «Маклена Граса» (1933), звучало бы еще более убедительно, если бы в двух предшествующих разделах не были несколько преувеличены заблуждения и провинности драматурга в период кризиса, действительно пережитого им.

В недавно опубликованной статье Н. Кузякина справедливо утверждает, что «выдающийся драматург Советской Украины Микола Кулиш еще придет на сцену театров и найдет свой путь к читателям»¹. Жаль, что эта мысль не прозвучала с должной силой в рецензируемой книге того же автора. Высказанная с еще большей решительностью и обстоятельной аргументацией, она помогла бы сократить дорогу пьесам М. Кулиша на современную сцену и в печать.

Его пьесы до сих пор не переизданы, а некоторые (в том числе и «Патетическая соната») и вообще имеются только в рукописях. Рукопись пьесы «Такое», репрессированная одновременно с драматургом, погибла вместе с ним.

Главная ошибка автора этой интересной и нужной книги состоит в том, что он не всегда отличает друг от друга художественные просчеты и идейные заблуждения драматурга. А ведь не всегда, особенно в тот период, когда советская литература пережила бурный процесс формирования и эстетического утверждения нового творческого метода, художественные ошибки были равнозначны идейным заблуждениям. Между тем в книге есть слишком прямолинейная попытка отнестись на идейный счет драматурга «политически сомнительные» высказывания слитившего с ума героя его пьесы «Народний Малахий». И даже больше. «Пользуясь клиническим состоянием своего героя, — пишет Н. Кузякина, — писатель вкладывает в его уста важные мысли, от которых временами отдаст душ-

¹ «Літературна Україна», 1962, 18 декабря.

ком национализма». Так остается не снятым непропорционально поставленный когда-то знак равенства между идейным кругозором героя и мировоззрением автора, Микола Кулиша. А ведь это было и преувеличением и несправедливостью. Если же согласиться, что кризис был так глубок, что драматург-коммунист (он вступил в партию в 1919 г.) дошел до злонамеренных и уж, во всяком случае, умышленных подтасовок с маскировкой их «клиническим состоянием героя», трудно будет понять быстрое идейное возрождение М. Кулиша без анализа каких-либо причин почти вулканической мощи. А вот о причинах такой силы почти ничего не сказано. Поэтому самое неубедительное в книге — объяснение перехода драматурга из поры кризиса в пору возрождения, творческого подъема.

Одна неясность порождает другую, непоследовательность всегда ведет к противоречивости. Немало противоречий и в книге Н. Кузюкиной, именно во второй ее половине. Так, по ходу анализа пьесы «Народный Малахий» утверждается, что «проявления националистического мышления не были органической чертой М. Кулиша — человека и художника». Спрашивается, зачем же такому писателю маскировка!

Столь же противоречиво говорится об отношении автора и его положительных героев к романтике Илько в «Патетической сонате». Илько совершает во время революционного восстания предательский поступок: он содействует побегу злого врага революции. Илько поступает так во имя «всеобщей любви», а вернее — по просьбе националистки Марины и во имя любви к ней. Большевик Лука не может ему простить этого. «Ни одного слова о возможности скрыть вину, о каком-то сочувствии», — так характеризует Н. Кузюкина его позицию. А на следующей же странице — совсем другое: «Лука прощается с ним за руку и даже находит для него какое-то оправдание».

Две и по существу столь же разные оценки дает автор пьесе М. Кулиша «Закут» («Тупик»).

Конечно, все это нельзя устранить одним редакторским карандашом. Необходимо еще более глубокое изучение всей сложности идейного и творческого развития драматурга. Немаловажно при этом напомнить, что в тот период развития, который рассмотрен в книге как период идейного кризиса и творческих потерь, Микола Кулиш создал новые, более совершенные редакции своих лучших пьес — «97» и «Коммуна в степях».

Так, в 1929 году вышло третье издание пьесы «97», отличавшееся от первого рядом вновь написанных сцен, исторически более правдивых, а вместе с тем и художественно более совершенных. Значительной переработке подвергся и финал пьесы. И что самое достопримечательное: теперь он стал еще оптимистичнее, несмотря на обилие в пьесе прямо-таки трагических коллизий борьбы беднейшего крестьянства за Советскую власть в условиях голода и зверино-жесточких антисоветских выступлений кулачества.

Более того, в том же 1929 году Микола Кулиш внес, как отметил Н. А. Скрипник, «важные изменения» и в пьесу «Народный Малахий»¹. Это была, как узнаем из речи М. Кулиша на театральной дискуссии 1929 года в Харькове, третья редакция пьесы.

Н. Кузюкина не придала должного значения этой

переработке как самой лучшей («97»), так и самой ошибочной («Народный Малахий») пьес.

Не говорит ли это о том, что попытки схематизировать идейно-творческую эволюцию столь сложного писателя, представить ее как процесс однолинейный — явно обедняют истину?

Вызывают возражения некоторые мотивы в характеристике периодов творчества драматурга М. Кулиша. Первый из трех периодов представлен как утверждение писателя на позициях социалистического реализма. «Его пьесы «97» и «Коммуна в степях», — пишет Н. Кузюкина, — были и остаются важным этапом развития, формирования социалистического реализма в украинской литературе». А вот период кризиса и творческих неудач — это характеризуется как отступление писателя на позиции реализма критического. Преодоление же кризиса и новые творческие успехи свидетельствовали, считает автор, о новом возвращении к социалистическому реализму.

В украинской печати уже была отмечена несостоятельность этих попыток записать все, что художественно послабее или не отличается четкостью идейных позиций, по разряду критического реализма¹. Нам остается лишь солидаризироваться с этими замечаниями критики.

И все же было бы несправедливо преуменьшить значение этой книги о драматурге. Она написана горячо, с искренним желанием воздать должное художнику столь трагической судьбы. Читается она с интересом, с волнением. И объяснить это только «слогом» автора, живостью и простотой разговора о произведениях глубоких, сложных, а нередко и противоречивых нельзя. Увлекает и волнует она скорее своей полемичностью и тем стремлением к правде, восстановлению исторической справедливости, которое, даже не будучи доведенным до конца, заставляет симпатизировать книге и ее автору.

М. Пархоменко

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ ПОМОГАЕТ ФИЗИОЛОГАМ

П. В. Симонов, *Метод Н. С. Станиславского и физиология эмоций*, М., Изд-во АН СССР, 1962, 138 стр.

Интересную, умную, действительно новаторскую книгу написал ученый-физиолог П. В. Симонов. Она вышла в свет накануне столетия со дня рождения К. С. Станиславского, которое отмечал весь мир, и посвящена она тому, что может и должна взять современная материалистическая психология и физиология от великого реформатора сцены.

¹ Рецензия Е. Старинкевич в газете «Літературна Україна», 1962, 14 декабря.

¹ Журнал «Радянський театр», 1929, № 1, стр. 9.

Рассказ об этом своеобразном исследовании, являющемся результатом более чем десятилетнего труда, лучше всего начать с заключительных слов книги. Они выражены в форме вопроса: «Не стоим ли мы в преддверии эпохи, когда наука и искусство все чаще будут намеренно объединять свои усилия в великом деле освоения неисчерпаемой Природы?» Сама книга П. В. Симонова является вполне убедительным и вполне положительным ответом на поставленный автором вопрос. Она — прекрасное доказательство того, что этот союз искусства и науки давно существует.

В предисловии автор замечает, что он обратился к учению Станиславского о сценическом творчестве, преследуя интересы физиологов: «Мы озабочены гораздо больше тем, что физиология высшей нервной деятельности человека может взять у Станиславского, нежели стремлением оказать помощь театральной педагогике и театроведению». Несмотря на сделанную автором оговорку, его книга последовательно выполняет и другую задачу. В ней дано научное обоснование системы К. С. Станиславского, искусства переживания, метода физических действий. И она будет оказывать немалую помощь театроведению, театральной педагогике и практикам театра, что и объясняет, почему о книге «Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций» разговор идет на страницах театрального журнала.

П. В. Симонов удивительно глубоко, тонко и всесторонне постиг учение К. С. Станиславского о сценическом творчестве. Для человека, знакомящегося с искусством театра, так сказать, «со стороны», это далеко не всегда удается. П. В. Симонов хорошо понимает природу художественного творчества, особенности искусства. Он говорит о Станиславском как о художнике со своей, неповторимой индивидуальностью. Поэтому он подчеркивает, что для целей его исследования необходимо вскрыть общие закономерности творчества и теоретических обобщений К. С. Станиславского. Ведь каждая новая роль, сыгранная им, каждый новый, поставленный им спектакль вызывались к жизни особыми, неповторимыми обстоятельствами, начиная с произведения драматурга. Но в них можно разглядеть общие основы, общие принципы.

Этими общими основами являются, по справедливому мнению автора, объективные законы сценического творчества, открытые К. С. Станиславским. Как настоящий ученый, П. В. Симонов стремится с наибольшей точностью аргументировать это главное для него положение. Он приходит к выводу, что универсальность системы Станиславского «базируется на том трудно оспоримом факте, что сформулированные Станиславским принципы являются отражением объективных закономерностей актерского творчества». Это в высшей степени важный вывод. Учение Станиславского о сценическом творчестве, его система — не плод интуитивных догадок большого таланта или манифест какого-либо театрального направления, выражающий его кредо, а подлинно научная теория творчества. И не просто научная, а материалистическая по своим истокам, по своему смыслу, по своему характеру.

П. В. Симонов видит в Станиславском продолжателя философских, эстетических и естественнонаучных взглядов русских революционных демократов. Он считает, что когда система была в самом зародыше (на рубеже XIX—XX веков) и в ней мно-

гое еще было неясно или находилось в потенции, ее создатель был материалистом, даже, может быть, не сознавая этого. Автор приводит много всевозможных доказательств, обосновывающих его вывод.

Наверное, П. В. Симонов не предполагал, что он тем самым внес окончательную ясность в один из спорных вопросов нашего театроведения. Общим местом в нем является утверждение, что Станиславский занял действительно материалистические позиции где-то на рубеже 30-х годов, когда произошло его сближение с И. П. Павловым. Кто считал, что Станиславский долго освобождался от идеалистических наслоений в своей системе, кто характеризовал его как гениального эмпирика или стихийного материалиста. Но прав оказался автор книги «Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций». Он обратил внимание на разительный факт, что в самые ранние годы самостоятельной деятельности Станиславского его занимала идея о единстве психического и физического в творческом процессе. Так оно и было на самом деле. Мы находим подтверждение этому в ранних, не оконченных работах К. С. Станиславского. В предисловии к «Настольной книге драматического артиста» (1906) он писал: «Первое положение заключается в том, что элементы человеческой души и частицы материи человеческого тела неразделимы»¹. И это не единственное подобное высказывание Станиславского в дореволюционные годы. Он часто употреблял неудачную терминологию, которая затемняла смысл его суждений, но, по существу, они оставались неизменными, то есть материалистическими.

Понятно теперь, насколько необоснованными были утверждения некоторых последователей К. С. Станиславского, что он достиг единства психического и физического, когда выдвинул определение своего метода физических действий, то есть опять-таки в 30-е годы. П. В. Симонов опровергает это поверхностное суждение и дает точное определение тому, как относятся между собой метод и система: «Существует мнение о том, что метод физических действий был открыт Станиславским на заключительном этапе его творчества и потому является добавленным к системе, весьма спорным и отнюдь не обязательным. Действительно, название метода было сформулировано Станиславским в конце его творческого пути. Сам метод возник вместе с системой, он пронизывает всю систему от начала до конца. Не признавать этого — значит не понимать самую суть системы».

Думается, что после книги П. В. Симонова всякие кривотолки по этому поводу должны прекратиться. Генерализация метода физических действий как вершины системы (!) является ее вульгаризацией, этим отбрасывается весь предшествующий опыт Станиславского, имеющий неопределенное значение. Автор рецензируемой книги несколько раз напоминает на ее страницах, что метод есть слуга системы, что он не является универсальным творческим ключом, помощью которого можно лепить сценические характеры и ставить спектакли. Его назначение другое — реализация принципов системы, которая служит искусству переживания.

Естественно, что метод, пусть в зародышевой и несовершенной форме, возник тогда, когда Станиславский начал определять какие-то принципы сценического творчества.

¹ Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 1224.

Но если это так, то неверно говорить, что Станиславский пришел к Павлову, а произошло их сближение на почве общих теоретических научных устремлений. П. В. Симонов совершенно прав, когда замечает, что «метод физических действий был ровесником метода условных рефлексов». Дальше он раскрывает смысл своего замечания: «Важнейшей предпосылкой научного обоснования системы послужило идейное родство творчества К. С. Станиславского и И. П. Павлова, философская общность их взглядов, материалистические основы системы Станиславского, диалектико-материалистический характер павловского учения. Метод физических действий и метод условных рефлексов возникли на одном и том же этапе развития русской общественной мысли...»

Необходимо было более или менее подробно остановиться на этих положениях книги П. В. Симонова, поскольку они проливают свет и дают обоснованный научный материал для разрешения вопросов, связанных с развитием учения Станиславского о сценическом творчестве, во что было внесено много путаницы. Данные, приведенные П. В. Симоновым, помимо того, показывают беспомощность и бесплодность до сих пор бытующих, особенно за рубежом, взглядов на творчество актера как на интуитивное, подсознательное, сверхсознательное и т. п. Эту версию пытаются распространять и на систему Станиславского. Автор книги с полным правом решительно утверждает обратное, доказывая, что система Станиславского расширяет в сценическом творчестве сферу сознания, роль идейного начала и «никогда не уступает актера стихии слепой интуиции», а, напротив того, «знаменует торжество осознанной жизнедеятельности».

Приведа многочисленные данные современной

экспериментальной физиологии, П. В. Симонов научно обосновывает известное положение системы Станиславского, что чувства нельзя вызывать прямым путем, что они должны возникать непринужденно. Показывая, в чем состоит физиологический механизм эмоции у человека, автор книги говорит, что необходимы внешние воздействия, необходимые движения и действия человека, которые усиливают его сознательное стремление. И в новом свете перед нами предстают глубокие и мудрые требования Станиславского относительно предлагаемых обстоятельств действия как основы творчества актера и сверхзадачи.

С этих научных позиций П. В. Симонов показывает бессилие ремесла и искусства представления наполнить сценическую игру актера подлинными переживаниями и поэтому передать человеческий характер во всей его полноте и конкретности.

Большой интерес представляют и те страницы книги, где автор разъясняет, почему для актера, следующего принципам системы Станиславского, питательным источником творчества может быть только реальная действительность. Это изложено в книге так же основательно, как и все, о чем шла речь, а для П. В. Симонова это положение является доказательством приверженности Станиславского реализму, составляющему сущность его искусства.

Автор убежден, что изучение системы Станиславского помогло осветить некоторые сложные явления высшей нервной деятельности человека, в особенности в сфере эмоций.

Нам хотелось выделить в рецензии то, что поучительно в книге П. В. Симонова для деятелей театра. Физиологи решат сами, что в ней ценного для них.

Книгу эту стоит прочитать.

Ю. Калашников





ХРОНИКА

хроника • хроника • хроника • хроника

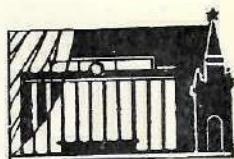
Репортаж „Встречи в Риге“ продолжает серию репортажей о театральной жизни городов нашей страны, начатую в первом номере журнала. Репортаж не претендует на углубленную характеристику театрального искусства столицы Латвии, но некоторые живые штрихи его, схваченные в разгар сезона, будут интересны читателю. Репортаж „Встречи в Риге“ начинается на стр. 97

У мастеров художественного слова Москвы стало традицией показывать свои новые пушкинские работы в музее А. С. Пушкина. Заметки о „пушкинских чтениях“ вы прочтете на стр. 112

В статье двух актеров московских театров вновь поднимается вечно большой вопрос о преподавании сценической речи. Их статья „Наследие без наследников“ напечатана на стр. 115

Ю. Нехорошев пишет о выставке известного театрального художника из Свердловска Н. В. Ситникова, организованной Центральным Домом актера к 50-летию художника. Автор статьи размышляет о традициях и новаторстве в оформлении оперных и балетных спектаклей. Читайте статью на стр. 116

К ВСЕМИРНОМУ ФОРУМУ ЖЕНЩИН



*В Союзе Обществ дружбы
с зарубежными странами*

Через несколько дней, 24 июня, в Кремлевском Дворце съездов откроется Всемирный конгресс женщин, но еще в марте в Доме дружбы с народами зарубежных стран видные деятели советского театра подробно и тщательно обсудили, чем они смогут помочь Конгрессу. Секция театра, существующая при Союзе обществ дружбы с зарубежными странами, избрала совет содействия Конгрессу. В него вошли: Ю. Борисова, С. Бирман, С. Гиацинтова, О. Лепешинская, М. Максакова, В. Марецкая, А. Степанова, Г. Уланова.

Будет сделано все, чтобы дать возможности делегатам Конгресса познакомиться с культурной жизнью нашей столицы. По предложению вице-президента секции театра Р. Симонова составлена расширенная программа посещения московских театров. Кроме «обычных» Большого и МХАТ спектакли для участников Конгресса дадут и другие театры, в том числе

театр имени Вахтангова, театр имени Моссовета и другие. Деятели культуры, которые будут находиться среди наших гостей, получают приглашения на репетиции театров и на занятия в ГИТИС. Участников Конгресса познакомят с местами и материалами, отражающими жизнь и деятельность Станиславского, поведут в музеи, покажут фильмы.

Секция театра окажет Конгрессу и материальную поддержку. Несколько московских театров дадут спектакли, весь сбор от которых поступит в фонд мира. Во Дворце съездов будет организован большой концерт для делегатов Конгресса.

В. Иоэльс

МЕЖДУНАРОДНЫЙ

ДЕНЬ

ТЕАТРА

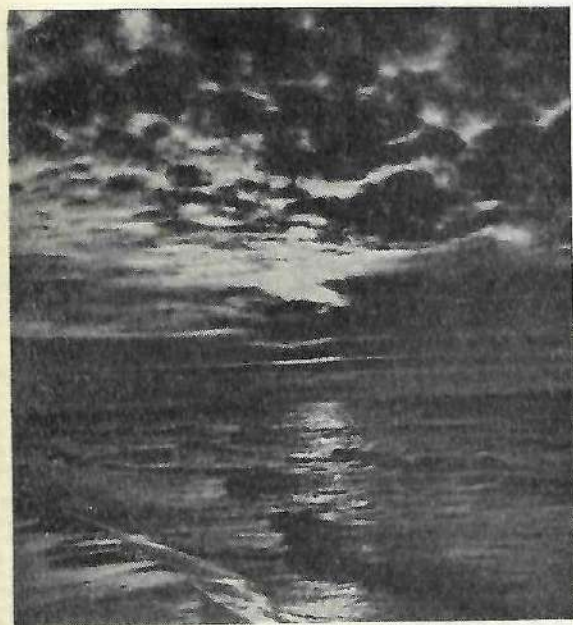
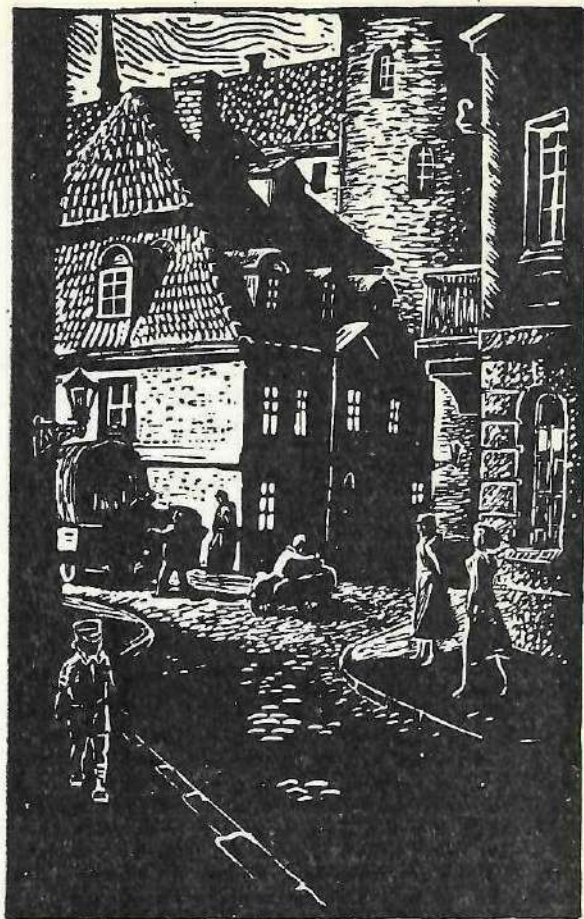
27 марта отмечался традиционный Международный день театра. В этот день перед началом спектаклей в Москве, Ленинграде и других городах наиболее уважаемые деятели сцены обратились к зрителям с приветственным словом, посвященном этому знаменательному дню.

Советский центр Международного института театра, театральная секция Союза советских обществ дружбы и Всероссийское театральное общество провели вечер, посвященный Международному дню театра. Вечер состоялся в Центральном доме актера. Председательствовал президент театральной секции Союза советских обществ дружбы народный артист СССР Юрий Завадский. На вечере выступили: народная артистка СССР А. Тарасова, заслуженный деятель искусств П. Марков, драматург В. Розов, редактор журнала «Театральная жизнь» Ю. Зубков и другие.

От имени театральной секции Ю. Завадский, Г. Бояджиев, Г. Уланова, М. Царев, Р. Симонов, П. Марков, М. Кедров и Вл. Прокофьев обратились с письмом к выдающимся театральным деятелям мира. Приветствуя их с Международным днем театра, они писали: «Искусство, если оно служит идеям человечности, свободы и борьбы за мир, — это величайшая общественная сила, и в Международный день театра нам радостно обменяться крепкими дружескими рукопожатиями».



ВСТРЕЧИ В РИГЕ



Десять дней театральной Риги — 82 спектакля, 3 премьеры, 13 дебютов, 45 тысяч зрителей — театральная статистика с 3 по 13 февраля, любезно составленная сотрудником театрального общества Дезией Цукуре. Эти цифры и пестры и бесцветны: они не могут передать всей суммы наших впечатлений.

Рижский театр — это не только сцены семи театральных зданий, это и особняк Союза писателей на уходящей в спокойную перспективу парков улице Кришьяна Барона, Дом творчества в Дубулгах, автобусы, спешащие на выездные спектакли, мастерские художников, квартиры композиторов, режиссеров, актеров. И, разумеется, никакой статистике не подсчитать мысль, фантазию, сомнения художника... Но театр начинается с авторов. Начали с них и мы.

Петерис Петерсон

Петерис Петерсон — драматург и режиссер, и он сам не знает, кого в нем больше. Петерсон-драматург верит, что, работая над пьесой, он забывает Петерсона-режиссера (то же самое заявляет Петерсон-режиссер). Но нам посчастливилось встретиться сразу с двумя Петерсонами.

Дверь квадратной, заполненной приглушенным вечерним светом комнаты в Дубултах открыл драматург. Знакомство с режиссером состоялось через минуту, когда Петерсон торопливо передвигал на тесно заставленном книгами столе исписанные мелким, скачущим почерком маленькие, почти блокнотные листы. Здесь была его сценическая площадка, на которой намечалось действие будущей пьесы. Драматург убежден, что ограниченное пространство бумаги не позволяет врываться в строку ничему лишнему, организует диалог, заставляет его быть кратким и гибким. Видимо, уже отсюда начинается синтез режиссера и драматурга. Думается, что это обнаруживает себя и на сцене, в спектакле «Мне тридцать лет», который нам удалось посмотреть позже. (Может быть, это соединение профессий проявляется в точности, четкости главных и второстепенных линий, в стремлении к наивысшей чистоте и подчеркнутости центральной темы.)

Судьба тридцатилетних, судьба поколения, его место в сегодняшнем дне, осмысление прожитого во вчерашнем, стремление представить его позицию в надвигающемся будущем — главная тема творчества Петериса Петерсона. Он решал ее в театре, теперь пробует создать фильм, где будут обсуждаться те же проблемы. «Я могу себе позволить» — сценарий, в котором отрицание расслабленных мускулов, жажда спора с людьми, успешными уже многое совершить и пожелавшими отдохнуть. Драматург уже знает среду своих героев — это химики. Он полагает, что в их среде герою будет невозможно оправдать даже перед собой желание уйти в сторону. Эти люди живут в современных ритмах, в ожидании научной революции, которая может вспыхнуть в любой колбе и перевернуть мир, они знают свою ответственность за его спокойствие. На чистом листке бумаги Петерсон уже видит теряющееся за горизонтом ровное поле и велосипедиста, бешено нажимающего на педали. Навстречу рвется ветер, голубое небо, и сзади не видно никого. А когда велосипедист решает отдохнуть, он кладет ноги на руль, оглядывается по сторонам и напевает песенку, в которой себе отказывал раньше, — так человек падает на ровной дороге. Это настроение драмы, и Петерсон не перестает его чувствовать, пока не поставит точку.

RĪGĀ



Драматург Петерис Петерсон в этот момент держит в руках свой режиссерский экземпляр пьесы Ансона «Три молодые сестры»

«ТРИ МОЛОДЫЕ СЕСТРЫ» Э.

Молодой драматург Элмар Ансон написал пьесу «Три молодые сестры». Маленький городок, кирпичный завод, кафе, лес на месте старых (для молодых — очень старых) окопов. В кафе — белый фартук Аманды, выделяющий ее одиночество среди смеющихся за столиками, на заводе — светлое платье Хелги (самой юной, влюбленной, надеющейся) и письма Юты — вдовы прежнего директора завода, бежавшей от пришедшего вдруг горя. Новый директор Ян Принцис — когда-то добрый Юты, непопулярный рабочими, занят только собой. Его мать, требующая, чтобы сын построил свою жизнь по законам обывательской мудрости.

Действие пьесы начинается с приезда Тита, шопера с оборванными правами, человека с неудавшейся семейной жизнью, и с возвращений Юты. Тит влюбляется в Аманду, Принцис стремится вернуть Юту. Перед самым финалом Юта узнает, что Тит воевал в этих местах в немецкой

форме. Может быть, мина, на которой подорвался прежний директор, сажая молодой лес, положила его руками. Тит знает, что это не так, и ему верят. Им меняется к последнему акту, бросятся в ледяную воду, спасая Юту, сажает лес на прежнем минном поле (видимо, это символ). Кажется, все должны быть счастливы: и три молодые сестры, и Тит, и Ян, и Давис (секретарь комсомола и муж Хелги с начала последнего акта), но драматург, видимо, протестуя против «хеппи энда», вдруг не дает Титу развод. И по-прежнему городок, кафе, белый фартук Аманды, но еще ее взгляд, согретый общим сочувствием, изменившийся Ян, повзрослевшие и него люди и сцена, собирающая всех вместе.

Это сюжетная схема драмы, и, пожалуй, не стоило бы на ней останавливаться, если бы в произведении были глубокие характеристики, внутренний рост персонажей. Словом, то, что

должна
литера
ни.
сюжет
строен
свои
Спен
терсон
не в
ское п
падает
матур
дед в
ное о
сти, об
тость,
молоды
Спек
телю
краска
ся вер
черкну
глажен
комбин
Пете
ботал
дыми
ними в
дип
Худож
имени
но эта
нация
данный
пантом
праздн

Гунар Приеде

Гунар Приеде отпечатывается в памяти крупными чертами лица, замедленными движениями. Кабинет его с большим окном, с широкой поверхностью письменного стола, на котором лежит только один белый листок плотной бумаги. Пьеса начинается для Приеде с точно оформленной философской темы, обрастающей бережно сохраненными реальными характерами. Поэтому он любит театры, умеющие так же бережно прочитать пьесу. Он хочет писать пьесу для эстонского театра в Вильянди, который показал его драму «Хотя и осень» так, как она виделась Приеде за столом. Уважение к творческой воле авто-

ра он считает главным достоинством режиссера и актера, которых и пробует найти. Так хочется ему работать с режиссером Академического театра драмы Альфредом Яунушаном и актрисой Художественного театра имени Райниса Диной Купле.

В прошлом Приеде — архитектор. Почти десять лет назад специалист по сельским зданиям ушел к писательскому столу. Теперь драматург Приеде хочет заглянуть за двери домов, которые он проектировал. Тема будущей пьесы, еще не успевшая лечь на примерный сюжетный фундамент, — сила земли, ее живое действие на психологию человека, отношения в современной латышской деревне. Латыши любят землю, знание ее стало традицией.

Мысль пьесы, которой занят сейчас драматург Приеде: отношения людей и земли зависят не только от экономики, но и от порожденных экономикой сложных изменений психологии сегодняшних латышских колхозников.

Э. АНСОНА

должно быть в любом литературном произведении. Но Ансон увлекся сюжетом и отдал его по-стронно, очевидно, все свои силы.

Спектакль оказался интересней пьесы. И дело не в том, что режиссерское прочтение ее не совпадает с замыслом драматурга. П. Петерсон увидел в ней привлекательное очарование молодости, обаятельную угловатость, присущую очень молодым людям.

Спектакль явился зрителю в свежих, чистых красках, песнях и (хочется верить, что это подчеркнутая деталь) в отглаженных, опрятных комбинезонах.

Петерис Петерсон работал над пьесой с молодыми актерами — недавними выпускниками студии при Рижском Художественном театре имени Я. Райниса. Именно эта юношеская интонация оправдала неожиданный ввод в спектакль пантомимы, задорной, праздничной, азартной.



Гунар Приеде



У ЭРИКИ БРИЕДЕ

Об Эрике Бриеде знают все рижские драматурги и театральные журналисты. Как ее отыскать, где она работает, не знает никто. Могло показаться, что Бриеде — фигура мифическая, если бы не зримые официальные документы об участии ее во всех республиканских конкурсах. Традиционное третье место на последнем конкурсе разделили две пьесы — «Скамейка Анны» Эрики Бриеде и «Весенние порывы» — Эрики Бриеде. Найти ее удалось только накануне нашего отъезда в городской библиотеке № 10, спрятавшейся во дворе тусклого серого дома на улице Суворова, — заведующая читальным залом Эрика Бриеде ответила на первый вопрос первого в своей жизни интервью:

— Пожалуй, все-таки моя профессия — библиотечкарь, с ней связана вся моя жизнь, а драматургом я стала совсем недавно.

— Как это случилось?

— Я начала писать рассказы в 1957 году. Мне было уже немало лет, и, может быть, потому захотелось написать о молодежи, или, скорее, для нее. Я написала относительно много (десять пьес), я долго думаю и быстро пишу. Я люблю не заостренные, внешние конфликты, а психологические, приглушенные противопоставления. В этом хотелось бы подражать Сергею Антонову.

— В работе над образами вам видится актер, которому хотелось бы отдать роль?

— Когда я писала последнюю пьесу — «Сказание о неизвестной девушке», — я думала о Дине Купле. Но это приходит потом. А сначала, сразу за темой, мне бывает очень нужно название. Когда оно есть, я уже как будто обязана перед его законченностью дописать всю пьесу.

Сейчас я больна андерсеновским названием «Маленький Клаус». Мне ни разу не приходилось доверять кому-нибудь будущую пьесу, и боюсь, что, если рассказать ее, потом ничего не напишешь. Но в общих чертах — это драматическая повесть о человеке дуглином, незаметном, привыкшем уступать дорогу обычным неприятностям. И когда в его жизнь вторгается неожиданность, он вдруг узнает, что способен на подвиг.

— Если можно, где и когда происходит действие?

— В наши дни, в Риге.

— Вы знаете, на какой улице живет ваш будущий герой?

— Нет, я так точно этого еще не знаю, но он седеющий шатен, бродит по той стороне Даугавы.

— Почему — по той стороне?

— Потому что оттуда лучше видны силуэты нашей Риги.

ПРОГОН У ЯНА ЗАРИНЯ

ВМЕСТО ИНТЕРВЬЮ

Все линии грузного тела Сальери направлены вниз, он тяжело сидит на случайном стуле среди полунамеченных конструкций своей будущей комнаты. Его голос, движения, правдоподобность должны дописать клавиши клавиатуры, кружево на лацканах пиджака, острые крыши Вены за глухой стеной задника финала вчерашнего спектакля. Глуховатым, напряженным голосом Сальери дважды произносит монолог, дважды вбегает по выстроенному поперек сцены помосту веселый, улыбающийся Моцарт. Режиссер молчит, вслушиваясь в ход мыслей актеров, всматриваясь в их пластическое выражение, проверяя логичность бесконечной смены чувств и настроений. Уже осязательны контуры спектакля

видны его создателю; это время назревшего самовыявления, материализации замыслов. Поиски, берущие начало в разных природах творчества, приходят в соприкосновение. Так начинается сотворчество, создающее искусство театра...

В середине второго прогона Ян Заринь останавливает действие — актерская интуиция и мысль уходят от его режиссерского замысла, разрушают последовательность поступков. Режиссер начинает рассказывать, как он видит эту сцену, вплоть до технического разрешения ее светом и музыкой. Увлечись, он встает и переходит к режиссерскому показу:

— К своему монологу Сальери измучен откровением переживаний, которых он не находил в



Главный режиссер Государственного академического театра драмы народного артист СССР А. Амтман-Бриедит:

— Сейчас, когда зрители уходят из зала после нашей «Жанны д'Арк», я вспоминаю 20-е годы.



Театр одного актера, имени которого нет ни в одной афише, ни

Тогда впервые на этой сцене была поставлена трагедия А. Упита. Спектакль выдержал только пять или шесть представлений — публику раздражала его народность и антиклерикальность.

Теперь облылась наша давнишняя надежда — трагедия, построенная на мощных философских обобщениях, вечных мыслях, извечных человеческих переживаниях, — вновь на нашей сцене.

Ближайшая наша постановка, после только что состоявшейся премьеры «Возвращение капитана Зундака» (пьеса В. Саулескална по роману В. Лаписса «После ненастья»), — «Маленькие трагедии» Пушкина. Мы с трепетом и волнением приступили к этой сложной философской работе. И еще в нашем портфеле пьесы Г. Бриеде «Мик и Дзилне», «Третья сестра» П. Когоута и другие пьесы

в одной программе. Даже большинство зрителей не подозревают, что спектакль, который они видят, целиком, все роли играет еще одна актриса. Нам посчастливилось услышать ее голос. В. Банг сыграла на русском языке все спектакли, которые мы видели в Латвийском Художественном театре, сыграла с большим тактом, никогда не навязывая своей интонации. В этом своеобразное искусство актера, роль которого обозначена в программе: «Спектакль транслируется на русском языке». На этом снимке она играет «Войну и мир»

себе раньше. Он ошеломлен, ужаснулся зависти, понимая, что она стала выше его разума, и трагически осознает свое бессилие защититься иначе, чем злодеянием.

Дальше — Сальери слушает Моцарта, эта музыка гениальна, и Сальери озаряет видение ее бессмертия. Здесь тема подхватывается оркестром — Моцарт может бросить клавишник, музыка будет звучать и без него. И в этот момент вас, Сальери, выхватывает луч — это освещение муки, трагедии, беспомощности ремесленнического начала перед истинным творением.

Видимая на сцене работа режиссера с актером — самое лучшее интервью о замысле «Маленьких трагедий». Конечно, невозможно предопределить, насколько волнующе и полно передаст его мысль спектакль.

— Хочется добиться предель-

ной сжатости и наполненности мизансцены. Мне кажется, что пластическое выражение пушкинских обобщений нужно передавать чуть ли не скульптурной формой. Не вижу формально исторического пути к достижению пушкинской истины страстей и правдоподобия чувствований, хочется заставить ясно услышать сегодняшнее звучание трагедий. Поэтому атмосферу эпохи спектакль будет передавать намеком, может быть, символом. В мечтах — это реалистическое решение в театральных формах, если так можно сказать — конкретная условность.

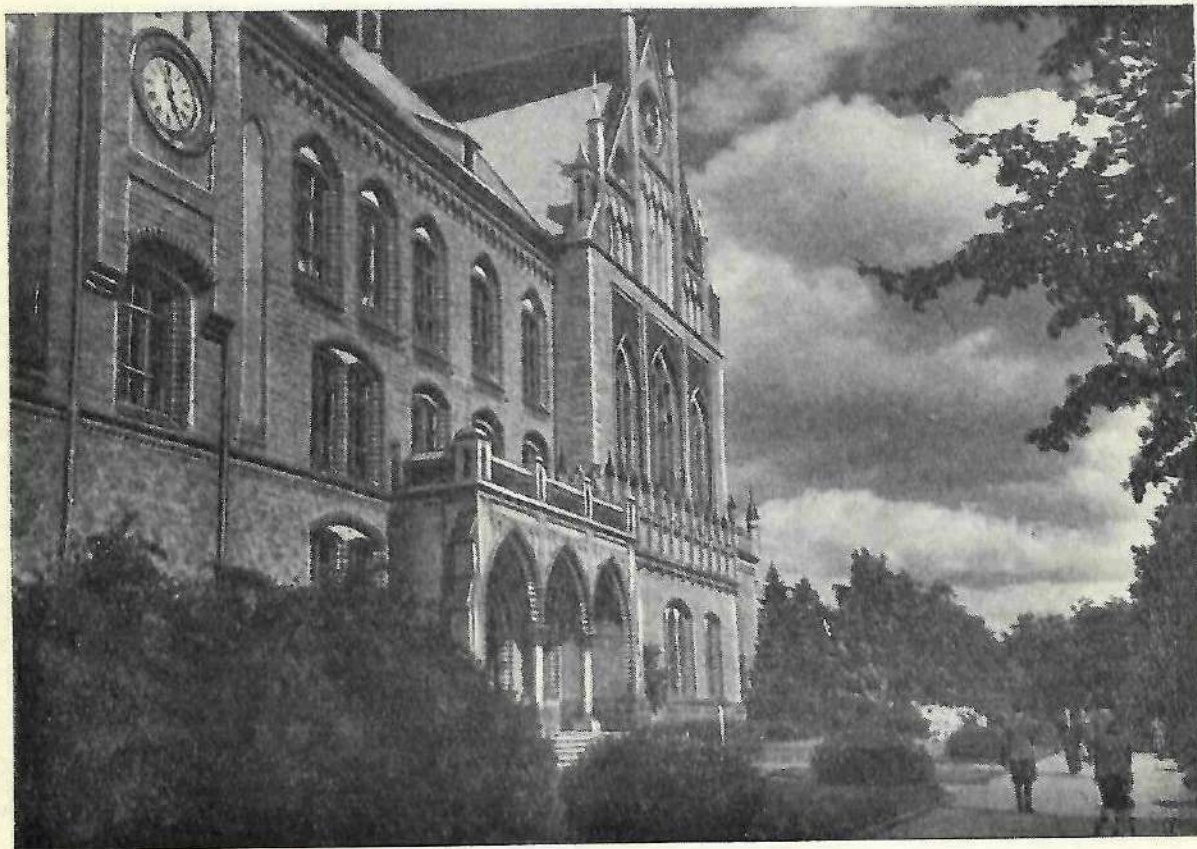
Если всмотреться в конструкции, намеченные на полуосвещенной сцене, ясно заметно, как они вырастают из полотна задника, словно составляя мост, по которому Пушкин должен перейти в сегодня. «Мост» — определение самого Земгалса, художника, стремящегося мыслить не просто

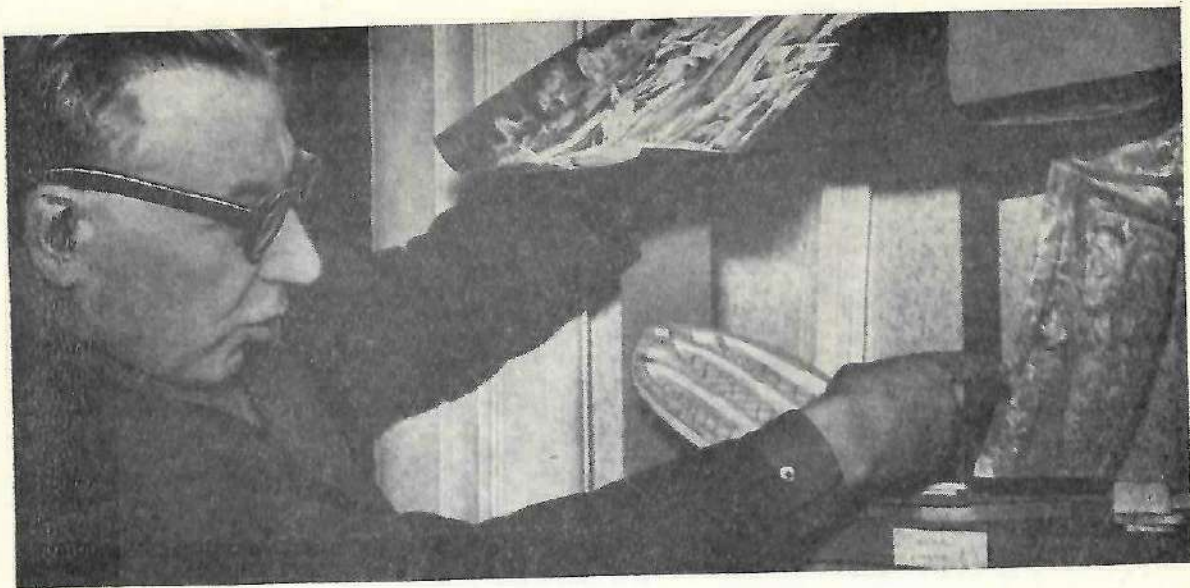
знаком, а реалистической конкретной декорацией.

— Режиссер ждал от меня решения, которое близко моему почерку и убеждениям. Очень волнует эта встреча, романтическая приподнятость режиссерского метода. Все три трагедии будут решены в совершенно разном плане, и все же, или, пожалуй, тем более, они должны быть связаны одной живописной и графической мыслью.

Я вижу гравюру в «Моцарте и Сальери» — это мне подсказывает и музыка и Пушкин. В первой сцене «Скупого» — старинную картину турнира во дворце герцога, парадный портрет или гобелен, еще не знаю, в подземелье барона — голландскую живопись, переходящую в сундуки, бочки, тусклый блеск серебра, заполняющие подвал, вытесняющие воздух. Во всех трагедиях фон становится символом, подчеркнутым тяжелой рамой...

У Академии художеств





Юз Заринь работает с макетом «Маленьких трагедий»

Балет

о

физиках

и

лириках

На пианино рукописные листы партитуры — «Симфонический концерт» муз. Р. Гринבלата». Крышка инструмента захлопнута — композитору не до музыки, он сидит с завлитом театра Русской драмы Зиновием Сегалем. Спор

завязался очень давно — с того самого вечера, когда оказалось, что оба они одинаково думают о современном балете. Кстати, оба не подозревали, что абсолютное согласие в теории на практике... Но, как бы там ни было, спор подходит к концу. Разногласия стерлись, доводы исчерпались, и тому и другому ясно, что они хотят от будущего балета.

— Никакой ставки на чистый, рафинированный танец. Бегство от бытового решения темы, но полная ее конкретность (Сегаль).

— Балет должен быть симфоничен. Музыка движений и музыка звуков (Гринблат).

Зрительное выражение музыкальной идеи и драматургических построений и композитор и либреттист видят в гравюре. Гравюра — это понятно и естественно, ибо балет — искусство контрастов, кроме того, тема, объединившая актеров, — физики и лирики — сама по себе черно-белая. На первый взгляд — продолжение нашумевшей газетной полемики, подкупающая актуальность, на самом деле — коренная проблема анализа и поэзии, Моцарта и Сальери. Человек, потерявший поэтический взгляд на жизнь, не способен на творчество. Трудные

месяцы систематизированного, скрупулезного анализа могут быть оправданы только часом вызванного ими вдохновения. Гармония поэзии и анализа, тени облаков на листе с математическими расчетами — это схема. Доказать ее творчески, средствами искусства сложно и рискованно. Композитор это знает и больше всего боится увлечься музыкальным решением темы физики (близкие ритмы XX века), сделать ее интереснее современному зрителю и обеднить лирику, поэзию, которая старше двадцати веков и где-то должна звучать традиционно.

Но Гринблат — художник (это ясно уже по его первому балету «Ригонда»), и поэзия, живущая в нем, должна сказать о себе искренно и современно. Контрапункт слышится сейчас ему в изменении ритмов: острых, повторяющихся (в теме физиков), богатых, меняющихся, гибких (в теме лириков). На смене ритмов будет строиться и музыка танца. Будущему спектаклю, как он задуман, больше нужен балетмейстер, чем режиссер. Это интересно и неприлично. Композитор и драматург уже увидели балет, говорящий не только на языке «фрэнте» и «рон-де-жамб'а».



Знакомство с рижскими театрами началось в одном из кабинетов ЛТО у сотрудницы общества Дезни Цукуре. Ее стол — как бы географическая карта театральной Риги, в которой для нее никогда не бывает белых пятен



В антракте спектакля «Война и мир» Художественного театра им. Я. Райниса фельдмаршал Кутузов предложил партию в шахматы своему адъютанту



50-летие М. Зирдзини

Недавно коллектив Государственного театра музыкальной комедии Латвийской ССР и театральная общественность Риги отметили 50-летие со дня рождения и 20-летие сценической деятельности ведущей артистки театра, заслуженной артистки республики Марины Зирдзини.

В ее репертуарном списке множество ролей как из классических оперетт так и советских музыкальных комедий. Это Ванда в «Роз-Мари», Стелла — «Вольный ветер», Розалинда — «Летучая мышь», Сильва и Каролина в одноименных опереттах, Василина — «Трембита», Анна — «В краю голубых озер» и многие другие.

Выставка А. Спертала

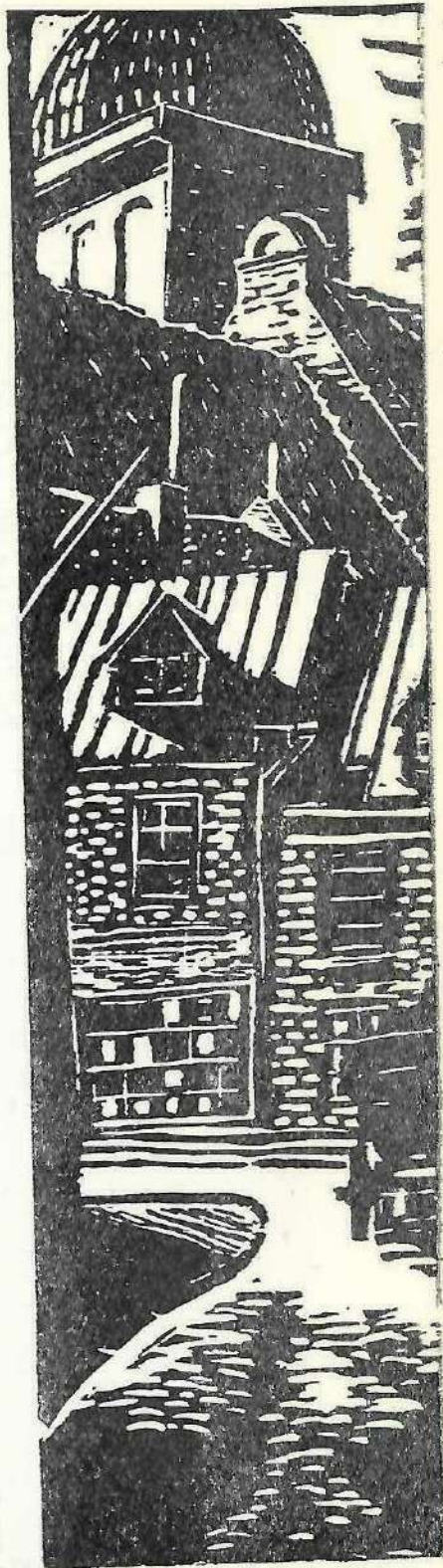
В Государственном музее латышского и русского искусства открылась выставка работ выдающегося театрального художника заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР Арвида Спертала. Экспонированы эскизы и макеты декораций к спектаклям, поставленным в бывшем Елгавском драматическом театре, Академическом театре драмы и в Театре оперы и балета Латвийской ССР.

Художник оформил пьесы К. Гольдони, И. Тургенева, А. Островского, В. Лавренева. Монументальны его декорации трагедий «Иосиф и его братья» Я. Райниса, «Дон-Карлос» Фр. Шиллера, «Гамлет» В. Шекспира, балета А. Крейна «Лауренсия».

Посетители выставки впервые ознакомились также с А. Сперталом-живописцем. Его пейзажи и портреты, созданные скупными выразительными средствами, достигают большой силы воздействия, отличаются теплотой и лаконичностью.

Д. Римел

Заслуженный артист Лат.ССР К. Клетниек не только талантливый актер, но и знаменитый в театральной Риге гример-художник, влюбленный в свою вторую профессию. Творческий поиск художника не останавливается на премьере, с каждым спектаклем его глаз лиц более точного, более выразительного грима. Кончился пятнадцатый спектакль. Клетниек надолго задержался в театре с исполнительницей роли Жанны д'Арк А. Лиедскалнинь. Следующий спектакль будет обогащен еще одним штрихом, незаметным зрителю, но так помогающим артисту



ПЕРЕД ПОЛЕТОМ „ВАЛЬКИРИИ“

Самое суматошное, напряженное и быстро пролетающее время в работе над спектаклем — когда от премьеры отделяют всего восемь-десять дней. Эти дни кажутся самыми короткими в году, им хронически не хватает минут, на афишах вместо названия появляется «спектакль будет объявлен особым», и каждый момент репетиции все — от директора до рабочего сцены (осознают они это или нет) — внутренне просят: «Остановись, мгновение, ты прекрасно!» Идут последние репетиции. Спектакль уже виден, хоть в этот момент его никому не показывают...

Сцена Рижского театра оперы и балета наполнена непрерывным течением света. Широкие световые мазки падают на два громадных барабана, построенных сценическую площадку. Краски света следуют за музыкой, сливаются с ней, подчеркивают барельефы мизан-

спен. На свободной площадке задника сталкиваются облака, вырастает силуэт замка, вспыхивают огни битвы. Художественное оформление в основном решается светом, трубные голоса валькирий, мчащихся навстречу битве, врываются в зал через микрофон, впервые примененный в опере. Серебристо-голубоватый холодный цвет — символ отрешенности и высоты Валгаллы, пурпурно-красный — нечеловеческого напряжения боя, теплые тона — любви Зигмунда и Зиглинды.

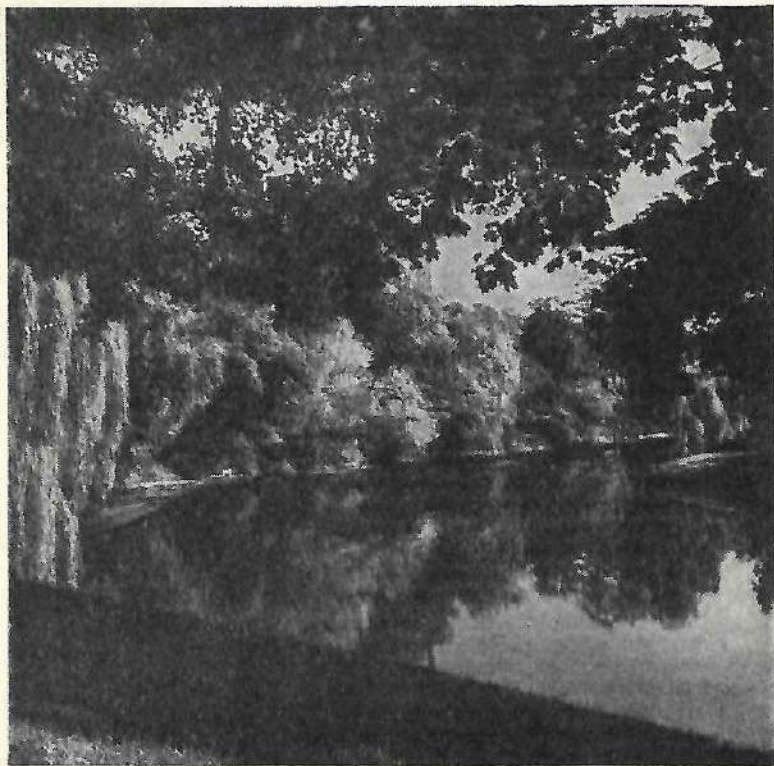
— Уйти от музыки «Валькирии» невозможно, но трагедию хочется очеловечить, приблизить к земле. Мы достигаем этого светом, — говорит главный режиссер театра Карлис Лиела. — В пластическом и световом решении мы исходим из вагнеровского принципа: передать через музыкальную фразу главное внутреннее движение образа. И никакой стилизации — пре-



Валькирии перед выходом на сцену

дельно эпическое обобщение. Нужен хороший вокал, большое актерское мастерство и культура движения, чтобы добиться предельного скупого выражения и статичности в сочетании с необходимой сценической динамикой, которые требует музыка «Валькирии» — оперы из эпической тетралогии «Кольцо Нибелунгов».

В спектакле заняты ведущие мастера латышской оперной сцены — Ж. Гейне-Вагнер, А. Лудыня, Р. Фринберг, А. Фринберг, А. Лепе. Партию Брунхильды кроме Гейне-Вагнер готовит выпускница Государственной латышской консерватории Р. Зелмане. Это будет ее дипломом. Зелмане дебютирует на сцене, слышавшей все оперы Вагнера, перед городом, в котором гениальный композитор писал свою «Риенци». Здесь думают о постановке всего цикла «Кольцо Нибелунгов». Видимо, начнется работа и над «Мейстерзингерами» или «Летучим голландцем». Вообще, планы театра очень обширны; следующая премьера — «Укрощение строптивой» Шекспира в постановке режиссера Яна Зарня, готовится «Катерина Измайлова» Шостаковича, будут возобновлять «Снегурочку» Римского-Корсакова и «Богему» Пуччини, есть мысль о «Похищении из Серали» Моцарта...





Г О В О Р И Т
Ж Е Р М Е Н А
Г Е Й Н Е - В А Г Н Е Р

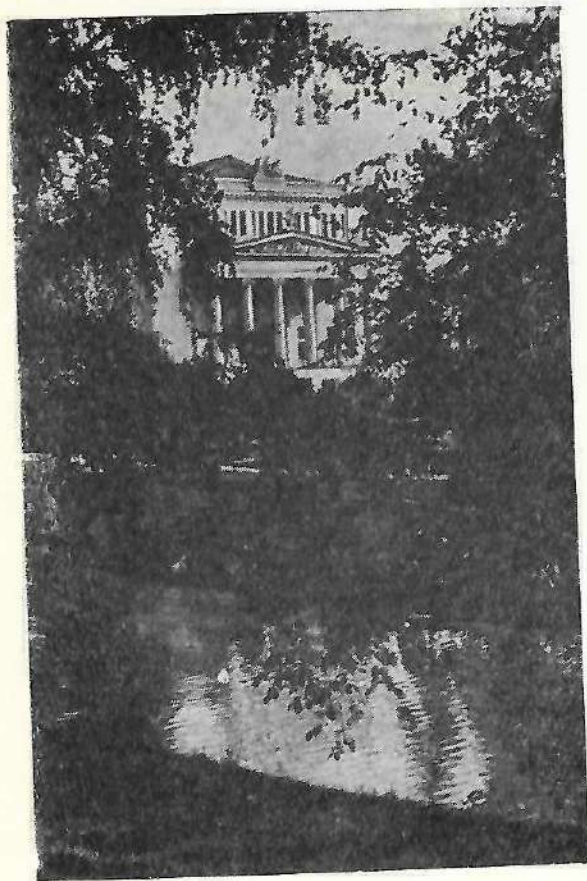
Я только что вернулась из Исландии. Что меня поразило в Рейкьявике — это... дожди. Дожди в конце января. Сразу же по возвращении включилась в работу. В театре заканчиваются репетиции вагнеровской «Валькирии», где я исполняю партию Брунгильды. Очень трудная, но на редкость интересная работа, к которой я приступала с сомнением: в моих ли голосовых возможностях написана партия. Теперь сомнения позади, но о результате пусть судит слушатель. В плане нашего театра постановка оперы «Укрощение строптивой». Здесь же меня ждет радость встречи с комедийной партией Катарины и с режиссером Яном Заринем.

R I G Ā



Антракт «Дон-Карлоса» в опере. Стража Филиппа I следит за игрой своей хоккейной команды «Даугава»

Академический театр драмы



Оказалось, все рижские драматурги видят своих героинь в воплощении Дины Купле. Конечно, не потому, что они пишут роли-близнецы. Дарование актрисы действительно многогранно, в каждом новом образе она всегда находит особые, уникальные интонации. Неповторимость манеры, поэтичность, с которой она передает мысли и переживания своих героинь, высокая театральная культура создали Дине Купле известность любимой актрисы рижан



Студия пантомимы при Доме культуры строителей известна в Риге как маленький театр, на его афише названия сложных композиций, созданных участниками самодеятельной труппы: «Прогресс», «Свалка истории», «Человек человеку?!», «В космос», «Философский этюд». Недавно поставленный по темам кравюр Франца Мазересля цикл «Идеи» всегда собирает полный зал. Сейчас студийцы под руководством артиста театра им. Я. Райниса Р. Лигера (режиссера и создателя театра пантомимы) готовят новую премьеру—композиции по народной сказке и по горьковскому «Данко»



— Он не включен! Я сейчас...
 Вместо магнитофона пока что жестяная кружка. В Рижском тюзэ идет репетиция пьесы В. Розова «Перед ужином», ставит ее режиссер А. Шапиро

RĪGĀ



Композитора Индулиса Калниņa мы застали, когда он проверял магнитофонную запись своей музыки к постановкам Художественного театра им. Я. Райниса. Вместо интервью он дал нам первую строчку только что начатой работы — это «тема будущего» в спектакле «Нае где-то ждут»



Это актеры спектакля «Дядя Мусор», получившие первую премию Варшавского международного фестиваля кукольных театров. В Риге они давно знамениты, и не только среди детей — билеты в театр кукол всегда распроданы за месяц вперед. Этот театр начинается с радостного вестибюля, заполненного веселой, полной движения росписью. Кукольники только что закончили ремонт, и теперь фойе их театра стало с безупречным вкусом обставленной детской. Зритель приходит не в святилище взрослых, а в свой театр, где он может обойтись без покровительства и наконец-то оказаться хозяином



Эмилия Берзинь

В каждом театре есть свой Нестор, летописец, бережно сохраняющий эскизы первых постановок, пожелтевшие театральные рецензии, волнующие фотографии, восстанавливающие в памяти образы актеров, образы спектаклей.

У каждой страницы альбома есть своя история, запечатленная в моменте, но продолженная рассказом талантли-

вой актрисы Художественного театра им. Я. Райниса заслуженной артисткой Лат. ССР Э. Берзинь. Фотография Е. Б. Вахтангова напоминает ей не только о дружбе «славного парня Женьки» и «славного парня Эриста» (крупного деятеля латышской и русской сцены Э. Фельдмана), но и многое говорит о творчестве великого русского режиссера и латышского артиста. Одно воспоминание вызывает другое, и Эмилия Берзинь рассказывает о бережно повторенной в 23-м году вахтанговской «Турандот» на сцене Драматического театра Либавы. Альбомы Э. Берзинь стали семейными для латышского театра. Страница за страницей они воссоздают его биографию от первых постановок до эскизов будущих спектаклей.

Это большой, удивительный, нужный всем труд, и только художник театра им. Я. Райниса Оскар Муйжниец жалуется, что ему приходится по два раза делать эскизы — оригиналы куда-то исчезают. Потом художник обнаруживает их в альбомах Эмилии Берзинь.



Читка пьесы у Смильгиса

— Пьеса входит в мое сознание с первой фразы, — говорит Смильгис, — в ней и образ будущего спектакля и личность самого автора. Шиллер для меня в первой фразе Карла Моора, Шекспир — в первой фразе Гамлета. Я только что прочитал пьесу Арбузова «Нас где-то ждут». Сейчас я слышу ее основную тему, как коду музыкального мышления Грига. Наверное, кто-нибудь из режиссеров, Южин например, услышал бы в ней Сен-Санса. Но мы — северяне, и Григ будит во мне больше жизненных ассоциаций.

Молодым эта пьеса должна быть ближе, чем мне. Арбузов искал звучание 63-го года, будут ли так говорить в 65 году — не знаю, но десять лет назад так не говорили. У Арбузова тонкое ухо, он слышит современную речь. Я вижу будущий спектакль в абсолютном единении творческой фантазии режиссера, художника и композитора, вижу актеров в полном слиянии с людьми, написанными драматургом. Мне не хочется спорить с Арбузовым. Я знаю, что небо синее, но после прочтения пьесы мне хочется посмотреть: какое оно все-таки?

Пьеса, о которой говорил Смильгис, взволновала актеров. Поэтому читка и обсуждение ее стали общим обдумыванием характеров, поступков героев.

Режиссер Ф. Эртнер. Кто и что тормозит движение нашей жизни? — самый обеспокоенный вопрос Арбузова. Его пьеса — борьба за жизнерадостность. Молодые думают, что «синяя птица» где-то в недостижимом, драматург доказывает, что красота жизни, радость — в нас самих, зависит от нас и от наших близких.

Эд. Смильгис. «Саша, отдай все!» — должно пройти через всю пьесу.

Лилита Берзинь. Не сказанное до конца — привлекает, не дает образу замкнуться. Моя Саша Ильина тоже еще не во всем разобралась, не совсем ясно увидела свое призвание. Она умеет подойти к людям и направить их, но собой управлять ей не всегда удается. Ей нелегко. Двое мужчин — оба знают друг друга. Она любит Грека, но он застенчив. Этим сумел воспользоваться Юлий, остроумный, интересный. Семейная жизнь с ним взяла все. Когда Саша подняла голову от детских колыбелей, то увидела вокруг пустоту. Она поняла, что еще может сделать, — причина, по которой Ильина уходит от семьи. И вот в финале встретилась с Греком. Пожалуй, я необходима ему, но он остается с женой. Это трагедия моей жизни, из-за которой я уйду снова. Ильина идет дальше, чтобы искать себя.

К. Пабрик (Орел). Стиль пьесы мне кажется недостаточно современным. Есть эпизоды, вырывающиеся из течения пьесы. Автор затрагивает слишком много тем. Много золотых зернышек, но монолита не получилось. Поэтому Арбузов и назвал «Нас где-то ждут» повестью.

Ф. Эртнер. Арбузов ищет новые формы. На мой взгляд, этот стиль — тоже не идеал будущего, постараемся сконцентрировать действие.

К. Пабрик. Любовь отца в этом человеке (Орле) есть. Но изменится ли он? Думаю, что он не поймет новую жизнь.

Эд. Смильгис. Орел видит только себя, мыслит заученными формулами. К людям не прислушивается — слишком высоко.

Л. Криван (Федя). Мой герой довольно тихий. В детстве много болел. По-моему, он философ.

Ф. Эртнер. Федя много читал, поэтому философствует и быстро влюбляется. Немножко перерушенный.

А. Абеле (тетя Паша). Родители слишком много за ним следили, наконец прорывается протест.

Э. Шлейер (Туся Большакова). Федя ждет кого-то, кто бы сумел осветить его мысли.

Я. Лагздинь (Роберт). Мой герой — тонкий человек. Воспитан строго, без теплоты. Он все скрывает, откровенен только с Настей.

Ф. Эртнер. Он напуган отцом (Орлом). Под диктаторством человек становится вялым.

Лилита Берзинь. Мне он таким не кажется. Он ищет выхода и находит. Скорее он несчастен.

О. Дреге (Настя). Настя своеобразная, замкнутая, ищет идеал в жизни. Роберт отличается от других, ее любовь оправдана.

В. Крузе. Настя — мужественный человек. Из-за Роберта скрыла, кто отец ее ребенка.

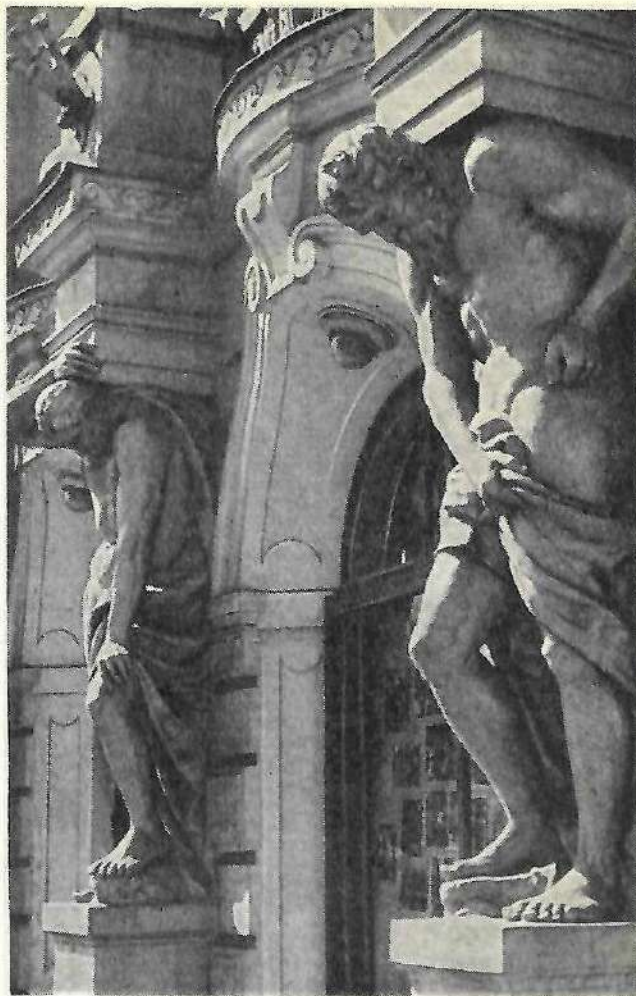
Л. Пупуре (Девушка с косичками). Настя не осуждает Роберта. Она понимает и любит. Поэтому побеждает.

А. Тобис (Володя). У Володи душа художника, он влюблен в музыку, мечтает о прекрасном во взаимоотношениях людей. Равнодушие окружающих привело его в секту. И там он встретил внимание. Автор поставил вопрос о духовной жажде человека.

Л. Тарасова (Коля Мешков). Мой герой — большой фантазер. Пробует сочинять музыку. Страсть к звукам. Он бродит один. Из него выйдет композитор.

Ф. Эртнер. Этот мальчик все события слышит в звуках. Так рождается художник.

А. Калейс. Коля символически входит в будущее, его мотив переходит в симфонию наступающих лет.



Эд. Смильгис. В ней тема вечности. Маленький Моцарт. Лирикам тоже когда-нибудь будет принадлежать слово...

Авторы репортажа **ВЛ. ШАЦКОВ** и **Г. ЭДЖУБОВ**
Фото **Я. Леркса**
Гравюры **А. Брусиловского**

RĪGĀ

Ленинград

Хорошая дружба связывает коллектив завода «Красный выборжец» и артистов Вольского драматического театра им. М. Горького. Очередная встреча друзей произошла недавно во Дворце работников искусств им. К. С. Станиславского.

Много интересного о творческих делах и планах актеров узнали заводские новаторы из выступления директора театра Л. Наризына и артиста С. Юрского. В свою очередь красно Выборжцы рассказали артистам о своих делах.

Встреча, начавшаяся в зале, продолжалась в фойе Дворца. О себе и о своих товарищах по театру рассказывали народный артист СССР В. Полицеймако, актеры С. Юрский и К. Лавров. Особенно много было вопросов в связи с недавней постановкой «Горя от ума» А. Грибоедова.

Красно Выборжцы с большим интересом посмотрели концерт с участием В. Полицеймако.

М. Райцев

Ереван

Тридцать лет тому назад оперой А. Спендиарова «Алмаз» открылся первый в истории Армении стационарный оперный театр, который в настоящее время вырос в крупнейший музыкальный театр Армении.

За прошедшие 30 лет театр поставил 81 оперный и балетный спектакль, дав 6885 представлений.

Театральная общественность Армении отметила юбилей своего оперного театра. В связи с этой знаменательной датой главный режиссер театра заслуженный деятель искусств Г. Капаланян поставил театрализованное представление «Перелистывая страницы», включающее отрывки из лучших спектаклей театра.

□

В драматическом театре им. Г. Сундукяна состоялась премьера спектакля «Замок Броуди» по роману А. Кронина. Постановка Г. Мкртчяна, деботирующего на сцене этого театра. Художник — С. Арутюнян, музыка Д. Киракосяна. В главных ролях выступают Г. Джанибебян, О. Гулазян, А. Асриян.

□

Русский драматический театр им. К. С. Станиславского впервые в Армении показал пьесу А. Чехова «Чайка». Постановщик — главный режиссер театра Л. Луккер, художник — В. Вартамян.

Д. Степанян

Тбилиси

Героическая комедия В. Канделаки «Майя из Цхети» впервые на русском языке (перевод В. Рогова) поставлена местным театром юного зрителя. Постановка заслуженных деятелей искусств ГССР И. Гвинчидзе и М. Бахиянского, художник — заслуженный деятель искусств ГССР Н. Казбег. Роль Майя исполняют Е. Агаларова, заслуженная артистка ГССР, С. Евангелиди и Г. Прыжников.

А. Ларин

Владими р

Театр драмы им. А. В. Луначарского поставил комедию Лопе де Вега «Уехавший остался дома». Режиссер — Г. Сумкин, художник — заслуженный деятель искусств РСФСР А. Мазанов, музыка Л. Лясколо, текст песен заслуженного артиста ТАССР В. Плещунова, танцы в постановке Н. Пенсковской.

Дрогобыч

Коллектив Музыкально-драматического театра показал новую работу — драму И. Тобиленевича «Лиха искра поле спалит и сама щезнет». Режиссер — В. Шмици. В спектакле заняты: Г. Прокопец, Л. Лисовская, О. Масляник, М. Лозовская, В. Цимбал, М. Недопытько, В. Панов и другие.

□

Трудно найти в стране край или область, где бы не выступал Прикарпатский ансамбль песни и танца «Верховина». Его песни и танцы пользуются шумным успехом. С большим успехом прошли гастроли ансамбля в Сибири и на Урале.

С. Шапошников



СЕМЕЙНОЕ ПРЕДАНИЕ

Недавно исполнилось 10 лет со дня смерти выдающегося артиста А. А. Остужева.

Старожилы Воронежа еще помнят времена, когда будущий артист — его настоящая фамилия была Пожаров — служил на Юго-Восточной дороге. Помнят его и в моей семье — мой дед работал с ним в конторе дороги, а отец видал его во время гастролей Малого театра.

В нашей семье хранится предание о том, как Александр Алексеевич пришел на помощь рабочим дороги, которые были доведены до отчаяния издевательствами управляющего Безобразова. Надо было составить бумагу, содержащую требование рабочих о возвращении уволенных «за беспорядки» рабочих и об улучшении условий труда. Рабочие попросили Остужева отредактировать этот документ. Он охотно согласился. Только набело бумагу пришлось переписать другому человеку, так как почерк Остужева в конторе знали...

Сохранились, конечно, воспоминания и о любительских спектаклях с участием Остужева. Из-за сквозняков, от которых страдали не только рабочие в мастерских, но и служащие в конторе, Остужев часто простужался. Однажды он пришел на спектакль совсем больной. Думали, что представление придется отменить, но Остужев все же сыграл спектакль.

— Меня излечивает запах кулис! — сказал он.

Как характерны эти слова для великого артиста, нашего земляка!

А. Трушевский

Поселок Стрелица, Воронежской области.





ЗАПИСКИ СУФЛЕРА

Проходят долгие годы, а былое воистину перед глазами, впечатления не тускнеют, они незабываемы. Вот одно из них. Встреча с Орленевым. Встреча в глухой сонной Александрии, «затерявшейся в широких степях Херсонщины». Куда только не забрасывала судьба этого актёр-странника! Едва окончили спектакль, как за кулисы врывается возбуждённый и взволнованный мальчик, бросается к великому артисту, обнимает и целует его.

«— Кто ты, мальчик? — стал успокаивать его артист.

Не найдя слов, я ответил:

— Я... ценитель искусства.

Я заметил радость в глазах ар-

тиста, добрую улыбку на его измождённом лице. Тут же он вынул свою фотокарточку и написал на ней: «Ценителю театрального искусства Левушке».

Конечно, этот мальчик посвятил себя театру. Пусть в скромнейшем амбула суфлера. Но как же надо любить искусство, театр, чтобы отдать ему сорок лет своей жизни, заслужив любовь и уважение всех тех, кто работал с ним. И от имени всех их Гнат Юра имел право поблагодарить Льва Белоцерковского «за все хорошее», что тот сделал в театре.

Но, уйдя на покой, старый суфлер не прекращает делать хорошее для театра. Добрым подарком явился его «Записки суфлера», любовно изданные в конце прошлого года Государственным издательством изобразительного искусства и музыкальной литературы УССР.

Перелистайте эту книгу! Автор несколько не преувеличивает, когда говорит, что «был свидетелем и участником целой театральной эпохи» — свидетелем острым и наблюдательным, добавим мы.

Глухая Александрия, где на Ганнибаловской улице прошло детство Л. Белоцерковского, где произошла первая встреча с Гнатом Юрой и где автор сам впервые приблизился к театру, где начались «лавы и тернии суфлерской будки»...

Черкассы (здесь была заложена история театра им. Ивана Франко), затем Донбасс, Харьков, Киев... Но ещё далеко до главы с элегическим названием «Finita».

Характерные эпизоды, так ярко и полно отражающие время, Перрон маленькой станции, где-то на перегоне Жмеринка — Казатин. Как зачарованная, слушает толпа оратора. Ее можно понять: говорит Луначарский!

Люди театра, поиски своей пьесы (волнующий рассказ о «97» Кулиша), отзывы прессы, реакция публики, отклики давней полемики и эпизоды — один другого красочней...

Потом гастроли в Москве. Успех и московские впечатления. Запомнился, между прочим, «Суд над текущим театральным сезоном». Председатель Луначарский. Общественные обвинители — В. Шершеневич и В. Шкловский, эксперт — П. Марков...

Первый сезон в Киеве, премьера — «Вий», завоевание киевского зрителя, встречи с драматургами...

...Нет, всего не пересказать! Да и зачем? Все 263 страницы книги Л. Белоцерковского читаются с увлечением.

Многое, оказывается, можно увидеть из суфлерской будки!

Г. Л.

„ВРЕДНЫЙ ВИТАМИН“

Собирая материал для повести, я приехал в Горький и случайно попал на спектакль тамошнего кукольного театра, которым руководит драматург и режиссер Юрий Елисеев, человек большого обаяния и удивительного творческого диапазона. К нему так и тянутся актеры, драматурги, художники. Руководимый им театр пользуется большой любовью малышей. Даже в дни гастролей в городе театра Образцова в зрительном зале театра Елисеева яблоку негде упасть.

Посмотрите на этих кукол из спектакля «Вредный витамин». Вот Витя, смелый и настойчивый мальчуган, с которым не в силах справиться ни Баба-Яга, ни даже сам Оборотень. А вот его товарищ Дима — тот самый, которому Баба-Яга все-таки всучила вредный витамин «Л». Плохо пришлось бы ребятне, если бы поверила она простодушному Диме. Профессор, которого вы видите на трелье рисунка, помог разоблачить козни Бабы-Яги. А вот и она сама...

Автор и постановщик «Вредного витамина», этой остроумной сказки, высмеивающей маленьких и больших эгоистов. — Юрий Елисеев.

А. Тверекой

Реплика

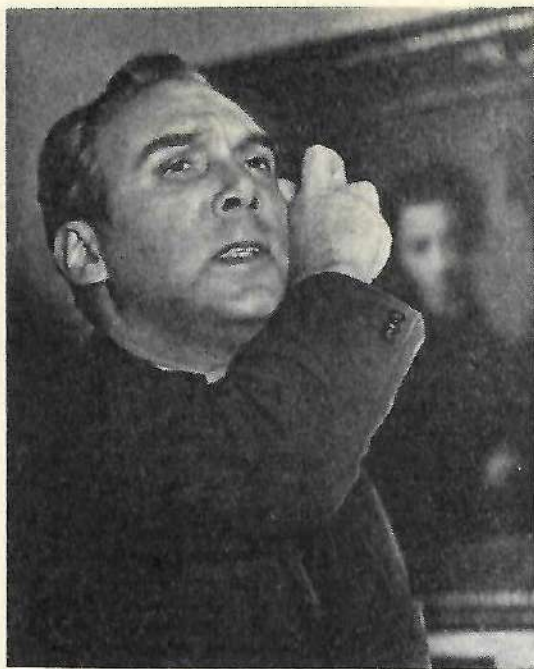
К 100-летию со дня рождения К. С. Станиславского

Молодежь звала ее солнцем

Д. С. Станиславский был тем, кто открыл миру искусство артистически играть. Это искусство, которое он назвал «искусство жизни», стало основой для всех современных театров. Он был первым, кто понял, что актер должен жить своей жизнью, а не просто играть роль. Его учение о «жизни» стало основой для всех современных театров. Он был первым, кто понял, что актер должен жить своей жизнью, а не просто играть роль. Его учение о «жизни» стало основой для всех современных театров.

КТО ОНА?

Посмотрев на этот заголовок в газете «Кузбасс» (Кемерово) и прочитав предварительно «шапку» над ним, читатель вправе спросить: Кто она? Станиславский, как известно, был мужчиной; может быть, «она» — это его система? Да нет — дело проще: под рубрикой юбилея Станиславского напечатана статья о Комиссаржевской. Должно быть, о самом Станиславском газете сказать было нечего!



Я. СМОЛЕНСКИЙ
Убит!.. Сиии страшным восклицаньем
Сражен, Онегин с содроганьем
Отходит и людей зовет



Д. ЖУРАВЛЕВ
Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело как смутное похмелье

ЧИТАЮТ ПУШКИНА...

И. ВИШНЯКОВ
Он узнал Кирилла Петровича, и ужасное смятение
изобразилось на лице его... глаза засверкали,
он произносил невнятные звуки



В. ТОКАРЕВ
Мефистофель: Ты с жизни взял возможную дань,
А был ты счастлив?



У
нить
чат
цов.
Об
ному
душе
Ис
буде
уров
ния
радо
кино
ныва
проч
Об
пуш
Д. Ж
бани
Маст

в му
кина
лики
един
нови
чи
чен
неж
Сал
трак
«Евге
бенно
глуби
дит
сред
чи
вить
«Оне
В.
дий»,
кин
по п
ной
вых
ний,
виду
Яс
«Дуб

У многих москвичей вошло в обыкновение приходить по воскресеньям в старинный особняк на улице Кропоткина, 12. Здесь музей А. С. Пушкина, и каждое воскресенье в его большом «Онегинском» зале, в центре которого знаменитый портрет поэта кисти Ореста Кипренского, звучат пушкинские строки в исполнении московских чтецов.

Обстановка «дома Пушкина» создает, по единодушному признанию выступающих, редкое состояние душевного волнения и особой ответственности.

Исполнение поэзии и прозы Пушкина всегда было и будет самым серьезным экзаменом чтеца, показателем уровня культуры и мастерства художественного чтения вообще. Поэтому-то испытываешь особое чувство радости, когда наступает очередной день наших «Пушкинских чтений» и новый чтец не только не обманывает ожиданий, но поражает своим оригинальным прочтением поэта, мастерством и талантом.

Обаяние знаменитого исполнителя и интерпретатора пушкинских творений народного артиста РСФСР Д. Журавлева известно широко. Трудно что-либо прибавить к высоким оценкам его пушкинских работ. Мастерство его не увидает. Недавно он прочитал

Народный, национальный колорит повести, судьбы давно знакомых героев чудесным образом оживают и вновь волнуют и трогают.

Не в нашей компетенции делать чисто профессиональные замечания по технике исполнения. Важно, что все прослушанные работы убеждают и удовлетворяют своей трактовкой содержания пушкинского творчества, темы, уровнем мастерства. Радостно, что опытные и широко знакомые публике чтецы вновь и вновь возвращаются к Пушкину.

Особо хочется сказать об А. Кутепове — молодом артисте Театра Советской Армии, дебютировавшем в качестве филармонического чтеца совсем недавно в подготовленной им совместно с режиссером Б. Моргуновым работе «Пушкин в лицах» — по романам Тютчева «Пушкин» и «Кюхля». Тютчев непросто для читателя, не менее труден он и для чтеца. Тем важнее удачный, с нашей точки зрения, опыт А. Кутепова, подготовившего большую, занимательную целый вечер композицию. А. Кутепову доступно то, что является свидетельством большой культуры: умная ирония, тонкий юмор, умение передавать авторское и одновременно свое отношение к персонажам и событиям — к юному порывистому, «быстрому и плавному»



Слушают Пушкина

в музее программу из лирических произведений Пушкина и Маяковского. Если позволено так сказать о великих поэтах — они оба «выдвигаются» от такого соединения в одном вечере. (Впрочем, это, как известно, понимал и Маяковский: «После смерти нам стоять почти что рядом...») Как современен Пушкин, как лиричен и всеобъемлющ Маяковский! Как мощны и... нежны они оба в исполнении Д. Журавлева.

Самостоятельной, литературоведчески продуманной трактовкой привлекает Я. Смоленский, читающий «Евгения Онегина» (режиссер С. Ширвинский). Особенно интересна линия Онегина: чтец подчеркивает глубину души и ума героя Пушкина. Чтение подводит к пониманию десятой главы романа, где Онегин — среди декабристов. Чтение романа продолжается почти три часа: огромный труд! Не пора ли возобновить введенное в практику В. Яхонтовым чтение «Онегина» в течение двух вечеров?

В. Токарев своим исполнением «Маленьких трагедий», а также произведений Байрона на вечере «Пушкин и Байрон» убеждает, что его зрелому мастерству по плечу задача высокой трудности: донесение огромной по философскому масштабу поэзии двух мировых гениев. Исполнение монументальных произведений, по всей вероятности, отвечает творческой индивидуальности этого чтеца.

Ясно и просто передает стиль и смысл пушкинского «Дубровского» заслуженный артист РСФСР П. Вишня-

Пушкину, трогательно-нескладному Кюхельбекеру, «ленивцу» Дельвигу, к умудренному Карамзину...

О чтецах и чтении пишут мало. Редко-редко увидишь коротенькую рецензию. Что касается новых пушкинских работ — мы не видели отзывов на них за последние годы ни разу. И это очень печально. Ведь жанр художественного слова отвечает, нам кажется, потребности времени — воле интереса к поэзии, которая поднялась сейчас так высоко. Профессиональное искусство чтецов-«пушкинистов» служит образцом для развития искусства любительского, которое нередко показывает примеры, достойные мастеров.

Хочется поэтому рассказать о двух коллективах, с которыми музей близок и работа которых обогащает наши возможности популяризации Пушкина.

Немало «кандидатов в мастера» в коллективе при Государственном литературном музее, которым руководит педагог-энтузиаст И. Дружинина. Здесь люди различных профессий — их 24 человека. К годовщине со дня смерти поэта в музее был проведен вечер «Незавершенные замыслы Пушкина», на котором участники этого коллектива прочитали никогда не исполнявшиеся или редко исполняемые произведения: «Роман в письмах», «Гости съезжались на дачу», «Рославлев». В профессиональном репертуаре мы этих произведений не нашли бы. Назовем только несколько чтецов: Лидия Савченко, Валентин Грачев, Анна Шу-



А. КУТЕПОВ
Семья? — Семьи не было... Была Арина Родионовна...
Была Арина и лицей!

сер, Михаил Захаров, Юрий Аржанов, Светлана Репина. Трое из этого коллектива уже на профессиональной сцене и на радио.

Второй коллектив, о котором мы хотим рассказать, совсем юн. С этого года он стал называться коллективом при Московском музее Пушкина. Его состав — школьники старших классов и студенты младших курсов; организатор и режиссер коллектива — А. Бовшек. Она научила своих питомцев чувствовать и понимать поэзию. Пусть нет еще мастерства, но культура чувства — это великое дело, и это уже путь к мастерству.

Радостно, что наше искусство художественного чтения — профессиональное и любительское — культивирует Пушкина. (Здесь хотим с благодарностью подчеркнуть, что наши «Пушкинские чтения» происходят исключительно на общественных началах.) Пушкин ну-



Л. САВЧЕНКО
Что в имени тебе
моем?
(Лидя Савченко —
по профессии ма-
ляр и работает
на машинострои-
тельном заводе.
В студии при Ли-
тературном музее
она занимается вот
уже 8 лет)



Юра РАШКИН
Да здравствует солнце, да скроется
тьма!

(Это участники студии под руко-
водством А. Бовшек: Оля Волко-
ва — студентка Художественно-
педагогического училища; Марина
Казьмина — ученица 10 класса 235-й
школы; Юра Рашкин — ученик
10 класса школы рабочей молоде-
жи; Валя Левкина — студентка фа-
культета журналистики МГУ)

жен нашему времени, нужен для тех, кто готовит
себя к времени будущему. Он нужен повсюду — не
только в Москве. Мы хотели напомнить об этом. Бы-
вает и так, что мы об этом забываем.

А. Крейн

директор Государственного музея

А. С. Пушкина

Фото А. Капустянского

НАСЛЕДИЕ

БЕЗ

НАСЛЕДНИКОВ

Последний день занятий на втором курсе театрального института. Итоговый урок сценической речи.

— Что же мне теперь делать? — спрашивает студентка.

— Не знаю, — говорит доцент, — вы милая и способная девушка, но безголосая.

— Когда меня принимали, мне этого не сказали. Сказали — слабый. Что же мне делать? Уезжать домой?

В это время в другом театральном институте заканчивается такой же итоговый урок.

— Вы способный молодой человек, — говорит профессор, — но нам придется расстаться — с таким голосом вас ни в один театр не возьмут.

— Но, когда меня брали, мне этого не сказали. Сказали — «хрипловатый». Может быть, вы дадите мне возможность поучиться еще один год?

— К сожалению, нет. Поверьте, если бы это было исправимо, мы бы вам помогли. Придется вам забыть о театре.

Двух человек определили «профессионально негодными». Актерская карьера окончена в 20 лет.

Но одному из них (предположим, юноше) повезло. По дороге на вокзал он встретил своего знакомого актера, который сказал ему волшебное слово.

— Отнеси чемодан и беги к Воропову!

Показательный урок А. Н. Воронова в ЦДРИ



Показательный урок в ЦДРИ

За юношу можно не беспокоиться. Тот, к кому его направили, не откажет ему и не скажет: «Это не исправимо». А через год, когда он будет снова поступать в институт, экзаменатор удивленно посмотрит на него и спросит: «Вас исключили из-за голоса? Простите, а что у вас было с голосом?»

Театральная Москва полна легенд об Александре Николаевиче Воронове. Герои легенд — его ученики. Среди них известные артисты, дикторы, тещи, профессора и доценты. Сам же Воронов не профессор и не доцент.

В газете «Советская культура» с полгода назад была напечатана статья трех его учеников — артистов Марецкой, Астангова и Журавлева. Статья вызвала отклики, увеличила число людей, мечтавших попасть к Александру Николаевичу, и забылась. Все осталось, как было.

В этой статье, между прочим, говорилось: «Методы преподавания Воронова являются синтезом многих достижений отечественной школы сценической речи... Жаль, что только Воронов работает по этой системе один. Какая бы работоспособность ни была у него — она необычайно велика, — все-таки не может один педагог охватить широчайший круг актеров Москвы, не говоря уже о театрах других городов».

Действительно, педагогов по сценической речи в Москве много, но театры — и не только московские — обслуживает один Александр Николаевич. То и дело из разных городов приезжают к нему актеры, освобожденные от работы в театре для восстановления голоса. Причиной катастрофы иногда является маленькая неточность в указаниях педагога еще в студенческие годы.

При всей серьезности преподавания этого предмета в наших театральном институте даже «невооруженным глазом» можно заметить некоторые моменты, нуждающиеся в проверке.

Например, многим, окончившим московские театральные вузы, известно чрезмерное увлечение артикуляцией (артикуляционная гимнастика, артикулирование при сжатых зубах и т. п.). Мы знаем несколько десятков случаев, когда студенты расплачивались за свою добросовестность в выполнении за-

далий педагогов. Артикуляционная гимнастика в течение 3—4 лет, уж не говоря о привычке прибегать к ней перед выходом на сцену, как советуют эти педагоги, независимо от желания преподавателя и самого актера, воспитывает привычки утрированно артикулировать при произнесении слова, а иногда — передавать волнение на сцене раньше всего мускулами рта. Это уничтожает концентрацию звука, ослабляет его, заставляет актера форсировать звук и терять голос. Это же делает лицо говорящего отталкивающим, лишает его возможности работать в кино и на телевидении. В одном случае дурной навывок относят за счет отсутствия обаяния у молодого актера, в другом, поняв в чем дело, бьют челом Воронову.

— Если бы вы пришли ко мне раньше! — восклицает Александр Николаевич и берется за переучивание.

Нас, молодых учеников, у Воронова сотни. Но все мы употребляем это богатство только для самих себя.

Так происходит потому, что в противоположность театрам, почти исключительно обращаемся к Воронову, кафедры сценической речи институтов не знакомы с его методом, и заранее, до знакомства и проведения опытов объявляют его несостоятельным. Но как раз эти кафедры готовят молодых педагогов по своему предмету и отправляют их в жизнь.

Цель нашей статьи — не оскорбить других специалистов, их искания, а поднять вопрос о сохранении наследия Воронова, владеющего, по убеждению огромного числа артистов, самым передовым, медицински верным методом воспитания «речевого» голоса. Мы думаем, что для общей пользы надо открыть аспирантуру под руководством Воронова, издать серию пластинок с его уроками и подумать о других формах передачи его знаний и опыта. Это насущная потребность не только артистов, но и огромной массы людей других профессий: лекторов,

учителей, у которых нередко болезни голоса, грозящие им потерей любимой профессии; это потребность любого общественного работника, который хочет быть убедительным как оратор.

Александр Николаевичу 71 год, но он еще полон сил и много может дать нашему театру.

Мы говорим о Воронове как о спасителе голосов. Нам могут возразить: «Подождите, разве только в этом талант Воронова?» Но о Воронове — режиссере художественного слова уже много и убедительно писали.

«В его работе столько ультрафиолетовых лучей, что в их свете способны расцвести даже лустоцветы», — пишет один из его учеников. «Сколько сил, умения, пылкости Вы вложили, чтобы чтение наше было понятным и сдержанным, эмоциональным и разговорным, задушевным и простым», — пишут известные всей нашей стране дикторы Всесоюзного радио.

Много еще сделает в искусстве Александр Николаевич. Многим откроет он тайну стихов, многим откроет Пушкина. А скольким людям он еще спасет их жизнь в любимой профессии, расширит их творческий диапазон, разбудит темперамент. Сколько исправит чужих промахов! Как и прежде, он будет давать раз или два в год открытые уроки в ВТО или в ЦДРИ, где на глазах у изумленной публики, как иллюзионист, будет добывать у людей с сорванным или слабым голосом чистое звучание, демонстрировать каждому его потенциальные голосовые богатства, люди будут горячо аплодировать и думать: «Вот бы позаниматься с таким педагогом», — а молодые специалисты-речевики так и останутся в стороне от этого метода...

Л. Снежкова — актриса театра им. Евг. Вахтангова

Ю. Мочалов — актер театра им. М. Н. Ермоловой

ДЕКОРАЦИОННЫХ ДЕЛ МАСТЕР

В книге отзывов посетителей выставки эскизов и этюдов свердловского художника И. Ситникова кто-то записал: «Показанные работы — традиционные». Да, это так, если под традиционностью понимать следование традициям и высокий профессионализм. Это не так, если автор записи хотел сказать, что работы Ситникова безнадежно устарели и не способны вызвать эмоции зрительного зала.

Пожалуй, самая замечательная черта наших дней — бурные поиски новых средств художественной выразительности. Но как редко и не-

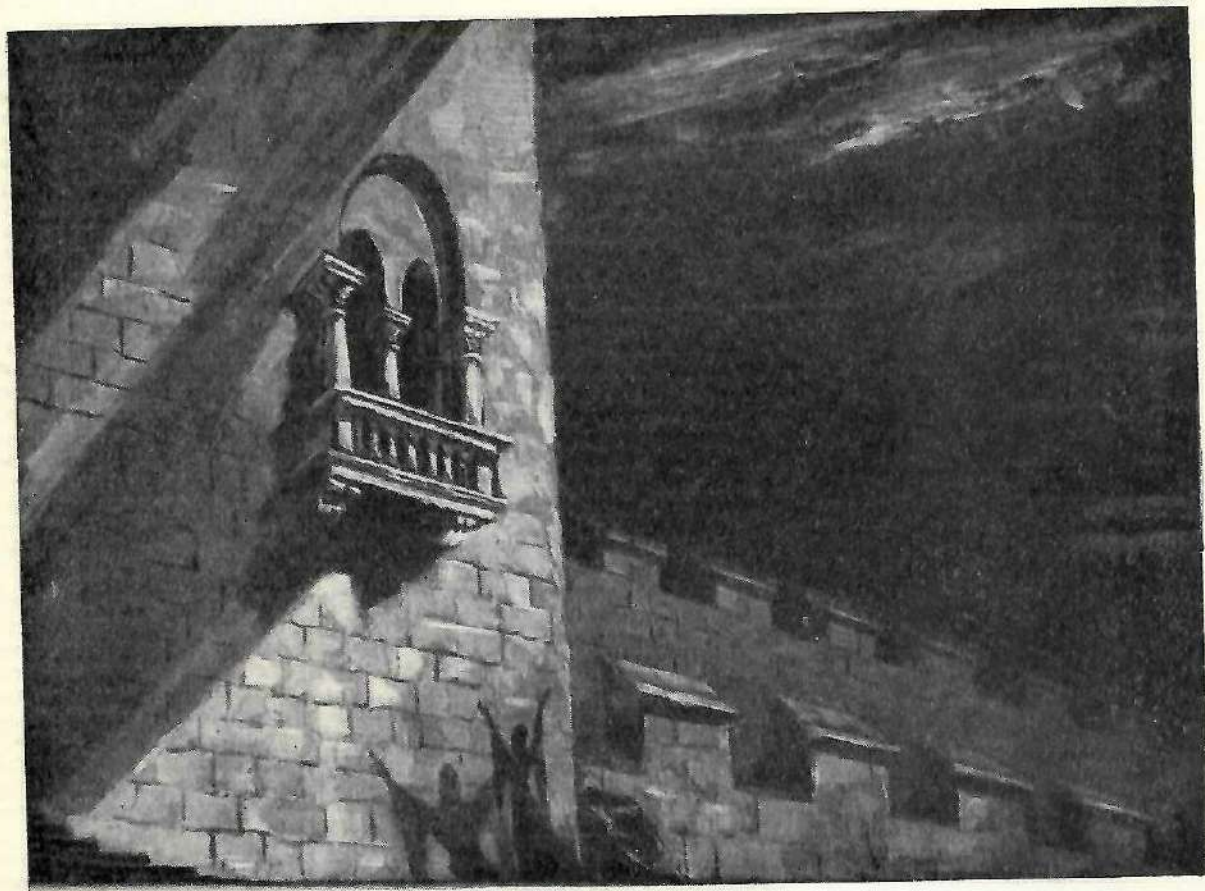
внимательно оглядываемся мы на наше прошлое и как жадно ловим малейший повод познакомиться с «заграничным», которое якобы всегда какое-то не такое, как наше, и, конечно, «острее и современнее». Но самое удивительное, пожалуй, другое. «Интересно наблюдать», — пишет в своей книге Н. Акимов, — как многие наши молодые зрители и, к сожалению, даже театроведы никак воспринимают оформление спектаклей гастролирующих у нас западноевропейских театров, не отдавая себе отчета, что поразившее их новаторство есть не что иное, как плод влияния мо-

лодого советского театра¹. Очень точное наблюдение!

Выработка новых средств декорационной выразительности началась в предреволюционные годы и проходила в жестокой борьбе с казенной помпезностью и штампами постановок на «итальянский образец».

Работа талантливых художников, а особенно А. Головина, очистила оперную сцену от ремесленных поделок и основала настоящую театральную живопись. Ф. Федоров-

¹ Н. Акимов. О театре, М.—Л., «Искусство», 1962, стр. 146.



«Лоэнгрин». Эскиз декорации

ский и некоторые другие художники пронесли лучшие завоевания русского театрально-декорационного искусства через шабаш формализма и утвердили в середине 30-х годов качественно новый способ оформления — живописно-объемный. Он состоит в том, что с помощью живописи сложные архитектурные объемы, построенные в несколько планов, ритмично связываются друг с другом в единое целое, создающее впечатление реальности. Декорации Федоровского воплотили музыку Глинки, Мусоргского, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова в зримые картины.

Оперные декорации на русской, советской сцене впервые в истории мирового театра стали психологическими. И в этом сказались особенности всего русского искусства, русской литературы, неустанно стремившихся к самому глубокому раскрытию жизни человеческого духа.

Эти традиции требуют от художника, чтобы декорационный образ развивался во времени в строгом соответствии с развитием музыкальных тем. Симфонизм — сложный, глубокий, эмоциональный — должен соединять актерское искусство с искусством художника, дирижера, оркестрантов в единое целое — спектакль.

Но вернемся в зал выставки.

Николай Васильевич Ситников работает уже 25 лет, и неизменно — в музыкальном театре.

Вот листы к «Царской невесте» (1953). Просторная горница Грязного погружена в тяжелый сумрак. Он усливается светом лампад, расставленных блики по огромным ликам святых. Не о легкой жизни говорит угрюмый коричневатокрасный колорит, растворивший радужные краски празднично накрытого стола. И если мы вспомним содержание музыки этого акта, пронизанную тревогой, звучащей и в арии

Любаше и в партиях Грязного и Бомелия, то станет совершенно ясно — изобразительный образ построен на музыкальной драматургии. Эскиз к финалу оперы — напряженная кровавая гамма царского терема, замкнутого в переплетениях огромных арочных сводов. Холодный, зеленовато-голубой мертвенный свет за решетчатым окном — будто крик в мертвой тишине подвала. Как хорошо выражает это настроение глубокой трагедии арии Грязного, смертельную скорбь Любаше, тоску умирающей Марфы!

Умение построить декорационный образ по музыке, глубоко раскрыть содержание клавира отличают многие эскизы Ситникова к «Спящей красавице», «Борису Годунову», «Лебединому озеру», «Севильскому цирюльнику», «Фаусту», опере Б. Шехтера «Пушкин в изгнании», оперетте Е. Родыгина «Простор широкий», Романтика балетов Чайковского, суровая монументальность



Эскиз костюма Марфы к «Царской невесте»



Эскиз костюма к балету «Баядерка»



Эскиз костюма к балету «Баядерка»

ментальность Мусоргского, вихревая веселость России угадываются, «читаются» в эскизах. Особенно интересен лист «Буря мглою» к опере Б. Сехтера. Сквозь серебристо-серые крутящиеся облака снега, которые мчатся по степи, мелькают маяющие огни домов, оживляя монотонное однообразие пейзажа, в котором остро чувствуется щемящая грусть.

Следуя лучшим традициям советского театрално-декоративного искусства, искусства социалистического реализма, Ситников стремится подчеркнуть социальные моменты в изображаемых событиях, делая это тонко, со вкусом, строго учитывая особенности жанра. Так, например, в оперетте Ю. Свиридова «Огоньки» на черном игровом занавесе появляются первые робкие вспышки отдельных искр. Звучит музыка, построенная на песнях боевого пролетариата. Разрозненные огоньки собираются, двигаются и вот уже пунктиром отмечают контуры карты России. В центре ее разгораются факелы и вдруг — взрывается красное полотнище.

Другое решение было найдено для интермедийного занавеса в оперетте И. Ковнера «Акулина». Свора борзых, изображенная на нем, яростно бросилась к меже, на которой сидит заяц. Но егери сдерживают собак — между переступить нельзя, она разделяет поместья враждующих фамилий. Смеется заяц, смеются зрители вместе с художником над незадачливыми героями оперетты.

Можно с уверенностью сказать, что традиции, которым следует Ситников, столь широки и многогранны, что не только не сковывают волю и творческую фантазию художника, но и дают толчок для углубленного раскрытия музыкальных образов. И художник, следуя им, находит в их реалистических устремлениях бесконечное множество художественных средств выражения идеи музыкальной драматургии.

Есть на выставке листы, свидетельствующие о повторении ранее найденных решений. Естественно предположить, что в данном случае художник не сумел избежать влияния известных постановок Большого театра. Вглядываясь в листы, кое-где отмечаешь цитаты из Федоровского. Есть однообразие и в костюмах. И все же «традиционными» — в смысле шаблонными, механически повторяющимися готовые варианты решений —

работы Ситникова назвать нельзя.

Почти в каждом эскизе много своего, оригинального, искренне пережитого, найденного в мучительных поисках единственно верного решения. А эскизы последних лет говорят о новом подъеме творчества художника. Вот некоторые из них. Динамикой, четко выраженным настроением, создающимся в результате сопоставления резко сокращающихся больших объемов, контрастов цвета и тона, привлекает лист «Спальня» в «Лозангрипе». В балете «Чайки возвращается» обращает внимание эскиз «Мир бизнеса»: на желто-оранжевом фоне запрокинутые громады черных небоскребов. Блики скользящего по ним луча солнца, взметнувшиеся у подножия громад красные танцующие фигурки — все это создает образ большой выразительной силы.

Тщательно продумывая планировки, а в оперно-балетных спектаклях они за кажущейся простотой имеют свои трудности — хотя бы в связи с размещением большой массы хора и кордебалета, — Ситников умеет найти пухлый рельеф планшета, чтобы построить выгодные, усиливающие выразительность действия игровые площадки.

Создавая иллюзию сценического пространства, предельно насыщая сцену деталями, Ситников всегда помнит об актере, о его связи с окружающей обстановкой. Вот почему румынская артистка Лючия Станеску, исполнявшая в Свердловском театре роль Татьяны, писала: «Особенно покорила меня декорации художника Ситникова. У нас в Румынии почему-то принято модернизировать даже оперные спектакли. Это прежде всего касается декораций. Но подумайте, как трудно передать волнение Татьяны, когда на сцене ничего, кроме кровати и иконы. А это так не свойственно Татьяне. В вашем спектакле живет дух пушкинского «Онегина», дух того времени, и это очень помогает исполнению». Замечание актрисы — еще одно свидетельство плодотворности традиций объемно-пространственного способа решения декоративного оформления, действительности искусства Ситникова.

В этом убеждаешься полностью, если внимательно и доброжелательно осмотришь выставку работ талантливого и трудолюбивого уральского мастера.

Ю. Нехорошев



НАРОД- НЫЙ ТЕАТР

народный театр. народный театр

ВЕСТИ ИЗ РЕСПУБЛИКИ

ГОРЛОВКА. Самодельный театр «Юность» при Дворце культуры им. В. И. Ленина шахты «Кочегарка» показал уже много хороших спектаклей. Среди них — «Барабанщица» А. Салынского и «Сын Рыбакова» В. Гусева, пользующиеся особенной популярностью. Недавно театр показал «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского в постановке художественного руководителя театра Всеволода Факова и в оформлении А. Бондаренко и В. Науменко. Этот спектакль был показан трудящимся города Донецка.

Александр Хенкин

ТАЛИИН. 17 лет существует при клубе типографии «Коммунист» драматический кружок. Ныне ему присвоено звание народного театра им. Пауля Пинна, выдающегося эстонского актера и режиссера. При театре создана студия. Это уже пятый народный театр в столице Эстонии. Им уже 15 лет руководит актер и режиссер театра оперы и балета «Эстония» Вальтер Луте.

В репертуаре театра четыре постановки: «Человек под мостом» О. Индинга, «Звонить три раза» Ф. Шмитта, «Тень белых башен» П. Петерсона и «Противоядие» Х. Вуолийоки. Готовится к постановке пьеса Л. Сапельева «Погрешность».

А. Юриссон

СТАНЦИЯ ОРДЖОНИКИДЗЕВСКАЯ. Народный колхозный театр Сувиженского района Чечено-Ингушской АССР поставил пьесу И. Штока «Якорная площадь». На премьере присутствовали колхозники сельскохозяйственной артели «Победа» и рабочие Ассиновского совхоза. Главные роли исполнил учитель О. Тузлуков и Г. Василиади, фельдшер Л. Белый. Режиссер — Г. Грязнов.

К. Винник

ТЕМИРТАУ (КАЗАХСТАН). Коллектив народного театра при Доме культуры строителей (режиссер О. Перхин) развернул борьбу за право называться коллективом коммунистической культуры. Самодельные артисты обязались быть передовиками производства, постоянно повышать исполнительское мастерство, больше внимания уделять работе над образом нашего современника, достойно вести себя в быту, делиться опытом сценического мастерства с товарищами по коллективу.

То, что уже достигнуто коллективом, — хорошая основа для выполнения взятых обязательств. Народный театр (в его труппе 35 артистов) успешно поставил такие сложные произведения, как «Иркутская история» А. Арбузова и «Красная линия» В. Собко. Сейчас готовится пьеса А. Островского «Без вины виноватые».

Многие участники коллектива занимаются в различных учебных заведениях, на курсах. В частности, Геннадий Ахтямов, Валентина Поливодова и Алиса Шурберт учатся на заочном режиссерском факультете.

Е. Оксененко

С ПЕРВЫХ ШАГОВ...

Самодеятельный театральный коллектив — коллектив общественного типа, действующий на добровольных началах. Взаимные обязательства, без которых невозможно существование любого коллектива, обеспечиваются, охраняются и регламентируются не приказами руководителя учреждения или предприятия, не системой поощрений и взысканий. Взаимные обязательства принимаются здесь добровольно и добровольно же охраняются. Здесь действуют только законы морального порядка. Ни материальная заинтересованность, ни материальные стимулы не имеют здесь никакого веса. Вот почему такое огромное значение для театрального самодеятельного коллектива имеет соблюдение норм коммунистической морали.

Верное воспитание участников театральной самодеятельности надо начинать с первых же шагов на сцене, как бы мала она ни была.

Без этого нечего мечтать о вершинах искусства. А именно к этой высокой цели зовет нас творец учения о театральной этике К. С. Станиславский.

К изучению самодеятельными коллективами основ театральной этики Станиславского надо подходить с учетом конкретных особенностей их работы.

Ведь не все театральные коллективы имеют свое постоянное помещение, приспособленное для репетиций. Далеко не всегда самодеятельные коллективы имеют возможность провести на сцене необходимое количество репетиций. И это не может не отразиться на качестве спектакля, на всей закулисной атмосфере.

Известно, что выездные спектакли нередко проходят в сложной обстановке, это тоже создает свои трудности.

Чтобы качество спектакля не снижалось при любых обстоятельствах, необходимо прежде всего овладеть внутренней и внешней артистической техникой, актерским мастерством. Но это еще не все. Само по себе наличие сценического мастерства может оказаться недостаточным. Необходимо бороться за воспитание в актере идейных и моральных качеств. Необходимо выработать и последовательно проводить в жизнь законы и правила, в которых бы определялись все сложные и тонкие

особенности жизни и работы театрального коллектива.

Выработка таких законов и правил — дело глубоко творческое. Если сравнить уставы различных народных театров и крупных самодеятельных коллективов, то без особого труда можно найти в них и много общего, основанного на известных положениях театральной этики К. С. Станиславского, и много своего собственного, идущего от традиций данного коллектива, сложившихся в нем на протяжении всей его истории.

Если трудности, встретившиеся на пути театрального коллектива, успешно преодолеваются, если спектакли его идут с успехом, — значит, учебно-воспитательная работа в нем поставлена хорошо, здесь идет настоящая борьба за воспитание высоких идейных и моральных качеств человека.

Какие же конкретные условия театрального самодеятельного коллектива приводят его к необходимости выработать основанные на театральной этике Станиславского свои собственные принципы, законы, уставы, правила?

Важнейший вопрос — вопрос о дисциплине. Участники коллектива заканчивают работу в различное время, и это часто вызывает опоздания к началу репетиции. И, естественно, складывается правило: о всех возможных задержках и опозданиях сообщать заранее. Тогда режиссер и его помощники смогут заранее пригласить тех исполнителей, которые имеют возможность явиться к назначенному часу.

Итак, репетиция началась. Актеры настроились, режиссер объясняет задачу, но тут начинают приходить опоздавшие. То один, то другой. Они отвлекают внимание, выбивают исполнителей и режиссера из репетиционного состояния. Появился заведующий постановочной частью. Ему нужны работники гримерного цеха для специальных занятий по гриму.

Параллельно с основной репетицией идет репетиция по художественному слову с режиссером-ассистентом: через неделю концерт, и необходимо освободить еще двух членов коллектива, присутствующих на репетиции. Пока выясняется, кого можно и кого нельзя отпустить с репетиции, актеры, только что собравшие свое внимание, подготовившие себя к творческому поискам, начинают разговаривать между собой... Опять режиссеру надо начинать все сызнова. Но сейчас это сделать труднее, чем в начале.

По ходу репетиции необходимы шумы. Но шумовики не смогли прийти раньше, чтобы заблаговременно установить аппаратуру, и их работа неизбежно отвлекает внимание.

Вдруг выясняется, что один из актеров (и с ним почему-то это бывает каждый раз) не успел заглянуть в роль, хоть немножко подумать о тех замечаниях, которые ему в прошлый раз сделал режиссер. Но если исполнитель дома не работает над ролью, внутренне не проживает всю ее линию, а рассчитывает только на репетицию, то он немного добьется в искусстве.

Репетиция останавливается снова. Режиссер (в который раз!) говорит о необходимости самостоятельной работы актера.

Начинается репетиция массовой сцены. Что может быть труднее! Станиславский говорил, что репетиция народных (массовых) сцен требует солдатской дисциплины.

Но тут мы слышим негодующий голос: — Позвольте, но ведь это же клуб, а не профессиональный театр! Сюда приходят не работать, а отдыхать!

Практика народных театров и самодеятельных театральных коллективов привела к следующему выводу: занятия, репетиции и спектакли — не только отдых и культурный досуг, но и работа, горячо любимая работа, вторая профессия. И без дисциплины, без порядка — нельзя. Чтобы в срок выпустить очередную премьеру, организовать учебные занятия, провести прогон спектакля, который давно не шел, посмотреть премьеру профессионального театра побывать на художественной выставке и встретиться с мастером театрального искусства, — для всего этого необходимо гибкое и точное планирование.

Иначе — хаос, расхлябанность, низкое качество спектаклей.

Слов нет: добиться точного планирования не так-то просто — неожиданные командировки, отпуска, трехдневность, студенческие сессии и прочее и прочее. И все же при собранности, организованности всех членов коллектива и его руководителя можно обеспечить нормальную, четкую работу.

Можно ли проводить свой культурный досуг и отдых в обстановке высокой требовательности, регламентации всей жизни коллектива, твердой дисциплины?

Да, можно! Расхлябанность и безответственность чужды и неприемлемы для подавляющего большинства участников театральной самодеятельности, они действительно отдыхают в обстановке спокойной, плодотворной творческой работы, исключая раздражительность, нелояльность, некорректность.

Если характер взаимоотношений между членами коллектива отличается сердечностью, задушевностью и теплотой, если в коллективе царят доброжелательность, улыбка, юмор, то ни дисциплина, ни высокая мера требовательности никому не будут в тягость. Напротив, именно сочетание того и другого создает, на наш взгляд, ту особенную здоровую атмосферу, которая характерна для лучших народных театров, для лучших театральных самодеятельных коллективов.

И надо всячески оберегать здоровую обстановку в коллективе. Открытое обсуждение поступков своих же товарищей и выработка этической программы содействуют дальнейшему сплочению коллектива.

За две недели до выезда в Москву со спектаклем «Глубокая разведка», который должен был идти на сцене Кремлевского театра, коллектив народного театра клуба «Родина» (г. Куйбышев) исключил из своего состава исполнителя одной из центральных ролей. На эту роль был срочно введен другой участник, менее опытный и подготовленный. Театр пошел на большой риск, его руководитель и все участники проявили подлинное мужество. И они не ошиблись. Новый исполнитель приложил все силы, чтобы не подвести товарищей. Спектакль в Кремлевском театре и без «незаменимой», «исключительной» личности прошел с успехом. Это событие сыграло большую роль в дальнейшем сплочении коллектива.

Такой же дружный и решительный отпор должен встречать каждый, кто ведет себя нечестно по отношению к коллективу, к искусству. Ведь, как пишет А. Д. Попов: «...изолировавшийся в своей частной

жизни актер постепенно начинает портить свой человеческий инструмент, ибо актер, неискренний в жизни, неизбежно теряет критерий правды и естественности на сцене».

Исключение из театра — крайняя мера. К ней следует прибегать лишь в особых случаях. Обычная же, ежедневная жизнь самодеятельного коллектива насыщена многосложной по формам и методам борьбой за высокий творческий и нравственный уровень. Здесь постоянно возникают различного рода большие и малые проблемы. Чтобы найти верный путь для их решения, коллективы вырабатывают свои уставы, где формулируются основные организационные и этические принципы.

Одна из сложных этических проблем — сотрудничество старых и молодых кадров.

В театральной самодеятельности много ветеранов с большим стажем участия в спектаклях. Немало потрудились они, создав многочисленные образы в классической и советской драматургии, их заслуги бесспорны и высоко ценимы. В нашей стране проводятся специальные юбилеи, отмечающие многолетнюю творческую деятельность ветеранов самодеятельной сцены.

Общеизвестно, что актера на его творческом пути подстерегает много опасностей; среди них надо прежде всего отметить опасность повторения, штампов. Накопив за долгие годы целый ряд приемов, многократно пользуясь ими, исполнитель может отдалиться от правды жизни, от тонкого, точного, интересного отражения этой правды в искусстве. И если режиссеру-педагогу не удастся вовремя уловить момент, когда угроза этой опасности стала реальной, если он своевременно не придет на помощь исполнителю, подлинное искусство начнет уступать дорогу ремеслу.

Тридцать — тридцать пять лет назад, в те годы, когда начинали свою творческую жизнь многие ветераны самодеятельности, профессиональный уровень руководителей, режиссеров, театральных коллективов был намного ниже, чем сейчас. Естественно, что, предоставленные зачастую сами себе, актеры нередко теряли чувство меры, играя комедийные или драматические роли, прибегали к дешевым трюкам, «рвали страсти в клочья». И в результате многие из них испортили свой вкус.

Многие ветераны театральной самодеятельности, поняв это, пошли на творческую перестройку. Немало мужества, терпения, воли, времени необходимо, чтобы выйти победителями из этой борьбы. Но оказались и такие участники, которые не хотят пересмотреть свой накопленный годами «багаж», подвергнуть критике то, что они делали раньше. И они не только без особого энтузиазма встречают попытки режиссеров помочь им в творческой перестройке, но подчас оказывают этим попыткам самое решительное сопротивление.

«Имеются факты недоброжелательного отношения к тому, как мы сейчас работаем, со стороны некоторых ветеранов самодеятельности, — рассказывал на занятиях лаборатории народных театров Всероссийского театрального общества главный режиссер народного театра города Касимова Рязанской области заслуженный деятель искусств РСФСР В. А. Орлов. — Им это «не нужно». Им скучны разговоры о методе работы над ролью. И нам пришлось расстаться с некоторыми из них». Примерно то же самое рассказывал и главный режиссер народного театра Выборгской стороны (Ленинград)

Л. И. Менакер. И вот вывод, к которому он пришел: «Нам нужны творческие единомышленники, мы собираем людей, которым нужна вторая творческая жизнь, но настоящая творческая жизнь, а не подделка под нее».

Все яснее становится, что борьба за подлинное творческое единство и единомыслие, за настоящий ансамбль — это борьба принципиальная, вести ее надо твердо и последовательно, без компромиссов.

Яснее становится и то, что самодеятельные театры, имеющие свои творческие особенности (а таких становится все больше и больше), будут привлекать к себе тех, кто разделяет принципы и направление именно данного театра. И наоборот, может быть, даже талантливые и способные люди не найдут применения в коллективе, творческие поиски которого их не увлекают. Конечно, эти одаренные люди займут свое место в другом коллективе, придерживающемся иных творческих принципов. Ведь хорошими и разными театрами должны быть не только профессиональные, но и самодеятельные. Иначе не может быть речи о серьезном вкладе самодеятельности в сокровищницу советского искусства.

Другая часть проблемы «ветеранов» в театре связана с переходом от «молодых» ролей, которые привык играть актер, к иным, больше соответствующим его возрасту.

Конечно, со стороны режиссера, да и всего коллектива требуется необычайная чуткость и деликатность, чтобы не ранить самолюбие своего товарища, старшего товарища, по возможности облегчить ему этот переход.

Обратимся к проблеме «молодых». Юноши и девушки, переступив порог самодеятельного коллектива, далеки от понимания всей трудности и сложности театрального дела. Они не представляют себе, что значит подлинное искусство, как к нему прийти.

Молодежь редко «заставляется» в театральном коллективе. Для нее всегда есть творческая работа. Очень часто режиссеры вынуждены выпускать в ответственных ролях неопытных молодых исполнителей. И стоит им сыграть свои роли удачно, с успехом, как их ждут уже безудержные комплименты, а подчас и непомерно восторженные рецензии. Они еще не умеют хладнокровно оценить причину успеха, и вот возникла опасность появления молодого «премьеры».

Конечно, к вновь поступающим в самодеятельный театр не следует предъявлять чрезмерно высокие требования. Должен пройти какой-то период времени, в течение которого они поймут, как необходимо в театре высокий уровень мастерства, организации и дисциплины. Однако ошибочно затягивать этот период.

Эта затяжка может обойтись дорого. Недавно, например, в одном из народных театров молодежная часть коллектива предъявила руководителю следующий ультиматум: ориентация только на молодые кадры и в репертуаре, и во всей организационной и творческой жизни коллектива. Потребовалось немало усилий, чтобы разъяснить необходимость скромности как самого насущного качества в театральном искусстве. Неуважительное отношение к опыту, знаниям и умению тех, кто сформировал и сложил коллектив, — очень опасное дело, прежде всего для самой молодежи, не говоря уже о всем коллективе.

«...Сценическая молодежь, — писал К. С. Станиславский, — должна жертвовать своими личными мелкими интересами во имя общего любимого дела, она должна быть скромной в оценке своего дарования. Только в атмосфере любви и дружбы, товарищеской справедливой критики и самокритики могут расти таланты».

Назначенный спектакль отменить нельзя. Придет зритель, играть надо, во что бы то ни стало. Такова актерская этика, существующая с незапамятных времен. А условия развития самодеятельных коллективов таковы, что тот или иной участник иногда не может присутствовать по уважительной причине. Поэтому единственный выход: иметь двух или даже трех исполнителей на одну и ту же роль. И здесь снова важнейшее значение имеет здоровое, лишенное ложного самолюбия, доброжелательное отношение участников друг к другу. Ведь один из них будет репетировать лучше, другой — хуже, один выйдет в финал, и в выпускной период режиссер будет заниматься им больше. Первый может быть назначен основным исполнителем, второму же, возможно, поручат играть эту роль не в строгую очередь, а через два спектакля на третий. И очень плохо, когда актер в таких случаях говорит: «Ну, понятно, режиссер относится к нему лучше, чем ко мне, он его любимчик. Это несправедливо, необъективно». И тогда возникают обиды, подрывается взаимное доверие. И портится атмосфера в коллективе.

А ведь практика показывает, что наличие двух исполнителей, если не на каждую, то хотя бы на центральные роли, способствует нормализации репетиционной работы, полезно и первому и второму участнику. В ряде театральных коллективов установлен такой порядок: если на репетиции один из двух исполнителей не смог присутствовать, то другой непременно должен рассказать ему все, что тот пропустил, показать новые мизансцены, сверить текст роли, напомнить об изменениях, которые возникли. Такой порядок создает обстановку подлинно товарищеского отношения между актерами.

Во многих коллективах убедились, насколько бывает полезно для одного из репетирующих смотреть, как репетируют с другим исполнителем ту же роль. И очень часто оба актера приходят на помощь друг другу.

Народный театр Дворца культуры Метростроя работал над пьесой Л. Митрофанова «Сто часов». Одна из центральных ролей — роль Ванина, парторга рудника. Неубедительное, неправдивое исполнение может привести к смещению идейных акцентов в спектакле. И такая опасность обнаружилась за полтора месяца до выпуска спектакля. Пришлось снять с роли Ванина одного исполнителя и назначить другого. Это было тяжело и актеру, способному, преданному коллективу человеку, замечательному товарищу, и самому режиссеру. Виноват ли был режиссер и можно ли было предвидеть случившееся? Может быть, и виноват. У режиссеров тоже бывают ошибки. Но руководитель верил в актера, желал ему по возможности помочь. Нелегко пришлось готовить ее в сжатые сроки. Но это нужно театру. И, понимая необходимость сделанного шага, коллектив приложил все усилия, чтобы не сорвать спектакля.

А в народном театре, как и в профессиональном, все должно быть подчинено успеху спектакля.

В
илыве
Зрите
вам
ра,—
други
нальн
во, и
костю
шему
театр
куда,
бя по
Да,
привь
встрет
случа
театр
хо, ко
лишь
ображ
не бер
И н
ки де
проки
что н
«иску
до ве
далек
ти к з
время
коорд
Рад
утвер
Но в
дени
на м
ность
театра
лени
ся во
ремес
Пут
лог. А
мость
сиона
жиссе
но в р
ставл
вариан
наших
требую

ШТАМП СО МНОЙ, ШТАМП ПРОТИВ МЕНЯ

В народном театре идет премьера. Не первая и не последняя премьера в его сравнительно молодой жизни. В антракте за кулисы плывет ровное жужжание зала. Зритель доволен. «Да, — скажут вам старожилы, любители театра, — у нас, чай, не хуже, чем у других, совсем как в профессиональном театре: и играют здорово, и оформление «условное», и костюмы богатые — все по-настоящему!» А про себя подумают театралы наши: «И выйти есть куда, на людей посмотреть да себя показать...»

Да, к народному театру уже привыкли. Охами и ахами не встречаются, как это еще нередко случается в глухих местах, куда театр вывозит спектакли. Но плохо, когда не «охают» и не «ахают» лишь потому, что театр ничем воображение зрителя не поражает, не берет их душу.

И когда отвлечешься от текучки дел, оглянешься вокруг, запрокинешь голову на ту вершину, что называется трепетным словом «искусство», то обнаружишь, что до вершины той далеко, ой, как далеко... И чтобы не сбиться с пути к этой самой вершине, неплохо время от времени проверять свои координаты.

Радостно видеть рождение и утверждение народных театров. Но в этом скоростном рождении и распространении их есть, на мой взгляд, большая опасность. Она в том, что неокрепшие театральные коллективы в стремлении стать театрами оказываются во власти штампа или дурного ремесленничества.

Путь к искусству сложен и долг. А мы стоим перед необходимостью его сократить. Та профессиональная учеба, которую режиссеры проводят непосредственно в работе над спектаклем, представляет собой один из лучших вариантов воспитания актера в наших условиях. Но ведь учеба требует времени, а его, к сожалению,

ни производственные планы, ни зритель не отпускают.

Режиссер пришел в коллектив с новой пьесой. Он «видит» спектакль, понимает, ощущает каждую роль. У него давно уже готова гармоничная картина будущего спектакля, часто навеянная другими театральными впечатлениями.

И вот режиссер, нетерпеливо добываясь результатов, начинает натаскивать послушных любителей на свои «видения». Ведь гораздо проще показать актеру, «как играть», чем тратить время на мучительное вживание в образ через анализ действенной природы этого образа. Когда я поставил свой первый в жизни спектакль с театральным коллективом учащихся, то услышал такой «комплимент»:

— Это восхитительно! Они все похожи на вас!

Что может быть ужаснее такой похвалы?!

Но вернемся к нашему режиссеру. У него уже начались репетиции в выгородках. Это самое напряженное время работы для него. Он то и дело вскакивает, показывает, буквально втискивая актеров в прокрустово ложе своих представлений. После «разводки» (иногда это называется «поиски мизансцен») идет отработка кусков, актов, прогоны. Если к этому прибавить костюмы, парики, присланные из области, грим, который «открыл» на генеральной сам режиссер (всем!), то можно считать, что спектакль сделан.

И вот премьера.

Если вы человек неискушенный в нашем ремесле, то даже приятно удивитесь и скажете за кулисами что-нибудь вроде: «Я, знаете ли, просто удивлен. Самодельность — и так ярко, интересно...» Но если вы опытный, то без труда заметите, что в спектакле нет жизни, что конфликт не развит, действующие лица произносят текст, забывая или не подозревая, что диалоги и монологи

есть лишь результат их мыслей. Что хотел сказать режиссер этим спектаклем и зачем вообще он его поставил?

Особенно бросается в глаза молодой паренек, по странной прихоти режиссера поставленный на роль мудрого старца. Из кожи лезет он, чтобы убедить вас, что ему «под семьдесят». Для этого и черные дорожки на лице, и неприменные усы с бородой, и шаркающая походка — одним словом, все приметы старости, и неясно только одно: зачем он на сцене, чего добивается...

Режиссер, подобно легкомысленному архитектору, возвел пышное здание спектакля, не заложив прочного фундамента, и здание не выдержало испытания: стены покосились, дали трещины, по комнатам гуляет ветер, уютно вам и сыро в таком помещении...

Чего греха таить, многие народные театры, едва появившись на свет, стали потребителями и распространителями сценических штампов.

Они порождаются приблизительным знакомством с драматургическим материалом и, главное, с тем пластом жизни, на котором построено содержание пьесы. Мудрено предположить, что, впервые придя на сцену, рабочий убедительно сыграет английского лорда, а швея — инженера-геолога. Конечно, в каждом персонаже нас интересуют прежде всего его человеческие качества, но в том-то и дело, что эти качества всегда связаны с окружающей человека обстановкой. И чтобы сыграть, скажем, лорда или разведчика недр, предстоит кропотливое изучение условий, в которых живут и действуют персонажи.

Говоря об артистах с тонкой и внимательной наблюдательностью, К. С. Станиславский восхищался их умением не создавать характеры вообще — купцов, военных, аристократов, а из всей группы военных выбрать, например,

одного какого-нибудь Ивана Ивановича Иванова и передать свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце. Такой человек, несомненно военный «вообще», несомненно армеец, но, кроме того, еще и Иван Иванович Иванов. И если этого нет, то актер сбивается на приблизительность. Сколько таких приблизительных аристократов, революционеров видели мы в спектаклях самодеятельности!

Некоторые режиссеры стремятся привлекать драматургический материал, знакомый самодеятельным артистам, и тогда врачи играют врачей, металлурги — металлургов. Но далеко ли уйдешь по такой тропке? Нет, остается одно: пристальнее всматриваться в жизнь, учиться наблюдать ее, осмысливать и обобщать. Ремесленничество на любительской сцене может дать оппор только опытный и умный режиссер.

Спектакль, лишенный эмоциональной сверхзадачи, не греет и не волнует в процессе работы актеров. А если актер не потрясен, о каком эмоциональном воздействии на зрителя может идти речь?

Там, где такую сверхзадачу нам удастся найти, мы одерживаем победу. Создавая спектакль «Стряпуха», мы страстно хотели научить молодежь любить. «Любовь должна быть гордой», — такова была идея спектакля.

В прошлом году Сергачский народный театр поставил «Власть

твы» Л. Толстого. Пьеса о необходимости в человеке совести, души показала коллективу созвучной нашему времени с его строгим требованием честности перед собой, перед народом. «Душа надобна», — эти слова Акима определили для нас идею спектакля.

Если актеры не проникнутся неудержимым желанием «разбудить» зрителя, они будут пусты. Конечно, актер-профессионал сумеет замаскировать эту пустоту сердца и мысли. Он как щитом прикроется тонкой имитацией жизни, будет правдив в деталях, логичен, сдержан...

Артист-любитель в таких случаях теряется. Он старается ухватиться за «чувства» и изображает их не по приметам жизни, а так, как показал режиссер, или как он видел в театре, не всегда в хорошем.

Опытный режиссер, войдя в коллектив, постарается искоренить театральщину, неопытный, сам того не желая, консервирует ее.

Приведу один пример.

В драматическом кружке клуба Н. шли репетиции первой картины комедии «Левоника на орбите». Руководитель усадил Лушку и Левона друг против друга и заставил их произносить текст. Сцена не шла. Режиссер, приглашенный на репетицию, стал расспрашивать исполнителей, что, собственно, происходит. В конце концов выяснилось, что центральное событие сцены — сватовство. Для Лушки это неожиданно, важно, радостно. Нужно подготовит-

ся, привести дом в порядок. Дел много: протереть, вымыть и т. д. У Левона же на уме другое: скрыть следы «преступления», отвлечь внимание жены. И сцена ожила. Актеры, до этого вялые, скучные, зажили, задвигались, преследуя каждый свою цель.

М. Н. Кедров как-то заметил, что там, где исполнители оказываются в знакомых обстоятельствах советской пьесы, они осваиваются и действуют как бы от своего «я», чаще всего обывателя и снижая логику образа до уровня своей повседневной, обыденной логики. И все же в таких спектаклях присутствует художественная правда. Исполнители просты, непосредственны, особенно в тех моментах, где есть точные внешние и внутренние попадания, вернее, совпадения.

Но вот коллектив обращается к классической драматургии. Предстоит вжиться в образ далекого времени, разгадать в незнакомом знакомое, отыскивая в своем «я» мысли и чувства, свойственные герою. Я не согласен с Л. Новским, который считает, что образ современника представляет для самодеятельного артиста большую сложность, ибо «тут не спрячешься ни за какие традиционные решения, давно знакомые и театрам и зрителям» («Театральная жизнь», 1963, № 3).

Ну а если «за традиционные решения» не прятаться? Не снижать образ до уровня своего «я», а подняться до сокровенной сути персонажей далекого прошлого, созданных, скажем, Чеховым? Но в том-то и дело, что такая задача оказывается часто не по плечу любителям, и театр отступает...

Артисты-любители, вставшие перед сложными актерскими задачами, пытаются пойти по наиболее легкому и простому пути, сбиваясь на примитив, — в таких спектаклях нет ни своего лица, ни лица драматурга, здесь штамп — «под МХАТ», «под Малый», «под Охлопкова».

Очень поучителен для меня опыт работы над одним спектаклем, не принесшим никому радости.

Желание поставить этот спектакль родилось у меня после известия о нашумевшей премьеры Малого театра.



Театр не всегда начинается с вешалки...

Фото И. Портянкина

Прочли пьесу труппе. Понравилось. Взяли в работу. Я поехал в Москву посмотреть спектакль в Малом театре. И это была первая ошибка, потому что я уже не смог освободиться от увиденного.

Работали над пьесой много. На главную роль была назначена опытная исполнительница, много игравшая на самодеятельной сцене. Но роль у нее не шла. Может быть, тут была и моя вина, ибо я помогал актрисе с голоса, учил ее «работать под Пашенную», потому что другой героини представить уже не мог...

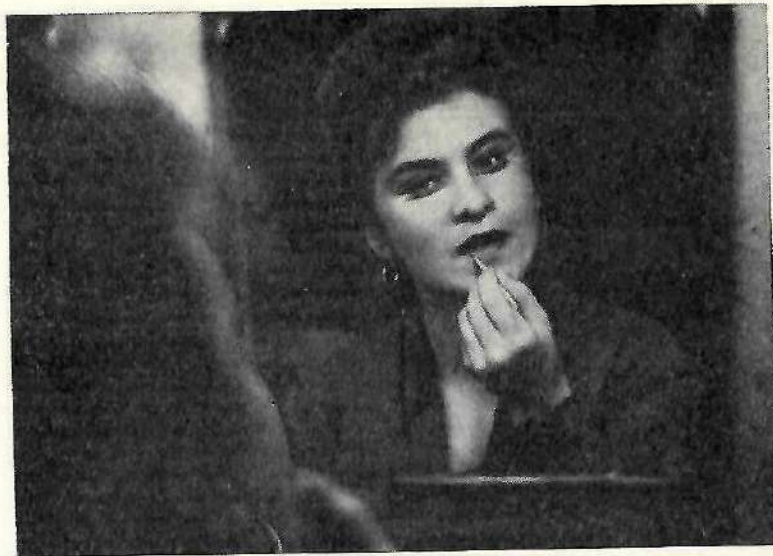
После спектакля я записал в режиссерском дневнике:

«1. Не зная доподлинно драматургический материал, и прежде всего тот пласт жизни, на котором он построен, спектакля не ставь.

2. Анализируй пьесу с актером по линии действия, конкретно вскрывая конфликт, помни: спектакль — это арена борьбы; подлинная правда возникает лишь в таком спектакле, где есть борьба, так как характер человека, его устремления раскрываются лишь в процессе борьбы.

3. Провоцируй исполнителя только на действия, логичные, целеустремленные, разгадывая все тонкие нюансы поведения врага и друга, «доколе не забудет у него горячий фонтан чувств» (А. Д. Попов).

4. Учись говорить в спектаклях только свое и никогда с чужих слов».



До начала спектакля — полчаса. Еще минута, и грим закончен. Для Галины Чеховских (линогипсовки типографии) еще есть время, чтобы сосредоточиться. Роль Дарьи в спектакле «Сердце девичье затуманилось» — первая большая работа молодой любительницы

Да, это азбука режиссуры, но обращаться к ней время от времени неплохо.

...Итак, спектакль окончен. За кулисы плывет ровное жужжание зала. Сегодня нам три года. Мы показали зрителю девятую премьеру. В дневнике подшито немало лестных рецензий, собраны альбомы снимков. Прибавлены новые

рецензии и новые снимки от очередной премьеры. А ведь... это спектакль, который оставил зрителя благодушным, не разбередил, не перевернул...

Нужен ли он? Наверное, нет. Конечно, нет!

Значит, никакого спуска себе! Борьба за театр не окончена, она только начинается!

*Письма
из театров*

НОЧНАЯ РЕПЕТИЦИЯ

Какое счастье, что спектакли в Пермском кукольном театре кончаются рано. В 9 часов сцена уже свободна, и здесь могут репетировать свой очередной спектакль «Современные ребята» М. Шатрова артисты народного театра юного зрителя.

На сцене — современные ребята.

И в зрительном зале — тоже. Ведь на каждую роль чуть не пять дублеров! В этой цифре находит свое выражение не только заразительная любовь к сцене, охватывающая все новые пласты молодежи, но и тот печальный факт, что ритм театра то и дело сбивается из-за невозможности перевести артистов в одну смену, и наличие дублеров позволяет не отменять репетиции...

Дублеры внимательно следят за репетицией. Кто знает, сколько каждому из них удастся порепетиро-

вать, а готовым выступить в спектакле должен быть каждый дублер. Ведь это уже не драмкружок, а театр, и спектакли здесь отменяться не могут!

Это настоящий творческий коллектив, во главе которого стоит строгий и чуткий педагог Л. Футлик.

Стрелки часов приближаются к 12, а молодые ребята, уже отработавшие нелегкий трудовой день на заводе или в учреждении, огорчаются, когда режиссер прекращает репетицию...

Молодыми любителями движет стремление «продавливать роль сквозь сердце», а не выдавать готовый образ, как ни кажется это легким, особенно в современной, да еще и в молодежной пьесе.

Н. Королькова

ЛЕГКИЙ ЖАНР!

Смелыми поисками, дерзанием отмечен путь многих народных драматических театров. Ведь это на сцене народного театра Ленинградского дворца культуры имени Ленсовета начали свою сценическую жизнь вторая часть «Поднятой целины» Шолохова, «Живые и мертвые» Симонова. Ведь это театр Выборгской стороны познакомил впервые ленинградцев с умной, философской пьесой Блажека «Щедрый вечер». Диву даешься, когда просматриваешь в журнале «Театр» (1962, № 7) перечень пьес, прошедших в 1961 году на профессиональной сцене: великолепной «Бани» Маяковского там не значится. И радуешься на спектакле народного молодежного театра при фабрике имени Балашова в Иванове, который не боялся подводных рифов и смело отправился в плавание по драматургии поэта. Хорошая у вас получилась «Баня», ивановцы!

Шли годы, и на страницах печати появились новые словосочетания: «народный театр оперы и балета», «народный цирк», «народная филармония», «народная консерватория», «народный тюз». А недавно нам довелось смотреть спектакль народного театра музыкальной комедии при клубе строителей Луганска.

Чего скрывать — шли на спектакль с некоторым предубеждением, боясь, что неискушенные

любители заразятся опереточными штампами. А уходили со спектакля взволнованные, радостные, испытывая какую-то внутреннюю неловкость перед участниками коллектива за ту ничем не оправданную предвзятость и подозрительность, которые были у нас, когда мы направлялись на «Поцелуй Чаниты», когда ждали первого поднятия занавеса.

Читаем у Станиславского: «...оперетка, водевиль — хорошая школа для артистов. Старики, наши предшественники, недаром начинали с них свою карьеру, на них учились драматическому искусству, на них выработывали артистическую технику. Голос, дикция, жест, движения, легкий ритм, бодрый темп, искреннее веселье — необходимы в легком жанре. Мало того — нужно изящество и шик, которые дают произведению пикантность, вроде того газа, без которого шампанское становится кислой водичей». Какое точное, меткое и емкое определение оперетты: легкий жанр! К счастью, участники спектакля и их руководитель Н. Дорошенко поняли, сколь труден для артиста этот «легкий жанр», как много надо поработать над тем, чтобы бурлило и пенилось шампанское музыкального спектакля. Получился глубоко современный, веселый,

остроумный спектакль, отмеченный музыкальностью, интересными актерскими находками, тонкой режиссурой, изящным оформлением. Конечно, не все в спектакле ровно (а разве бывает спектакль, в котором все ровно?), не все исполнители одинаково хорошо поют, танцуют, играют, не все полностью овладели жанром музыкальной комедии, но главное достигнуто — мы видели сделанный со вкусом спектакль, который отличается большой ансамблевостью.

Если по традиции надо обязательно отметить недостатки виденного спектакля, то не будем изменять этой традиции и скажем, что исполнителям следует еще усиленно поработать над вокальной стороной оперетты. Слушали мы некоторые вокальные номера и думали: поскорее бы, бедняга, кончал. Но надо на вещи смотреть оптимистически: если в коллективе будет налажена серьезная вокальная учеба, дело пойдет!

Пожелаем луганцам, смелым разведчикам очень трудного жанра, работающим сейчас над опереттой «Цирк зажигает огни», а также всем их товарищам по народному музыкальному театру больших и радостных творческих удач. Удачи придет, мы верим в это.

Д. Анастасьев



«Поцелуй Чаниты». Сцена из спектакля
Фото Ф. Кабо

СОСЕДИ

Талицкому народному театру пошел всего третий год, а его короткая история полна тяжелых превратностей.

Многие народные театры испытывают те или иные трудности, но, видимо, должен существовать какой-то минимум необходимых для работы условий. В Талице же, кроме одной репетиционной комнаты, театр вообще ничего не имеет. Выход один — репетировать у себя, а играть у других. А это значит вести жизнь на колесах, кочуя по площадкам сельских клубов. Выезды — дело важное, но выезжать хорошо, когда имеешь собственный дом, где можно не только репетировать, но и играть спектакли.

К тому же трудно с транспортом, стоимость которого непомерно велика для ограниченной сметы Дома культуры, не хватает постановочных материалов, а должность художника остается вакантной.

В Талице нет профессиональной труппы, а свердловские театры сюда не приезжают, так как им здесь негде выступать. Нет у любителей возможности бывать и на премьерах свердловских театров — до областного центра езды на поезде около пяти часов. Если к этому прибавить крайне скудную библиотеку Дома культуры, где литературы по театру, по существу, нет, станет понятным, как тяжело здесь приобщаться к искусству.

Никакой творческий коллектив не может развиваться без притока новых сил. Отчаянные попытки режиссера театра О. Розину привлечь в театр людей, в частности молодежь, ни к чему не привели. Сейчас в театре всего 20 человек. С таким составом непросто вы-

брать пьесу, а тем более играть двумя составами.

Очередная работа театра — «Беспокойное сердце» Е. Бондаревой. Мне довелось побывать на одной из последних репетиций. Хотя спектакль находился на пороге выпуска, в нем обнаружилось столько погрешностей, что в пору было начинать работу сызнова. Прежде всего не удался главный образ — образ директора совхоза Гончарова. Он получился донельзя угрюмым, замкнутым в себе. Естественно, что такому человеку трудно привлечь на свою сторону



«Сибирская новелла». Костров — В. Карелин, Сажнев — В. Сахнов

людей в борьбе за выдвинутое им правильное предложение, и настоящей борьбы в спектакле нет. В спектакле много актерских штампов, откровенной игры результата. Любителям явно недостает активного, творческого подхода к решению сценических образов. Почти все не в ладах с речью. Но, пожалуй, больше всего угнетала кака-то вялость, безучастность самих исполнителей...

Кого винить в просчетах доведенного почти до премьеры спектакля? Режиссера театра О. Розину? Да, есть и ее вина. Она не могла не видеть, что трактовка главного героя пьесы неверна, что исполнительница роли Любы решает образ в не свойственном

ему ключе, что нарушение логики поступков и правды действия персонажей (ошибка была уже в выборе исполнителей на эти роли!) сказывается на игре других. Но все дело в том, что О. Розина вынуждена была пойти на компромисс. А причина этого компромисса все в том же: раз коллектив наречен народным — значит, надо ставить пьесы и играть спектакли, какие бы они ни получались.

Было бы неверно представлять дело так, что Талицкий театр все забыл и его судьба никого не тревожит. С тех пор, как он стал называться народным, в нем не раз бывали его шефы — артисты и работники Свердловского драматического театра, представители отделения ВТО и Дома народного творчества. Но может ли спасти положение помощь старших товарищей по искусству, помощь мастеров-профессионалов, если народный театр не имеет даже элементарных условий для работы, а сами его артисты не увлечены работой?

Глубоко убежден, что этому коллективу слишком скоропалительно было присвоено высокое звание народного театра. Наверно, ему лучше было оставаться хорошим драматическим кружком, чем быть плохим народным театром. Весной 1962 года в Талицу приезжала смотровая комиссия. Показанный тогда спектакль «Диплом на звание человека» И. Шура не был рекомендован на второй тур смотра, а постановка интересной пьесы В. Лаврентьева «Ради своих близких» признана просто неудачной.

Однако и эти факты не насторожили тех, кто призван руководить театральной самодеятельностью.

А что принес еще один год работы? Ни одного спектакля для зрителей в течение шести месяцев (?!), дальнейший распад труппы и всего лишь одну премьеру, о которой уже шла речь...

Удивляет и тревожит, почему у людей, отвечающих за жизнь этого коллектива, не хватает мужества прямо и честно признать, что называть его народным театром нельзя. Это самообман, а еще хуже — обман зрителей, профанация хорошего дела.

□

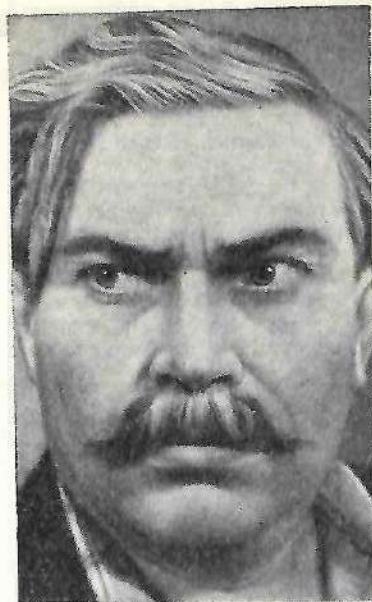
А два дня спустя я был уже в другом районном центре — городе Каменск-Уральске, где во

Дворце культуры алюминиевого завода смотрел премьеру пьесы И. Соболева «Хозяин». Не входящий в ранг народных и не фигурирующий как передовой в отчетах областных организаций, этот коллектив вот уже более двадцати лет ведет большую работу по пропаганде театральной культуры среди рабочих завода и жителей города. Когда весной этого года коллектив отмечал свое 20-летие, его летописцы подсчитали, что за плечами артистов-любителей около 100 пьес советской, русской и зарубежной драматургии и более 600 представлений. Среди них такие названия, как «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Платон Кречет» и «Макар Дубрава» А. Корнейчука, «Доходное место» А. Островского, «Мещане» М. Горького, «Директор» С. Алешина, «В добрый час!» В. Розова. Последние работы кружковцев — «Испанцы» М. Лермонтова и «Сибирская повелля» Л. Митрофанова.

В коллективе 60 человек — от школьников до пенсионеров. С 1945 года работает здесь режиссер А. Шеметов — человек с большим опытом, творческий, страстно влюбленный в свое дело и в свой коллектив. Внимание общественности, регулярная учебно-воспитательная работа, устойчивый состав исполнителей, а главное, настоящая преданность искусству и сознание ответственности перед зрителем — вот та основа, на которой выросло мастерство любителей.

Известно, что постановка «Хозяина» оказалась не по плечу даже для многих профессиональных театров. Тем значительнее победа заводского театрального коллектива.

Главные достоинства спектакля — правильное решение образа Линькова, умение донести до сцены настоящее дыхание жизни. От-



«Хозяин». Линьков — Ю. Слесарев
Фото И. Жульковского

лично сделаны массовые сцены. Все их участники — вовсе не безликие статисты. Здесь каждый живет своим отношением к происходящему. Радует ансамблевость исполнения. Не так просто соединить в самодеятельном спектакле опыт «стариков» с порывом тех, кто вообще впервые вышел на сцену (а таких было немало). Привлек в роли Линькова электролизник Ю. Слесарев. Сложную, острохарактерную роль уже пожилого человека играет молодой парень, внешние данные которого в общем-то далеки от его сценического прототипа. Может быть, излишне подчеркнуты грубость, упрямство, себялюбие. Хотелось бы видеть Линькова более человечным, мягким. Очень хороши все

старики — плотник Ворон (В. Глазунов), Парамон Виноградов (Н. Слюсарь), бабка Матрена (А. Тузнович), жена Линькова (К. Журавлева). Это все сочные, колоритные, запоминающиеся фигуры, наделенные живыми индивидуальными черточками, в них много обаяния, юмора. Интересно представлена в спектакле группа заключенных во главе с Кругляковским — А. Ляпцевым.

Художник И. Жульковский нашел интересный ход с трансформацией избы (из первой картины) во все последующие комнаты, вплоть до райкомовского кабинета. Много света, воздуха, новизны в облике современной деревни в картине строящегося Дома культуры.

Местный профессиональный театр хотел ставить «Хозяина», но, по признанию главного режиссера, в труппе не нашлось исполнителя на роль Линькова. Я пишу об этом вовсе не для того, чтобы уязвить театр. Важно другое: в городе существует коллектив, который, не дублируя спектакли местного театра, ищет и находит свой репертуар, удовлетворяет запросы зрителя.

Мне бы не хотелось, чтобы сопоставление двух соседних любительских коллективов было понято как призыв к снятию звания народного театра с одного и присвоению его другому. Вероятно, в других местах можно наблюдать подобные явления. Мне думается, пришло время посмотреть дружелюбным, но критическим оком на народные театры. Нет ли среди них таких, которые дискредитируют высокую миссию, возложенную на них Программой нашей партии. Нет ли излишней щедрости в раздаче званий, погоны за количеством в ущерб качеству?

С. Апостолов

Письма из театров

ПОСЕЛОК ОМУТИНСКИЙ. Сельский народный театр показал новый спектакль — комедию «Свадьба в Малиновке». Зрители горячо приветствовали создателей веселого, жизнерадостного спектакля. В спектакле заняты: учитель А. Сосновцев (Линка-Аргиллерист), культработник Э. Кормишина (Гануся), продавец культмага И. Тигеева (Яринка) и другие. Постановщик спектакля Г. Лутошкин исполнил роль Повандупуло. Художник — А. Бражкин.

Ю. Замятин

ВЕРБИНКИ (Московская область). Здесь два года назад был создан пионерский театр. Он показывает спектакли «Воля», «Ванька», «Космический гость», «Петька в космосе» в своем поселке, а также в Дубне, Долгопрудном, Талдоме и в рабочих поселках Запрудном и Водники. При театре работает группа кукольников.

М. Чацкий

СПУСТЯ 15 ЛЕТ

Письма
из театров

Народный театр города башкирских нефтяников — Октябрьского — вступил в свой юбилейный год: в мае ему исполнилось 15 лет, он почти ровесник города. Коллектив народного театра вырос из небольшого самодеятельного кружка любителей театрального искусства, возникшего в 1948 году. Все эти годы им руководит талантливый режиссер К. Нордлунд, получивший звание заслуженного деятеля искусств БАСССР.

С первых дней создания кружка в труппе народного театра работают Валентина Кислова, Тамара Короткова (техники-нефтяники), Анатолий Гааз (художник), Владимир Будник (строитель), Николай Малугин (служащий, ныне пенсионер), Маргарита Милованова (педагог, одновременно бессменный гример театра) и другие. В коллективе вырос еще ряд молодых артистов, как П. Шейн (лаборант, ныне студент театрального института), М. Лукашев (художник), Л. Гусак (лаборант), Е. Савицкая (бухгалтер), А. Назаров (токарь), Г. Гасс (художник), З. Ахметзянов (токарь), Ю. Коротков (электрик), И. Попов и многие другие. Сейчас в труппе театра более 45 человек.

За время своего существования коллектив показал октябрюцам и жителям окружающих сел и районов много спектаклей. Назовем некоторые из них: «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Блудный сын» Э. Раннета, «Дальнее эхо» С. Головановского, «День отдыха» В. Катаева, «Слепое счастье» Г. Штайна и А. Кузнецова, «Четверо под одной крышей» М. Смирновой и М. Крайндель, «Девушка с веснушками» А. Успенского, «Третья голова» М. Эмэ и другие. Сейчас театр готовит новую постановку — «Ленинградский проспект» И. Штока.

Из года в год растет творческое мастерство артистов. Появились свои режиссеры: так, Петр Шейн поставил «Девушку с веснушками», а Анатолий Гааз — «День отдыха». Многие артисты заочно учатся в театральных учебных заведениях.

В Доме культуры нефтяников второй год работает факультет театра народного университета культуры. Его посещают все артисты русского и башкирского народных театров и члены других коллективов художественной самодеятельности города. Скоро предполагается открыть методический кабинет для оказания помощи народным театрам и коллективам художественной самодеятельности.

В этом году состоялись гастроли народного театра в столице республики — Уфе.

Недавно в гости к артистам народного театра башкирских нефтяников приехали его старые друзья — московский драматург И. Соболев и главный режиссер Уфимского театра драмы Н. Ульянов. Гости были приглашены на постановку пьесы И. Соболева «Не убий». Переполненный зал Дома техники, где играли любители, тепло принимал спектакль.

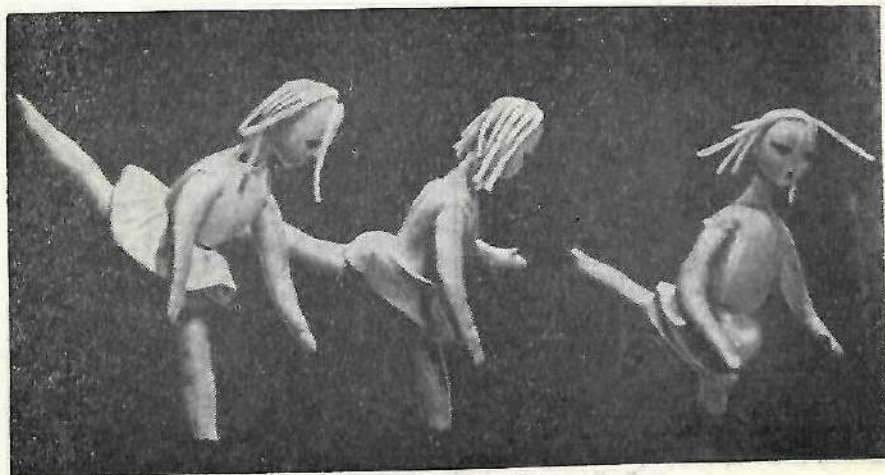
Дружба самодеятельного коллектива и московского драматурга, завязавшаяся два года тому назад, оказалась по-настоящему крепкой. Народный театр за это время поставил три пьесы И. Соболева — «После расстрела», «Хозяин», «Не убий», а драматург стал частым его гостем. В каждый свой приезд драматург проводит творческие встречи с актерами народного театра и нефтяниками. Драматург обещает театру свою новую пьесу под условным названием «Впередсмотрящий».

Халиль Маннан

Студенты Ленинградского судостроительного института создали кукольный театр. В программе — ряд остроумных пародий («Веселый оркестр», «Балет на льду») и дружеские шаржи на товарищей по искусству, сатирические сценки на студенческие темы.

На снимке: сцена из пародии «Балет на льду»

Фото Ю. Зенговича





«Женитьба Белугина». Елена — З. Попова, Агшин — В. Левицкий

Фото Г. Бессонова

Севастопольский народный

ПИСЬМО С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ

За два года Севастопольский народный театр подготовил четыре спектакля и сейчас работает над пятым.

Дружный коллектив театра возглавляет молодой артист городского театра имени А. В. Дуначарского — Евгений Кара-Гююр. Зрители полюбили своих артистов — художника троллейбусного управления Н. И. Мищенко, домашнюю хозяйку О. М. Горячеву, начальника бензозаправочной станции В. Г. Левицкого, инженера Н. И. Брянского, служащую Ж. Ц. Орлову, учительницу З. М. Попову, медработника Т. И. Данилюк, школьницу Таню Середу, токаря Юру Тропмана, заведующую кафедрой высшего учебного заведения О. В. Иродова, библиотекаря В. А. Попову, провизора Л. В. Телегину, сотрудника Дома культуры В. Д. Золкина и других. Второй режиссер — Филарет Милославин — охотно выступает и в качестве артиста.

Коллектив волнует наша современность, проблемы наших дней.

Спектакль «Весёлка» Н. Зарудиного прошел уже 16 раз. Коллектив выезжал с ним в подшефный Октябрьский район, в Бахчисарай, в Инкерман и на Севастопольскую ГРЭС. С «Точкой опоры» С. Алещина театр выступал по телевидению, на сцене городского театра и в Доме культуры (дано 8 спектаклей). «Сегодня и всегда» Г. Мазина показан севастопольцам 6 раз. Сданный в январе 1963 года спектакль «Женитьба Белугина» прошел уже 8 раз.

Сейчас наш народный театр работает над интересной пьесой Олега Стукалова «Окна — настёж».

Прилагаю фото, сделанные мной и моими товарищами по фотоклубу при Доме культуры.

Г. Бессонов

*Письма
из театров*



«Весёлка». Наташа — Е. Кралина, Светлана — С. Филимонова

Фото А. Кирюхина

Сцена из второго действия спектакля «Точка опоры»



1908



«Весёлка».
Кряж—И. Мищенко
Фото В. Кирюхина



«Женигба Бедугина». Елена —
З. Попова, Бедугин — Б. Золкин
Фото Г. Бессонова

Кралина,
нова
ирюхина

На спектакле «Точка опоры» в городском Доме культуры
Фото Б. Квитко



ВЕРНЫМ КУРСОМ

Театр при Таганрогском Дворце культуры популярен в городе. Его любят не только рабочие своего предприятия, но и многие другие жители города. Но далеко не все знают, с каким трудом приходится создавать спектакли...

Мне эти трудности понятны. Я — артист, и понимаю, что значит «срочный ввод» или «общение с тенью отца Гамлета», как метко прозвали тех, кто «подчитывает» на репетиции за отсутствующего актера...

Это трудности, так сказать, дополнительные. А ведь и без них приходится нелегко. Разве легко, скажем, репетировать после рабочего дня, особенно если режиссер требователен и воспитан в своих актерах высокое чувство взыскательности? Легко ли выпускать спектакли, не имея всех необходимых цехов, когда актерам приходится бывать одновременно рабочими, костюмерами, реквизиторами и бутафорами. Можно умиляться всему этому, но ведь энтузиазм любителей дается не так просто, он требует много физических сил и душевной энергии.

А театр работает. Выпускает новые спектакли. Имеет своих ветеранов: руководитель театра К. А. Фирсов может в этом году отметить 40-летие своего служения на сцене любительского театра! Здесь успешно работают В. Коляда, Т. Головащенко, А. Сыроваткина, Н. Брунау, Л. Грабовенко, М. Говорович, В. Бондарев, И. Умнова и многие другие, всех даже трудно перечислить. Нелегкий труд производит отбор людей, столь преданных театру, что их ничто не в состоянии отвратить от сцены.

Такой отбор показывает воистину неизмеримую любовь к искусству, неистребимую потребность в порывлении своей творческой потенции огромной массы людей.

Вот о чем думалось мне, когда я стал пристально следить за работой этого театра. Он один из многих. И то, что происходит в этом коллективе, показательно для многих других.

Я не говорю о тех, кто незаслуженно носит высокое звание народного театра. А таких нема-

ло. И обидно наблюдать, как несообразность претензий этих театров выдается за творческую смелость. Вообще слишком щедры иной раз мы бываем на похвалы, а подобная снисходительность приводит к печальным результатам.

Меня привлекла у любителей их скромность — именно скромность, а не самоуничижение, которое, как известно, хуже гордости. Именно здесь, в коллективе, я понял, что истинная ценность народного театра начинается там, где люди не преследуют цель показать с подмостков собственную персону, «утереть нос» профессионалам или, начисто искореняя самобытность и непосредственность, слепо подражать каким-то авторитетам, а искренне жаждут сами общения с большим, настоящим искусством, наполняющим их собственную жизнь еще более глубоким содержанием и смыслом.

Конечно, настоящие народные театры приносят большую пользу в деле идейного и эстетического воспитания зрителей, особенно там, где нет театров профессиональных. Но эту задачу они могут решить лишь тогда, когда любители в процессе работы сами обогащаются, получают радость от удовлетворения своих духовных и эстетических запросов.

После работы над пьесой «Три сестры», которая поначалу некоторым кружковцам (тогда еще был просто драмкружок) показалась скучной, участники этого спектакля вот уже третий год живут потрясенные радостью и вдохновением, полученными от соприкосновения с глубинами творчества своего великого земляка. И пусть они не смогли своими «Тремя сестрами» поразить сидящих в зале так, как многих из них самих поразил Чеховым МХАТ, приезжавший в Таганрог в дни чеховского юбилея, — зато они прикоснулись к истинно прекрасному и были поражены им...

Одной из последних работ театра является пьеса еще одного земляка-драматурга (на сей раз современного) Валентина Овечкина — «Время пожинать плоды». В дальнейших планах народного

Письма
из театров



«Три сестры».
Вершинин — М. Говорович

«Три сестры».
Кулыгин — В. Коляда



театра «Третья, патетическая» Н. Погодина, над которой начали работать уже давно, еще одна из пьес Чехова (кстати, коллектив решил для себя в день рождения Антона Павловича играть обязательно одну из его пьес), есть «дальний прицел» на одну из комедий Шекспира или Гольдони.

Такой выбор пьес не случаен. К. А. Фирсов и его товарищи, любя театр, понимая и ощущая его трудоемкость, отдавая ему все свободное время, хотя, чтобы силы коллектива затрачивались во имя большой, стоящей цели. И это, несомненно, является основой роста. Взят верное направление, народный театр, преодолевая свои трудности, будет развиваться и совершенствоваться.

Приятно и радостно отметить признаки взаимного тяготения народных и профессионального театров в Таганроге. Местный драматический театр проводит организованные при городском Доме культуры занятия для любителей по актерскому и режиссерскому мастерству, а любители находят время не только посещать спектакли чеховцев, но и бывать на репетициях и на приемах спектаклей. Развитие такой дружбы сулит многое, ибо в жизни любителей профессиональный театр играет роль флага. Хороший, по-настоящему профессиональный театр, для постижения которого мало даже целой человеческой жизни, всегда будет уважаемым и любимым старшим другом, мудрым советчиком для театра народного. Сверхглупо противопоставлять один другому. Потерпеть поражение в данных условиях может только хилый, формально числящийся профессиональным театр, потерявший право называться театром. В равной мере может оказаться «никчемным» и тот народный театр, который возомнит себя достигшим всех пределов, начнет упиваться дешевым внешним успехом, то есть, по существу, примет одну из уродливых форм плохого «профессионального» театра.

В народном театре Таганрогского Дворца культуры взят верный курс. Надежным компасом здесь являются бескорыстная любовь к театру, совершенствование мастерства, стремление к большим целям и просто человеческая скромность.

В. Боголюбский

Наш адрес: г. Оха, на Сахалине

УВАЖАЕМАЯ РЕДАКЦИЯ!

Я долго не решалась писать это письмо. Но любовь к театру все же заставила меня это сделать. Кто я? В 1959 году я закончила Московский государственный педагогический институт имени В. И. Ленина (факультет русского языка, литературы и истории). Стала педагогом, хотя (не помню, с каких лет) мечтала быть актрисой. Отработала год в Сибири и решила попытать счастья. Подала заявление в театральное училище имени Б. В. Шукина. Меня не приняли: дескать, хватит и одной специальности... Через год я попала на Сахалин — в г. Оху. Это большой центр нефтяной промышленности. Очень много молодежи, выпускников московских, ленинградских, львовских и других вузов. У нас есть народный театр, который я люблю и в котором сыграла немало ролей. И вот потому, что я люблю театр, наш, Охинский, я вам пишу.

Горько писать о том, что нами не интересуются ни горком комсомола, ни другие местные организации. У нас даже нет помещения, где бы мы могли репетировать. Сцену Дома культуры у нас забирают даже в наши редкие репетиционные дни. Сколько раз мы поднимали вопрос о помощи театру, но «воз и ныне там...».

Скоро нас покинет и наш режиссер. Он хороший человек, но срок его договора истек, он рвется уехать, а заменить его, говорят, некем...

И вот, когда читаешь журнал «Театр», видишь, как распределяются кадры, обидно становится. Лучшие актерские, режиссерские силы поглощают столицы, хотя там они и не всегда используются с толком. А почему бы не приехать молодым выпускникам к нам, на Сахалин, в Оху? Привезти с собой задор, талант, любовь к театру?! В нашем репертуаре «В поисках радости» В. Розова, «Пять вечеров» А. Володина, «Изобретательная влюбленная» Лопе де Вега, «Блудный сын» Э. Раннета, «Золотая сорока» Е. Пермяка (эту сказку мы поставили специально для детей) и другие произведения.

Сейчас мы готовим комедию С. Михалкова «Дикари». На очереди — «На дне» М. Горького и «Два цвета» А. Зака и П. Кузнецова.

Л. Мудрецова

От редакции

Дорогой товарищ Мудрецова, печатая ваше письмо, мы надеемся, что оно привлечет внимание местных организаций к вашему (по всему видно, интересному) коллективу и вызовет желание кое у кого из молодых режиссеров поработать с ним.

Не следует, однако, думать, что трудности с режиссурой так легко решить. В нашей стране насчитывается более 500 народных театров, число их растет с каждым днем, и в короткий срок обеспечить их высококвалифицированными режиссерами, конечно, не удастся. Ведь режиссеров не хватает даже для профессиональных театров.

Сейчас многое делается для подготовки режиссерских кадров специально для народных театров. Созданы режиссерские факультеты при библиотечных институтах Москвы и Ленинграда, театальный факультет создается при Высшей школе профдвижения; готовят режиссеров культпросветшколы и некоторые высшие учебные заведения. Заочно обучают режиссерскому искусству театральное училище имени Б. В. Шукина и Дом народного творчества имени Н. К. Крупской.

Со временем задача обеспечения всей сети народных театров опытными руководителями-педагогами будет решена, а сейчас надо обходиться силами, которые театры вырастили или сумели привлечь.

Конечно, коллективы, которые работают в городах, где нет профессиональных театров, должны получать помощь кадрами в первую очередь. И мы надеемся, что это будет учтено при распределении выпускников. Но почему бы и вам не выдвинуть на учебу (хотя бы заочно) тех из своих товарищей, которые проявляют склонность и способности к режиссуре?

В Программе Коммунистической партии Советского Союза сказано: «...получат широкое распространение народные театры». Эти слова уже сбываются. Все новые народные театры возникают и в нашей Пермской области. Уже есть Нытвенский народный театр металлургов, Краснокамский народный театр энергетиков, народный театр железнодорожников Пермского узла, Кунгурский народный театр машиностроителей, Чердынский народный театр сельских тружеников. С полным правом претендуют на это почетное звание и драматический коллектив Соликамского клуба бумажников, недавно державший свой творческий экзамен спектаклями «Не все коту масленица» А. Островского и «Игра без правил» Л. Шейнина.

Здесь мне хочется кратко рассказать о работе одного из этих театров.

Трудящиеся Нытвенского металлургического завода говорят:

— Мы ходим в свой клуб, как в настоящий театр.

В самом деле, энтузиасты заводского народного театра добились больших творческих успехов. Я смог убедиться в этом, познакомившись с новой работой театра — «Четверо под одной крышей» М. Крайндель и М. Смирновой. Это был по-настоящему

хороший спектакль. О нем можно было сказать много лестных слов, ибо режиссер Вера Кухарская и исполнители справились с поставленной перед собой задачей — чтобы слова, сказанные со сцены, долго жили после спектакля в душе зрителя.

Коллектив театра самокритично относится к своей работе, и это залог его будущих успехов, роста. Приятно было наблюдать, как серьезно воспринимали артисты критику. Здесь нет премьерства, зазнайства — люди по-настоящему живут в искусстве, любят его. В выступлениях артистов чувствовалась зрелость суждений, точность понимания своей творческой позиции, умение пользоваться теоретическими источниками.

Все это далось, конечно, не так просто. Путь, преодоленный коллективом, — большой и сложный: были удачи и срывы, но главное — была целеустремленность, понимание общественного значения самодеятельного искусства.

Говоря о работе своего театра, художник З. Це обронил слова:

— Радости и заботы нашего коллектива...

Как точно выражают они существо дела! Заботы не превращаются в докучу, если они освещены радостью творчества. Может быть, именно это крепко

спаяло коллектив и его ветеранов — П. Варушкина, Е. Репкину, М. Коротаева, З. Це, Т. Рожкову, В. Тараканова, Л. Скворцову, А. Проскурина, В. Яковлева, Ю. Костарева, З. Проскурину, Л. Азанова, В. Веронина. Из молодых хочется прежде всего отметить Р. Алинину, Ю. Лукиных, М. Карпову.

Для нытвенцев характерна история постановки пьесы А. Корнейчука «Гибель эскадры». Это была сложная, но увлекательная работа. Чтобы осуществить постановку столь сложной пьесы, было привлечено много молодежи из цехов завода и даже других предприятий города. Речь идет не только о мобилизации новых исполнителей, участников массовых сцен. Вместе с ними пришли добровольцы, создавшие реkvизит, перерывшие у знакомых сундуки в поисках необходимых костюмов.

Спектакль удался; радовали хорошие декорации, шумовое и световое оформление, настоящие флотские клеши и тельняшки... Недаром этот спектакль был показан в Пермском телецентре. Радость театра разделял весь завод, весь город.

Художественный совет театра решил теоретические занятия проводить до репетиции (20—30 минут), а с молодыми участниками практиковать индивидуальные занятия. В целях ознакомления с творческой жизнью театров страны проводятся чтения и разбор статей в журналах «Театр» и «Театральная жизнь».

Группа молодых режиссеров, выдвинутых из коллектива народного театра, проводит большую работу в цехах завода, помогая самодеятельности и готовя пополнение труппы театра.

Впереди много интересного. В репертуарный план включены пьесы Лопе де Вега, А. Софронова, Г. Мдивани, три одноактные пьесы, в которых проверят свои силы молодые режиссеры народного театра.

Жаль только, что профессиональные театры области мало помогают своим товарищам по оружию.

А. Браташев



«Любовь Яровая». Напова — Г. Зверева, Любовь Яровая — А. Хренова



ЗАРУБЕЖ- НЫЙ ТЕАТР

на сценах мира • на сценах мира

ЗАМЕТКИ КОММЕНТАТОРА

Жан Виллар уходит из TNP — эта весть для всех явилась неожиданной. Не так уж давно TNP — этот прославленный французский театр — праздновал свой десятилетний юбилей. Всего несколько месяцев назад, вступая в 12-й сезон своей деятельности в TNP, Жан Виллар рассказывал о новых планах руководимого им театра: самый демократический из парижских театров и дальше ничем не поступится, ни от одного из своих завоеваний не откажется. Он говорил о том, что единственная сила, которая поддерживала артистов TNP в трудные минуты, — это их преданность трудящимся, что TNP и дальше собирается служить народу и для народа.

Не в этой ли ясной и бескомпромиссной программе Жана Виллара кроются причины его — казалось бы столь неожиданного — ухода из театра, который он создал и которому завоевал мировую известность? Вспомним, что в этом последнем программном интервью Виллара звучали и тревожные ноты — тогда их мало кто услышал. Виллар горячо говорил тогда, что «культура должна быть свободной не только по духу, но и организационно. Между народом и театром не должно быть никакого посредничества частного или общественного характера. Общие интересы и тревоги — только это должно связывать народного зрителя и народные театры... И никаких посредников».

Теперь мы понимаем, что в этих словах крылось больше, чем могло показаться неосведомленному читателю. В сущности говоря, здесь-то и был обозначен тот глубокий конфликт, который завершился маленьким газетным сообщением 22 февраля 1963 года о том, что после двенадцати лет руководства TNP Жан Виллар официально уведомил министра культуры Андре Мальро о своем желании не возобновлять правительственного контракта, срок действия которого истекает 1 сентября, и о том, что министр отставку принял.

Разумеется, мало кто поверил, что Виллар руководствовался мотивами «личного характера», как об этом говорилось в официальном сообщении, но и мало кто решился растолковать дело — буржуазная пресса ограничилась намеками, достаточно, впрочем, прозрачными. А между тем сейчас становится все более очевидным, что уход Виллара — всего лишь последний акт

многолетней борьбы, которую он вел на посту директора ТНР.

После того как во Франции пришел к власти де Голль, а министром культуры был назначен Андре Мальро, после того как обнаружились тоталитарные притязания нового режима, положение ТНР, и до того достаточно сложное, сделалось особенно противоречивым и трудным.

Государственный, субсидируемый антидемократическим «режимом личной власти» театр стремился вместе с тем остаться тем, чем он был,—самым передовым театром Франции. Это противоречие усугублялось по мере того, как все больше обнаруживались антидемократические, бюрократические черты нового режима, а с другой — все более активные и смелые общественные устремления Жана Вилара.

Новое деголлевское правительство принялось бюрократизировать искусство, навязывать ему свои опекуны права. С самого начала, как только Мальро стал министром, во всех государственных театрах Парижа были произведены перемещения — одних директоров убирали, других назначали; одной из первых жертв нового режима стал тогда Жан Мейер — смелый реформатор театра Комеди Франсез, блестящий, остроумный, а главное, достаточно независимый режиссер — мы в Москве любовались его постановкой «Мещанина во дворянстве». Скептический и насмешливый художник, Жан Мейер оказался не ко двору «режиму личной власти», — как все чаще называют во Франции нынешнее политическое правление (с его претензиями на государственную мудрость, на героину и величие, с его тщеславием, не менее комическим, чем у мольеровского мещанина — господина Журдена); при первой же возможности от Мейера поспешили избавиться.

Вилар уцелел в тот год, когда повал, стремящаяся к диктатуре власть переживала пору административного азарта, — слишком высок был его авторитет, слишком много он значил для французской культуры, чтобы его можно было отстранить от театра, который он создал. Ведь кроме правительства во Франции существует еще и общественное мнение, с которым приходится считаться. Как пишет газета «Либерасьон», никто не сомневался в солидарности, которую публика выразила бы Вилару «в случае конфликта с опечающими его властями».

Однако характер отношений, сложившихся между режимом личной власти и ТНР, не вызывал сомнения: «Летр Франсез» пишет, что за четыре года своего министерского правления Андре Мальро ни разу не переступил порога дворца Шайо, где играет лучший театр Франции, а «Монд» напоминает, что еще в июне прошлого года Жан Вилар говорил о возможности своего ухода, если правительство не пересмотрит политику ассигнований, что он был вынужден изменить свою систему контрактов с актерами, обеспечивавшую постоянный состав труппы. Остается только добавить, что если быстро определилось отношение нового режима к Жану Вилару, то и отношение Вилара к политическим событиям последних лет и к новому режиму определилось тоже достаточно быстро.

За последние годы Вилар все больше расширял общественные задачи своего театра. Расставшись с чисто просветительскими задачами, он активно вмешался в политическую борьбу, развертывающуюся во Франции. «На возрождение фашизма он ответил постановкой пьесы Бертольта Брехта «Карьера Артуро Уи», на вопросы войны и мира — пьесой Аристофана «Мир». В пьесе Кальдерона «Саламейский алькальд» он разоблачает реакционный характер военных трибуналов, а в спектакле «Король Юбио» высмеивает режим личной власти», — так характеризует позицию Вилара прогрессивная газета «Либерасьон».

Рано или поздно этот конфликт между общественными и политическими идеями, которые утверждал Жан Вилар, и его положением директора государственного театра должен был сказаться со всей остротой и наглядностью. Давно уже в своих спектаклях Вилар перешагнул через черту, за которую ему, по его званию, переступать было нельзя; рано или поздно он должен был за это поплатиться. Вилару нельзя было предложить отставку — во Франции до этого еще не дошли. Ему просто отказали в новых ассигнованиях. Он попросил новых субсидий — ничтожных по сравнению с теми, которые даются другим театрам, не обладающим такой популярностью, как ТНР, но зато обладающим необходимой покорностью и сговорчивостью. В ответ правительство предложило ему увеличить цены на билеты — то есть лишить Народный театр народного зрителя. Вскоре после этого Вилар подал в отставку.

Наиболее откровенную и подробную оценку всему случившемуся дала все та же прогрессивная газета «Либерасьон». Она рассказала об обстановке, в которой французские власти «учащают атаки на свободу творчества. В телевидении запрещаются неудобные интервью, передачи, фильмы. В кино официальная и офицезная цензура получила полную свободу действий... И можно отчетливо представить, что Вилар чувствовал себя все более и более чужим в этой огромной «культурной промышленности», которую потихоньку создавало государство».

Пока еще не ясна ни будущая судьба Вилара, лишившегося ТНР, ни судьба ТНР, лишившегося Вилара.

Одно, во всяком случае, стало ясно — для тех, кому это не было ясно раньше. Не может быть никакой свободы творчества в антидемократическом буржуазном государстве, склоняющемся к диктаторскому, тоталитарному режиму личной власти. На Западе часто говорят о том, что театральный деятель не свободен там лишь в той степени, в какой он зависит от кассы, от денежных расчетов предпринимателя. Печальный и неожиданный конец деятельности Вилара в ТНР — этого, по словам газеты «Монд», «самого большого события в послевоенной театральной жизни» — показывает, что не только власть кассы и, следовательно, вкусов мещанского зрителя, но и опека антидемократического режима личной власти, дающая иллюзию материальной независимости, обходится подлинному художнику слишком дорого.

София.

Сезон 1962—1963

Выбор спектаклей, которые я повидал в этом году в Софии, определял в конечном итоге случай. Но мне, должно быть, везло. При всем своем разнообразии спектакли, которые я видел, привлекали публицистической остротой и яркой выразительностью — качествами, которые, по словам софийских друзей, становятся все более характерными для лучших работ болгарских театров.

Один из интересных, злободневных спектаклей болгарской столицы, остроумно высмеивающий уродливые явления, имевшие место в жизни страны во времена культа личности, — представление Сатирического театра

«ИМПРОВИЗАЦИЯ»

Текст его написан известным болгарским поэтом Валерием Петровым и популярным писателем-юмористом Радоем Ралиным. Поставил спектакль Гриша Островский. Начинается он так:

...Посреди сцены, спиной к зрительному залу стоит статуя, отбрасывая длинную, угрюмую тень. Стремительно выбегают два актера в театральные комбинезонах, снимают монумент с пьедестала и уносят за ширму. Но тень от статуи осталась. Зная осветителям... в зале вспыхивает свет, уничтожая мрачную тень.

Этот пролог определяет тему спектакля. Короткие интермедии весело и зло высмеивают чинуш, волокитчиков, лицемеров, людей, забывших, что человек человеку друг, товарищ, брат, и относящихся ко всем с давящей подозрительностью.

Следователь милиции беседует с кинорежиссером. Тот, к своему ужасу, узнает, что во время операции аппендицита агент иностранной разведки зашил ему в живот шифрованное письмо, перфорированное на металлическую пластинку, и, таким образом, он теперь не что иное, как самодвижущийся шифр-контейнер. Режиссер падает в обморок, но тут обнаруживается, что все это лишь сюжет детективного кинофильма, который следователь предлагает ему поставить.

За этой трагикомической сценкой следует музыкальный этюд о смотрителе маяка, в помощь которому оформляют зама. Вскоре оказывается, что нужна машинистка, шофер, два профорга, учетчик чаек и альбатросов, специалист по разным вопросам и т. д., пока остров, не выдержав тяжести штата, не уходит на дно. И остается на поверхности один лишь маяк, который мигает как ни в чем не бывало, потому что он вообще автоматический.

Праздник красок захлестывает сцену. Монолог, интермедия, пантомима рождаются словно в импровизации. Весело движется калейдоскоп эпох и героев — царь Соломон и три мушкетера, Одиссей с фотокамерой и Диоген. Вылезая из своей знаменитой бочки, он спрашивает у оратора Демосфена, от-

чего это по некоторым вопросам тот высказывается несколько неразборчиво. Оратор достает из рта голыш: «Вот от этого! Всеми миру известно, что я держу во рту камень для усовершенствования ораторского искусства», «Какое же в этом искусство, когда ничего разобрать нельзя?» — изумляется Диоген. «Вот это и есть искусство», — снисходительно объясняет Демосфен. И хотя он заранее просит зрителей помнить, что действие происходит в глубокой древности, зрительный зал хохочет вовсе не над тем, что происходило две с половиной тысячи лет назад.

Остроумие, злободневность, изобретательность театральных решений покоряют в этом спектакле, хотя и не все в нем равноценно. Порой нагромождение эпизодов кажется чрезмерным и из-за этого иной раз теряется точность сатирического прицела.

«ЧУДАК»

Спектакль, поставленный Леоном Даниелем в Театре вооруженных сил, тоже публицистичен. Но сама публицистичность его лежит в иной плоскости. Напряжение действия определяет напряжение мысли. Мысль спектакля раскрывается уже в его оформлении.



«Импровизация». Сцена из спектакля



«Чудак», Ахмед Рыза — Иван Кондов, Исмаил — Николай Гылыбов

Открытая сценическая площадка. Качалка. Диван. На голубом полу подушки. Перед нами не просто комната Чудака. Перед нами — мир в его представлении. В этом голубом и открытом мире не существует стен. Он распахнут со всех сторон.

Зато во втором действии, когда рассыпается мир игрушечных представлений, мы видим Ахмеда загнанного в угол. Только багровый квадрат картины диссонирует с бездушно-зеленой стеной, как предвестие бунта. На картине — зеркальное отражение сценического пространства — такие же две стены, но углом на зрителя, и за ними, как за тюремной перегородкой, обрубок дерева. Искаленное безрукое дерево — словно образ самого Чудака среди сомкнувшегося вокруг него бесчеловечного мира.

Увеличенная до размеров сцены — сама картина становится декорацией третьего акта. И все обретает обратный смысл: рушатся возведенные им вокруг себя вымышленные стены. Ахмед попадает в реальный мир — мир корыстный и героический, подлый и человеческий, мир борьбы и непримиримости.

Разоблачение всех иллюзий, совлечение призрачных мантий со «свободного мира» режиссер Леон Даниель и художник Младен Младенов показывают во всей сценической очевидности.

«КАК ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ»

Если «Чудак» адресуется прежде всего к сознанию зрителей, то в «Как вам это понравится» ре-

жиссер Вили Цанков апеллирует к их воображению.

Очарование спектакля — в его атмосфере, легкой и непринужденной, музыкальной и пластичной, в его стилистическом изяществе. Обстановка дворца, по которому бродят Розалинда и Селия с волочачи-мися за ними длиннейшими шлейфами, создается в спектакле не декорациями, а рисунком движения — плавными концентрическими кругами, которые обе они описывают, ведя неторопливый диалог.

Непрерывность действия достигается благодаря двум ширмам, вращающимся вокруг своей оси на фоне черного бархата. Меняющиеся на них изображения иронически совпадают с настроением эпизодов: длиннохвостые павлины пародируют пикирующихся Розалинду и Селию, стилизованные зебры и обезьяны — обитателей причудливого Арденнского леса. Со старинными арбалетами церемониально вышагивают по лесу охотники. И, глядя на этот пантомимический танец, вы понимаете, что актеры изображают не просто охотников, а, скорее, игру в охотников, и что перед вами не просто театр, а, скорее, игра в театр. В пьесе, где актеры выступают в роли героев, а герои выступают в роли актеров, получая наслаждение от самого процесса игры, уже в этом заключается жизнеутверждение. Именно оно отодвигает на второй план трагическое мироощущение Жака, воспринимающего жизнь как нелёпый маскарад.

Аквадельную тонкость пьесы режиссер совмеща-

ет со стихией ярмарочного театра. Круглый помост в центре сцены — фокус, организующий действие. Он служит и лужайкой и спортивной ареной, на которой разыгрывается борьба между Орландо и Шарлем. Спектакль берет вас в плен и увлекает в свою страну, не существующую в учебниках географии, страну со своими законами и своими героями, своей мерой условности и иронии, реальности и фантазии, своим языком, своими традициями, своими правилами игры, которые складываются вот уже тысячи лет на театральных подмостках мира.

«ПЕРВАЯ КОННАЯ»

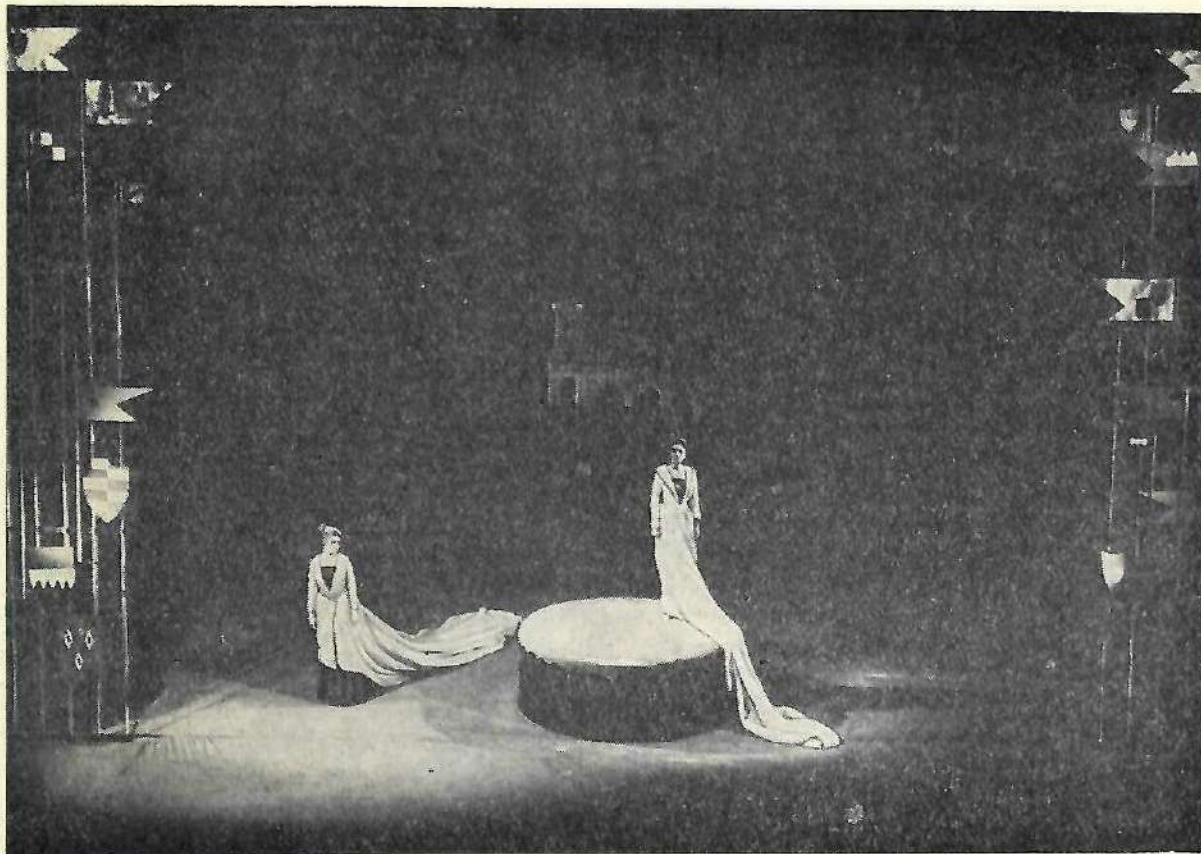
В ином, героико-романтическом ключе предстает поэзия театра в спектакле «Первая Конная», поставленном Юлией Огняновой. Нужна была известная смелость, чтобы включить эту пьесу в репертуар театра имени Трудового фронта с его микроскопической сценой.

Однако ни о каких потерях не приходится говорить. Просто знакомая пьеса обрела новое качество.

Используя радио и светопроекцию, режиссер выносит за рамки сцены все, что связано с бытовым

оформлением, удаляет второстепенные персонажи. Вместо взводного, муштрующего солдат, мы слышим его голос из репродуктора, что еще больше обезчеловечивает этот образ «автоматизированного зубриль», как его называл Вишневский. Наклонные пандусы и цветное освещение организуют крохотное пространство сцены, рассекая ее реальную глубину на плоскости, между которыми могут быть тысячи километров. Это дает, например, возможность «двойной экспозицией», как в кино, показать Сысоева, который пишет на фронте письмо домой, и в то же время его жену, которой это письмо читают. И когда они оба встают, делают шаг навстречу и останавливаются, почти коснувшись руками друг друга, мы понимаем, что никакие тысячи километров, лежащие между ними, не существуют для их любви.

Каждый из эпизодов превращен в новеллу, многие из которых, как, например, сцена суда, достигают огромной степени обобщения. На переднем крае три офицера спиной к зрителю. Перед ними — подсудимый. «Имя? Фамилия? Какой части...» В пьесе речь идет об одном конкретном солдате. Здесь же, на фоне сожженного неба, выстроена шеренга. Она уходит за кулисы, отчего кажется бесконечной. «Суд 14 армейского корпуса приговаривает...» Гремит барабанная дробь. Вынесение приговора —



«Как вам это понравится». Сцена из спектакля



«Первая Конная». Сцена из спектакля

окончание эпизода в пьесе. Но в спектакле он продолжается. Шеренга делает шаг вперед, заступая место ушедшего на казнь. «Имя? Фамилия?..» Вопросы становятся все короче. Ритм быстрее. Барабанная дробь уже не смолкает ни на минуту. Эпизод перерастает на наших глазах в образ сумасшедшей мясорубки войны. Только эхо женского хора печально отзывается в вышине.

В романтической драме, где художника повсюду подстерегает опасность оказаться выпреним, режиссер раскрывает внутреннюю героиню, добываясь при этом предельной внешней простоты, создавая на сцене поэму о революции.

□

Спектакли, которые я видел в Софии, разнообразны. В одних сцена служат лабораторией мысли, облеченной в сценические метафоры, в других раскрывается поэтическая природа театра, в третьих его героиню-романтическая сущность. Однако и в тех, и в других, и в третьих присутствует главное — искусство.

Сергей Муратов

На

СПЕКТАКЛЯХ

В

ЧЕХОСЛОВАКИИ

Каждый, кто приезжает в Прагу, обязательно должен осмотреть Пражский кремль, Карлов мост, Златую улочку и... «Латерну магику». Если первые три объекта интересны с точки зрения «старинной глубокости», то в «Латерне» многие усматривают элементы будущего... Будущего театра, разумеется. О том, что такое «Латерна магики», пытающаяся соединить в спектакле язык театра и кино, много спорят в Чехословакии. Спорили и у нас во время гастролей этого театра. Один из создателей «Латерны магики» — Альфред Радок — считает, что утверждение «Латерны» как самостоятельного вида искусства — дело будущего, может быть, весьма далекого. Вероятно, так оно и есть. «Латерну» сейчас невольно хочется сравнить с ребенком, чей невнятный еще язык иной раз оборачивается великолепным словотворчеством.

Каждая новая работа «Латерны» для ее создателей — шаг в неизвестное. Может быть, открытие, а может быть, и нет. Открытие или нет «Сказки Гофмана» в «Латерне» — тоже предмет ожесточенных споров. Впрочем, в одном все согласны. По сравнению с первыми двумя программами-обозрениями, не имевшими единого сюжета, первый спектакль в «Латерне», да не просто спектакль, а опера — важная веха в ее развитии.

Приспосабливая романтическую оперу Оффенбаха к техническим особенностям «Латерны», авторы спектакля — Вацлав Кашлик, Борис Михайлов и Иозеф Свобода — основательно переработали драматургический материал, придали ему современный ритм. Кино, вторгаясь в спектакль, как бы раздвигает его рамки. В одних случаях это делается напрямую. Так происходит в сцене, когда зал буквально захлестывает праздничный вихрь венецианского карнавала, разыгрывающегося одновременно на нескольких экранах. В других случаях кино как бы дает обобщенный образ картины. Так происходит, например, в сцене у хромого изобретателя Спалланзани, когда на трех экранах одновременно появляются, сменяя друг друга, математические формулы, фантастические машины, физические приборы. Так художник передает атмосферу мастерской чудака-изобретателя, трудящегося над волшебной куклой, которой предстоит соперничать с живыми женщинами.

Что же принесла техника «Латерны» в оперу Оффенбаха? Думается мне, что прежде всего новый ритм, отсутствие привычной «оперности», новую образную манеру мышления. В свою очередь опера не осталась в долгу перед техникой. И кроме музыки, главного своего богатства, внесла в спектакль

еще и мастерство актера. Ибо актеры в этом спектакле не только поют, но и играют, и притом играют очень хорошо. А это для «Латерны», где до сих пор все строилось на эстрадных номерах,— качество новое.

Оценивая «Сказки Гофмана», чешские критики — и те, кто относится к ним сдержанно, и те, кому нравится спектакль,— считают, что настоящий успех ждет театр все же на других путях. Спектакль «Латерны» должен создаваться на драматургическом материале, написанном специально для «Латерны», с учетом ее специфической техники. Сейчас в «Латерне» собираются ставить первый драматический спектакль. И зрители и артисты ждут от него много интересного.

Кроме спектаклей в Праге мне случилось повидать несколько спектаклей в театре имени В. Незвала в Карловых Варах. Это один из многих периферийных театров Чехословакии. И знакомство с ним было особенно интересно потому, что позволяло судить о среднем уровне чехословацкого театра.

Я сижу в кабинете художественного руководителя театра Зденека Шнайберга, он и завлит Зденек Дирин знакомят меня с историей театра, с его жизнью и работой. Оба Зденека, еще молодые, очень эрудированные и искренне влюбленные в театр, рассказывают о своих работах, показывают красивые программки спектаклей; по сути дела, это маленькие брошюры с фотографиями исполнителей, краткими, очень толковыми, а подчас и остроумными аннотациями.



«Коварство и любовь». Луиза — Ева Блажкова, леди Мильфорд — Ева Кованова

Репертуар театра разнообразен: «Хрустальная ночь» Ф. Грубина, «Опасный возраст» Б. Бржезовского, «Укрощение строптивой», «Идеальный муж», «Васса Железнова», «Иркутская история», пьесы Володина, Софронова и др. Вечером старинный театр набит до отказа. Дают «Женитьбу Клапачека» О. Данека. Историю бывшего брачного афериста, ныне решившего забыть свое прошлое и из-за этого попадающего в самые неожиданные комедийные ситуации, актеры играют искренне и непринужденно. Чехи вообще великолепные мастера комедии, и, знакомясь с театром имени Незвала, я еще раз убеждаюсь в этом. Я смотрел довольно много комедийных спектаклей в этом театре и каждый раз не переставал восхищаться мастерством актеров, легкостью и изяществом исполнения, умением играть самые острые комедийные ситуации без малейшего нажима. Особенно интересно была сыграна пьеса Р. Мерля «Власть жен», написанная по мотивам комедий Аристофана «Лисистрата» и «Ахарняне». Режиссер Иван Шарше поставил спектакль как острую антивоенную сатиру. Жанр спектакля позволял режиссеру строить его на грани гротеска. И он щедро пользуется этой возможностью. Во «Власти жен» много острого, смелого, но нигде ни режиссера, ни актеров не покидает такт и хороший вкус. Спектакль получился искристый, озорной и очень веселый.

Не менее интересна и постановка «Коварства и любви», осуществленная режиссером из ГДР Отто Тичкардтом. Пожалуй, несколько неожиданным для нас оказалось современное звучание спектакля. А может быть, современные ассоциации воспринимались так остро потому, что спектакль шел в городе, который находится в непосредственной близости от границ двух Германий.

Юрий Иоффе

ПРАГА — ОРЕНБУРГ

Современная

драматургия

Югославии

Драматургия не занимает ведущего места в нашей литературе, хотя традиции югославского театра восходят к эпохе Возрождения. Они заложены Дубровницким комедиографом Марином Држицем, гениальным автором «Дундо Марое», комедии, поставленной впервые в 1550 году. Второе крупное имя в югославской драматургии, одно из самых известных на рубеже XIX и XX веков — Иво Войнович. Автор «Равноденствия» и цикла драм «Дубровницкая трилогия» своей тематикой связан также с Дубровником. Приблизительно в это же время в

югославской литературе выступает Иван Цанкар. И наконец, неисчерпаемый талант комедиографа проявил Бранислав Нушич. Созданные им образы и типы стали нарицательными.

Творчество этих писателей стало основой современной югославской драматургии. Несмотря на все новейшие веяния, их пьесы до сих пор живут на югославской сцене и без них трудно представить развитие нашего современного театра.

Так, без «Дубровницкой трилогии» Иво Войновича, вероятно, была бы невозможна драматургия Крлежи, хотя сам автор считает, что на него оказали влияние только психологические драмы Ибсена.

Мирослав Крлежа — наш современник, один из ведущих писателей-реалистов Югославии, и потому с него мы начнем краткий обзор югославской драматургии.

Расцвет творчества Крлежи пришелся на время, предшествующее второй мировой войне. Драматургия Крлежи — своеобразный мост, соединяющий классическую драму Войновича и Цанкара с современной драмой. С Войновичем его объединяет традиция Ибсена; с Цанкаром — общественно-прогрессивная направленность пьес.

Драматургические произведения Крлежи различны и по существу и по форме. Ориентировочно их можно разделить на три группы: фантазии и легенды, антивоенные, общественно-социальные пьесы, психологические драмы.

В первый период творчества, полный юношеского темперамента и энтузиазма, Крлежа написал несколько динамичных, красочных легенд. Он касался в них значительных проблем, но забывал о характерах. И все же талант автора впечатляет. Думаем, что «Адам и Ева», «Маскарад», «Микеланджело», «Христофор Колумб и королевство», если бы ими занялся умелый режиссер, могли бы вновь ожить на современной сцене.

Позже Крлежа написал несколько драм, проникнутых антивоенным духом. Пьесы «В лагере», «Немецкая овчарка» и «Голгофа» разоблачают империалистическую войну. Метафорический язык первых произведений Крлежи здесь уступает место сжатым диалогам, образы нарисованы с мастерством большого художника.

Далее Крлежа создает так называемый «глембаевский цикл». Это сильные психологические драмы, в которых автор на примере семьи Глембаевых показывает вырождение элиты австро-венгерского общества и новой югославской буржуазии.

Последняя драма Крлежи «Аретей, или Легенда о святой Анцилии» (1959) занимает особое место в современной югославской драматургии. Крлежу интересуют здесь не столько отдельные события, сколько судьба человека и человечества вообще.

Аретей — фигура историческая. Во II веке действительно жил греческий врач Аретейос из Каппадокии, пытавшийся ввести в жизнь принципы Гиппократов. Он-то и привлек внимание драматурга. Крлежа решил сопоставить различные исторические эпохи, утверждая, что все подвергается изменению, кроме одного — человеческих отношений. Крлежа подчеркивает, что отношения эти — волчьи.

Первое действие происходит в древности. Аретей оказывается перед выбором: согласиться на преступление или отстаивать свои принципы ценой собственной жизни. Следующее действие происходит в XX веке. Аретей встречается со всемирно известным ученым Моргенсом. Как когда-то от Аретея,

от Моргенса требуют сделки с совестью. Он должен подписать врачебное заключение о том, что казненные революционеры умерли естественной смертью. Ученый отказывается, и Аретей всячески поддерживает его в этом. В минуту, когда конфликт достигает кульминации, слышатся пушечные выстрелы. Это вступительные аккорды второй мировой войны.

Время течет, меняются люди, но борьба человеческого с античеловечным остается неизменной. Наш оптимизм основан на вере в человека, в победу рассудка и гуманизма, — утверждает своей драмой Крлежа.

О человеке, сомневаемся и недоверяющем, рассказывает Грго Гамулин в драме «Дом Наранчица». Гамулин больше известен как критик и искусствовед, нежели как драматург.

«Праведник» Мирко Божича — одна из лучших современных пьес, касающихся этических проблем. Действие разыгрывается во время минувшей войны. Но если Гамулин остается в рамках традиционной психологической драматургии, то Божич в «Праведнике» поднимает частный судебный случай до масштабов общечеловеческих.

Античные мотивы, сюжеты древнегреческих мифов и легенд часто используются в современной драматургии Югославии. Драго Иванишевич в драме «Любовь в трауре», рисуя события народно-освободительной войны, строит конфликт, следуя античной «Антигоне», но полемизируя с ней. Интересно и своей проблематикой и свежими литературными находками пьеса в стихах Доминика Смоле, также носящая название «Антигона». Смоле рисует в ней конфликт между человеческим стремлением к гуманизму и деспотической государственной властью.

Один из наиболее плодотворных драматургов Югославии — Мариан Маткович. Еще до войны он написал интересную пьесу из жизни молодежи, в которой разоблачал нравы загребской буржуазии. Одной из лучших драм о годах войны стала пьеса Матковича «В конце пути». Интересно его пьеса «Ярмарка снов». Герой ее — писатель — обманывает и себя и окружающих, внушая им иллюзии, которые, как ему кажется, помогают им жить. Однако в последнем действии оказывается, что всю жизнь он лишь обманывал себя и других.

В драмах Матковича «Прометей», «Геракл» и «Наследство Ахиллеса», объединенных под общим названием «И боги страдают», несмотря на античный сюжет, остро звучит современная тема. Наибольший успех из этого цикла имеет «Геракл», в котором автор иронизирует над всякого рода восхвалителями. «Наследство Ахиллеса» — острая сатира, разоблачающая милитаризм.

Нельзя не отметить интересные драмы Приможа Козака «Афера» и Ивицы Иванца «Отдых уставших всадников». Незаурядно даровит молодой драматург Александр Обренович.

Широкой известностью пользуется его драма «Команда смертников», которую Обренович написал совместно с Джордже Лебовичем. Это одна из лучших югославских драм послевоенного периода, показанная на сцене многих стран. Перу тех же драматургов принадлежит сатира «Цирк», высмеивающая малодушие, трусость, бюрократизм.

В современной югославской драматургии произведений комедийных больше, нежели сатирических. Одна из самых популярных комедий — «Общая квартира» Драгутина Добричанина. Большой популяр-

ностью пользуются комедии Перо Будака «Метель», «Клубок», «Тихо! Снимаем» и другие. Актуальность, остроумие, сочный колоритный язык отличают эти пьесы.

Наиболее плодотворный современный комедиограф — Фадил Хаджич. Это интересный сатирик, перо которого разоблачает недостатки современной югославской действительности. Начиная со «Скучной комедии», о которой можно сказать, что угодно, кроме того, что она скучна, и кончая «Отелем для безумцев», Хаджич зло высмеивает глупость, консерватизм, бюрократизм, ханжество. Всеобщую любовь зрителей завоевала последняя комедия Хаджича — «Отель для безумцев». Место действия комедии — отель, в котором живут несколько человек, и одна «тайнственная» личность, отделившаяся от всех стеной несокрушимого молчания. Этот человек вскоре становится главной темой разговоров. Разгадать странное поведение незнакомца пытаются все: две пожилые одинокие дамы, всем отравляющие жизнь; дипломат; скучающая франтиха; унылый мужчина, который хочет быть со всеми в хороших отношениях и не замечает, что люди терпеть его не могут; красивая секретарша, утомленная ухаживаниями начальников; заведующий отеля Матко — хитрый купчик, которому природная смекалка помогает выпутаться из любой ситуации. Эти люди, чувствуя себя судьями, с наслаждением обсуждают поведение незнакомца — так комедия превращается в сатирическое обвинение мещанства.

Большим успехом у зрителей пользуется политическая сатира Роксандича «Эхо-60». Герои этой антимилитаристской пьесы — люди, которые одним нажатием кнопки могут вызвать новую войну.

Такова в нескольких словах картина современной югославской драматургии.

Влатко Павлетич

ЗАГРЕБ

Театр

идет

В

контратаку

Итальянский театр, кино, литература напоминают сейчас поле боя, утверждает газета «Унита». Идет ожесточенное сражение прогрессивных сил с реакцией. У цензурных комитетов хлопот полон рот. Едва успели наложить запрет на книгу «Браки и кино», как пришлось срочно запрещать «Песни нового испанского Сопротивления». Только расправились с испанским фильмом «Виридианой» Л. Бюнюэля, а на очереди фильм Марко Феррери.

В этой борьбе театральные деятели Италии занимают далеко не последнее место. Любопытный случай произошел недавно в неаполитанском театре «Меркаданти». Режиссер Андреа Каммиллери поставил здесь комедию Джиджи Луари «Гарантелла на одной ножке». Несмотря на то, что пьеса рассказывала о событиях, действительно произошедших в Неаполе и широко освещавшихся судебной хроникой, муниципальные власти восприняли ее как «оскорбление чести города». Скандал разразился на премьере, на которую явились многие члены муниципалитета и даже генеральный прокурор Республики Гатта.

Уже в начале спектакля в зале раздался провокационный выкрик: «Мы оскорблены!» Когда же после антракта зрители возвратились на места и приготовились смотреть второй акт, в зал ворвалась полиция. Ее вызвали на основании закона «об охране общественного порядка»... утвержденного еще Муссолини. Полицейские прервали спектакль, согнали со сцены актеров, вытолкали публику.

Автору комедии грозят судом за «оскорбление нравственности». Вместе с ним — как «сообщников» — собираются привлечь к ответственности свыше тридцати исполнителей, в том числе известных актеров — Долорес Палумбо, Карло Крокколо, Энцо Турко и других. Театр закрыт, труппа распущена.

Взрыв возмущения был ответом на безобразные действия полиции, оправдываемые фашистским законодательством. Союз итальянских драматургов направил протест председателю Государственного совета, министру туризма и зрелищ и в министерство внутренних дел. Так случай в Неаполе из театрального инцидента вырос в политическое событие.

Почти одновременно в Генуе началась ожесточенная травля театра имени Элеоноры Дузе. Луиджи Скуарцина поставил здесь пьесу Жан-Поля Сартра «Дьявол и Господь бог». Хотя пьеса эта более десяти лет идет в театрах разных стран, в сегодняшней Италии она зазвучала с новой остротой.

Действие «Дьявола и Господа бога» происходит в Германии, в эпоху крестьянских войн и Реформации. Но Сартра меньше всего занимают поиски исторического соответствия.

Герой пьесы решает вечные проблемы: человек и любовь, человек и общество, человек и борьба, человек и его собственное Я. Несмотря на отдельные недостатки, пьеса захватывает напряженной работой мысли.

Герой ее — Гец — после мучительной борьбы с собой приходит к выводу:

«...Бог — это безмолвие. Бог — это отсутствие. Бог — это одиночество... Бога не существует. Нет ни рая, ни ада. Есть только Земля... Долой чудовищ, долой святых... Есть только люди».

Гец находит себя, присоединившись к восставшим, возглавив их, чтобы служить им.

Прогрессивная критика расценивает исполнение главной роли А. Лионелло как одно из важнейших событий нынешнего театрального сезона. Молодого актера в этой роли сравнивают с Франко Паренти, исполнителем роли Артуро Уи в спектакле Туринского театра. Однако реакционные круги Генуи отнеслись к спектаклю иначе.

Первым на театр обрушился «Иль нуово читтадино», орган генуэзской церковной курии, возглавляемой кардиналом Сири. Это было начало кампании, в которую немедленно включились различные католические организации города и члены магистрата, принадлежащие к христианско-демократической партии. Ненависть клерикалов вызывало не только то, что герой пьесы отрицает бога и утверждает волю человека. Еще больше негодования вызвало то, что Сартр, рисуя образы монаха, бойко торгующего индульгенциями, предателя кюре, зло высмеивает служителей культа и многие церковные догматы. Громко возмущаясь тем, что пьеса якобы подрывает моральные устои общества, члены ассоциации «Католическое движение» обратились в магистрат, требуя запретить спектакль как «оскорбляющий веру и губительный для нравственности».

Учитывая, что театр имени Элеоноры Дузе получает небольшую дотацию из общественных фондов, церковники повели пропаганду среди верующих, вплоть до учащихся католических школ, призывая лишить «крамольников» средств к существованию.

Но Л. Скуарцина и директор театра Иво Кьеза не сдавались. Спектакль продолжал идти. Зрители каждый вечер занимали все 600 мест. Многие стойчески выдерживали три с половиной часа на ногах, лишь бы увидеть спектакль. За один месяц «Дьявола и Господа бога» посмотрело свыше 18 000 человек, главным образом молодежь.

Руководители театра хотели показать спектакль в столице. Однако в Рим, к границам папской резиденции, генуэзцев под каким-то благовидным предлогом не допустили. Тогда театр отправился в Милан.

Здесь был объявлен митинг в знак протеста против провокации в Неаполе и травли в Генуе. Маленький зал театра «Джероламо», где происходил митинг, был переполнен. Участники митинга постановили отпечатать листовку с рассказом о полицейской акции в Неаполе и обращение к общественности, призывающее бороться против реакционеров из магистрата и фашистского законодательства. Этот документ каждый вечер будут вручать зрителям в миланских театрах. Избрана также специальная делегация для переговоров с членами правительства по вопросам театральной политики.

Новый удар реакции был направлен против римского театра «Пиранделло», в котором труппа Паоло Палони показала две пьесы немецкого писателя Гюнтера Эйха — «Девушки из Витербо» и «Сон». Первая пьеса говорит о гибельности апатии и бездействия. Вторая — история группы людей, которых везут в лагерь смерти, — сильна своей антифашистской направленностью. На стороне театра активно выступила прогрессивная пресса. Четыре депутата-коммуниста обратились с запросом к правительству, требуя прекратить преследование театра. Под давлением общественного негодования реакция вынуждена была отступить.

Фронт контрнаступления итальянского театра обширен. В этой войне берется на вооружение все, что служит делу прогресса.

Мощная волна протеста против произвола цензуры и суперцензуры, против натиска церковников и фашистов — вот что определяет сейчас театральную жизнь Италии.

Л. Г.

«Атриды»

Эрвина Пискатора

Снова — в который уже раз на протяжении последних десятилетий — вспыхнула полемика вокруг имени Эрвина Пискатора. Режиссер с большим и противоречивым талантом, он прошел путь, столь же большой и столь же противоречивый. Создатель «политического театра» во времена Веймарской республики, убежденный антифашист и резкий обличитель гитлеровской тирании, Пискатор всегда был «левым» и в политике и в искусстве, но на разных этапах его деятельности эта «левизна» была то конкретной, связанной с определенными движениями и социальными группировками, то абстрактной, в духе анархического бунтарства. Большое значение для него имело пребывание в Советском Союзе, где в 1934 году он поставил фильм «Восстание рыбаков» по сценарию Анны Зегерс.

Художник с большим именем, Пискатор, в сущности, так и не смог создать свой театр как цельную идейно-художественную позицию или школу, потому что у него нет своего театра как постоянного места работы. В последние годы он метался во всех смыслах этого слова. Наконец в начале прошлого сезона он очутился в Западном Берлине — в том самом Народном театре (Фольксбюне), известном также как «театр на Курфюрстендамм», откуда в 1927 году он был со скандалом изгнан за постановку «Бури над Готландом». Теперь Пискатор вернулся на Курфюрстендамм уже как классик, всюду признанный и всеми уважаемый ветеран. В той же степени, в какой Фольксбюне давно уже перестал быть истинной народной сценой, превратившись в обычный театр с безусловными художественными достоинствами, но с весьма туманной общественной программой, — полагали, что и Пискатор теперь уже «просто знаменитый режиссер», который будет делать хорошие спектакли, никого этим не тревожа.

Вышло, однако, по-другому. Пискатор поставил тетралогию Герхардта Гауптмана «Атриды» как спектакль о гитлеризме. Сама тетралогия давала ему для этого достаточно оснований. Гауптман, писавший ее в разгар второй мировой войны, воспользовался античным мифом о кровавых преступлениях Атридов и ответственности за них для достаточно прозрачного иносказания. И снова — взрыв негодования, скандал, полемика. «Старые ошибки Эрвина Пискатора», — писали в западно-берлинской прессе. Мотив «старых ошибок» вообще стал главным в большинстве отрицательных отзывов об этой постановке. «Старых», то есть относящихся к тому времени, когда Пискатор наиболее последовательно стоял на позициях политического революционного театра; в статье Фридриха Люфта из гамбургской газеты «Ди Вельт» это выражено без обиняков:

«Почтенный старый Пискатор... вечно хочет сделать из театра род политической школы. В своей последней постановке он повторяет старую ошибку 20-х годов, утверждая: вещь, показанная на сцене, должна быть конкретно выразительна. В ней обя-

зана присутствовать определенная, однозначная тенденция, и зритель должен понять, что пьеса показывается в практических целях».

Такого рода высказывания слишком всем знакомы, чтобы нужно было их комментировать. Люфт отрицает активный, зовущий театр, признавая в то же время, что «каждый театр — политический... его сфера — узы, соединяющие людей, он говорит об общественном сосуществовании, показывает преступления и преступников, трагизм и неотвратимость, зло этого мира. Театр, от Эсхила до Макса Фриша... всегда хотел говорить о политике». Здесь сказано не все, но сказано, в общем, верно. Так в чем же дело? Оказывается, в различии между политическим театром «от Эсхила до Фриша» и театром тенденциозным, каким он был, в частности, в постановках немецких революционных режиссеров 20-х годов. «В те годы игрались левые пьесы, где много говорилось об общественной справедливости, борьбе с фашизмом, о дружбе между народами слишком уж прямолинейно и однозначно. Политический театр... выполнял скорее функции газеты; он был тенденциозным, безапелляционным, имел красноречивую мораль. В своем роде это был отличный театр. Плохо только, что это никому не пригодилось. В театре игрались левые пьесы, постановка была левой, современность же — увы! — пошла вправо. Театр этот не смог изменить людей, не смог никого убедить, не научил мыслить, дерзать...», — пишет Люфт.

Тут-то и становится очевидным политический подтекст обвинений в «насилии над Гауптманом». Фридрих Люфт требует, чтобы Пискатор говорил о «мировом зле». А Эрвин Пискатор «назойливо внушает зрителю: действие касается непосредственно Германии и твоей судьбы». В этом его вина.

Но Пискатор не признал себя виновным. В открытом письме западногерманскому журналу «Театр хойте», также опубликованному отрицательный отзыв о спектакле, режиссер, подчеркивая большой успех спектакля у публики (по рецензиям же создавалось впечатление, что спектакль провалился), пишет:

«Я убежден, что такой активный интерес не в последнюю очередь объясняется тем, что мы осуществили постановку этого позднего произведения Гауптмана на фоне нашей современности, куда оно фактически и относится, — а не в рамках какого-то далекого туманного прошлого. В своей «Тетралогии Атридов» Гауптман вынес приговор нацистскому варварству. И лишь элементарная осторожность не позволяла ему говорить о некоторых вещах так прямо и открыто, как это можем и должны делать сегодня мы... Что же касается «подземных сил», которых недоставало Вашему критику в нашей постановке, то я хотел бы спросить: а что они значат, эти подземные силы? Кровь и почву? (Кровь и почва — фашистская формула, краеугольный камень расовой теории. — М. Б.) Мне кажется, что этого у нас было достаточно. А приравнивать «человеческие жертвы», которые Гауптман в самом широком и глубоком смысле «измерил, взвесил, осудил», к единичному убийству — это значит свести на нет символичность и значительность авторского замысла». В результате, подчеркивает Пискатор, «киностранцы лучше поняли спектакль, чем немцы, которые ничего не хотят знать о собственном прошлом... Это любопытно и показательно!»

В который раз, в назидание всем ревнителям

«чистого искусства», театральная постановка стала поводом для критики не «эстетической», а политической! Напоминание о недавнем прошлом Германии звучит в боннском государстве и «фронтовом городе» более чем актуально. И в бой против этого спектакля сразу же бросились те силы, которые заинтересованы, чтобы немцы поменьше думали о своем прошлом.

Таким образом, жизнь показала, что Эрвин Пискатор в самом деле остался «верен себе» — верен тому лучшему, что было в его творческой биографии.

М. Б.

Норвежский театр сегодня

В 50-х годах норвежский театр переживал кризис. Застой в политической и общественной жизни — результат политики НАТО — роковым образом повлиял и на искусство. Люди перестали ходить в театр, и у них были на это основания. Театры держали зрителя на голодном пайке, и они постепенно стали терять интерес к сцене, предпочитая ей дешевое чтение, кино и телевизор. Сейчас наше искусство вырывается из этого порочного круга. Большую роль в этом процессе играет Норвежский театр. Он занимает сейчас ведущее место в культурной жизни страны, потеснив даже Национальный театр, чересчур академичный и вялый, стремящийся скорее развлечь, чем взволновать, усыпить совесть, а не пробудить ее.

Норвежский театр ставит спектакли на языке норвежского села. Дело в том, что официально в нашей стране признаны две формы литературного языка: одна основана на городской речи, другая — на сельском говоре. Но хотя на бумаге зафиксировано равноправие обеих форм, для сельского говора условия развития далеко не всегда были благоприятны. Норвежский театр был создан пятьдесят лет назад, чтобы ставить пьесы на народном языке. Естественно, что он тут же оказался в оппозиции к официальному искусству.

Возникший в результате подъема национального движения в стране, Норвежский театр всегда был близок к социальному движению. На его спектакли ходили не только крестьяне, но и рабочие. Теперь, когда театр возглавил прогрессивный драматург Турмуд Скагестад, Норвежский театр переживает новый расцвет.

1962 год был большим годом для этого театра. Здесь впервые был поставлен «Кавказский меловой круг» Бертольта Брехта. Этот спектакль вызвал восторженные отклики по всей Скандинавии. Встреча с идеями и творческим методом Брехта явилась

Продолжение на стр. 148

АНГЛИЯ

Из всех показанных спектаклей в течение истекшего сезона в Шекспировском королевском театре самый интересный — «Король Лир». Этот спектакль знаменателен тем, что в нем вновь встретились режиссер Питер Брук и актер Пол Скофилд, чью совместную работу в «Гамлете» мы видели несколько лет назад. По отзывам английской критики, обим художникам удалось и в этот раз создать спектакль современный по звучанию и глубокий по смыслу. Трагедия Шекспира воспринимается теперь не как повесть о временах мифологической давности. Рядом приемов Брук подчеркивает, что его Лир не так уж сильно отличается от человека нашего времени. Так, например, все, что происходит в первых сценах спектакля, когда Лир отдает царство дочерям, разыгрывается в будничной обстановке и похоже на обычную деловую сделку. Сам Лир меньше всего напоминает легендарного старца с микеланджеловской развесающейся бородой. Это сильный, решительный и влиятельный старик. Он любит во всем ясность и конкретность и в гневе не будет попусту размахивать руками в воздухе; он перевернет обеденный стол и будет ломать вещи. А гневаться этому старику есть на что, и недовольств своих он не скрывает, недаром один из английских критиков назвал его «сердитым старым человеком» — по аналогии с «сердитыми молодыми людьми». Брук и Скофилд хотят показать, что страдание — дело не одних лишь великих духом и не только вершины притягивают молнии. Каждый из нас должен почитать себя счастливым, если над его головой не разорвалась атомная бомба... Такие мысли выказал у англичан новый спектакль Брука и Скофилда.

На фото: Корделия — Диана Ригг, Лир — Пол Скофилд.



БОЛГАРИЯ

Болгарские театры ведут активную подготовку к национальному смотру лучшей болгарской пьесы и спектакля. Недавно журнал «Септември» опубликовал в связи с этим интервью с известными драматургами Орлином Василевым, Лозаном Стрелковым, Георгием Джагаровым и Николой Русевым.

На вопрос: «Что вы понимаете под современным стилем в драматургии?» — Орлин Василев отвечает: «...После Чехова и Горького в драме произошел новый, я бы сказал, качественный скачок в отношении подхода к материалу. Рамки сценического действия были разбиты, оно получило возможность в пределах одного и того же акта возвращаться свободно относительно времени и пространства... Это позволяет во много раз увеличить объем сценической жизни. Однако, если присмотреться к творчеству выдающихся современных мастеров драмы, можно заметить любопытную закономерность. Чем свободнее они подходят к материалу, чем смелее его обрабатывают — с точки зрения внешней и внутренней, от жизни к смерти или наоборот — тем строже они соблюдают старые, неизбывные законы конфликтов, действия, текста и подтекста. Жестко обманываются те, кто считает, что новая драматургия — это синоним творческого своеволия».

На вопрос: «Согласны ли вы с мнением тех, кто считает, что выразительные средства театра устарели?» — Лозан Стрелков ответил: «Как и каждый вид искусства, театр находится в непрерывном развитии. Но я не могу назвать новаторством то, что за последние годы так усердно практикуется отдельными художниками и уже превратилось в новые штампы. Подчас спектакли считаются тем оригинальнее, чем более наклонна сценическая площадка, чем дальше от публики расположены декорации...».

На вопрос: «Как вы оцениваете состояние болгарской драматургии за последние годы?» — Джагаров ответил: «Задачи современной болгарской драматургии заключаются не в том, чтобы пытаться достигнуть вершин, уже достигнутых, как высокие они бы ни были, а в том, чтобы прокладывать собственные пути... В перелетении двух линий — литературной и фольклорной — я вижу путь новой болгарской драматургии».

ГДР

Пьеса Макса Фриша «Андорра» идет на сцене 23 театров, играющих на немецком языке. Премьера этой антифашистской сатиры состоялась в Цюрихе и вызвала бурю негодования буржуазных зрителей, возмущенных тем, что автор «обливает грязью чистокровных немцев», утверждая, что виновники драмы, происходящей на сцене, сидят в партере. Недавно «Андорра» была поставлена в Фолькстатре в Ростоке. Постановщик спектакля — Ганс Ансельм Пертен.

На фото: Синьора — Ангелина Матшулат, Учитель — Рольф Воргвард.



ВЬЕТНАМ

В издательстве Ван хоан-Нге ткуат в связи со 100-летием со дня рождения К. С. Станиславского выходит в переводе на вьетнамский язык «Моя жизнь в искусстве».

Закончился фестиваль профессиональных и самодельных коллективов Вьетнама. Были показаны лучшие произведения классической музыкальной драмы, постановки современных вьетнамских и зарубежных пьес. Золотой медали был удостоен спектакль «Огонь Хонг Шон» традиционного театра Туонг, спектакль Музыкального театра пятой зоны «Гром Тай Нгуен», драма «Бутылка с ацетиленом» в постановке любительской труппы кораблестроительной верфи Хайфонского порта. На фестивале была исполнена опера Чайковского «Евгений Онегин». В спектакле заняты хор и солисты Центрального ансамбля песни и танца и симфонический оркестр. «Евгений Онегин» — первая европейская опера, поставленная на вьетнамской сцене. О рождении во Вьетнаме европейского хореографического спектакля свидетельствует постановка балета «Там Кам» («Золушка»).

ИНДИЯ

На сцене клуба «Юнайтед артистс» в Калькутте поставлена чеховская «Чайка». Постановщик спектакля Ачутья Басу рассказывает о своей работе над драматургией Чехова: «Несколько лет назад я участвовал в спектакле любительского коллектива «Сандхани» «Вишневый сад». Можете себе представить наши трудности в воспроизведении на индийской сцене русской усадьбы. Наши основные усилия были направлены на внешнюю сторону постановки. Не обошлось и без курьезов. Наши актрисы наотрез отказались предстать перед зрителями в европейских нарядах, мужчины ломали голову, что такое «поддевка» и «сапоги гармошкой». Доставленные непривычную обстановку, скованные неудобными костюмами, актеры потеряли уверенность и свободу на сцене. Ключом к моей постановке «Чайки» явились слова К. С. Станиславского: пьеса Чехова «очень действительна, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие». Мы сделали эти слова как бы эпиграфом к нашей постановке, напечатав их на программе. Пьеса была адаптирована для бенгальской сцены, действие перенесено в Бенгалию. Аркадия превратилась в Садхону Мукерджи, Тригорин — в Ашока Роя, спектакль шел в индийских декорациях и костюмах. Но



характеры и внутреннее развитие драмы было сохранено.

Спектакль был тепло встречен зрителями, критики утверждали, что нам удалось раскрыть глубокий внутренний смысл драмы Чехова. Этим успехом мы обязаны нашему великому учителю К. С. Станиславскому.

На фото: сцена из спектакля «Чайка».

ИТАЛИЯ

Чуть ли когда открыв театр в Милане, говорю, что необходим и агитационный театр (стабильный, ругаемый, горючими, и т.д.). И т.д. вынесено реорганизации в биле». Предпосылки он займет «Арджеппина» руководителем ный итальянский критик атра. Это стабильный много преим. бродячий труппы, гас с одним сп и зависимостью; в последние годы испытывал «биле» города группа коммунистов от демократичес потребовала «ги» пересмотр арную политику устроив со сзведения марбохульские», теристика от «Карере А. Брехта. Мож что и римск ле» придется с трудностями да.

КИТАЙ

Тибетская национальная опера и танца Пинхай «Красная» совершила турне по деревням и автономным районам, населенным тибетцами. В тибете говорят на тибетском языке. Были показаны спектакли «Третья волна» и «Ночь факелов».

МАРОККО

Театр в его современном понимании в Марокко только появился в 1914—1915 годах. В течение войны 1914—1915 в стране вали народные театры, как например «Аль-Всат» и «Аль-Кафи».

В 1923 г. в стране ученики марокканского коллектива Милана постановили пьесы Мольера «Тартюф» и др. Но, что «Тартюф» принят в штыки сторонниками марокканской религии.

После второй мировой войны наблюдается развитие театрального искусства в Марокко. Восточная область, ран

ИТАЛИЯ

Чуть ли не с 1947 г., когда открылся Пикколо-театр в Милане, идут разговоры, что Риму тоже необходим постоянный театр («стабиле»), финансируемый городскими властями. И только теперь вынесено решение об организации римского «стабиле». Предполагается, что он займет зал театра «Ардентина» и что его руководителем будет видный итальянский режиссер, критик и историк театра Вито Пандольфи. Стабильный театр имеет много преимуществ перед бродячей труппой «ди джиро», гастролирующей с одним спектаклем, но и зависимость от «соппов города» — тоже не радость; в последнее время это испытал на себе «стабиле» города Турина, где группа коммунистических советников от христианско-демократической партии потребовала «за свои деньги» пересмотреть репертуарную политику театра, устанавив со сцены «произведения марксистские и борюльные». Эта характеристика относилась к «Карьеру Артура Уи» Брехта. Можно ожидать, что и римскому «стабиле» придется столкнуться с трудностями такого рода.

КИТАЙ

Тибетская труппа национального ансамбля песни и танца провинции Цинхай «Красный пион» совершила турне по уездам и автономным областям, население которых говорит на тибетском языке. Были показаны спектакли «Третьего марта», «Ночь факелов» и другие.

МАРОККО

Театр в его европейском понимании появился в Марокко только после войны 1914—1918 гг. До этого в течение многих веков в стране существовали народные зрелища — такие, как народный театр «Аль-Бат» или «Сид аль-Катфи».

В 1923 г. в Фесе бывшие ученики мусульманского колледжа показали пьесы Мольера «Лекарь поневоле», «Скупой», «Тартюф» и др. Интересно, что «Тартюф» был принят в штыки яркими сторонниками мусульманской религии.

После второй мировой войны наблюдается оживление театральной жизни в Марокко. Возникает новая область, ранее совер-

шенно не известная — радиопостановки.

Чтобы приблизить театр к народным массам, некоторые пьесы для радиопостановок и спектаклей были переведены на диалекты, так как большинство марокканцев не знает классического арабского языка — языка «избранных».

В 1954 г. появилась Национальная Марокканская труппа, ставшая затем Труппой Народного театра. Она исполняла пьесы мирового репертуара, переведенные на язык арабских диалектов — «Проделки Скапена», «Семилетний цирюльник», «Мнимый больной», «Гамлет», «Мещанин во дворянстве» и др., а также пьесы молодых марокканских драматургов: Ахмета Тайева, Эль Али, Амеда Азиса Сегрушени. Многие большие актеры впервые приобщились к искусству в этом театре, например Тайеб Седдики. — впоследствии он организовал свой театр в Касабланке и проявил себя как хороший режиссер и талантливый актер.

Театральная труппа радиовещания, к ней недавно примкнули актеры телевидения, играет большую роль в культурной жизни страны. Премьера последнего ее спектакля — «Битва», которая состоялась на фестивале средиземноморских стран в древнем римском городе Волубилисе, явилась подлинным триумфом для Театра радио и телевидения.

ПОЛЬША

В двух театрах Польши состоялась премьера малоизвестной пьесы Л. Кручковского «Встреча с фатерляндом». Впервые премьера пьесы должна была состояться в сентябре 1939 г. в Кракове. Этому помешала война. Экземпляр пьесы — единственный, как думал автор, оказался уничтоженным. Только три года назад Кручковский нашел случайно сохранившийся экземпляр пьесы. Во «Встрече с фатерляндом» Кручковский разрабатывает ту же тему, что и в ранней своей пьесе «Герой нашего времени», поставленной в Польше в 1935 г. В основу сюжета обеих пьес положена нашествившая в свое время в Германию афера Даубманна. Герой ее — портной Карл Хуммель, промышленный мелкий мошенничавший, бежал от преследования полиции за границу. Чтобы вернуться на родину, он выдает себя за своего школьного товарища, погибшего в годы первой

мировой войны. Эта невинная ложь оборачивается весьма неожиданно: много Даубманна с почетом встречают на родине как национального героя, якобы прошедшего долгие годы на французской каторге в Африке, выдвигают его кандидатуру в ландтаг.

Незадолго до смерти Кручковский вновь вернулся к этой пьесе. Однако переработать ее писателю помешала смерть. Оценивая спектакль «Встреча с фатерляндом» в Народном театре в Варшаве и в краковском театре им. Ю. Словацкого, критик Р. Шидловский пишет, что разоблачение немецкого национализма в пьесе Кручковского сохранило свою силу и в наши дни. И хотя действие пьесы относится ко временам Веймарской республики, у зрителей невольно возникает аналогия с современной Западной Германией.

В Варшаве, в залах Дворца культуры и науки, состоялась выставка театрально-декоративного искусства, Польской Народной Республики. В выставке приняли участие свыше ста театральных художников, представивших почти все театры Польши.



На фото: кукла художника Казимежа Микульского из кукольного спектакля «Ночь чудес» К. Галчинского.

ФРГ

В фойе театра «Фольксбюне», руководимого Эрвином Пискавором, выставляли два полицейских; на стене появились необычные объявления: дирекция заранее просила публику «воздержаться от проявлений недовольства».

В такой обстановке состоялась премьера первой пьесы молодого западногерманского автора Рольфа Хохута «Наместник», поставленной Пискавором вскоре после тетралогии Гауптмана «Атриды». Чем же вызваны были эти приоткрытия?

Хохут отважился на основании ряда опубликованных в печати материалов, дневников Геббельса и высказываний самого папы Пия XII обвинить «наместника бога на земле» в том, что он по сути дела оправдывал массовое уничтожение людей, совершившееся по приказу Гитлера. В пьесе показан и «быт» гитлеровских бозз, крупных военных промышленников, вроде Круппа и т. д. Влиятельные круги католической церкви и промышленные магнаты, в частности представитель Круппа, еще до премьеры пытались настроить общественное мнение против нее.

Однако премьера все же состоялась. Тогда-то ринулись в бой католические круги Западной Германии и Ватикан. Генеральный vikarий Берлина прямо обвинил драматурга в том, что он оклеветал папу, представив его военным преступником. В борьбу вступил бывший секретарь и доверенное лицо папы Пия XII иезуит профессор Лейбер, который старался объяснить появление пьесы личной ненавистью к папе. Ватикан официально опубликовал заявление, что Хохут не зарегистрирован среди лиц, допущенных к работе в архиве Ватикана, и этим косвенно попытался дезавуировать факты, освещенные в «христианской драме», как назвал свою пьесу автор.

А пока скандал разрастается. Пьеса и спектакль приобретают все больший успех.

Приняв руководство «Фольксбюне», Пискавор обещал зрителям ставить спектакли политически острые. Второй спектакль — и снова скандал... Нелегко приходится в Западной Германии художникам активной политической мысли!

на сценах мира • на сценах мира • на сценах мира

настоящим откровением и для режиссуры и для актеров. Спектакль вызвал широкую дискуссию и способствовал росту интереса к творчеству Брехта у нас в стране. В скобках можно добавить, что автор этой статьи не раз выступал на обсуждениях «Кавказского мелового круга», которые устраивались по инициативе отдельных ячеек Коммунистической партии после коллективных просмотров спектакля, и мог лично убедиться в том, что постановка явилась не только художественным, но и политическим событием. Большое искусство оказалось большой политикой.

Влияние Брехта в значительной степени сказалось на постановке «Пер Гюнта», осуществленной в Норвежском театре Турмудом Скагестадам. В роли Пера выступили два актера. Рольф Сёдер создал несколько необычный, очень земной образ. Лассе Колстад играет несколько лиричнее. Его Пер более традиционен. Успехом у зрителей пользовалась новая комедия Акселя Хеллянда, автора известной пьесы «Он сказал — нет». Называется она «Ее высочество моя жена». Обыгрывая историю английской принцессы, вышедшей замуж за фотографа, автор довольно остроумно высмеивает нравы английской аристократии.

Важным событием в театральной жизни страны оказалась постановка «Города у моря» Турмуда Скагестада — пьесы, рассказывающей об антиатомном движении в Норвегии. По форме она не совсем обычна. Действие то и дело прерывается лирическими отступлениями, хор комментирует происходящие на сцене события и т. д.

Политическая направленность пьесы вызвала недовольство некоторых кругов норвежской столицы. Пытаясь скомпрометировать спектакль, отдельные критики кисло отзывались о его художественных достоинствах. Что ж, прием достаточно известный!

Второго января 1963 года Норвежский театр праздновал свое пятидесятилетие. Он отметил это событие пятью юбилейными спектаклями. В еврипидовской «Медее» заглавную роль играла замечательная актриса Турдис Маурстад. Очень интересной оказалась новая постановка «Фрёкен Юлии» Авгу-

ста Стриндберга, лишенная привычного налета мистики и мелодраматизма. Зрители увидели также балет по мотивам стихотворного цикла «Колдунья» норвежского писателя конца прошлого века Арне Гарборга, инсценировку романа Улава Дюна «Собрать». Отличный знаток человеческой психологии, всегда ставящий в своих произведениях важные этические и социальные проблемы, Улав Дюн утверждает в «Собрать»: нельзя склоняться перед насилием, мы должны идти в атаку против зла и несправедливости, подразумевая под общим термином «зло» конкретные силы фашизма.

Мы так подробно остановились на спектаклях Норвежского театра потому, что он больше, чем какой-либо другой театр у нас, способствовал консолидации прогрессивных сил норвежского народа. 27 января 1963 года театр показал «Город у моря» участникам национальной конференции против вступления в «Общий рынок», за независимую, управляемую народом Норвегию, сотрудничающую со всеми странами мира. Идеи, высказанные на этой конференции, получили художественное воплощение и в спектакле. Искусство и политика встретились!

Несколько слов о других театрах норвежской столицы. Большим успехом у зрителей пользуются сейчас два спектакля Национального театра: «Черный понедельник» американца Реджинальда Роуза, рассказывающий о расовой проблеме в южных штатах, и «Физику» Фридриха Дюрренматта. Похоже, что Национальный театр в стремлении быть актуальным начинает состязаться с Норвежским. Тем лучше для него. Новый театр показал недавно «Затворников из Альтоны» Жан-Поля Сартра. Спектакль вызвал довольно оживленную дискуссию в среде норвежской интеллигенции по некоторым актуальным проблемам, этическим и политическим. Неплохо проявляет себя молодой Телевизионный театр, возглавляемый Арильдом Бринкманном. Здесь были поставлены «Ружья Терезы Каррар» Б. Брехта, «Привидения» Ибсена.

Мартин Наг

ОСЛО

Гильотина с молотка

На подмостках — гроб, гильотина, груды револьверов всевозможных калибров, орудия средневековых пыток, клинжалы, бичи. Открывает аукцион, оценщик поднимает молоток, и в этот момент из гроба... Но не волнуйтесь, ни в этот момент, ни вообще во время распродажи имущества парижского театра Гран-Гиньоль, о которой идет речь, не произошло ничего такого, что заставило бы присутствующих содрогнуться. Крики ужаса сдерживали разве лишь владельцы театра, когда, несмотря на призывы оценщика — «кто больше?!» — 160 кресел, обитых потертым зеленым плюшем, были проданы оптом за 22 новых франка. А ведь каждое из этих кресел по сумме острых ощущений, испытанных теми, кто в него опускался,

может соперничать с зубодробительным. Сколько раз зрителям, в особенности зрительницам, потрясенным кровавыми событиями на сцене, становилось дурно... И как хорошо чувствовала себя тогда дирекция.

Но времена меняются. На 67-м году существования Гран-Гиньоль вынужден был в последний раз опустить занавес перед пустующим залом. Не помогла и последняя попытка «омоложения». Оставив за кулисами привычный реквизит — испанские сапоги и дыбу, дирекция показала в исполнении двух танцовщиц «Школу стрип-тиза». Однако с любопытством на это зрелище смотрели, пожалуй, лишь стены театра. Разумеется, если допустить, что у стен есть не только уши, но и глаза. А стены Гран-Гиньоля повидали на своем веку немало.

Кто же будет хозяином этих сводов? Никто. Французская пресса утверждает, что они будут разрушены. Этого, разумеется, могло

бы не произойти, если помещение не было бы так мало и в нем можно было открыть кинозал. «Убийцы Гран-Гиньоля», переселившись на кинолентку, остались бы тогда в знакомых стенах; ибо злополучный театр пал в неравной борьбе, опутанный, или, вернее, удушенный, километрами кинолентки, преподносящей зрителям «ужасы и кошмары» в модернизированном стиле, со всеми преимуществами, которые дает кинематография современная техника.

Гран-Гиньоль умер! Да здравствует Гран-Хитчкок! Но американский «король ужаса» и его европейские подражатели собирают своих поклонников не в часовнях, им нужны просторные храмы. 160 кресел?.. 22 новых франка?.. Как мизерно! В одних лишь Соединенных Штатах, выпустив на экраны клэдибищенский фильм «Псайко», Альфред Хитчкок собрал в качестве «платы за страх» пять миллионов долларов.

Н. Разговоров

Н. Берновский

ГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

К СПЕКТАКЛЯМ ПИРЕЙСКОГО ТЕАТРА — „ЭЛЕКТРА“
СОФОКЛА И „МЕДЕЯ“ ЕВРИПИДА

Мы увидели два спектакля театра греческой трагедии, приехавшего к нам из Пирея, мы увидели в трактовке современных греческих актеров «Электру» Софокла и «Медею» Еврипида. Хотя пирейские актеры играют античных трагиков на новогреческом, который звучит несходно с древним языком, однако же у актеров этих есть своя близость — родственников и домочадцев — к художественным созданиям древней Эллады. Современные греки, они умеют быть похожими на древних эллинов; короткость их отношений с древностью помогает и театральному зрителю наших дней преодолеть расстояние многих веков, отделяющих его от трагедий Еврипида и Софокла.

Об этих веках обыкновенно слишком неотступно помнят все, кто обращается заново к античному театру. На античных произведениях толстым слоем лежит их слава, имеющая за собой два тысячелетия с лишком, их воспроизводят и ставят сверхакадемически, парадно, призывая зрителей падать ниц и изумляться: смотрите, перед вами проверенное, одобренное столькими школами и в стольких ученых сочинениях восхищение, — ваша обязанность, ваш восторг предустановлен восторгами авторитетов, знавших и видевших все это задолго до вас. Режиссер Пирейского театра Димитриос Рондирис отодвигает в сторону все эти принудительные средства воздействия. Он не прибегает к демагогии парадных демонстраций, подавления зрителей теми чувствами, которые не им самим принадлежат и не от них самих исходят. Рондирис ставит трагедии Софокла и Еврипида как совсем недавно родившиеся, почти еще безвестные, ставит их близко к тому, чем они были в свое время. Под рукой у Рондириса и Софоклу и Еврипиду еще только предстоит завоевать зрителя, они — поэты без культа, опирающиеся всего только на самих себя. Как и следовало ожидать, именно так режиссер и добивается настоящего, искреннего внимания современных зрителей к античным поэтам. Чем теснее режиссер приближается к древней трагедии, какой она была в свой час и у себя дома, к ее состоянию, когда она была еще не древней, а новой, тем теснее союз режиссера с современными зрителями.

Рондирис ставит Софокла и Еврипида, даже минуя время их написания и первых постановок. У него нет на сцене раззолоченных блистательных Афин периклового века. Он почти забывает о них и углубляется в простые времена, к которым относятся сюжеты великих трагедий. Сцена у Рондириса больше приближена к веку Электры и Ореста, Медеи и Ясона, чем к веку Софокла и Еврипида, которые вывели и тех и других. На сцене

Пирейского театра простая Эллада, сельская или полусельская, к которой и надо относить «героический век», представленный в античных мифах, давших пафос и сюжеты античным трагическим поэтам. Мы знаем эту Элладу, впервые, кажется, открытую в нашем русском искусстве, открытую не случайно, так как именно над нашими художниками веял гений простоты. В картинах и этюдах Серова появилась эта прекрасная в своей непышности, в своей немногословности, «соломенная» Эллада с царевной-прачкой, с блекло-голубым морем, с холодным, бедным, «беззолотым песком на берегу. Серову, который понимал искусство и простоту басен нашего Крылова, внятна была чужая, но щемлящая простота греческих мифов и Гомера. Мы, воспитанием через наше собственное искусство, хорошо подготовлены к Элладе, какой показал нам ее Пирейский театр.

Нельзя не спорить с греческим режиссером, насколько принятый им метод упрощения соответствует трагедии Еврипида. Что же касается более архаичной и целостной «Электры» Софокла, то здесь метод находится в подобающей ему сфере. На сцене перед нами «героический век» в его грубоватом величии. Вместо великолепного дворца Агамемнона — основательный дом с четырьмя столбами, каменная «изба», в которой сейчас поселились ненавистные Электре мать ее Клитемнестра с любовником ее Эгисфом. И сама царевна Электра и ее окружение одеты без изыска, в незамысловатые одежды, этикет действующих лиц на сцене лишен изощренности, тут больше патриархальности, чем куртуазности, чем осложненной множественностью условностей придворной манеры поведения.

Обстановка трагедии поддерживает основной замысел режиссера. С умом и тактом Пирейский театр приоткрывает нам фольклорные первоисточники древней драматургии. Демократический по духу своему, Пирейский театр приступает к великим трагическим поэтам античной демократии, отыскивая у них родственное себе и соответственное. Пирейский театр окрестянивает несколько обстановку, потому что, и по сути своей, трагедия вбирает в себя крестьянскую фольклорную стихию. Фольклор служил по временам интересам художественной экзотики. Пирейскому театру нужен фольклор для противоположных целей. Фольклорность, народность снимает у него с сюжета трагедии, с ее действующих лиц, с ее перипетий всякую чуждость и исключительность. Человек, каким он дан в народной поэзии, — это человек в его душевных первоосновах, в его душевной всеобщности, в его всепонятности и вседоступности. Фольклорный стиль, к которому прибегает Пирейский театр, вносит в пережитое действующими лицами трагедии вели-

кую обобщенность, но лишенную холода, который в произведениях искусства сопутствует художественным отвлеченностям. Фольклор передает народную жизнь и народную душу во всей ее конкретности; сами по себе взятые, без каких-либо дополнительных умственных операций над ними, внутренние силы народной жизни могут выражать и выражают человека, как такового, в его мотивах и проявлениях, какими они сохраняются в любом месте и под любой исторической датой.

Пирейский театр отбирает в фольклоре вечные его черты и почти устраняет черты временные, устаревшие, свойственные ему когда-то на пройденных им исторических стадиях. В постановке Рондириса почти исчезает античная религиозность, проникавшая в античный фольклор и в античный строй мысли. Четыре столба дома Агамемнона — это весь фон спектакля. Филологи предполагают, что на древней сцене перед дворцом стояли статуи Аполлона и Артемиды, Геры и Гермеса. Перед старшими богами, Аполлоном и Артемидой, курились жертвенники. В древней трагедии эти изваянные из мрамора существа были, собственно, верховными действующими лицами, всеприсутствующими и всемогущими. Со сцены Пирейского театра боги изгнаны. Они еще едва-едва существуют за театральными кулисами, но жизнь их там глуха и неясна. Софоклова трагедия представлена как трагедия людей, без постороннего вмешательства и управления предающихся людским своим страстям и страданиям.

Один из фольклорных первоисточников античной трагедии — обряд поминального плача. Пирейский театр вокруг этого первоисточника и сосредоточил свой спектакль. Поминальный плач не есть явление только древнеэллиническое. Он в обычае у множества народов, его знает и Корсика, в корсиканских своих формах он описан и Проспером Мериме и менее знаменитым его современником — Полем Сен-Виктором, он очень хорошо известен и на русском Севере. Плач по умершим и погибшим превратился в особый род фольклорной лирики, мы знаем и ценим нашу Ирину Федосову, народную поэтессу надгробных плачей. У греков плачи перешагнули через лирику и вошли в трагедию. Лирическая основа плачей в трагедии греков сохранилась, и она-то роднит античную трагедию со всемирной фольклорной поэзией, не позволяет трагедии отъединяться. Мы думаем, эта всеобщность поминальной основы и побудила Пирейский театр с особенной настойчивостью обращаться к ней. Далее: психология поминальных плачей в своей последней глубине, минуя все обряды и обычаи, есть нечто неувядаемое. Этот довод для театра, вероятно, был всего важнее.

Поминальный плач в древнейшие времена связывался с загробными суевериями, он был угождением мертвым, которые могут вернуться и станут тогда сильнее живых. Суеверия отпадали, страх убывал, и оставалось великое сожаление об умерших. Так в Пирейском театре, да так и у Софокла. Плач выражал цену человека, который ушел из жизни. Бесконечный плач Электры в софокловой трагедии означает, какую бесконечную цену придает Электра погибшему Агамемнону, как не мирится она с событием гибели и смерти, как мало приготовлена она принять его. Длинный плач Электры — длинные руки, протянутые ею, живой, к умершему, чтобы вернуть его к жизни и не отпустить его. Умереть неоплаканным — умереть не оцененным. Безразличие к мертвому было бы безразличием к живому.

В Пирейском театре Электра оплакивает в Агамемноне человека и героя. Агамемнон был верховным вождем греков в троянском походе и царем в Микенах. Греческий режиссер подчеркивает в Микенах не царство, но страну, населенную людьми, из которых каждый равен каждому. Агамемнон стал царем и вождем, так как стоил этого, так как был из равных лучшим — был героем. Почитание героев есть черта народная и фольклорная. Плач о поверженном герое и о пошатнувшемся престиже героических времен не выводит трагедию за пределы фольклора и фольклорности. Герой в античной его интерпретации всегда великий труженик, он тот самостоятельный человек, все на свете добывающий собственной рукой и собственным умением, которого чтит и полагает в основу коллективной жизни народное сознание. Герой — как бы высокая и высшая, чудесная степень этого человека. Герой щедр на дело, сделанное для других, так как силами он наделен в избытке и может глядеть дальше, может трудиться больше, чем это потребно ему самому. Исключительность и превращает героя в деятеля общенародного, почитаемого всеми и каждым.

Филологи давно объяснили трагедию об Электре и Оресте как торжество отцовского права над древнейшим материнским. Мать Ореста и Электры Клитемнестра нарушила верность отцу их Агамемнону, она и любовник ее Эгисф убили победителя под Троей. Бог Аполлон, покровитель отцовского права, — подстрекатель и защитник Ореста, матреубийцы. Софокл, преданный дельфийской религии, писал свою «Электру» в похвалу богу Аполлону и семейным установлениям, находившимся под Аполлоновой, под дельфийской опекой. Трагедия Софокла с этой своей стороны чрезвычайно важна для историков культуры, и вряд ли этими мотивами смены двух исторических правовых воззрений



«Электра». Девушки-хоревты

она способна увлечь современного зрителя. Пирейский театр, ничего не присочиняя к тексту Софокла, обращает к зрителю этот текст совсем иными его содержаниями. Театр открепил действие и мораль трагедии от богов, а также от мотивов родовой мести. Пафос Электры шире интересов рода. Оплакивая в Агамемноне героя, она восстает и против надругательства над героической моралью. Трус Эгисф, который сидел в тылу, покамест эллины сражались, и Клитемнестра, неверная жена, взгромодились на то место, которое принадлежало Агамемнону, худшие завладели достоянием лучшего, вытеснили его из собственного дома и присвоили

оживило. Конечно, прямые соответствия с современностью были бы здесь ужасающим безвкусием. Конечно, только злая пародия сделала бы Электру и Ореста партизанами, например, а Клитемнестру и Эгисфа — кем? — ну, по меньшей мере коллаборационистами. Обновление трагедии произошло совсем иным образом. «Злоба дня» сделала свое дело на косвенных путях. У Софокла тоже была своя особая задача, если угодно — собственная своя злоба дня. И вот она столкнулась со злобой дня совсем недавней Греции. Тогда обнаружилось нечто присущее обеим сторонам и выходящее, однако, и тут и там за черту времени и места. Обнаружи-



«Электра». Электра — А. Папатаханассиу

«Электра». Сцена из спектакля

себе его наследие. Электра оплакивает извращения, которым подвергнулся мировой порядок, и слезы Электры кончатся, когда перестанут хозяйничать воры, предатели, самозванцы, когда им будет оплачено, как они того стоят.

Для понимания спектакля поучительно то обстоятельство, что впервые он был поставлен в годовщину освобождения Греции от итальянцев и от немцев, в последнюю мировую войну захвативших ее. Аспазия Папатаханассиу, первая актриса театра, в прошлом была прямой участницей национального Сопротивления. Это оживило трагедию Софокла, однако же нужно уяснить себе, как и чем

лось наиболее постоянное и устойчивое содержание трагедии Софокла, имеющее власть и над нашими современниками. Герои Софокла могли казаться в качестве героев поэтической условностью. Они ожили как реальность в новейшей истории греческого народа. Пафос героического и должного воздаяния героическому получил для себя новое питание. Воскреснул с новой силой пафос прав человека на собственные его дела и деяния, на дом, который он сам построил, на поправление воров и убийц, которые в дом этот вторгнулись.

Папатаханассиу, играющая главную роль в трагедии Софокла, актриса незаурядная и сильная. Ре-

жиссер понял «Электру» как трагедию-плач, и Папатанассиу всем своим талантом помогла осуществить этот замысел. В ее исполнении дочь Агамемнона — великая плачущая, «вопленица», как зовутся у нас эти женщины, вдохновленные скорбью и поэзией похоронного обряда. Ее царевна Электра в темно-фиолетовых одеждах — в цветах траура, с квадратным подбородком, с резким и хмурым лицом крестьянки. Отлично зная законы экономики актерского искусства, Папатанассиу бережет себя больше в жестах, чем в голосе, в интонациях и в читке, где она тратится с неслыханной расточитель-

рою, и мы все же слышим и слышим ее, потому что голос актрисы неистощим.

Слезы Электры — не бессильные слезы. Кажется, что слезами своими она вызвала на сцену Ореста, Пилада и Талфибия, довела свое дело до суда над обидчиками, Клитемнестрой и Эгисфом, до возмездия им обоим. В корсиканских причитаниях — *voceros* — с плачем о погибшем смешаны проклятия и угрозы губителям, призывы к мести им. Так и в «Электре» уже сам поминальный плач является как бы судом над преступниками, и далее следует только исполнение того, что приговорит судья.



ностью, себя не жалея. Она под покрывалом, выбиваются растрепанные волосы, и эта растрепанность тоже означает траур, поминальное страдание; руки ее долго молчат, ушедшие в очень длинные рукава, прежде чем будет сделан жест, по-особому заметный и внушительный после длительного воздержания от жестов. Зато голос актрисы — голос плакальщицы, сплошное стенание и говорящая рана. В нашем «Стоглаве», где осуждалась и разгромлялась древнеязыческая обрядность, сказано было о мужах и женах, которые плачутся «по гробом с великим кричанием». Папатанассиу как бы пожертвовала своим голосом в пользу убитого ге-

Следя за спектаклем Пирейского театра, мы начинаем понимать, что такое трагическое очищение, «катарсис». Вероятно, суть его проще, чем это думали многочисленные его истолкователи. Исплакаться, выплакать свою обиду и оскорбленность — это и значит пройти сквозь «очищение». Выплакать возмездие, уничтожение неправды во имя посрамленной правды — это и значит довести очищение до конца. Действие творится в этом спектакле как бы сквозь слезы и стоны Электры, за оградой этих слез. В трагедии Софокла, как это почти всегда бывает в античных трагедиях, решающие эпизоды происходят за сценой. Между белыми столбами —

черный вход, втягивающая в себя черная дыра. Там исчезают Клитемнестра и Эгисф, их казнят не на глазах у зрителя. Со сценического действия как бы снято ударение, действие не есть зрелище, оно приобретает внутренний моральный характер. Персонажи действия суть прежде всего и более всего моральные величины, подсудимые морального суда и исполнители суда, — как Орест, этот меч, на который полагается Электра. Режиссер, человек большой культуры, больших познаний и верного вкуса, очень умело пользуется намеренной скудностью своей постановки. Общая скудность и строгость — хорошее условие, чтобы внятно заговорили вкрапленные тут и там цвета и краски. Клитемнестра (актриса Г. Сарис) появляется перед Электрой с недоброй речью, вся голубая, золотая, раскрашенная. На общем строгом фоне она кажется мистурной, несерьезной, и это ее моральная характеристика. Электра — та подавляюще-серьезна, а Клитемнестра, с ее искусственной статью, с ее нарочито-распрямленными плечами, представляется химерой, злой царицей — мачехой из детской сказки. Клитемнестра, мать Электры, и на деле обращается с дочерью как мачеха. Золото, которое на ней горит — золото Атридов, золото, краденное у рода Агамемнона. Эгисф спешит к дворцу, появляясь с правой стороны сцены. Лица его не видно, видны спина и грудь, мы едва успеваем рассмотреть его. Кажется, и это характеристика Эгисфа с точки зрения суда над ним. О Эгисфе все ясно, не нужно изучения, Эгисф не составляет проблемы, тогда как казнь Клитемнестры тяжка для мстителей, для детей ее, Ореста и Электры.

Электра побуждает Ореста к страшному поступку. Для актрисы, играющей Электру, немаловажная задача точно указать, откуда происходит этот мрак в поведении Электры. Палатанассиу действует, как мы определили бы, методом отрицания и исключения. Сценический характер создается не одним лишь утверждением: я такая-то, я такой-то. Отрицание и исключение тоже нужны: я не та, не тот, за кого зрители могли бы принять меня. Электра проповедует жестокое дело; ее понуждают к этому не натура, но убеждения. По природе своей Электра светла, ей ближе быть доброй и тихой, чем той иступленной ненавистницей, в какую превратили ее события. В сцене с сестрой, с голубой, голубенькой, чуть ветреной, балованной Хрисофемидой, она, темная и суровая, становится ласковой и доступной: бледные руки Электры переплетаются нежно с розовыми руками Хрисофемиды. Когда приносят урну с мнимым прахом Ореста, мнимого погибшего, Электра опускается на колени и качает урну, как колыбельку, баюкает любимый прах. Она прижимает урну к щеке, той ее частью к которой пришлось бы голова младенца, находишь он там

на самом деле. В этих эпизодах с братом, с сестрой в Электре лепечет и бормочет нерастратченный инстинкт материнства и любви. Она живет аскетом, ей суждены бессемейность, вечное девичество, она имеет вид зверя, загнанного, худокормленного, которого стерегут, чтобы не ушел на волю, долг мести истощил ее жизненные силы. Недоверчивая, вся в горестях, вдруг она способна на радость, и в самом ее наивном проявлении. Когда она узнает, что Орест жив, перед обоими, Орестом и Талфибием, она становится на цыпочки и долго так стоит, держа за их руки, как если бы она хотела навеки остаться на этой новой высоте, о которой прежде ей и не мечталось.

Злая природа в ней исключается, но исключается и другой вариант характера. Ее поведение не связано ей извне, она не из тех, кто покорствуется догме, кто принимает слепо чьи-либо веления. Перед тем как идти в дом, где убивают Эгисфа, она воздевает к небу молитвенные руки. Этот жест вдруг обрывается, еще договаривая свое словословие на ходу, с руками, уже опущенными. Электра быстрым маршем проделывает свой путь через сцену. Обращение к богам для нее машинально. Электра делает что делает по наитию собственной мысли и совести. Знание о том, что нужно, в чем правда, принято ею вовнутрь, оно неколебимо, хотя бы оно и шло против личных ее склонностей. Из этого знания, из этой убежденности происходят человеческая цельность и строгое величие Электры, как изображает ее греческая актриса.

В спектаклях Пирейского театра важнейшая роль отдана хору, который поставлен с изобретательностью, с точной красотой танцовщицей и хореографом Лукия. Пирейский театр по-новому научил нас понимать, что такое хор в античной трагедии. Для современного читателя античных трагиков хор — некое преткновение, партии хора он старается миновать, перелистать страницы с хоровыми действующими лицами, как если бы хора и не было. Димитриос Рондирис и вместе с ним Лукия превосходно доказали, какой живой, художественно-неизбежной частью трагического действия является хор. В «Электре» хор состоит из четырнадцати девушек-хоревтов, подруг героини, бездейственных и, однако же, не безгласных. Они — отзвук того, что совершается в героине, они умножают на семь и еще раз на семь внутренний мир Электры, подтверждая его и усиливая. Семь хоревтов по одну сторону и семь по другую подхватывают все пережитое в средоточии сцены, где томится и страждет царица Электра. Хор выполняет назначение музыки, и не потому, что он переходит порой на ление — чаще хор только читает строфы, для него написанные, голос в голос. Музыка, как ни одно

из искусств, способна передавать внутренний мир человека в его колоссальности и мощи. Музыка представляет внутренний мир в его гиперболе, в тех мощностях и масштабах, которых он еще не имеет и к которым только стремится. Ни обыкновенное драматическое слово монолога или диалога, ни жест, ни движение не в состоянии впечатлеть, как впечатляет хор. Он придает огромность внутренним силам героини, и сама она, маленькая женщина, стоящая в центре сцены, кажется огромной, когда ей вторят и вторят полухория, разместившиеся по бокам. Хор как бы предваряет то практическое действие, грандиозное по своему трагизму, которое произведут эти внутренние силы, он заранее приводит в соразмерность друг с другом духовные причины и внешнее действие, последующие им. В частности не всегда он только вторит героине, он нередко забегаеет вперед, он и отстает от нее, превращая отношения свои с героиней в нечто животрепетное и динамическое.

У трагического хора в Пирейском театре — двойственная природа. Хоревты — участники событий, но они и созерцатели, стоящие извне. Постановщики очень присмотрелись к античному изобразительному искусству, к фризам, к саркофагам, к вазам, краснофигурным и чернофигурным. Хоревты часто принимают пластические позы, взятые с древних памятников искусства. Коричневатые платья девушек хора напоминают античную керамику, отражениями которой девушки эти и живут. Чересчур красивые и отвлеченно-живописные, они в эти минуты выбывают из состава действующих лиц и переходят в разряд созерцателей того, что происходит, а позднее опять возвращаются в лоно событий, как пособницы их. В двойном этом своем качестве лиц, то действующих, то созерцающих, девушки хора связывают сцену со зрительным залом. Зритель находит в них себя же зрителя, но вместе с ними и через них вступает в среду актеров. Пирейский театр по античному образцу играет без занавеса. Зрительный зал через хор как бы вливается в пространство сцены, непосредственно продолжая себя в сценическом действии. С подлинным трагическим порывом сыграна была смерть Эгисфа. Когда тот подымается во дворец, где ждут его казнь и смерть, хоревты повторяют его движения, они засматривают, что будет дальше, с трепетом ставят свои ноги ступень за ступенью, все выше и выше — они будто бы и сами идут на казнь и сами же наблюдают казнь. Зрители тянутся за хоревтами, отождествляясь с ними, поскольку и те — зрители, но также зрительный зал и соучаствует в действии, поскольку хоревты другой стороной своего назначения суть активные лица драмы. Эгисф по ступеням лестницы идет навстречу своей судьбе — хоревты следуют за ним, зрители по ту

сторону сцены тоже следуют — мысленно — за Эгисфом, и сцена и зрительный зал сливаются в одно трагическое переживание.

Пирейский театр играет трагедию без перерывов. Представление трагедии длится без малого два часа. Трагедия-плач требует этого сплошного действия, без зевков, без остановок. Весь спектакль — единый поток эмоций. Он не терпит поэтому антрактов: нельзя плакать, рыдать, ненавидеть, отчаиваться, ликовать с антрактами, с разрывами действия, объявляя при каждом разрыве, что продолжение следует. Весь спектакль — два сплошных потока, как бы расположенных крест-накрест. Один поток движется по сцене, тесно связывая эпизод с эпизодом, лицо с лицом. Другой направляется из зрительного зала: этот поток зрительских чувств, усиленный, умноженный хором, тесно сходится с тем, который он застаеет на сцене, и тогда он разливается вдоль сцены.

Пирейский театр мог бы еще и по-иному оправдать принцип сплошного сценического действия, которому он следует. Музыкальная идея проникает весь спектакль. Он построен на свободном ритме и на свободной симметрии. Ритм заранее задан пространственным построением сцены. Уже сам дворец Агамемнона, стоящий на заднем фоне, с черной дверью в центре, с двумя белыми столбами по бокам, создает некое побуждение к ритму и симметрии действия еще до того, как действие началось. Ритмика движений хора усиливает, проявляет тот обдуманый порядок, который заложен в драматическое действие, составляет его закон. Пирейский театр не педантичен в ритме. Он даже нарушает тот закон распределения веса событий, который он нашел у Софокла. В трагедии Софокла смысловой центр — убийство Клитемнестры. В спектакле Пирейского театра следующее за ним событие — убийство Эгисфа, преподносится сильнее, с увлеченным трагическим весом, тогда как у Софокла конец Эгисфа, которым трагедия заканчивается, дается с некоторым спадом. Пирейский театр имеет право на ритмические вольности, ибо он хочет, чтобы линия ритма была живой линией. Сохраняя обрядовую основу трагедии-плача, спектакль с явственностью доводит до нас, из чего и откуда возникло в трагедии ее симметрическое построение: оно не есть отвлеченность, пришедшая извне, оно выражает порядок народного ритуала, внутри присущий ему. Великий плач Электры нельзя понимать как изъявление личного горя, и только. Она не первая оплакивает, ее потеря — потеря для многих, быть может, для всех. Поэтому переживания Электры подчиняются некоторому правилу — укладываются в ритуал. В наших народных плачах тоже есть свой ритуал — «указная дорога, о ком как плакать». В спектакле Пирейского театра

симметрия свободна, потому-то вырастает из практики народной жизни и народных обычаев. При нас, как свидетелях, на сцене Пирейского театра народный ритуал превращается в художественную гармонию. Она же не допускает никаких пустых промежутков, пауз, антрактов: гармония неделима.

«Медею» Еврипида Пирейский театр поставил, не слишком отдаляясь от принципов, которые применялись им к «Электре» Софокла, и в этом-то мы и усматриваем повод для художественной дискуссии. Еврипид — поэт другой исторической стадии в

пять раз венки за трагедии, им предложенные театру, и один из этих венков был посмертным. Оценка Еврипида до сей поры неясна в истории литературы. Ему навязывали репутацию поэта упадка, вопреки тому, что из античных трагиков он оказался самым влиятельным в позднейшей истории новоевропейской драмы, и это отнюдь не в периоды ее упадка и застоя. Прежде всего нужно оговорить, что самое время Еврипида только под особым углом зрения можно именовать временем упадочным. Вернее, это было время перехода, ког-



«Медея». Хор коринфских женщин

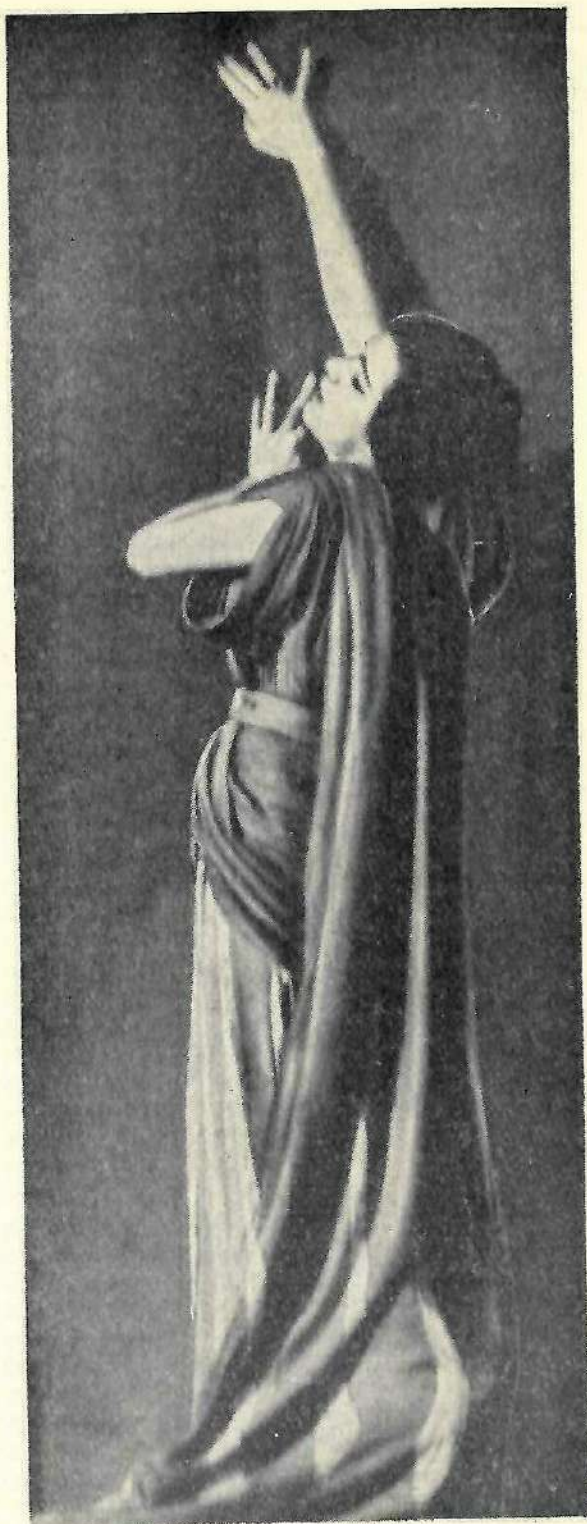
развитии Афин; хронологически почти современник Софокла, по содержанию и стилю своих трагедий он поэт, весьма отодвинутый от автора «Электры» и «Эдипа». Историки литературы справедливо связывают Еврипида с разложением античного «полиса», с ослаблением коллективного духа старых городских республик, с обветшалостью старых идеологических традиций, с античным индивидуализмом, если только понятие это уместно в отношении античности. Сами древние чувствовали в Еврипиде непонятную новизну. Его осмеивал Аристофан, он был предметом споров, его любили и не любили, афинские зрители присудили ему только

да в традиционном греческом «полисе» обнаруживались новые возможности, из которых, будь исторические обстоятельства, внутренние и внешние, иными, возникла бы более высокая форма общественной жизни. Но она не возникла, и поэтому древний «полис» сохранил авторитет, значение идеала, который непрерываем. Еврипид вовсе не восхищался тем, что творилось вокруг него в Афинах и в Элладе. Если то был упадок, то он изображал упадок, грустя о нем. Он не отвергал начисто новых явлений афинской жизни, как это делал, например, Аристофан. Дурное и сомнительное в них не исключало для Еврипида угадывания в них же более

высоких путей, чем старые, традиционные. Воспе не радуясь индивидуалистическому распаду, он надеялся, что новый человек, не ведающий угнетения старыми авторитетами, сам добровольно, собственным убеждением по-новому вернется к нормам героического века, к коллективности и демократии. Идеалы Эсхила и Софокла лежат в пределах исторического опыта, пережитого Элладой, идеалы Еврипида выходят далеко за горизонт того, что на деле оказалось достижимым для его страны и народа. Еврипид не довольствуется одним созерцанием предлежащего, в нем действует стихия мысли и анализа, неотделимая от юмора, иронии и мечтательности. Ему не помогает традиция в той степени, в какой она служила Эсхилу и Софоклу. Читателя и зрителя он склоняет на свою сторону, пользуясь средствами собственной личности. Поэт обольстительный, печальный, скептический и возвышенный, он при всей неоднородности средств, к которым он прибегает, никогда не грешит против поэтической красоты. О нем утверждали и то и другое и третье, а о возвышенном характере его поэзии позволяли себе забывать.

Пирейский театр не делает Еврипида «модернистом», и в этом заслуга, в этом существенное новшество театра. Но театр уклоняется довольно заметным образом в сторону противоположную и в какой-то степени делает Еврипида поэтом архаическим, мало обособленным от старших трагиков древнеэллинической сцены. Истина же в том, что Еврипид не архаист и не модернист, — греческий «модерн» Еврипид допускает только под условием, что возможно подняться над ним. Пирейский театр в «Медее» вносит некоторые постановочные изменения сравнительно с «Электрой». Дом Ясона в этом спектакле тот же дом Агамемнона; вместо черного проема, вместо «двери суда», здесь, в «Медее», дверь, украшенная с затейливостью, наглухо закрытая — закрытая для изгнанной из этого дома героини. Девушки хора в «Медее» одеты более изысканно, чем хоревты «Электры», с извилистыми продольными линиями вдоль светлого пеплоса, носимого каждой. В хоровых партиях «Медее» больше пения, и в этом знак, что переживания здесь углубленнее, что они идут от развитого душевного опыта. Нельзя не оценить эту благородную и точную постановочную работу. И, однако же, по всей вероятности, нужен был бы здесь более решительный отрыв от первобытной скудости и бедности, отличавшей постановочный фон «Электры». Действие в «Медее» происходит в богатом, позлащенном, пестром Коринфе. Ведь и вся коллизия в том, что Ясон меняет свою Медею на многие деньги коринфского царя Креонта и царевны, дочери его.

По сцене проходят три царя, Креонт, Эгей, Ясон, все с золотыми поясами. Но этого богатства мало.



«Медее». Медее — А. Папатанассу

Богатство в этой драме — массовая сила, нельзя его представлять одними крупинками. Медею губят богатством. И она мстит тем же. С чрезвычайной яркостью изображения преподносится рассказ о том богатышем расшитом пеплосе, о той золотой диадеме, что Медея послала в подарок царевне-сопернице; Медея отравила и извела царевну роскошью и драгоценностями.

Сцена в «Медее» чересчур бедна намеками на быт. В «Электре» безбытность правильна, в «Медее» — вряд ли. Люди у Еврипида разьединились, оторвались друг от друга. У Софокла сила человека — в другом человеке, в брате, в друге, в сподвижнике. В трагедиях Еврипида сила или бессилие человека — в вещах, которыми он обладает или не обладает. Пирейский театр разыгрывает трагедию Еврипида в почти оголенном, в почти геометрическом пространстве. Люди в текстах Еврипида окружены и обставлены несколько иначе.

«Медея» ведется также в стиле и в духе античного «треноса» плача: героиня оплакивает свою любовь к Ясону и свой брак с Ясоном. Папатанассию — Медея снова появляется перед нами в образе великой плачеи. Такая трактовка здесь недостаточна. Медея — не только озлобленная, брошенная женщина, хотя и героически противящаяся своей судьбе, Медея — могучая волшебница, женщина великого ума и великого искусства. Еврипид отлично понимал, что ум — оружие в драматической борьбе, что защищаются и нападают искусной, хорошо обдуманной речью. Медею — софистку, Медею — риторика, искусственного защитника собственных прав, не всегда можно было узнать в женщине, которую представляла Папатанассию. Все чересчур поглощалось звериной энергией страсти и обиды. Волчица, любящая своих детенышей и из злобы, из оскорбленности жертвующая ими, — это еще не вся Медея. По временам хотелось, чтобы ярче горел вокруг Медеи ореол необычности и умственного превосходства. Не станем умалять достижений артистки. Сомнениям подлежит не ее искусство, но общий характер спектакля. В границах своего толкования роли Папатанассию и на этот раз была сильна. Когда у нее впервые в уме слагается ее страшный замысел, то он становится физически ощутим. Кажется, что на сцене появилось новое невидимое лицо, — нет, видимое, и лицо это, страшный этот человек, страшный зверь, — мстительная мысль Медеи. И в этой постановке хор делал должное. Тяжкий вздох Медеи отразился в хоре глубокими повторами — хор сообщал переживаниям Медеи грандиозность.

В трагедии Еврипида, конечно, тоже содержится традиция «треноса»; однако значение ее несравненно скромнее, чем это представил Пирейский театр. В «Электре» все лица были подсобными, они всецело служили потребностям очистительного дей-

ствия. Для «Медее» нужны люди иного стиля, более дробного и индивидуального. Люди Еврипида не сливаются в одно со своими поступками, они их совершают и часто отстоят от них, боятся отвечать за содеянное, хотели бы казаться иными, лучшими, чем собственные их дела.

Креонт, Эгей, Ясон — люди слабые. Креонт хочет и неспособен поступать, как царь, его сварливость и крикливость отсюда и следуют — он недоволен собой, своей нетвердостью и уступчивостью. Эгей, царь афинский, весь ослаблен семейными заботами. Ясон, бывший герой, ведет себя постыдно, предательски, продается за деньги, мелко политиканствует, лжет и изворачивается. Все они — люди, потерявшие групповые связи, коллективные традиции, отколовшиеся от положений, которые были ими унаследованы. Ясон — авантюрист, искатель обстоятельств. Предоставленный самому себе, он стал корыстен и эгоистичен, сходя в этом со множеством других лиц, выведенных в трагедиях Еврипида. Как человек-одиночка, он слаб по положению. Эгоизм — это его попытка сделать слабое положение сильным. Но Ясон не лишен стыдливости перед самим собой. Он не смеет не признавать общественные нормы, хотя и уклоняется от выполнения их, сколько может. Перед брошенной Медеей Ясон ищет оправданий, хочет обелить себя перед детьми от Медеи, к которым он и в самом деле по-своему нежен. У Ясона немалая потребность слыть за пристойного человека. Злодействие его только наполовину. Он человек середины, и это чрезвычайно важно в трагедии Еврипида, в этом источник трагической коллизии, как еще видно будет.

В Пирейском театре все мужские роли мало разработаны, в этом главная причина, почему и роль Медеи дана в театре неполно: ведь роли создаются не каждая в отдельности, а одна в виду другой и других, каждый спектакль разыгрывается в порядке некоторой круговой поруки. Эгей и Креонт в некотором роде «хор», умножение Ясона, слабого человека. Эгей и Креонт в спектакле не прозвучали, а вместо еврипидова Ясона с его смешанным характером, с его неуверенной в себе низостью и с его безконтрольной добротой, сцена предъявила нам другого Ясона, опустившегося, грузного, чересчур элементарного.

Трактовка Ясона у Еврипида много уясняет нам в его художественной и моральной идеологии. Еврипид вовсе не противится тому, что в современниках его прорезалось личное начало. Нет, он в этом видит важное и положительное завоевание. Чувство личности он обособляет от эгоизма — искажение личного чувства, возникшего под воздействием обстоятельств; личность должна освободить себя от этого и от других своих искажений. В «Алкесте» он изобразил царя Адмета, себялюбца до поры до

времени, смешного и жалкого, готового жертвовать кем и чем угодно, только бы ему сохранили жизнь. Но Адмет проходит через тяжкий опыт и через страдание, и так к нему возвращается человеческое достоинство. Приобретенное, выстраданное, на личных путях завоеванное достоинство Еврипид ценит выше, чем когда оно получено от предков, от положения, «от богов». В трагедиях его немало полемик против героизма, как его понимала аристократическая традиция, — врожденного богами и небом, происхождением пожалованного. В той же «Алкесте» в комическом порой освещении выводится Геракл, а в трагедии, названной именем этого героя, судьба его представлена незавидной. В прекраснейшей, удивительной «Ифигении Авлидской» да и в «Ифигении Таврической» дана концепция героизма, как она представляется самому Еврипиду. В Авлиде Ифигению хотят положить под жреческий нож, так как этого требуют интересы Эллады. Насилие над Ифигенией было бы ужасным и отвратительным. Но Ифигения, пройдя сквозь страх смерти, растет и растет нравственно, она сама добровольно соглашается пожертвовать собой ради общезллинского дела. Слабость, страх за себя были только предусловием для ее героического решения. Она сама, собственным сознанием, свободно возвысила себя до героизма. И этот героизм, этот пафос общезллинности, возникшие изнутри человека, из его личности и личного сознания, по Еврипиду, всего дороже. Сравнительно с героями каноническими, люди Еврипида познают падение, но падение это бывает плодотворным. Павшие восстанавливаются, и так как это сделалось их собственным усилием, то они с тех пор стоят крепко. Их героизм — их собственное создание, их героическое поведение исходит из центра их собственной личности, они владеют им. До общих интересов они поднялись, не теряя самих себя. Еврипид — скептик в отношении традиционных идеалов и верующий в отношении новых идеалов общезллинности, о которой ему мечтается.

Конечно, Ясона Еврипид не принимает. Ясон — из тех, кто доволен своим падением и ищет несерьезных к нему поправок, не более того. Ясон отчасти близнец царя Адмета. Ясон не возродился, как Адмет, он прошел менее чем полпути Адмета, идти далее он не может и не хочет. Его компромиссы, его серединность и разжигают мрачную трагедию, направляют действие к грозной катастрофе. Медея не может ему простить этой серединности — посредственности. Нужно помнить, кто такая Медея. Она — внучка Гелиоса, внучка солнца. Существо стихийно цельное, несущее в себе огромные страсти, Медея способна быть и выше людей и ниже. Медея способна и на величайшую преданность, на

жертвы и на величайшую преступность, чрезмерная во всем — и в любви и в гневе, в дружбе и в мстительных чувствах. Она входит в человеческий мир, в мир современников Еврипида, и встречает здесь слабость, двоение, мелкие хитрости и мелкую политику, ложь, притворство, нежелание отвечать за собственные дела, любовь к вещам, которая действеннее, чем любовь к людям, денежные расчеты и денежные вождения, загрязнение души, пошлость и предательство. Медея сама пытается быть политиком и интриганом, и Медея не может выдержать этой роли. Она хотела быть лучше людей, и стала хуже, в ней та мера ярости и жестокости, о которой люди и не ведают. Средняя линия ей недоступна. Если есть мораль в этой трагедии, где героиня поступает столь имморально, то она такая: наказанная середина и посредственность. Полузло рождает зло великое и беспримерное, когда сталкивается с целостными, могущественными требованиями к жизни.

Так как на сцене Пирейского театра более всего подчеркнута в Медее жена, покинутая и отринутая собственным мужем, то возникает известная опасность, как бы трагедия Еврипида не уклонилась в сторону ограниченной по смыслу своему семейной драмы.

В эпилоге спектакля на крыше Ясонова дома появляется потемневшая, измученная Медея, с головой, окруженной бледным сиянием. Сравним с этим меланхолическим и приглушенным окончанием то, что подсказано самим Еврипидом. На крыше Ясонова дома — колесница, запряженная драконами, и в ней Медея, с зарезанными детьми на ее коленях. У Еврипида внучка Гелиоса возвращается к Гелиосу после преступлений, к которым вынудили ее люди, после того, как люди изгнали ее. Театр, быть может, убоился фантастики. Но в ней заключается реализм Еврипида. Цельность жизни, страсть, душа устраниваются в обществе людей, им отказано в месте, и тогда — как еще иначе они могут людям представиться, если не в виде призрака, устрашающего и мстительного.

Пирейский театр иной раз и по иным поводам побуждает к спору. При этом спорящие не могут не испытывать к театру чувства благодарности. Так много продуманности и художественной последовательности, так много опытности и вкуса в его работе, что он же сам помогает зрителю уяснить его собственное мнение и в тех случаях, когда зритель не до конца согласен с театром. Мы хотели бы, чтобы наше знакомство с гостями из Пирея, с их искусством, благородным и серьезным, открывающим нам заново величайшие памятники драматической поэзии, не оказалось эпизодическим и чтобы в будущем оно продолжилось.

Фото Ю. Зенковича

ДАНИЯ

С большим успехом прошла в Ольборгском театре премьера пьесы В. Брехта «Кавказский меловой круг». Критика считает ее чрезвычайным событием в театральной жизни Дании. Спектакль осуществлен режиссером Ханс-Хенриком Краусе. Художник — Ери Матиасен. Главные роли исполняют Е. Кох, Лайла Андерссон и Йорген Букхей.

ИТАЛИЯ

Эдуардо Де Филиппо по-прежнему остается любимцем итальянских зрителей, вопреки всем сенсациям и модам. В прошлом году итальянское телевидение, начиная работу по второму каналу, сделало «звездой» второй программы цикл из восьми пьес Эдуардо в его постановке и с его участием. Эта серия передач была затем по требованию публики повторена. Теперь Эдуардо подготовил новую телепостановку, на этот раз написав специально рассчитанную на телевидение пьесу «Пеппино Джирелла». Телеспектакль уложен в шесть передач; «впервые», — сказал Де Филиппо, — мне не мешает мой исконный враг — сценическое время». Герой пьесы Пеппино — 11-летний мальчик из самого бедного района Неаполя. Его отец Андреа (эту роль Эдуардо написал для себя) — безработный. Стараясь помочь родителям, Пеппино устраивается «мальчиком» в бар, и Андреа тяжело переживает, что не он кормит сына, а сын — его. «Семейная драма» тесно связана с драмой социальной, и к проблеме «опасенного жизнью» молодого поколения Эдуардо добавляет теперь проблему «опаленных отцов». Андреа не имеет квалификации, он необразован; но разве не общество сделало его таким! А теперь это общество, провозглашая «экономическое чудо», предаст таких, как Андреа, и отбрасывает их на задворки жизни.

КИТАЙ

Шанхайское издательство «Искусство» выпустило сборник «Малая сцена». В сборнике помещены песни, сценки, произведения народных сказителей — шопудов.

В Пекине проводился семинар молодых драматургов. Занятия на семинаре вели крупнейшие драматурги страны: Тянь Хань, Цао Юй, Лао Шэ и другие.

В Тяньцзине состоялась выставка театральной фотографии.

На время весенних полевых работ Пекинский Народный Художественный театр выделил группу актеров для выступления перед крестьянами. Актеры познакомят крестьян с пьесой корейского драматурга Юэ Бай Лина «Красный агитатор». На фото: сцена из спектакля «Красный агитатор».



ПОЛЬША

Клуб театральной критики Союза польских журналистов провел среди своих членов плебисцит: десять лучших спектаклей сезона. Критики признали наилучшими следующие постановки: «История о славном воскресении господнем» (Варшавский Национальный театр, режиссер К. Деймек), «Карьера Артуро Уи» Брехта (варшавский Театр Вспомогательный, режиссер Э. Аксер), «Дядьки» Мицкевича (Театр Людовы в Новой Гуте, режиссеры Скушанка и Красовский), «Слово о Якубе Шели» Ясенского (Варшавский Национальный театр, режиссер Деймек), «Дон-Жуан» Мольера (Краковский театр им. Ю. Словацкого, режиссер В. Коженевский), «Дело Сухово-Кобылина» (Познанский Новый театр, режиссер В. Коженевский), «Самуил Зборовский» Ю. Словацкого (режиссер Я. Кречмар, варшавский Театр Классычный), «Платонов» Чехова (варшавский Театр Драматический, режиссер Ханушевич).



В Варшаве на сцене Театра Классычный поставлена редко ставившаяся на сцене трагедия Шекспира «Тимон Афинский». В роли Тимона выступил известный польский артист Ян Кречмар. На фото: Тимон — Ян Кречмар.

В ознаменование 400-летия со дня рождения Лопе де Вега в Польше поставлен ряд произведений великого испанского драматурга. В Кракове идет комедия «Рыцарь чудес», в Гданьском театре Выбжеже — «Комедия о мельнице», успехом театра называет польская критика постановку «Звезды Севильи» в Торуню.

МОНГОЛИЯ

С большим успехом идет в Монгольском государственном музыкально-драматическом театре трагедия Шекспира «Отелло». В заглавной роли выступил народный артист республики Гомбосурэн. На фото: Гомбосурэн — Отелло.



СЕНЕГАЛ

В столице Сенегала Дакаре в день открытия общафриканских Игр

Дружбы состоялись выступления недавно созданного Прогрессивного театра. Художественный руководитель театра 26-летний актер и режиссер Вакао Мове. Первый спектакль театра посвящен приключениям человека — наука Жоржа Анансе — излюбленного героя западноафриканского фольклора.

США

Пит Сигер — один из наиболее известных и любимых американской молодежью исполнителей народных песен — снова ощутил мертвую хватку покойного сенатора Маккарти. Одна из крупнейших телевизионных компаний Соединенных Штатов — «Америкэн бродкастинг компани» — объявила, что 7 апреля будет передаваться концерт народных песен в исполнении Пита Сигера. Этот концерт был назван «Хут-ин-эни» — общеизвестный в США термин, изобретенный Сигером для обозначения концерта народных песен, в котором участвует не только певец на эстраде, но и вся аудитория.

Сотни тысяч поклонников Сигера, которые слышали его не только со сцены, но и во время демонстраций в защиту мира на улицах многих американских городов (а в последнее время в небольших церквях и школах штатов Миссисипи, Алабама и Джорджия, где он давал концерты для американской негританской молодежи, борющейся за свои права), с нетерпением ожидали выступления своего любимца.

Однако концерт не состоялся. Не стесняясь, компания признала, что причина этого — нажим со стороны «правых», которые хотят, чтобы Пит Сигер был навсегда занесен в черный список как лицо, замешанное в подрывной деятельности.

На заседании комиссии по расследованию антиамериканской деятельности Пит Сигер принес банджо. Он предложил сыграть и спеть те песни, которые, по-видимому, были единственной причиной того, что его считают замешанным в подрывной деятельности. Это народные песни, родившиеся еще во времена американской революции. Но они столь же злободневны, как и борьба против маккартизма и расистов, пытавшихся помешать Джеймсу Мердиту поступить в Миссисипский университет.

Когда Сигеру сказали, что многие негодуют по поводу его вызова в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности и что исполнители народных песен намерены выступить с организованным протестом в его защиту, Пит сказал представителям печати: «Я не претендую на то, чтобы таким образом завоевать популярность, но в конце концов кто-то должен стать стержнем борьбы за справедливое дело».

«Американ бродкастинг компани» может не передавать концертов Пита Сигера, однако это не заставит его замолчать.

СУДАН

Сколько лет арабскому театру? — об этом спорили участники Второго арабского фестиваля искусств, состоявшегося недавно в Хартуме. Известный египетский искусствовед Исса аль-Харауди говорил о необходимости изучения памятников древнеарабского искусства. В работе фестиваля приняли участие ученые из стран тропической Африки.

ФИНЛЯНДИЯ

В Финляндии проблема драматургии стоит сейчас очень остро, говорит секретарь Государственного совета финских театров Вернари Бейстяя. Все же можно назвать два новых имени: Лаури Кекконен и Рейно Лахтинен. Пьесы этих авторов все больше завоевывают любовь финских зрителей.

В последнее время на финской сцене появляется все больше советских пьес. С успехом идет «Обыкновенный человек» Л. Леонова, «Русский вопрос» К. Симонова. В Рабочем театре состоялась премьера «Иркутской истории» А. Арбузова. В репертуаре Национального театра большое место занимает русская классика — Островский, Чехов, Горький...

Недавно в Хельсинки созданы две трехгодичные театральные школы; преподавание в них ведется на финском и шведском языках. Осенью предполагается открыть первую Высшую театральную школу в Финляндии. Пока она рассчитывается всего на 12 учащихся, хотя заявлений подано уже 70. Будем надеяться, что со временем школа будет расширена.

ФРАНЦИЯ

Старейший театр Парижа — Комеди Франсез показал инсценировку романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание». «Надо признать, что режиссура Мишеля Витольда весьма тщательна, точна и находчива, — пишет в газете «Либерасьон» критик Поль Морелль. — Редко столь разнохарактерная и столь индивидуальная труппа Французской комедии являет собой столь великолепный ансамбль».

Роль Раскольникова исполняет Робер Ирш. В спектакле участвуют: Луи Сенье — Порфирий Петрович, Даниэль Ажоре — Соня, Дениз Нозль — Катерина Ивановна, Жорж Шамара — Мармеладов.

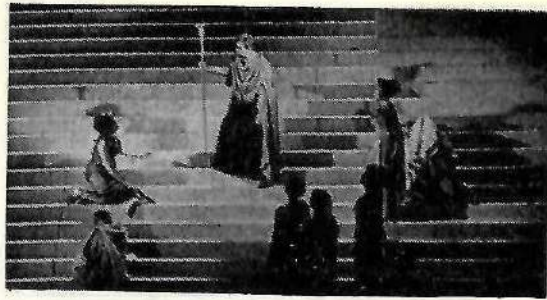
Критика отмечает прекрасную работу художника Гене Аллио, ранее оформлявшего спектакль «Мертвые души» у Роже Платона в Лионском театре де ла Сите.

На фото: Раскольников — Робер Ирш, Соня Мармеладова — Даниэль Ажоре.



ФРГ

В августе 1961 г., после того как Германская Демократическая Республика вынуждена была принять меры, обеспечивающие безопасность ее границ, в ФРГ громкогласно объявили о бойкоте произведений Брехта на сцене театров Западной Германии. Пьесы Брехта, с огромным успехом шедшие во многих театрах страны, были демонстративно сняты с репертуара. Прошло немного времени, и бойкот провалился. Об этом свидетельствуют факты. В Бремене поставлена «Трехгрошовая опера», в Любеке сенат вынужден был снять запрет с пьесы «Трубы и литавры». Большим событием в культурной жизни страны оказалось выступление актрисы Берлинского ансамбля Гизель Май, исполнившей перед полутора тысячами студентами Гамбургского университета программу из произведений Брехта.



Сцена из спектакля «Эдип-царь».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Для нынешнего сезона в Чехословакии характерно обращение к пьесам, в последние десятилетия оставшимися за пределами театрального репертуара. Леонов в Чехословакии — один из самых любимых и репертуарных советских драматургов. В 1957 г. в Национальных театрах Праги и Брно с большим успехом ставилась «Золотая карета». В 1961 г. в театре Буриана вновь была поставлена «Золотая карета» и «Обыкновенный человек». В 1962 г. в Национальном театре Праги — «Половчанские сады». Значительным театральным событием в Чехословакии ока-

зались постановки «Дела» Сухова-Кобылина в Камерном театре в Праге и «Войцеха» Георга Бюхнера в театре города Брно. Как утверждают чешские критики, театр Брно, обратившись к этой подлинно классической драме, разрушил легенду о ее неспешности. Театр решает пьесу как трагедию униженных и оскорбленных, трагедию маленького человека, впервые осознавшего свое место в классовом обществе.

На сцене Пражского Национального театра поставлена трагедия Софокла «Эдип-царь». Режиссер — Мирослав Махачек, художник — Йозеф Свобода, в главной роли выступил Витезлав Вейражка.

В Праге в восемнадцатый раз состоялся музыкальный фестиваль «Пражская весна». Открылся он традиционным исполнением цикла симфонических поэм Сметаны «Моя родина», на закрытии, тоже по традиции, прозвучала Девятая симфония Бетховена. В программе восемнадцатой «Пражской весны» — произведение С. Прокофьева, десятилетие со дня смерти которого исполняется в

этом году. Лучшие оперные коллективы Чехословакии исполнили оперы Прокофьева, балетная труппа Национального театра показала «Ромео и Джульетту», «Золушку» и «Каменный цветок». В программе фестиваля — выступление оркестра под управлением Герберта фон Карояна, который исполнил симфонию Моцарта «Юпитер» и Седьмую симфонию Брукнера.

ЭКВАДОР

В столице Эквадора Кито состоялся фестиваль эквадорского театра. Подводил итоги фестиваля, газета «Эль пуэбло» выделяет две пьесы: «Дом, о котором скажут» Хосе Мартинаса Кейло и «Лягушки и море» Альваро Санфелиса. В пьесе Мартинаса Кейло высмеивается «высший свет» Эквадора. «Лягушки и море» — обвинительный акт против капиталистического общества. Пьеса разоблачает пороки «предста-

вительной демократии». Перед зрителями проходят: мэр города, президент республики, фабриканты оружия, банкиры, крупные латифундисты, стремящиеся нажиться за счет народа. «Надвигается очистительная народная революция», — утверждает автор пьесы. Отмечая огромный успех обеих пьес, газета «Эль пуэбло» высмеивает тех драматургов и режиссеров, которые не выходят за пределы развлекательной драматургии, предпочитая не касаться социальных проблем эпохи.



ТОКТОБОЛОТ АБДУМОМУНОВ

Обжалованию не подлежит

Драматическая повесть в двух действиях

По з
прос
кое д
качи
криво
в кар
попы
даль.
р и к
кврги
черны
ме —
лицо
здан

Ст
и, те
ходи
тебе
прост

Неск
челов
(Тере
старе
вать
Ну
росу)
челов
глядя
люди
невес
кое д
глаза
Я воз
Ст

11*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Нурдин.
Шаиргуль.
Масадык.
Нияз.
Его жена.
Сейит.
Омор.
Белек.
Айша.
Муж Айши.

Василий.
Ирина.
Асиса.
Молодой врач.
Сейне.
Милиционер.
Старик.
Официантка.
Гости на свадьбе, посетители
ресторана, гуляющие в парке.

Действие происходит в наши дни в Киргизии.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

I

По занавесу медленно плывут тяжелые тучи. На просцениуме, рядом с дорожным знаком, — одинокое дерево. Порывы осеннего ветра со свистом раскачивают его голые черные ветви. Прижавшись к кривому стволу, стоит Нурдин. Его руки засунуты в карманы, воротник пальто поднят. Нетерпеливо попыхивая папирсой, Нурдин смотрит куда-то в даль. Рядом с ним, на обочине дороги, сидит старик с седой козлиной бородкой. На голове у него киргизский колпак из белого войлока, отороченный черным бархатом. Прислонившись к переметной суме — курджуму, старик пристально вглядывается в лицо Нурдина, словно ожидая ответа на только что заданный вопрос. Но Нурдин продолжает молча курить.

Старик (*поднимается, стягивает кушак и, теребя по привычке свою бородку, подходит к Нурдину*). Прости, сын мой, если тебе не по душе мой вопрос, ради аллаха, прости!

Нурдин, не оборачиваясь, молчит.

Нескладно у меня вышло. Впервые увидел человека и сразу полез к нему в душу. (*Теребит бородку и вздыхает.*) Когда стареет тело, понемножку начинает сдавать и ум.

Нурдин (*бросая и затапывая папиросу*). Ну что вы оправдываетесь, милый человек? (*Задумывается, по-прежнему не глядя на старика.*) Обыкновенно молодые люди жизнерадостны. А вам повстречался невеселый и молчаливый, как это одинокое дерево. (*Впервые смотрит прямо в глаза старику.*) Знаете, почему я такой? Я возвращаюсь из тюрьмы.

Старик (*недоверчиво*). Из тюрьмы?

Нурдин Да, из тюрьмы.

Старик. Не может быть. Ты с виду такой серьезный, благородный... Какой шайтан тебя туда заманил?

Нурдин. Длинная история. Длинная и мрачная. (*Хочет закурить, но видит, что пачка пуста, комкает ее и швыряет в сторону.*)

Старик. Сын мой... Прости старика... Ты, верно, голоден?

Нурдин. Нет, спасибо. Я сыт.

Старик. Спасибо скажешь, когда поешь. (*Подходит к курджуму.*) Я везу своим внукам вареного молодого барашка. Уверю тебя: в тюрьме такого вкусного и душистого мяса ты не пробовал. (*Собирается развязать курджум.*)

Нурдин (*мягко останавливает Старика*). Не беспокойтесь, отец.

Старик. Ты хочешь обидеть мою бороду?!

Нурдин. Не нарушайте хорошего обычая: первым должен прикоснуться к гостинцу тот, кому этот гостинец предназначен.

Старик. Ради хорошего человека можно нарушить и хороший обычай.

Нурдин. А откуда вы знаете, что я хороший человек?

Старик. По глазам вижу. (*Отворачивает полу вельветового чапана и достает из кармана бешмета сверток с сыром.*) Отведай из рук старика хотя бы нашего сыра. А то совсем обидишь.

Нурдин (*беря кусок сыра*). Спасибо. Давно я не видел сушеного сыра. (*Откусывает и с нескрываемым удовольствием жует сыр.*) Почему-то раньше мне всегда везло на хороших людей. Так везло, что я готов был каждого встречного назвать другом... Честное слово! Единственным своим врагом я считал болезнь. Вот с ней я и дрался изо всех сил...

Старик. Ты доктор?

Нурдин. Да. Я боролся с невидимыми микробами, но не замечал под самым носом людей, которые страшнее любых микробов!

Старик. Каждый имеет хоть одного врага.

Нурдин. Но жизнь мне сломал не враг, а друг. Да-да, самый близкий друг — Масадык, в котором я души не чаял.

Старик. Оклеветал тебя?..

Нурдин. Нет. Осудили меня справедливо... Я сбил Масадыка своей машиной.

Старик. Случайно?

Нурдин. Нет, не случайно. Я хотел уничтожить его. Стереть с лица земли.

Старик. Ты убил его?

Нурдин. Искалечил. (*Опускает голову.*)

Старик. Понимаю... Должно быть, твой друг Масадык сделал тебе очень больно... Но все-таки напрасно ты поддался гневу!

Нурдин. К сожалению, я слишком поздно понял безрассудность своего поступка. Все эти годы меня мучил вопрос: а может, я сам виноват в своем несчастье? (*Возвращается к дереву и снова прислоняется к нему, глядя в даль.*)

Старик (*после паузы*). Не печалься о прошедшем. Думай о будущем.

Нурдин (*горячо*). О будущем? А какое у меня будущее? В прошлом у меня было все. Была любимая. Были друзья, которые уважали меня, верили мне. Как-то они встретят меня теперь?

Старик. Доверие и уважение завоевать трудно, а потерять легко...

Продолжительная пауза.

Если ты не сочтешь назойливым, то я хотел бы спросить... (*Смуценно теребит бородку.*) Я хотел бы спросить тебя...

Нурдин (*перебивая*). За что я исколечил Масадыка?

Старик. Да.

Нурдин. Об этом я еще никогда никому не рассказывал. Даже судьям.

Старик (*еще более смущаясь*). Я, конечно, не настаиваю.

Нурдин. Но вам, отец... Давно никто со мной не говорил так, как вы...

Осенний мрак прорезают фары приближающейся машины.

Старик. Машина!

Нурдин. Скорее!.. Пока она не прошла. А курджум дайте мне.

Старик. Нет, я сам... Он тяжелый.

Нурдин. Не такие тяжести я носил. Идемте...

Старик и Нурдин торопливо уходят. Из-за кулис доносятся гул мотора и голоса Старика и Нурдина.

Голос Нурдина. Устраивайтесь поудобнее. До города далеко.

Голос Старика. Спасибо, сын мой, мне очень хорошо.

Голос Нурдина. Тогда... Тогда слушайте. (*После паузы.*) Было это в канун Первого мая. Тридцатого апреля. В предгорьях Алатоо атели тюльпаны. В городе стоял нежный аромат сирени. А в комнате, в которой мы жили с Масадыком...

Гул мотора удаляющейся машины все тише, а потом вовсе замирает. Медленно открывается занавес.

2

Перед нами комната, в которой живут Нурдин и Масадык. За окном — белополовые горы. На столе — ваза с тюльпанами: весна.

Перед зеркалом сидит Нурдин. Около него, напевая веселую мелодию, с бритвой в руках Масадык. В такт быстрой мелодии он стремительно проводит бритвой по щеке Нурдина.

Нурдин (*отпрянул в испуге*). Ой!.. Что ты делаешь, Масадык?

Масадык. Великое дело — брею своего друга. (*Намыливает щеку Нурдина.*) И не как-нибудь по старинке, а вполне современным методом: под собственное музыкальное сопровождение. (*Снова поет и бреет.*)

Нурдин. А ты не можешь делать что-нибудь одно: либо петь, либо брить?

Масадык. Ни в коем случае! В наш век автоматике и кибернетики люди должны уметь сочетать одно полезное дело с другим.

Нурдин. Тогда лучше отдай мне бритву.

Масадык. Осторожно, Нурдин! Бритва — не игрушка. *(Снова начинает брить Нурдина.)* В жизни человека бывает два самых счастливых момента. Первый — когда он женится.

Нурдин. И второй — когда он попадает в руки к такому современному брадобрею, как ты?

Масадык. И второй — когда у него рождается сын. Сегодня ты переживаешь свою первую радость. *(Смотрит на часы.)* Так неужели за два часа десять минут до того мгновения, когда ты назовешь Шаиргуль своей женой, я позволю тебе заниматься мелкими житейскими заботами? Нет, в эти исторические минуты ты должен думать только о своем счастье! *(Проводит рукой по щеке Нурдина.)* Черт возьми, мне бы парикмахером быть, а не врачом! Если муха случайно сядет на твою щеку, она непременно поскользнется и сломает себе ногу. *(Ловко действуя пульверизатором, поливает Нурдина одеколоном.)* Но борода у тебя чертовски жесткая. Похуже лошадиной гривы.

Нурдин. Зато душа у меня мягкая, как шелк. *(Улыбаясь смотрит в зеркало.)*

Масадык *(подходя к зеркалу)*. Много лет, Нурдин, это зеркало отражало наши с тобой физиономии.

Нурдин *(с заметной грустью)*. Да, дружище!

Масадык. А теперь, после твоей свадьбы, я буду видеть в нем только одного себя...

Нурдин *(улыбаясь)*. Надеюсь, твое отражение недолго будет одиноким.

Масадык *(вздыхая)*. Не знаю... *(Смущается своей сентиментальности и, для того чтобы скрыть ее, включает репродуктор.)*

Слышится женское пение.

Нурдин *(радостно)*. Шаиргуль!

Масадык. Подарок радиокомитета к вашей свадьбе... А помнишь, многие не верили, что Шаиргуль выйдет за тебя... *(Что-то ищет в своих карманах, в ящике стола.)*

Нурдин. Что ты ищешь?

Масадык. Портсигар.

Нурдин *(достает пачку сигарет)*. Кури, пожалуйста.

Масадык *(закуривая)*. Спасибо.

(Продолжает поиски.) Никак не могу поверить, что он пропал.

Нурдин. Купи другой, такой же.

Масадык. Мне он был очень дорог...

Нурдин *(насмешливо)*. Семейная драгоценность?

Масадык. Дороже.

Нурдин. Что это за таинственный портсигар?

Масадык. Тебе пора одеваться.

Нурдин *(глядя на часы)*. Сейчас должны принести костюм.

Масадык. Какой костюм?

Нурдин. Мой. Свадебный. Понимаешь, брюки оказались чересчур длинными. Портной Белек обещал их укоротить ровно к семи.

Масадык. Ну, ты и чудак! Кто же верит портному? Да еще в день собственной свадьбы?

Нурдин. Все это пустяки... Значительно хуже, что на мою свадьбу не может приехать Нияз. Вчера скоростижно скончался его дядя.

Масадык. Печально.

Нурдин. Очень... Каждый раз, когда я встречаюсь с ним, мне вспоминается наш аил, детство. Никогда бы не подумал, что Нияз — такой отчаянный, смелый — станет, как и мы, врачом. Все были уверены, что он будет летчиком или моряком... Хороший он парень!

Масадык *(неуверенно)*. Может быть... *(После паузы.)* Видишь ли... Когда-то я тоже считал Нияза хорошим парнем. Но после одного случая... *(Замолкает.)*

Нурдин. Ну, что ты замолчал?

Масадык. Не стоит...

Нурдин. Нет, если уж начал, заканчивай. Он мой земляк, родственник. Я должен знать о нем все!

Масадык *(неохотно)*. Если ты настаиваешь... *(После паузы.)* В прошлом году, когда я был в отпуске, мы ехали с Ниязом по Голубиному ущелью. Помнишь, там на крутых склонах гнезятся дикие голуби?.. Возле одного из гнезд, на скале, я увидел пару молодых голубей. Сильный и красивый голубь, с сизым отливом на шее, прихорашиваясь, ворковал перед своей голубкой. Это было так прекрасно, что я остановил коня и прислушался... Вдруг за моей спиной раздался выстрел. На дорогу упал истекающий кровью голубь...

Нурдин. Его убил Нияз?

Масадык. Я обернулся и увидел, что Нияз перезаряжает ружье.

Нурдин. Не может быть!

Масадык. Я соскочил с коня и поднял умирающего голубя. Раздалась еще два выстрела, и на землю свалилось еще несколько голубей. Тут я не выдержал и, несмотря на то, что Нияз был моим гостем, крикнул ему: «Хищник ты, зверь!» А Нияз невозмутимо ответил мне: «Эх, дружище! Лучше бы ты похвалил меня за меткость, а не устраивал трагедии из-за всякой чепухи!» И швырнул мертвых голубей в пропасть.

Нурдин. Странно, очень странно. Это так непохоже на Нияза. *(Закуривает и шагает по комнате.)* Он же сам, черт возьми, сотни раз говорил, что красота человеческой души заключается в том, чтобы уметь по-настоящему любить и ценить все красивое, благородное. Как же это возможно?

Масадык. По-моему, умный не станет кичиться своим умом. А человек с красивой душой не станет до тошноты рассуждать о красоте человеческой души.

Нурдин. Ну, уж это ты зря...

Масадык. Не понимаю тебя, Нурдин. Ты великолепно разбираешься в людях. Ты наблюдателен, зорок... А разгадать Нияза не можешь. Честное слово, он вовсе не такой, каким тебе кажется!

Нурдин *(улыбается)*. Ты что, ревнуешь меня к другу детства?

Масадык. Тебе не стыдно?

Нурдин. Не хитри, я ведь вижу... Разве у человека не может быть двух прекрасных и преданных друзей? Да, я очень люблю Нияза. Но и тебя ведь я тоже люблю.

Масадык. Ладно, ладно. Нечего мне в любви объясняться. Для этого у тебя сегодня найдется лучший объект... Давай забудем об этом разговоре... Где же твой портной?

Нурдин *(смотрит на часы)*. Действительно, непонятно почему Белек не пришел. Придется сбегать к нему.

Масадык. Не задерживайся.

Нурдин. Я мигом! *(Открывает дверь и останавливается на пороге.)*

За дверью стоит Белек со свертком в руке.

Белек-аке? Почему не входите в комнату? Мы вас ждем.

Белек медленно переступает через порог.

Масадык. Здравствуйте, Белек-аке. Вы единственный в мире портной, сдержавший свое слово. Честь и хвала вам!

Нурдин. Давайте скорее брюки и пойдем на свадьбу.

Белек молчит, опустив голову.

Масадык. Мы его хвалим, а на нем лица нет! Что с вами?

Белек *(после долгой паузы)*. ..Ровно двадцать пять лет тому назад, вскоре после женитьбы... не скрою от вас, хорошие мои, я как-то согрешил...

Масадык. Зачем нам ваши грехи? Нам нужны наши брюки.

Белек. С тех пор моя жизнь превратилась в настоящий ад. *(Нурдину.)* После того, как ты оставил мне брюки и ушел, к нам заглянула соседка. Ну, конечно, я разговаривал с ней о разных пустяках...

Масадык. Поймите же вы, Белек-аке, нас вовсе не интересует ваша соседка. Нас интересуют наши брюки!

Белек *(не обращая внимания на слова Масадыка)*. И вдруг с базара возвращается моя жена. Жена!. О великий аллах, какую же великую ошибку ты совершил, создав такую женщину... Нет, не женщину, а такую жену для меня!

Масадык. Послушайте, Белек-аке, вы не больны?

Белек *(по-прежнему, не обращая внимания на вопрос)*. Увидав меня с соседкой, она давай пилить, давай пилить!.. «Проклятый старый бабник! Когда я с тобой рядом, ты словно старуха с бородой. А как увидишь другую женщину, сразу превращаешься в страстного мужчину!..» Даже тебя вспомнила, Масадык.

Масадык *(улыбаясь)*. А я тут при чем?

Белек. «Если бы, говорит, и у тебя была машина, как у Масадыка, то ты, говорит, тоже каждый вечер с чужими невестами за тюльпанами в горы ездил!»

Нурдин. В общем, произвела вас обоих в донжуаны.

Белек. Нет. Чего не было, того не было. До этого не дошло. А вот безмозглым бараном, безрогим козлом, старым развратником называла... Я слушал, слушал, молчал, молчал, а когда она меня все-таки допекла, как закричу да как нажму на большие ножницы... И вот вам результат!.. *(Разворачивает сверток и показывает рас-*

терзанные брюки.) Одной штанины как не бывало... Что делать, ума не приложу?

Масадык. Подрежьте вторую и выступайте, как в трусиках, на спортивных соревнованиях.

Белек. Честное слово... Когда я это увидел, мне показалось, что я полоснул ножницами не по брюкам, а по собственному сердцу!

Масадык. А что вы думаете? Может быть, это было бы лучше. Во всяком случае, жених не остался бы перед свадьбой в таком виде!

Нурдин. Не надо, Масадык. А вы, Белек-аке, не переживайте эту маленькую неприятность.

Белек. Какая тут маленькая? Такие брюки!..

Нурдин *(улыбается)*. У меня характер, как у вас. Спокоен, спокоен, а как разозлюсь, себя не помню!

Масадык. Но, может быть, в данный момент ты вспомнишь, что через полчаса гости съедутся на свадьбу? В чем ты там появишься?

Белек *(с ужасом глядя на Нурдина)*. Может быть, привести в порядок этот костюм?

Нурдин *(оглядывая себя в зеркало)*. А что же? Он почти новый.

Белек *(радованно)*. А если я отутюжу пиджак, он станет даже лучше нового!

Масадык. А если жена опять начнет вас критиковать?

Белек. Не беспокойтесь, уважаемый Масадык. Теперь у меня в руках будет утюг, а не ножницы.

Раздается телефонный звонок.

Нурдин *(снимая трубку)*. Слушаю. Шаиргуль! Да, да, дорогая. Ты понимаешь, тут у меня маленькая неприятность... Нет-нет, пустяки с одной штаниной... В общем, слушай, Шаиргуль, милая, мы сейчас придем. *(Улыбается.)* Я тоже. Крепко. *(Вешает трубку. Масадыку.)* Начали собираться гости...

Масадык. Что же делать?

Нурдин *(снимая пиджак)*. Ты ступай сейчас же к Шаиргуль, а через несколько минут я тебя догоню. *(Белеку, передавая ему пиджак.)* Вы ведь его быстро выгладите?

Белек *(беря пиджак и рассматривая его)*. В момент!

Масадык. Но помните, Белек-аке, от утюга может быть не меньше неприятностей, чем от ножниц! *(Уходит.)*

Белек *(продолжая рассматривать пиджак)*. Тут у вас пятнышко. Я его сведу нашатырем...

Нурдин *(нетерпеливо)*. Хорошо, хорошо...

Белек. А вот рукав придется отпаривать. Небольшой лоск.

Нурдин. Спасибо. Главное — поскорее.

Белек. Как сказал: в момент!

Стук в дверь.

Нурдин. Войдите.

Быстро входит Нияз. Он встревожен.

(Радостно бросается к нему.) Нияз! Ты ли это? *(Обнимает Нияза.)*

Нияз. Здравствуй, Нурдин! *(Обнимает Нурдина.)*

Белек *(смущенно)*. Так я пойду?..

Нурдин. Да, пожалуйста.

Белек. Все будет в полном порядке. *(Уходит.)*

Нурдин *(кладя руки на плечи Нияза и разглядывая его)*. Ты ведь телеграфировал, что сегодня похороны твоего дяди.

Нияз. Да. Но я решил, что сегодня мне важнее быть здесь, у тебя.

Нурдин. Спасибо. Хотя мне очень неприятно, что из-за моей свадьбы ты не отдашь последнего долга своему родственнику.

Нияз. У меня не было другого выхода. Во что бы то ни стало я должен был сегодня приехать сюда.

Нурдин *(насмешливо)*. Конечно, гулять на свадьбе друга куда веселее, чем горевать на похоронах старого дяди.

Нияз. Я приехал к тебе не для того, чтобы пировать. Поверь, мне самому крайне неприятно. Но мой долг... Долг твоего старого друга... Оградить тебя, да и не только тебя, а весь наш род от позора.

Нурдин. О чем ты говоришь? От какого позора?

Нияз. Нурдин, возьми себя в руки и постарайся как можно спокойнее выслушать все, что я обязан тебе сказать.

Нурдин. Но что случилось?

Нияз. Будем говорить как мужчина с мужчиной. Как родственник с родственником.

Нурдин *(почти кричит)*. Говори же, наконец!

Нияз. Ты не имеешь права жениться на Шаиргуль!

Нурдин. Что?!

Нияз. Кроме горя и позора, Шаиргуль не принесет тебе ничего.

Нурдин. Как ты смеешь?!.. Я люблю Шаиргуль, а она...

Нияз. А она любит Масадыка.

Нурдин. Ложь!

Нияз. Нет, к сожалению, это правда. Я скажу больше: Шаиргуль и Масадык давно близки друг другу.

Нурдин. Замолчи!

Нияз. Я могу замолчать. Но разве ты заставишь молчать весь город? Может быть, напишешь статью в газету или выступишь по радио?.. Все равно все знают, что недавно, когда ты был в Москве, Шаиргуль и Масадык каждый вечер уезжали на твоей машине в горы... *(иронически)* за тюльпанами...

Нурдин. И ты посмел из-за такого пустяка порочить мою Шаиргуль?

Нияз. Но этот «пустяк» заставил твою Шаиргуль обращаться за помощью к одной акушерке...

Нурдин *(бьет Нияза по лицу)*. Подлец! Я не позволю так говорить о Шаиргуль! Вон из моего дома!

Нияз. Хорошо, я уйду...

Нурдин. И чем скорее — тем лучше!

Нияз. Но все равно правда не перестанет быть правдой.

Нурдин. Не желаю больше тебя слушать.

Нияз. Понимаю. Тебе неприятно меня слушать. А ты думаешь, мне приятно говорить?.. Ты думаешь, мне легко было бросить похороны родного человека и лететь сюда, чтобы сказать тебе... Но все-таки я это сделал... Сделал ради твоей чести, ради чести нашего рода. И вот что я получил в награду. *(Погирает щеку.)* Да, видно, я самый последний дурак.

Нурдин. Нет, ты не дурак. Ты в тысячу раз страшнее дурака. Мне говорили друзья, что ты коварный и бессердечный человек. Я не верил. А, оказывается, они были правы.

Нияз. Живы будем — увидим, кто из нас коварен и бессердечен: я или твои друзья. *(Идет к двери.)*

Нурдин. Стой!

Нияз останавливается.

Тебе мало, что ты оклеветал мою любимую.

Ты хочешь еще опорочить моих друзей. Не выйдет! Врать надо по-умному. А ты лгал глупо!

Нияз. Я не лгал.

Нурдин. Но кто же тебе поверит, что в наше время может найтись причина, которая заставила бы двух любящих друг друга людей отказаться от любви? Разве кто-нибудь может запретить Шаиргуль выйти замуж за Масадыка, а Масадыку жениться на Шаиргуль?

Нияз. Запретить не может никто. А испортить им жизнь может...

Нурдин. Кто же этот всемогущий злодей?

Нияз. Ты.

Нурдин. Я?

Нияз. Конечно. Ты ведь знаешь, что Масадык давно работает над диссертацией и скоро собирается ее защитить.

Нурдин. Ну так что же?..

Нияз. А Масадык знает, что если он женится на Шаиргуль, которую ты любишь, ты возненавидишь его и уж, во всяком случае, перестанешь поддерживать.

Нурдин. Какое отношение любовь имеет к научной работе?

Нияз. С точки зрения порядочного человека, никакого. А так как твой Масадык подлец...

Нурдин *(сжимая кулаки)*. Не смей!

Нияз *(продолжает)*. ...то он думает, что, потеряв тебя, он потеряет поддержку всего Ученого совета.

Нурдин. Чепуха!

Нияз. Ты ему нужен. Понимаешь, нужен! Не как друг, а как доцент кафедры, как ученый, пользующийся авторитетом среди коллег... Масадыку карьера дороже всего на свете.

Нурдин *(взволнованно шагая по комнате)*. Не верю! Не верю! Но все равно... Одного желания Масадыка для всей этой гнусности мало!

Нияз *(закуривая)*. Ну, если тебя интересует, почему Шаиргуль идет на это...

Нурдин *(прерывает его)*. Не смей произносить имя моей Шаиргуль! Ты недостойн этого.

Нияз. Это она недостойна, чтобы я произносил ее имя.

Нурдин *(хватая Нияза за плечи и подталкивая к дверям)*. Уходи!

Нияз. Хорошо, я уйду... *(Задерживается на пороге.)* Шаиргуль — единственная дочь.

Она боготворит своих родителей. А они любят тебя. И Шаиргуль знает, что они отвернутся от нее, если вместо тебя на ней женится Масадык...

Нурдин. Но это же сказка из феодальной жизни. В нее теперь не поверят даже аильные старухи!

Нияз. Но самое главное заключается в том, что Шаиргуль безумно любит Масадыка и готова во имя этой любви пожертвовать всем. Вот он и уговорил ее выйти замуж за тебя, пока ты не поможешь ему крепко стать на ноги.

Нурдин. И она согласилась?

Нияз. А в чем она проигрывает? Хлеб твой, а любовь Масадыка.

Нурдин. Нет, нет, нет! Шаиргуль любит меня. Каждый день, на каждом шагу я вижу эту любовь. И ты хочешь, чтобы я перестал верить собственным глазам и поверил тебе?

Нияз. Я хочу, чтобы ты не забывал: Шаиргуль — певица! Потомственная актриса. А актер может изобразить и любовь и ненависть...

Нурдин. На сцене. Но не в жизни.

Нияз. Ошибаешься. Нередко и в жизни играют великолепно... Даже тот, кто никогда не обучался актерскому мастерству. Возьми, к примеру, твоего Масадыка. *(Издавательски.)* Твоего верного друга. Разве он не разыгрывает перед тобой роль доброго, гуманного человека?

Нурдин. Нет. Не разыгрывает. Он и на самом деле такой.

Нияз. Который даже мухи не обидит?.. А я вот сам видел в прошлом году в Голубином ущелье...

Нурдин. Что?..

Нияз. Как этот твой непорочный ангел жестоко и бессмысленно убивал голубей.

Нурдин. Постой! Масадык рассказывал мне, что этим бессердечным убийцей был ты.

Нияз. Вот тебе еще одно доказательство его благородства. Голубей стрелял он, а приписывает это мне...

Нурдин. Ты опять лжешь.

Нияз *(спокойно)*. Хочешь верь, хочешь не верь. Твоя воля. Но ты ведь сам знаешь, что мой братишка отчаянный голубятник. И что в нашем доме все любят голубей, и отец, и я. Уж этот факт, кажется, не требует никаких доказательств?.. Прощай. *(Уходит.)*

Нурдин застывает на месте. С пиджаком в руках гордо входит Белек,

Белек. Напрасно печалишься, Нурдин. Если Белек сказал, что в одно мгновение он превратит твой совершенно старый пиджак в совершенно новый, — ты можешь ему поверить. Видишь?

Нурдин *(поднимает голову, вяло)*. Да-да.

Белек *(демонстрируя)*. Пятна — как не бывало. А где лоск на рукаве? Не осталось и следа.

Нурдин *(по-прежнему вяло)*. Да-да.

Белек. Нет, ты рассмотри хорошенько.

Нурдин. Да-да.

Белек *(набрасывает на плечи Нурдина пиджак)*. Вот теперь ты настоящий жених. Можешь отправляться на свадьбу. Поздравляю. *(Жмет Нурдину руку.)*

Нурдин. Спасибо.

Белек. Клянусь тебе, если бы двадцать пять лет тому назад я женился не на своей жене, а на такой девушке, как твоя Шаиргуль, сегодня твои новые брюки были бы в целости и сохранности. Я уверен, что с ней ты будешь жить как в раю. Вспомни мои слова через двадцать пять лет.

Нурдин *(улыбается)*. Приходите, Белек-аке, на нашу свадьбу.

Белек. Нурдин! Хороший мой! А я уж думал, что если я оставил тебя без новых брюк, то ты оставишь меня без свадебного пира... Спасибо. Беги! Лечу! *(Убегает.)*

Нурдин на мгновение задумывается, потом решительно подходит к зеркалу, поправляет галстук, прическу. Раздается стук в дверь.

Голос Сейита. Можно?

Нурдин. Входите.

Сейит *(входя)*. Салам алейкум, Нурдин-аксакал! Машина в полном порядке. Прикажете — на Луну, помчусь и туда.

Нурдин. Спасибо, Сейит. Сегодня ты не мой шофер, а мой гость. Погуляй на нашей свадьбе. А я поеду сам, на своей машине.

Сейит. Честно говоря, это я и мечтал услышать. Спасибо, Нурдин-аксакал... Спасибо... *(Подходит к столу, смотрит на вазу с тюльпанами.)* Какие красивые тюльпаны.

Нурдин. Я приготовил их для Шаиргуль.

Сейит. Она любит цветы... Особенно тюльпаны. *(Идет к двери.)*

Нурдин *(после паузы, тихим голосом)*. Постой, Сейит...

Сейит (останавливается). Я слушаю вас, Нурдин-аксакал.

Нурдин (не глядя на Сейита). Как тебе жилось без меня... когда я был в Москве?

Сейит. Мне, что ли?

Нурдин. Да, тебе.

Сейит. Ну, жил, как всегда... Крутил баранку, ел, спал...

Нурдин. И больше ничего?

Сейит. Кажется, больше ничего...

Нурдин. А может быть, еще что-нибудь вспомнишь?

Сейит. Я сказал все, Нурдин-аксакал.

Нурдин. Я тебе верю. (Резко поворачивается к Сейиту и смотрит ему прямо в глаза.) Ты такой камень снял с моей души!..

Сейит. Не смотрите на меня так, умоляю вас, Нурдин-аксакал!

Нурдин. Что с тобой Сейит?

Сейит. Я сказал вам неправду. Но больше лгать не могу. Клянусь! (Отходит в сторону, низко опустив голову.) Когда вы были в Москве...

Нурдин. Ну, продолжай!

Сейит. Я возил на вашей машине Масадык и Шаиргуль в горы, за тюльпанами...

Нурдин. Что же в этом страшного? Почему ты хотел от меня это скрыть?

Сейит. Я возил их в горы и до этого... Когда там еще не было никаких цветов.

Нурдин отворачивается, смотрит в окно. (Приближается к нему и говорит с мольбой.) Простите, Нурдин-аксакал, я давно хотел вам сказать, но не мог. Шаиргуль и Масадык обманывали вас. А я был в их руках. Я продался им. Я настоящая собака!

Нурдин (не поворачиваясь, тихо). Можешь идти, Сейит.

Сейит. Хорошо, Нурдин-аксакал. Я ушел. (Направляется к двери, на пороге останавливается, возвращается к Нурдину и протягивает портсигар.) Вот... Хотел вернуть хозяину... Но теперь уж что-нибудь скрывать от вас бесполезно. Возьмите.

Нурдин (поворачивается, смотрит недоуменно). Что это?

Сейит. Портсигар.

Нурдин. Зачем он мне?

Сейит. Масадык позабыл его в машине... Подарок Шаиргуль... Ко дню его рождения... Внутри все написано. (Кладет портсигар на стол и уходит.)

Долгая томительная пауза.

Нурдин (подходит к столу, нерешительно берет портсигар, с опаской раскрывает его, читает). «Милый мой Масадык! От всей души поздравляю тебя с днем рождения. Пусть моя любовь принесет тебе много радости, счастья и долгих лет жизни. Твоя Шаиргуль». (Долго, пристально смотрит на портсигар и шепчет с тоской.) «Твоя Шаиргуль...» (В бешенстве бросает портсигар в окно. Стекло со звоном разбивается.)

Звонит телефон, звонит долго и назойливо. Нурдин собирается взять трубку, но в последнюю секунду отдергивает руку, как от огня, и стремительно выходит, резко хлопнув дверью.

Телефон беспрестанно звонит.

3

Ночь. На темно-синем небе, край которого подпирают остроконечные вершины Алатау, сверкают звезды. Просторный двор многоэтажного дома. Здесь живет Шаиргуль.

Между цветущими яблонями, персиками и вишнями протянуты гирлянды разноцветных лампочек и пестрые бумажные украшения. Под ними длинные ряды празднично накрытых столов. Возле них суетятся молодые девушки и женщины в передниках.

Слева, в углу, пузатый повар и его помощники маневрируют на шампуры и жарят шашлык. Во дворе появляется Шаиргуль в белом свадебном платье.

Голоса девушек. Шаиргуль! Шаиргуль идет!

Первая девушка. Приехал Нурдин?

Шаиргуль. Нет еще. Сейчас приедет.

Вторая девушка. А зачем ты пришла?

Шаиргуль. Вам помогать.

Третья девушка. Сегодня это не твоя забота.

Шаиргуль. Не могу же я, сложа руки, смотреть, как вы хлопчете.

Первая девушка. Ну, если уж тебе так хочется что-нибудь делать, спой нам.

Голоса. Правильно, спой, Шаиргуль. Спой, Шаиргуль.

— Спой «Эсимде»! Спой! Спой!

Шаиргуль. Хорошо! Хорошо! Уговорили. (Садится под кустом сирени, поет.)

Помню лето, помню песнь соловья,
Вся засыпана цветами земля,
Но из всех цветов прекрасных
Выбрал ты один цветок, помню я.
Помню лето и родные края,
Многих девушек встречала заря,

На заре из всех красавиц
Выбрал ты навек одну, помню я.
Но в саду замолкла песнь соловья,
Нет цветов на склонах гор, нет тебя,
И хоть много лет промчалось,
Это лето всегда помню я.

Голоса. Спасибо, Шаиргуль. Bravo!
Спасибо.

Из дома выходит М а с а д ы к. К нему устремляется Шаиргуль.

Шаиргуль. Нурдин пришел?

М а с а д ы к. Я звонил ему несколько раз. Никто не отвечает.

Шаиргуль. Что бы это значило?

М а с а д ы к. Не беспокойся. Должно быть, он уже выехал.

Шаиргуль (после паузы). Если бы Нурдин выехал, он уже давно был бы здесь.

М а с а д ы к. Но, может быть, портной Белек испортил пиджак, и теперь твой жених носится по городу в поисках свадебного костюма!

Шаиргуль. Ты думаешь?

М а с а д ы к. Уверен!

Входит празднично одетый Белек.

Белек (торжественно приближается к Шаиргуль). Дорогая Шаиргуль! Твой золотой жених Нурдин пригласил меня на вашу свадьбу. Вот я и пришел, чтобы поздравить тебя и его...

Шаиргуль (растерянно.) Спасибо, Белек-аке. Но разве...

М а с а д ы к (перебивая Шаиргуль). Вы уже отутюжили пиджак?

Белек. Ну и шутник ты, Масадык. (К Шаиргуль.) Ваш жених потому и пригласил меня на свадьбу, что в моих руках его старый пиджак стал лучше нового. Ни одной складочки, ни одного пятнышка. (Доверительно.) Даже лоск с рукава мне удалось удалить. К счастью, жены в это время не было дома... А где же Нурдин?

Шаиргуль. Сама не знаю...

М а с а д ы к. Наверное, забежал за цветами или за папиросами. (Белеку.) Белек-аке, проходите к гостям. Отдыхайте.

Белек. Спасибо. Спасибо. (Проходит в глубь двора.)

Шаиргуль (тихо). Что же с Нурдином, Масадык?

М а с а д ы к. Должно быть, кто-нибудь задержал его дома.

Шаиргуль. Тогда бы он подошел к телефону.

М а с а д ы к. А если телефон испортился?..

Шаиргуль. Нет-нет, Масадык! С ним что-нибудь случилось!..

М а с а д ы к. Не придумывай, Шаиргуль. Ничего страшного с ним не могло произойти...

Шаиргуль (решительно). Я пойду его встречать.

М а с а д ы к (останавливая Шаиргуль). Подожди. Невесте нельзя уходить со своей свадьбы. Даже на поиски жениха.

Шаиргуль. Ты все шутишь, Масадык...

М а с а д ы к. А что же мне еще делать в такой радостный день?..

Шаиргуль вздыхает.

Ну уж если ты так беспокоишься... Сейчас я все выясню... Выше голову, Шаиргуль! (Уходит.)

Шаиргуль, опустив голову, входит в дом. К кусту сирени приближается группа разговаривающих между собой женщин. Среди них выделяется высокая полная Айша.

Первая женщина. Ровно двадцать лет назад, в день моей свадьбы, стояла жуткая погода... Мокрый снег, слякоть...

Вторая женщина. А Шаиргуль повезло... Смотрите, как чудесно...

Третья женщина. Тихо...

Первая женщина. Тепло...

Вторая женщина. Звезды... Все цветет.

Третья женщина. Шаиргуль этого достойна. Восходящая звезда!

Вторая женщина. Как сирень нежно пахнет...

Айша. Это что... А как сладко пахнет жареным шашлыком! (Жадно втягивает в себя воздух.) Почему так долго не зовут к столу? Это некультурно.

Первая женщина (второй женщине). Скажите пожалуйста, это правда, что ваш сын по собственному желанию переводится в район?

Вторая женщина. Да, завтра мы его провожаем.

Айша. Как? Он совсем бросает академию?

Первая женщина. Год-другой поработает в районе, а там будет видно.

Айша. Ах, милая моя! Я думала, что только ваш муж на старости лет поглупел и поехал председателем в колхоз. Подумаешь, тридцатитысячник!.. Оказывается, молодые не умней его. Едут в такую глушь!

Первая женщина. Знаете — почему? Потому что ваш гениальный муж, четверть века сидя в кабинете, никак не может решить у какого быка лучше потомство — у рогатого или у комолого!

Айша. Вот уж неправда! Мой муж в результате двадцатипятилетней деятельности пришел к абсолютно правильному научному выводу: комолый бык полезней в хозяйственном отношении, потому что он совершенно безопасен для жизненного обслуживания персонала.

Первая женщина. Слава вашему мужу! Он почти Колумб в сельском хозяйстве.

Айша. У вас злой язык!

Четвертая женщина (*стремительно приближаясь*). Девочки! Потрясающая новость! Только что узнала, что Нурдин в ближайшее время собирается делать операции на сердце.

Голоса. Нурдин такой молодой и такой талантливый. Дай бог ему удачи!

Айша. Ой, девочки, милые! А как это он будет делать? Большое сердце отрежет, а на его место придет здоровое, да?

Четвертая женщина. Конечно!

Айша. Вот это культурно! Я первая! Вы свидетельницы!.. Мое сердце никуда не годится. Стоит мне хоть чуточку разозлиться на мужа, как оно останавливается сразу на полчаса!

Четвертая женщина. Тогда вам надо непременно заменить его более прочным.

Айша. Я так и сделаю. Нурдин ведь наш близкий родственник. Он уже постарается для своей тетушки. Будьте уверены!

Первая женщина. А вы не боитесь, что Нурдин по ошибке придет вам вместо человеческого сердца — собачье?

Айша. Ой! Чтоб ваш язык оса ужалила! Вы, должно быть, хотите, чтобы я затыкала по-собачьи?

Первая женщина. Если бы это произошло, ваш муж непременно написал бы новую научную работу на тему: «Влияние собачьего сердца на голосовые данные моей супруги и значение этого фактора в народном хозяйстве».

Айша. Человек человеку должен желать добра. А вы мне желаете зла.

Входит Шаиргуль, она бледна, встревожена.

Первая женщина. Шаиргуль! Подойди ко мне, баловница! (*Целует Шаиргуль в щеку.*) Еще раз от души поздравляю.

Вторая женщина. Ты словно этот прекрасный тюльпан. (*Прикасается к тюльпану, приколотому к груди Шаиргуль, и целует ее в лоб.*) Желаю тебе, голубушка, жить с твоим соколом до глубокой старости!..

Третья женщина. Без горя, без печали!

Айша. А я желаю, чтобы у тебя была куча детишек!

Шаиргуль. Спасибо, дорогие тетушки. Пусть сбудутся ваши слова.

Первая женщина. Слышишь, как поют соловьи? Они всегда поют о любви и счастье...

Третья женщина. Шаиргуль, милая! Что с тобой? Ты такая бледная... И глаза испуганные... Что с тобой?

Шаиргуль. Ничего, ничего, тетушка... Просто немножко страшно...

Айша. Ах, как я тебя понимаю!

Шаиргуль (*пытается улыбнуться*). Должны были прийти мои подружки... Анар, Светлана, Лариса, а их все нет... Вот я и беспокоюсь.

Вторая женщина. Они давно здесь. Я их сама видела.

Шаиргуль. Разве?.. Но, знаете, у меня есть и другие подружки... Простите меня, дорогие тетушки... (*Убегает.*)

Первая женщина. Идемте и мы, девочки, к своим повелителям. Все женщины, кроме Айши, уходят в глубь сены.

Айша. Ах, как сладко пахнет жареным шашлыком! Но почему не зовут к столу? Это некультурно! (*Приближается к повару.*)

Повар (*заметив Айшу, широко улыбается*). До глубины души рад встретить нашу всеми уважаемую солнцеликую соседку Айшу Амановну!

Айша. И я рада встретить здесь самого лучшего из поваров. Полный привет!

Повар. Я ослеплен вашей солнцеликой улыбкой, всеми нами уважаемая солнцеликая соседка, Айша Амановна!

К Айше подходит ее муж, маленький лысый мужчина средних лет.

Айша. Где ты пропадал? Что ты делал?

Муж Айши. Ничего. То есть только то, что положено в лучшем обществе.

Айша. Но все-таки?

Муж Айши. На женщин не смотрел. Близко к ним не подходил. А когда они

смотрели на меня, я отворачивался и отходил. В общем, с научной точки зрения... Вивонат, с морально-этической точки зрения...

Айша. Достоин высшей похвалы!.. (Берет мужа под руку.) Идем, милый! (Повару.) Полный привет!

Повар кланяется.

Муж Айши. Дорогая моя, что это значит: «полный привет»?

Айша. Отстаешь от жизни. Современные передовые люди обмениваются только такими приветствиями. (Повару.) Еще раз полный привет! (Мужу.) Все мужчины ослеплены моей солнцеликой улыбкой. Ах, как сладко пахнет жареным шашлыком!.. А к столу не зовут! Разве это культурно?!

Айша и ее муж уходят. Вбегает запыхавшийся Масадык. К нему устремляется взволнованная Шаиргуль.

Шаиргуль. Ну что?

Масадык. Дома его нет. Соседи говорят, он уехал в своей машине.

Шаиргуль. Где же он?

Масадык. Ума не приложу.

Шаиргуль. Ты ничего не скрываешь?

Масадык. Ну что ты, Шаиргуль?.. Честное слово!

Шаиргуль. Масадык! А может быть, по дороге случилось несчастье?

Масадык. Нет-нет... Об этом мы бы узнали.

Шаиргуль. Где же Нурдин?.. Что с ним?

Масадык. Успокойся! Я думаю... вернее всего... он поехал в больницу.

Шаиргуль. Что ему там делать?

Масадык. Как — что?.. А вдруг какая-нибудь срочная операция. Могли вызвать... Конечно, он в больнице! И как это я раньше не догадался?

Шаиргуль. Правда, Масадык? Ты не обманываешь меня?

Масадык. А это легко проверить. Надо послать кого-нибудь к соседям и позвонить от них в больницу.

Шаиргуль. Но у нас ведь тоже есть телефон.

Масадык. В вашей квартире полно гостей. Не хочется, чтобы они поняли, что ты беспокоишься... ищешь Нурдина.

Шаиргуль. Ты умница, Масадык! (Жмет ему руку.)

Масадык (одному из джигитов). Слушай, друг!

Джигит подходит. Масадык что-то шепчет ему на ухо.

Джигит. Хорошо. Сейчас. (Убегает.)

Масадык (Шаиргуль). Самое главное — не волнуйся. Держи себя в руках. Уверю тебя: все будет хорошо.

Шаиргуль (нежно). Ах, Масадык! Хороший ты человек! (Поправляет на Масадыке галстук.)

Подбегает девушка в переднике.

Девушка. Шаиргуль, где наконец твой Нурдин? Мать волнуется. Отец мечется, не находит себе места...

Шаиргуль. Видишь, Масадык, видишь?.. (Сквозь слезы.) А ты хочешь, чтобы я была спокойна!..

Девушка. Гости уже начали шептаться. Айша с мужем собралась уходить.

Шаиргуль. Ну что же это такое? И на сердце камень, и перед гостями стыдно! Что делать, Масадык?

Масадык (кладя руку на плечо Шаиргуль). Во-первых, не плачь. А во-вторых... (На мновение задумывается, а потом решительно выходит на середину сцены и, громко хлопнув в ладоши, обращается к девушкам и джигитам.) А ну-ка, девушки, джигиты! Беритесь за руки, становитесь в круг. Музыканты! Сыграйте нашу любимую «Комузчу»!

Девушки и джигиты, одетые в киргизские национальные костюмы, становятся в круг. К ним понемногу подтягиваются и остальные гости. Музыканты играют танцевальную песню «Комузчу». Девушки и джигиты, хлопая в ладоши, подпевают.

(Тихо.) Идем, Шаиргуль. (Громко.) Живее, девушки, джигиты! Эй, маэстро, больше огня!

Масадык за руки выводит Шаиргуль в середину круга и начинает танец. Вначале Шаиргуль танцует как-то нехотя, безразлично, но буквально через несколько мгновений, зараженная неподдельным весельем и темпераментом Масадыка, полностью отдается танцу. Танцуя, она весело поет. На ее сияющем лице — радость, в ее гибких и грациозных движениях — молодость, счастье. Но вот танец кончается. Раздаются одобрителные возгласы: «Браво, Шаиргуль! Браво, Масадык!»

А теперь — общий танец! Веселее, друзья!

Музыканты играют польку. К Масадыку подходит джигит.

(Джигиту, тихо.) Ну что?

Джигит. Звонил... В больнице сказали: не приезжал.

Масадык (*Джигиту*). Никому не говори об этом.

Шаиргуль (*взволнованно*). Масадык! Что это такое?

Масадык (*поддерживая Шаиргуль*). Держи себя в руках.

На авансцене, возле сиреневого куста, появляются Айша и ее муж.

Айша. До сих пор не зовут к столу. И ты еще будешь утверждать, что это культурно?

Муж Айши. Да, получается, как в плохом театре: начинают спектакль, когда все зрители уже храпят... Может быть, погяхоньку уйдем?

Айша. Пошли. (*Берет мужа под руку, но, немного пройдя, останавливается.*) Нет, это будет некультурно. Подождем еще немного.

Айша и ее муж отходят в сторону.

Шаиргуль (*Масадыку, тихо*). Я больше не могу! Надо искать Нурдина!.. Сказать гостям, что свадьбы не будет!

Масадык (*решительно*). Нет! Надо начинать свадьбу. И немедленно!

Шаиргуль. Как! Без Нурдина?

Масадык. Да. Начнем без него.

Шаиргуль. Что ты, Масадык. Разве можно начинать свадьбу без жениха?

Масадык. Не волнуйся. Я все улажу. (*Поднимается на стул, кричит.*) Дорогие гости!

Музыка прекращается.

(*В полной тишине продолжает.*) Мы просим прощения за то, что заставили вас долго ждать. Но что поделаешь?.. На это была уважительная причина. К радости граждан нашего города и к огорчению наших гостей, жених — врач. А врач, как вы знаете, не имеет права отказывать в помощи тому, кто в ней нуждается. Короче говоря, когда Нурдин собрался на свою свадьбу, его вызвали в клинику. В эту минуту он делает очень серьезную операцию, от которой зависит жизнь человека.

Голоса. Понятно. Мы подождем. Нам спешить некуда.

Масадык. Я очень рад, что вы поняли тяжелое положение моего друга Нурдина, его невесты Шаиргуль и ее уважаемых родителей. Однако Нурдин просил, не откладывая, начинать свадебный пир.

Айша. Начинать? Вот это культурно! (*Мужу.*) Нужно поскорее занять самое лучшее место. Пошли.

Масадык. Прошу вас представить, что среди нас, рядом с Шаиргуль, сидит ее Нурдин. Вскоре он сам появится здесь и избавит нас от необходимости напрягать воображение. Дорогие гости! Разрешите по поручению жениха и невесты пригласить вас к свадебному столу. (*Обращается к Первой и Второй женщинам.*) Дорогие тетушки! Прошу усадить нашу невесту.

Первая женщина (*девушкам*). Милые девушки, принесите скатерть.

Масадык (*тихо, к Шаиргуль*). Будь веселой, улыбайся. Ничем не выдавай себя. Ладно?

Шаиргуль. Постараюсь, Масадык.

Масадык. А Нурдина я сам найду.

Четыре девушки приносят огромную белую скатерть, держа ее за четыре конца. Первая женщина берет тарелку с боорсаками (киргизским национальным печеньем), а вторая женщина — тарелку с конфетами.

Первая женщина (*бросает на скатерть боорсаки и приговаривает*). Милая Шаиргуль, пусть ваш дом всегда будет полным хлебом!

Вторая женщина (*бросая на скатерть конфеты, приговаривая*). Милая Шаиргуль, пусть ваша жизнь всегда будет сладкой, как эти конфеты!

Девушки и джигиты с радостными возгласами подходят к скатерти, берут боорсаки и конфеты, повторяя при этом пожелания двух женщин.

Шаиргуль (*кланяясь сперва двум женщинам, а потом остальным гостям*). Спасибо, дорогие тетушки! Спасибо вам, люди добрые!

Скатерть убирают. Первая и Вторая женщины берут Шаиргуль под руки и ведут к столу. Молодые девушки и джигиты бросают невесте под ноги цветы.

Голоса. Пусть земля, по которой вы пройдете, всегда будет устлана цветами.

Масадык. Пусть сбудутся эти слова!

Уходят.

4

Ночь. Уголок летнего ресторана. Вдали горы, покоящиеся под лучами восходящей луны. Вокруг ресторана тополя, плакучие ивы и аккуратно подстриженные карагачи.

Несколько молодых пар весело танцуют под оркестр. За самым крайним столиком, расположенным под ветвями ивы, сидит Нурдин, он жадно курит, уставившись в одну точку. К нему подходит официантка с подносом.

Официантка. Простите, товарищ... Должно быть, я поторопилась. Вы еще не закусили, а я уж принесла вам горячее...

Нурдин молчит, не обращая на нее внимания.

Может быть, пока отнести его на кухню?

Нурдин не отвечает.

Еще раз прошу прощения, товарищ. Вы сейчас будете есть горячее или принести его попозже?

Нурдин молчит.

Скажите, что мне делать?

Нурдин. А? Что? Вы меня?

Официантка. Завтра Первое мая. Праздник надо встречать весело, радостно. А вы...

Нурдин (*не поднимая головы*). Да-да... Вы совершенно правы.

Официантка. Смотрите, какая чудесная ночь?.. Теплая... Светлая... Правда?

Нурдин. Что? Ночь?.. Вы говорите про ночь? (*Приподняв голову, смотрит в сторону гор, вздыхает.*) Да, удивительная ночь. Никогда не думал, что сегодня будет такая ночь.

Официантка. Вот видите, а вы грустите... Эх, если бы я была на вашем месте. (*Вздыхает.*) А горячее я все-таки отнесу на кухню. (*Уходит.*)

Нурдин по-прежнему курит, уставившись в одну точку. К его столику в танце приближается Василий с Ириной. Увидев Нурдина, Василий останавливается.

Василий (*удивленно*). Нурдин? Ты здесь?

Нурдин (*вздрагивает и поднимает голову*). Я! Да... Василий.

Василий (*крепко пожимая руку Нурдина*). Вот уж не ожидал сегодня встретить тебя в ресторане...

Нурдин (*смущенно*). Почему?

Василий. Мне говорили, что сегодня твоя свадьба.

Нурдин. Чепуха! У меня... У меня даже невесты нет...

Василий (*улыбаясь*). А я уж собрался обидеться: как это так — приятель женится, а меня на свадьбу не зовет! (*Ирине.*) Вот это, Ириша, и есть тот самый доктор Нурдин, котрый спас меня в прошлом году на охоте.

Ирина (*протягивая Нурдину руку*). Очень рада. Я давно хотела с вами познакомиться и поблагодарить вас...

Нурдин (*смущенно поднимается*). Ну что вы... За это не благодарят...

Василий (*указывая на Ирину*). А это моя жена. Ирина. Она тоже врач. Как и ты. Только не хирург. Поэтому резал меня ты. А она изредка только попиливает...

Ирина (*улыбаясь*). Не пугай холостого человека. А то он по твоей милости никогда не женится.

Нурдин стоит не улыбаясь.

Василий. Ты сегодня какой-то кислый...

Нурдин. Я? (*Пытается улыбнуться.*) Нет-нет... Я просто... Тебе это показалось...

Василий. Пойдем в нашу компанию. (*Показывает.*) Вон видишь, за тем столиком... Ах, черти, до чего ж они хорошо поют!

Ирина. Правда, идемте.

Василий. Ребята свои. Они будут рады. Пошли!

Нурдин. Нет, я куда-то пойду.

Василий (*участливо*). Что с тобой сегодня, Нурдин? Ты расстроен...

Нурдин (*смущенно*). Нет-нет. Ничего. Просто по нашему обычаю, друг, пришедший к другу, должен отведать хоть кусочек хлеба с дружеского стола. Поэтому я куда-то не пойду и вас куда-то не отпущу, пока... (*Наполняет рюмки.*) пока мы не выпьем за ваше здоровье.

Василий (*поднимая рюмку*). И за твое, Нурдин!

Ирина (*чокаясь с Нурдином*). За наступающий праздник!

Пьют. Нурдин мрачно вздыхает.

Василий. И все-таки ты мне сегодня не нравишься. Что-то тебя мучает...

Нурдин (*деланно улыбаясь*). Нет-нет... Все хорошо. Совсем хорошо. И жизнь безусловно прекрасна... Если, конечно, знать, что, собственно, такое жизнь и зачем человеку жить на свете?

Василий. Вот уж не предполагал, что ты такой философ!

Нурдин. В жизни у каждого бывают минуты, когда он становится философом.

Ирина. Верно, Нурдин.

Нурдин. Вот я подумал... Цветок, например, живет, чтобы украшать землю. Звезды, — чтобы украшать небо. А человек? Человек, по-моему, должен жить, чтобы украшать человека. Правда?

Василий. Помнишь, как хорошо сказал поэт Алыкул Осмонов:

...Ах, если б можно было нам юность вернуть назад!
Да, если б она продавалась, как яблоки и виноград,
Ее б я купил на базаре и, сам ничего не взяв,
Друзьям бы своим все отдал, чтоб каждый был
счастьем богат.

Ах, если б можно было, как пояс или браслет,
Найти мне людские жизни, которым и сносу нет,
Купил бы я их на базаре и, сам не взяв ничего,
Своим бы все роздал друзьям, чтоб жили они до
ста лет!

И дальше... Сейчас вспомню... Сейчас...
Нурдин (*продолжает*).

Ах, если б все болезни излечивались без вреда,
Да, если бы на базаре была бессмертья вода,
Хоть сам я больной и слабый, себе бы ни капли не
взяв,
Всю отдал бы друзьям, чтоб здоровы были всегда.

(*Задумывается*.) Да, безнадежно больной
поэт мечтал о том, чтобы отдать всю воду
бессмертья людям. Ради этого стоит жить.
А если находятся люди, которые не только
отдают другому свою жизнь, а сами отни-
мают у него и радость и счастье, — что
тогда?.. Уступать? Сдаваться? Помирать?

Василий. Ну знаешь, от такой филосо-
фии даже в раю вымерли бы все правед-
ники. А уж наша грешная земля давно бы
превратилась в сущий ад, населенный одни-
ми злодеями.

Нурдин. Но что же делать, Василий?

Василий. Бороться с ними. Как борют-
ся с сорняками, чтобы земля стала еще
прекраснее и чище.

Нурдин. Ты прав: именно бороться.
Как с сорняками. (*Сжимая кулаки*.) Унич-
тожать! Ради этого тоже стоит жить! Пра-
вильно, Ирина?

Ирина. Безусловно.

Нурдин. Тогда пошли танцевать! (*Кри-
чит*.) Маэстро, сыграйте нам вальс!

Оркестр играет вальс. Нурдин танцует с Ириной.
К ним присоединяются и другие пары. Где-то далеко-
далеко под самое небо взлетают пестрые звезды
фейерверка. Но вот вальс закончен.

(*Подводит Ирину к своему столику, за ко-
торым сидит Василий*.) Спасибо, Иринушка!
Мне, как и прежде, стало чертовски ра-
достно!

Василий. Теперь идем в нашу компа-
нию.

Нурдин. Там нам будет еще веселее.

Василий. А завтра поедем вместе в го-
ры, за тюльпанами.

Нурдин (*готовый было отправиться к
друзьям Василия, останавливается*). В го-
ры?.. За тюльпанами?.. Прошу прощения,

Ирина. Вы идите к своим, а я через минуту
вас догоню.

Ирина и Василий уходят.

(*Наполняет бокал и залпом опрокидывает.
Бормочет*.) В горы... за тюльпанами...

Вбегает запыхавшийся Масадык.

Масадык (*увидев Нурдина, бросается
к его столику*). Что это такое, Нурдин? Ты
отдаешь себе отчет в том, что делаешь? Там
у тебя свадьба. Тебя ждет невеста... Ждут
твоя гости. А ты... Что все это значит?

Нурдин сидит, опустив голову, не двигаясь.

(*Дергает его за рукав*.) Ну, что ты сидишь?
Вставай! Да поживее!

Нурдин. По добру прошу: не трогай
меня. Слышишь?

Масадык. Ты что, пьян?

Нурдин. Не твоё дело.

Масадык. Ну, вставай, вставай. По-
едем.

Нурдин. Куда?

Масадык. Слушай, Нурдин. Довольно
того, что ты позоришь и мучаешь свою
невесту... (*Жестом подзывает официантку*.)
Пожалуйста, счет... поскорее.

Официантка. Счет готов. (*Протяги-
вает счет Масадыку*.)

Нурдин (*официантке*). Простите, заказ
делал я. Значит, мне и рассчитываться. По-
лучите.

Официантка, получив деньги, уходит.

Масадык. Пошли.

Нурдин. Убирайся! Никуда я с тобой
не пойду.

Масадык. За все годы нашей дружбы
ни разу я не сказал тебе ни одного дурного
слова. А теперь скажу: ты негодяй!

Нурдин (*еле сдерживая себя, встает*).
Что? Ты еще смеешь меня оскорблять?
(*Хватает Масадыка за руку*.)

Масадык (*вырывая руку*). А сейчас
тебя не только оскорблять... Тебя бить сле-
дует за то, что ты сделал с Шаиргуль!

Нурдин (*в бешенстве*). Что? Ты еще
мне угрожаешь?.. Ты еще прикидываешься
защитником Шаиргуль?! Уходи, пока не
поздно!

Масадык. Если ты считаешь, что я в
чем-то виноват, поговорим об этом потом.
Сейчас для объяснений нет времени.. Тебя
ждут Шаиргуль, ее родители, гости,
друзья... В жизни я никогда никому не го-

ворил неправды... Но сегодня... чтобы огра-
дить от позора моих самых близких дру-
зей, тебя и Шаиргуль, я впервые в жизни
солгал...

Нурдин. Врешь! Тебе не впервые обма-
нывать людей.

Масадык. Хорошо. Пусть будет по-
твоему. Разберемся после. А сейчас ты дол-
жен ехать на свадьбу. Я сказал гостям, что
тебя вызвали на срочную операцию... Что
ты сам просил начинать свадьбу, не дожидаясь
тебя... Мне поверили. Если ты сейчас
появишься там, все будет хорошо... Все на-
ладится... *(Хватает Нурдина за руки.)* Нур-
дин! Едем!

Нурдин *(вырывая руки)*.пусти меня!
Я и без тебя собираюсь ехать.

Масадык. Слава аллаху!

Нурдин. Только не на эту свадьбу.

Масадык. Что? Опомнись, Нурдин! Ты
пьян. Послушай меня! *(Снова хватает Нур-
дина за руки.)*

Нурдин *(с силой отталкивает Масады-
ка)*. Отстань от меня! *(Быстро уходит.)*

Масадык. Вот ты какой?! *(После ко-
роткой паузы бежит вслед за Нурдином.)*
Нурдин, Нурдин, постой!

Гул включаемого мотора.

Голос Нурдина. Прочь от машины.
По-хорошему прошу: отойди!

Голос Масадыка. Нет!

Голос Нурдина. Тебе говорят: прочь
с дороги!

Голос Масадыка. Я тебя никуда не
пущу!

Голос Нурдина. Последний раз пре-
дупреждаю: хуже будет, отойди!

Скрежет включаемой скорости.

Голос Масадыка. Стой! Стой!

Вслед за ревом мотора слышится отчаянный крик:
«А-а-а!» Внезапно обрывается музыка. Все бегут на
улицу, откуда был слышен крик.

5

Та же ночь. Камера предварительного заключения.
В глубокой задумчивости из угла в угол шагает
Нурдин. С улицы сквозь окно, забранное решет-
кой, доносится веселая песня. Нурдин останавлива-
ется около окна. Прислушивается. Песня все бли-
же, ближе. Вот она уж звучит под окном, а потом
постепенно начинает удаляться. Открывается дверь.
Входит милиционер.

Милиционер. К вам пришли.

Нурдин стоит спиной к милиционеру, продолжая
упорно смотреть в сторону окна.

*(Недовольно покачивает головой, оборачи-
вается и приглашает.)* Войдите.

Входит Шаиргуль в свадебном наряде с тюльпа-
ном на груди. Милиционер, окинув ее с ног до
головы быстрым взглядом, уходит.

Шаиргуль *(кидается к Нурдину)*. Нур-
дин! Нурдин!

Нурдин, не шелохнувшись, продолжает стоять у ок-
на спиной к Шаиргуль.

(Кладет руки ему на плечи.) Нурдин! По-
вернись ко мне. Это я. Что ты молчишь?
Ты слышишь меня? *(Силой поворачивает
Нурдина к себе.)*

Он смотрит вверх ее головы на голую стену.

Скажи, что случилось? *(Крепко обнимает
его, голос ее дрожит от волнения и обиды.)*
За что ты опозорил себя?.. Меня?.. За что
ты искалечил, а может быть, убил самого
близкого, самого преданного друга? За что,
Нурдин? Ну скажи... Умоляю тебя, скажи!
Чем я виновата перед тобой? Чем виноват
бедный Масадык?

Нурдин злобно смотрит на Шаиргуль, явно собира-
ясь сказать ей что-то страшное и грубое.

Ну говори, Нурдин! Говори, мой милый!
Я слушаю тебя! В чем моя вина? В чем?

Нурдин не отвечает, он отворачивается и снова впи-
вается глазами в голую стену.

За что ты так мучаешь меня? Разве мало
тех мук, которые я приняла за эти часы?
Разве мало?.. *(Рыдая, припадает к груди
Нурдина.)* Если я в чем-нибудь виновата,
то виновата только в одном: я люблю тебя
всей душой и буду любить до гроба. Боль-
ше ни в чем...

Нурдин долго и испытующе смотрит в глаза Шаир-
гуль, полные слез. Как сквозь прозрачную воду род-
ника ясно видны лежащие на его дне камни, так и
сквозь слезы Шаиргуль Нурдин в этот миг видит
любовь, прежнюю любовь, затуманенную сейчас го-
речью и тоской. На миг в его глазах вдруг появ-
ляется теплота и нежность. Он поднимает руку, не
то для того, чтобы погладить Шаиргуль по волосам,
не то для того, чтобы обнять ее. Его рука дрожит
от волнения.

*(Неотрывно смотрит ему в глаза, еще креп-
че прижимаясь к его груди.)* Смотри на ме-
ня... Вот так и смотри! И говори, говори,

Нурдин! Я хочу слышать твой голос! Ну говори же, любимый?!

Нурдин (после паузы). Зачем ты пришла?

Шаиргуль (отшатывается). Зачем я пришла? (Крепко прижимается к груди Нурдина.) Неужели ты не понимаешь, что я пришла за твоей любовью? Я знаю, Нурдин, что нас разлучат... Разлучат надолго. Но поверь, как бы тяжело мне ни было, я буду ждать тебя. Буду ждать. Хоть целую вечность. Но ты обязан облегчить мою участь. Я должна знать свою вину перед тобой!

Нурдин (освобождаясь от объятий Шаиргуль). Уйди!

Шаиргуль (сквозь слезы). Нурдин! Нурдин. Уйди!

Шаиргуль. Никогда не представляла, что ты такой жестокий человек. Такой жестокий... Но я люблю тебя... Люблю, несмотря ни на что! Прошу тебя... Тысячу раз прошу, поверь моим словам, поверь моим слезам!..

Нурдин молчит.

(Опускает голову, замечает на своей груди тюльпан, откалывает его и протягивает Нурдину.) Ты любил сравнивать меня с тюльпанами... Помнишь, с тюльпанами, только что раскрывшимися в утренние часы... Ты говорил, что я такая же красивая и чистая, как эти горные тюльпаны.

Нурдин. Замолчи!

Шаиргуль. Я устала, Нурдин, измучилась. (С мольбой протягивает к Нурдину руку, сжимающую тюльпан.)

Нурдин. Прочь! (Отбрасывает руку Шаиргуль, тюльпан из ее руки падает на пол. Расплющивает цветок ногой.)

Шаиргуль (в ужасе). Нурдин!

Нурдин. Уйди!

Шаиргуль. Нет! Я не уйду, пока ты мне не скажешь.

Нурдин (с трудом выговаривая слова). Я тебя... не люблю.

Шаиргуль. Неправда! Не верю!

Нурдин. Да... Люблю... другую...

Шаиргуль (отшатываясь от Нурдина). Ах вот что!.. (После паузы, со слезами на глазах медленно направляется к двери. Но, не дойдя до нее, останавливается и поворачивается.) Не может быть! Не верю! (Бросается к Нурдину.) Это неправда, Нурдин?! Неправда?

Входит Милиционер.

Милиционер. Гражданочка, свидание окончено.

Шаиргуль неуверенно направляется к выходу. Вслед за ней уходит Милиционер. Дверь закрывается. Нурдин, опустив голову, возвращается к окну. Замечает на полу раздавленный тюльпан, долго смотрит на него, потом нерешительно поднимает, кладет на ладонь, пытается расправить смятые лепестки. Рука его беспомощно опускается. Тюльпан падает на пол.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

6

Просцениум. Под карагачом, покрытым последними желтыми листьями, — садовая скамья. На ней, низко опустив голову, сидит Нурдин. Вдалеке по радио звучит танцевальная мелодия.

Появляется знакомый нам Старик. Он замечает Нурдина, подходит к нему и садится.

Старик. Недаром говорят, что гора с горой не сходится, а человек с человеком всегда сойдется.

Нурдин (поднимая голову). Вы?.. Вот уж не думал, что мы с вами когда-нибудь встретимся. Город такой большой. Вы куда не спешите?

Старик. Куда мне спешить? Внучат моих уложили спать. А я... Нет, в моем возрасте уже никуда не спешат...

Нурдин. Разве дело только в возрасте? Бывает, что и за один день переживешь больше, чем за годы.

Старик пристально смотрит на Нурдина.

(Тяжело вздохнув.) Да, после того как мы с вами вчера расстались, я пережил самый страшный день в жизни. (После паузы.) Переночевал я в гостинице. А утром... Не знаю, что меня толкнуло... Мне вдруг захотелось пойти к Шаиргуль и Масадьку.

Может быть, это было злое желание увидеть их счастье и показать, какой дорогой ценой оно им досталось. А, может быть... Может быть, мне надо было убедиться, что я был справедлив в своей жестокости... Что я не напрасно наказал Масадька. Я узнал в справочном бюро новый адрес Шаиргуль и пошел... По дороге я несколько раз собирался вернуться назад. Но что-то упорно заставляло меня идти и идти... Наконец, я подошел к дому, в котором живет Шаиргуль...

7

Плавно раздвигается занавес. За ним столовая в квартире Шаиргуль. Рядом с пианино стоит мольберт с незаконченным портретом Шаиргуль. У окна, удобно расположившись в кресле, симпатичный, но равно пополневший Омор читает газету; он в пижамах. Раздается звонок. Омор на мгновение выходит в прихожую и возвращается с Нурдином.

Нурдин (*остановившись на пороге*). Простите. Кажется, я не туда попал. Мне сказали, что здесь живет артистка Шаиргуль Исманова...

Омор. Вы не ошиблись. Только сейчас ее нет дома... (*Видя, что Нурдин собирается уйти*.) Подождите. Она скоро вернется. (*Предлагает Нурдину стул*.) Я отлучусь ровно на секунду. (*Уходит*.)

Нурдин останавливается около пианино и одной рукой тихо наигрывает мелодию «Эсимде». Появляется Омор, застегивая пиджак. Нурдин перестает играть.

Играйте, играйте. Шаиргуль часто поет эту мелодию. Я тоже наигрываю ее иногда одним пальцем. Но, признаться, у Шаиргуль получается в тысячу раз лучше. Когда она играет и поет, я слышу в этой мелодии... ну, как вам сказать?.. Я слышу в ней бредящую душу печаль... Горечь неисполненного желания...

Нурдин (*огорченно*). Неужели?

Омор. Честно говоря, и в вашей игре я услышал то же самое. Вы, наверное, музыкант?

Нурдин. Нет!.. Что вы!..

Омор. Правда, правда. Если бы я не знал, что Шаиргуль нет дома, я подумал бы, что это играет она. (*Улыбается*.) Но я знал, что здесь, кроме вас, только ее портрет. А он ни играть, ни петь не может.

Нурдин подходит к портрету и вливается в него глазами.

(*Приближается к нему*.) Его пишет один молодой художник. Не знаю, как другим, но мне кажется, что получается очень удачно. По-моему, единственный маленький недостаток портрета в том, что он не может говорить.

Нурдин (*не отрывая глаз от портрета, задумчиво*). А по-моему, это большой недостаток. Хороший портрет, как живой человек, должен говорить, петь, любить, ненавидеть. Потому, что в нем таится живая душа. А на этом холсте лишь прекрасная копия прекрасной женщины.

Омор. Вы, наверное, художник?

Нурдин. Нет. Просто я люблю живопись. (*Не отрываясь, смотрит на портрет*.) Обратите внимание на глаза. Они пустые. В них нет ни радости, ни печали. Холодные, мертвые глаза. (*Поворачивается к Омору, горячо*.) А глаза Шаиргуль, по-моему, должны быть темными и задумчивыми, как горное озеро в тихую ночь... И в то же время лучистыми и радостными, как это же озеро на заре...

Омор (*сосредоточенно*). Пожалуй, вы правы... Да-да, несомненно правы! Удивительно, как я не замечал этого... Но, простите, товарищ, вы так говорите о Шаиргуль, как будто хорошо ее знаете, давно с ней знакомы.

Нурдин (*растерянно*). Я?.. Что вы?.. Я никогда не видел Шаиргуль. Я только слышал ее... по радио.

Омор. А говорили так, словно долгие годы изучали ее. Шаиргуль действительно такая, как вы описали.

Нурдин (*вздыхая*). Дай бог! (*Чтобы скрыть смущение, смотрит на часы*.)

Омор. Вы спешите?

Нурдин. Нет-нет. Но мне неприятно, что я задерживаю вас.

Омор. Пожалуйста, не беспокойтесь. Я отдыхаю после работы. Беседа с вами мне доставляет удовольствие... Видите, я так увлекся, что даже не представился вам. Моя фамилия Ахматов. Зовут меня Омором. По отчеству Батыровичем.

Нурдин (*протягивая руку*). Вы родственник Шаиргуль?

Омор (*смеясь*). Я? Конечно. Я родственник Шаиргуль... Если только мужа можно считать родственником.

Нурдин (*потрясенно*). Как? Шаиргуль — ваша жена?

Омор. Вас удивляет? Честно говоря, я и

сам удивился, когда Шаиргуль согласилась стать моей женой. Я ведь понимаю... *(Показывает на портрет.)* Она... и я.

Нурдин *(растерянно)*. Нет... что вы!! Дело не в этом... Просто я думал... Мне говорили...

Омор. Понимаю. Я тоже слышал, что года три назад Шаиргуль собиралась выйти замуж за какого-то доктора, который оказался... бандитом. Но я никогда не спрашивал ее об этом. Если это правда, ей будет трудно говорить. Если сплетни — тяжело слушать. *(Видя, что Нурдин тяжело дышит, опираясь на стул.)* Что с вами?

Нурдин. Ничего... Сейчас пройдет. Это от духоты.

Омор. Что вы? Сегодня такой прохладный день.

Нурдин. Должно быть, устал с дороги... *(Смотрит на часы.)* На воздухе мне станет легче...

Омор. В таком состоянии я вас не отпущу. Садитесь! *(Почти силой усаживает Нурдина в кресло.)* Выпейте холодного боржома... *(Наливает стакан боржома и подает Нурдину.)*

Нурдин. Спасибо. Мне совсем хорошо. *(Хочет подняться.)*

Омор. Сидите, сидите! Я в суматохе не успел спросить, кто вы?

Нурдин. Я — друг доктора Масадыка Кемелова.

Омор. Очень приятно. Масадык и наш лучший друг. А как вас зовут?

Нурдин. Я не люблю своего имени... *(Делает новую попытку подняться.)*

Омор *(снова силой удерживая его в кресле)*. Родители часто дают детям неудачные имена. Я преподаватель. Мне-то уж это известно. Когда появился паровоз, многие в его честь стали называть своих детей Паровозбеками. Потом пошли Тракторобеки, Комбайнбеки, Патефоны, Телефоны, Колхозы, Совхозы... А недавно в одной семье родилась двойня. И вот одного из этих бедняг назвали Атомбеком, а другого — Спутником... Как вам это нравится?

Нурдин *(глядя на часы)*. Мне пора. *(Решительно поднимается.)*

Омор. Вы же никуда не спешили. Шаиргуль сейчас будет дома.

Нурдин. Не могу. Вспомнил, что у меня еще дела... Да, собственно, я пришел по пустякам. Даже стыдно беспокоить вашу жену...

Омор. Может быть, вы хотели пригласить ее на концерт к себе на предприятие или в район? Шаиргуль никогда не отказывается от бесплатных выступлений.

Нурдин. Нет-нет... Мне сказали, что у нее я могу узнать, как найти Масадыка. Дело в том, что я его не видел три года.

Омор. Что же вы раньше застанете в клинике на Московской улице.

Нурдин. Большое спасибо. Бегу к нему. *(Жмет Омору руку.)* До встречи!

Омор. До встречи! *(Что-то вспомнив, останавливает Нурдина на пороге.)* Простите, товарищ... Сегодня в парке большое народное гулянье. Будет петь моя Шаиргуль. Приходите, чтобы убедиться, как вы правильно угадали ее характер. Придете? Нурдин *(нерешительно)*. Постараюсь.

Омор гостеприимно распахивает перед ним дверь.

(Пристально смотрит на Омора.) Одну минуточку. У вас под левым глазом, по-моему, растет опухоль. Так называемый жировик. *(Рассматривает.)* Да-да... Так и есть. Ничего страшного, но все-таки послушайтесь моего совета: удалите. Операция пустяковая... А запускать не следует..

Омор. Что вы говорите? Вы, значит, врач?

Нурдин. Да, хирург.

Омор. Благодарю вас за добрый совет... Захаживайте, пожалуйста... Двери нашего дома для вас всегда открыты.

Нурдин. Если смогу, с удовольствием... До свидания.

Омор. Мы с женой всегда будем вам рады.

Нурдин уходит.

(Провожает его в прихожую. Возвращается, вздыхая.) Бывают же такие неожиданные и приятные знакомства. *(Смотрит на часы.)* Пора готовиться к встрече Шаиргуль. *(Напевая, принимается накрывать на стол.)*

Входит Шаиргуль.

Шаиргуль. Омор! Что ты делаешь?

Омор. Готовлю тебе торжественную встречу. *(Целует Шаиргуль.)*

Шаиргуль. А где наш сынок?

Омор. Я его накормил и отвел к ребятам во двор.

Шаиргуль. Молодец! *(Втягивая носом воздух.)* Ой, как вкусно пахнет! Неужели ты и курицу сам сварил?

Омор (*гордо улыбаясь*). Дорогая моя! Ради любви, настоящий мужчина способен и не на такие подвиги.

Шаиргуль (*совершенно серьезно, не принимая шутки*). Ты очень добрый и мягкий.

Омор. Должно быть, это главный мой недостаток.

Шаиргуль. Недостаток? Почему?

Омор. Потому что, говорят, женщинам нравятся только мужчины с железным характером. Властные натуры.

Шаиргуль. Не верь. Жены властных мужей мечтают о слабохарактерных добряках, а жены слабохарактерных добряков мечтают о твердокаменных батырах... В общем, я тебе открою секрет. (*Улыбается.*) Женщинам, как и мужчинам, всегда нравится то, чего у них нет... Но все-таки добрые мужья всем женщинам нравятся больше, чем злые.

Омор (*совершенно серьезно, не принимая шутки*). Нет, Шаиргуль... Думаю, что это не так.

Шаиргуль. Правда, правда!.. (*Убирает со стола пепельницу.*) Ты вместо «Беломора» начал курить сигареты?

Омор (*хлопая себя по лбу*). Совсем забыл! Только что здесь был совершенно замечательный человек. Очень умный и очень печальный. Мы с ним встретились впервые, а разговорились, как старинные друзья.

Шаиргуль. О чем же вы говорили?

Омор. Больше всего о твоём портрете. Ты понимаешь, он никогда не видел тебя, но так знает, так знает твою душу, как я никогда не знал. Мне даже стало страшно.

Шаиргуль. Глупый! Чего же ты испугался?

Омор. Может быть, и я, как тот молодой художник... (*Показывает на портрет.*) Увлёкся только твоей внешностью, а в душу твою и не заглянул. Может быть, я тебя совершенно не знаю. Это ведь очень страшно, Шаиргуль!

Шаиргуль. Перестань, Омор. Ты же знаешь, тебе нечего бояться.

Омор. Шаиргуль! Милая! Ты думаешь, я не замечаю, как часто ты просыпаешься по ночам, вздыхаешь, плачешь тайком от меня. Как все киргизки, ты переживаешь свои печали молча и скрытно. Может быть, это недостаток наших женщин, а может быть, достоинство. Не знаю. Но я много думаю о твоей печали, я ищу ее причину.

Шаиргуль. Разве тебе плохо со мной, Омор?

Омор. Мне хорошо. Очень хорошо!.. Но, может быть, до встречи со мной ты потеряла большую любовь, счастье...

Шаиргуль. Омор! Бога ради!..

Омор (*продолжая*). А став моей женой, ни любви, ни счастья не нашла?

Шаиргуль (*с плачем бросаясь на грудь Омора*). Ну, что ты меня мучаешь? Чего ты хочешь?

Омор (*целуя волосы Шаиргуль*). Я люблю тебя. И хочу только одного: чтобы ты была счастлива.

Шаиргуль. Я счастлива! Счастлива!

Омор. Ну улыбнись, дорогая!

Шаиргуль целует Омора.

Ты еще никогда так горячо не целовала меня, Шаиргуль!

Шаиргуль. Неправда. Я всегда так целую тебя. Только ты этого не замечал.

Омор. Может быть, в этом и было мое несчастье!

Шаиргуль (*улыбаясь сквозь слезы*). Может быть... Но обед тоже должен быть горячим. (*Берет со стола тарелку.*) Пойду подогреть твою курицу. (*На пороге задерживается.*) Да... Кто же был тот человек, который открыл тебе мою душу?

Омор. Какой-то приезжий хирург. Друг Масадька. Только он не видел его три года...

Шаиргуль (*роняет из рук тарелки, они падают на пол и разбиваются*). Ой! (*Смотрит на осколки.*)

Омор. Ничего, Шаиргуль. Посуда разбивается к счастью. Все будет хорошо.

8

Клиника. Кабинет Масадька. В широкое окно, обращенное в сторону гор, косо падают лучи вечернего солнца.

За столом сидит Асиса, молодая девушка-врач. Она разговаривает по телефону.

Асиса (*в телефонную трубку*). Нет-нет, Нурлан. Давай сегодня откажемся от кино.

Стук в дверь.

Войдите.

Входит Нурдин в халате, накинутом поверх костюма.

Нурдин (*останавливаясь на пороге*). Здравствуйте.

Асиса. Здравствуйте. *(В трубку.)* Это не тебе. Алло, Нурлан! Согласен? Какой ты у меня замечательный. Хорошо. Постараюсь на этот раз быть аккуратной. *(Кладет трубку, обращается к Нурдину.)* Вы ко мне, больной?

Нурдин. Я хотел повидаться с доктором Масадыком.

Асиса. Сегодня у него операционный день. Но он скоро освободится. Садитесь.

Нурдин. Спасибо. *(Садится.)*

Асиса просматривает истории болезни, что-то пишет. Входит Молодой врач, красивый, с узкими усиками, во рту у него сигарета.

Молодой врач *(не обращая внимания на Нурдина, подходит к Асисе и склоняется над ней.)* Хелло, Асиса! Можешь меня поздравить.

Асиса *(не поднимая головы)*. Поздравляю.

Молодой врач. А с чем, знаешь?

Асиса *(продолжая писать)*. Мне неинтересно.

Молодой врач. Отсталая личность!

Асиса *(тихо, но зло)*. Ты, передовой человек, мне мешаешь. *(Еще тише.)* И убери руки. Здесь посторонний человек... Не видишь, что ли? *(Отворачивается.)*

Молодой врач *(выпуская дым колечками.)* Хелло, Асиса, не было ни гроша, да вдруг алтын! Так говорится, что ли?... По секрету... *(Шепчет Асисе на ухо.)* На мое счастье уважаемый мэр нашего города, председатель горисполкома, внезапно заболел аппендицитом...

Асиса. Чего же ты радуешься?

Молодой врач. Ночью его привезли в неотложку... Как раз в мое дежурство. Операцию я сделал на редкость удачно. И, конечно...

Асиса. Заговорил с ним насчет квартиры?

Молодой врач. А почему бы нет?.. Не во время операции, а сегодня утром, во время обхода я ему намекнул. Правда, он еще ничего не ответил. Но можешь считать, что прекрасная квартира со всеми удобствами у меня в кармане.

Асиса *(презрительно)*. И ты хочешь, чтобы я тебя поздравила?

Молодой врач. Хелло, Асиса! На что мне твое поздравление?! Моя Сейне и слышать не желает об этой квартире. Мещанка!

Асиса. Чего же ты от меня хочешь?

Молодой врач. Сейне всегда тебя слушается. Поговори с ней. Пусть она не брыкается!

Асиса. Хорошо, я с ней поговорю.

Молодой врач. Ты просто ангел!

Асиса. Но ты знаешь, что я ей скажу?

Молодой врач. Я всего-навсего врач. Я не пророк.

Асиса. Могу тебе тоже по секрету открыть эту тайну.

Молодой врач *(подставляя ухо)*. Слушай тебя с превеликим удовольствием.

Асиса *(на ухо)*. Я скажу Сейне, что ты пошляк. Я скажу ей, чтобы она, мещанка, прогнала тебя прочь! *(Зло сверкнув глазами, идет к окну.)* Уходи! Мне противно на тебя смотреть.

Молодой врач *(презрительно пожимая плечами)*. Какая отсталость! *(Направляется к двери, на пороге сталкивается с больной средних лет.)* Больной! Вы разве не знаете, что сюда входить воспрещено?!

Больной. Простите, доктор... Я хотел узнать, не готов ли мой рентгеновский снимок...

Молодой врач. Предположим, что готов...

Больной. Вы не смотрели?

Молодой врач. Как вам всем не терпится! *(Подходит к шкафу, достает рентгеновский снимок, рассматривает его.)*

Больной *(тревожно)*. Ну как?..

Пауза.

Плохо, доктор?

Молодой врач, нахмутив еще больше брови, продолжает мрачно рассматривать снимок.

Я вас очень прошу... Скажите, что там?.. Безнадёжно, да?

Молодой врач *(небрежно швырнув снимок в шкаф)*. Пока ничего не скажу. Придет главврач, узнаете у него. Идите к себе в палату.

Больной. Простите, доктор... *(Понурив голову, направляется к двери.)*

Нурдин *(больному)*. Не печальтесь, товарищ. Абсолютно безнадежных, неизлечимых болезней нет... В этой клинике много хороших врачей. Они вас вылечат. Обязательно вылечат. Поверьте мне!

Больной. Спасибо вам, хороший человек, за добрые слова. Но врачу лучше знать... А вы, к сожалению, такой же больной, как и я. *(Уходит.)*

Молодой врач *(издевательски Нур-*

дину). Вы, часом, не мулла, не проповедник?

Нурдин. Для вас я могу быть и муллой.

Молодой врач. Если вы намекаете на свой возраст, то года — не такое уж богатство!

Нурдин (*не обращая внимания на колкость*). Я слышал, как вы гордо рассказывали об операции аппендицита. Я рад, что вы оперировали удачно. Но вам следует помнить, что никакое самое искусное хирургическое вмешательство, никакие самые сложные лекарственные формы не помогут больному, если вы не научитесь разговаривать с ним, как врач.

Молодой врач. Скажите пожалуйста, какой учитель нашелся! Уходите!

Асиса (*молодому врачу*). Будешь распоряжаться в своем кабинете. Товарищ ждет Масадыка Кемеловича... (*Нурдину*.) Присядьте, пожалуйста. Доктор Кемелов сейчас придет...

Молодой врач (*Асисе*). Если тебе интересно слушать всякие глупые проповеди, можешь этим заниматься тэт-а-тэт! У меня для этого нет ни времени, ни желания! (*Уходит, хлопнув дверью*.)

Нурдин (*подходя к Асисе*). Я вам очень благодарен за защиту. Но мне она не нужна. Я могу подождать доктора Масадыка и в коридоре... А вот тот больной действительно искал защиту. Он мечтал о том, чтобы врач укрепил его веру в жизнь, которую он начал терять. Очень жаль, что за него вы не заступились.

Асиса (*после паузы*). Скажите, кто вы? Наверно, врач?

Нурдин. Нет, я не врач. Больной.

Асиса (*задумчиво*). Впервые встречаю такого больного, как вы... Да, впервые.

Нурдин (*подходя к столу*). Я выпью воды...

Асиса. Она теплая... Я вам принесу минеральную из холодильника. (*Бежит со стаканом к двери, открывает ее*.) А вот и Масадык Кемелович... Входите, Масадык Кемелович. Вас ждут. (*Пропустив Масадыка, убегает*.)

Масадык (*хромая на одну ногу, подходит к Нурдину*). Что вам угодно, товарищ?

Нурдин. Не узнаешь?

Масадык (*вглядываясь*). Неужели Нурдин? Ты ли это?

Нурдин. Как видишь.

Масадык. Ну здравствуй, дружище!

Нурдин. Здравствуй.

Масадык (*крепко обнимает Нурдина*). Ты вернулся? Как я рад! Идем, присаживайся. Дай на тебя посмотреть... Да садись же, садись.

Нурдин (*сидя*). Я не в гости пришел...

Масадык (*продолжая разглядывать Нурдина*). Такой же черный и такой же красивый, как прежде. Разве только вот глаза... Да, только глаза чуть-чуть другие... Ну говори, когда приехал?

Нурдин. Вчера.

Масадык. Где ночевал?

Нурдин. Это неважно. (*Поднимается*.) Почему ты не женился на Шаиргуль?

Масадык (*недоуменно поднимается*). Ты что, спятил? Почему я должен был жениться на Шаиргуль?

Нурдин. Не притворяйся!

Масадык. Мы были с Шаиргуль хорошими друзьями...

Нурдин (*зло*). Только и всего?

Масадык. Только и всего.

Нурдин (*взбешенно*). Слушай, человек! Хоть раз в жизни ты можешь сказать правду?

Масадык. Не понимаю, о чем ты говоришь?

Нурдин. Как будто ты давно не догадался?.. Я ведь тогда, в день свадьбы, узнал, что ты и Шаиргуль...

Масадык. Что?

Нурдин (*с горькой издевкой*). Ах, какой ты наивный! Не понимаешь?

Масадык. И ты поверил?

Нурдин. К сожалению, я не мог не поверить...

Масадык. Ну, знаешь!.. Ты ни за что оскорбил меня, искалечил. Я простил. Забыл. Но то, что ты сейчас сказал, ни забыть, ни простить я не смогу.

Нурдин. Перестань разыгрывать благородное негодование. Я не стал бы напоминать тебе о твоём вероломстве, твоём коварстве, о твоей подлости... Я позабыл бы все. Я все бы простил. Если бы ты был вероломен только по отношению ко мне...

Масадык. Какие же чудовищные преступления ты хочешь еще мне приписать?

Нурдин. Но ты еще предал Шаиргуль. Ты бросил ее. Ты сломал ей жизнь.

Масадык. И ты еще смеешь это гово-

ритель?! Не ты ли отказался от Шаиргуль? Не ты ли убежал со свадьбы? Не ты ли опорочил ее перед всем городом? Не ты ли обрек ее на страшное горе?

Нурдин. А кто меня заставил бежать от Шаиргуль? Кто превратил мою первую брачную ночь в тюремную?.. Кто во имя своей карьеры растоптал мое счастье, мою любовь, мою дружбу? Разве не ты, Масадык?

Масадык. Слушай, Нурдин. Признайся, что все это ты сам придумал... Что ты приписываешь это мне только для того, чтобы как-то оправдаться перед Шаиргуль, передо мной? Скажи честно, что ты лжешь.

Нурдин (после паузы). Я никогда никому не лгал. Единственный раз в жизни я сказал неправду... Единственный раз. На суде.

Масадык (насмешливо). Удивительно благородно.

Нурдин (вспыхнув). Да, благородно! Не сомневаюсь, что, узнав правду, судьи смягчили бы приговор. Сократили бы наказание. А может быть, и оправдали бы меня... Но я придумал какую-то несусветную чушь. Будто раньше я любил Шаиргуль. Потом полюбил другую. И как будто ты заставлял меня, пьяного, ехать на свадьбу, жениться на Шаиргуль.

Масадык (недоверчиво). Зачем же ты придумал всю эту, как ты говоришь, несусветную чушь?

Нурдин. Только для того, чтобы не опорочить Шаиргуль. Мою Шаиргуль... которую я любил всем сердцем... Всей душой... Несмотря на то, что она перестала быть моей...

Масадык. Неправда! Если бы ты действительно любил Шаиргуль, ты бы пришел к ней...

Нурдин. Зачем?

Масадык. Затем, чтобы с презрением рассказать о той гнусной клевете, которую ты якобы услышал перед свадьбой. Ты привел бы к ней того негодяя, который зачем-то придумал всю эту страшную историю.

Нурдин. Слушай, человек! Если бы после того, как ты убрал меня со своей дороги, ты женился на Шаиргуль... Если бы я узнал, что она счастлива с тобой... Клянись тебе, я молчал бы о твоей низости. Молчал бы до гроба. Но раз ты как самый последний подлец надругался над ее лю-

бовью, очернил ее честь, я не буду тебя щадить. Идем!

Масадык. Куда?

Нурдин. Туда, где я тебе докажу, что все сказанное мной — правда. Ну, чего ты стоишь? Что ты побледнел, как мертвец? Тебе страшно? Ты боишься сгореть от стыда и позора? Все равно, теперь уйди от ответа тебе не удастся. Идем, говорю.

Масадык (после паузы). Ну что же. Я готов. Пошли.

Нурдин и Масадык идут к двери.

9

Вечер. Двор и сад в доме Нияза. Лучи заходящего солнца играют на желтовато-красных листьях вишни, персиков, яблонь. В углу беседка. На клумбах, вокруг нее цветут поздние осенние цветы. За столом в беседке сидит Айша. На открытой площадке танцуют две-три пары. Среди них Молодой врач и Сейне.

Айша (с аппетитом обгладывая кость). Как ни говори, жена нашего дорогого Нияза молодчина. Готовит... мм... аж пальчики оближешь! (Протягивает кусок мяса танцующему Молодому врачу.) Кушай, милый доктор. На, возьми кость из рук своей те-тушки!

Молодой врач (приостанавливаясь около беседки). Из ваших щедрых и добрых рук — с удовольствием.

Айша. Кушанье для нас, женщин, самое верное средство от преждевременных морщин.

Молодой врач (танцуя). Bravo, те-тушка Айша! Памятник в честь вашего научного открытия обеспечен!

Сейне (танцуя). Как нехорошо ты с ней разговариваешь! Высокомерно. С издевкой. Она же нам в матери годится!

Молодой врач. Хелло, моя маленькая Сейне, смуглянка моя! Почему ты сегодня так строга со мной? Ну улыбнись!

Из дома появляются Нияз и его молоденькая жена. Они несут горы шашлыков и тарелки.

Нияз. Дорогие мои гости! Шашлык готов. Прошу к столу!

Айша. Как хорошо, дорогой Нияз, что в день твоего рождения за столом собрались одни твои родственники. Только почему-то я не вижу нашего бедного Сейнта?..

Жена Нияза. Нияз, разве ты его не пригласил?

Нияз. Шашлык, мои милые, надо есть, пока он горячий.

Айша. Это культурно... Но все-таки мне очень жаль, что здесь нет Сейита. Может быть, он болен?

Нияз. Напрасно тревожитесь, тетушка.

Айша. Я уверена, что он болен. И очень опасно. В последнее время он так изменился, что его с трудом можно узнать. Ты должен ему помочь, Нияз. Ты же самый главный врач.

Нияз. Я сделал для Сейита все, что мог... Джигиты, ухаживайте за своими дамами. А за своей бесценной тетушкой ухаживаю я сам.

Айша. Спасибо, дорогой Нияз. Только мне не наливай. Здесь стоит полная рюмка. Ее никто не трогал.

Нияз. И никто не должен трогать.

Айша (*удивленно*). Почему?

Нияз. Это рюмка нашего Нурдина. Пусть его нет с нами, но он всегда присутствует за нашим столом, как самый желанный гость.

Айша (*хлопая в ладоши*). Bravo! Это культурно!

Молодой врач (*хлопая в ладоши*). Bravo, дядюшка Нияз! Bravo!

Джигит. По этому поводу не грешно выпить!

Молодой врач. Стоп! Без сладких речей лучшее вино покажется горьким. (*Поднимается, чтобы произнести тост.*) Позвольте мне...

Айша. Присядь, милый. Первой буду говорить я.

Голоса. Правильно, тетушка Айша! Вам слово!

Айша (*Ниязу*). Дорогой Нияз! В счастливый день твоего рождения я хочу сказать то, что говорю каждый день. Ты — добрый, ты — благородный, ты — великодушный человек. Ты всегда делал людям только добро. Но сегодня мало этих слов. Сегодня, когда я увидела на твоём столе рюмку в честь нашего дорогого Нурдина, я поняла, что ты — золотой друг. (*Всем.*) Давайте же, детки, выпьем за бриллиантовое сердце нашего золотого Нияза!

Молодой врач. Драгоценные слова! За них я готов поцеловать вашу ручку, обожаемая тетушка Айша.

Айша. Пусть этот дом добрых людей будет наполнен радостью и счастьем!

Голос. Пусть сбудутся ваши слова, тетушка Айша!

Айша. И пусть в холодную могилу превратится дом того, кто приносит зло таким добрым людям, как наш золотой Нияз!

Голоса. Bravo, тетушка Айша! Bravo!

Молодой врач. За золотое сердце дядюшки Нияза — с превеликим удовольствием!.. Пьем, товарищи!..

Айша (*выпивая и закусывая*). Вот это вполне культурно!

Молодой врач (*поднимаясь с бокалом в руке*). Хелло, друзья! Теперь у меня будет маленький, но чрезвычайно приятный тостик. Скоро у нас с Сейне появится свое гнездышко. Прошу авансом выпить за будущее новоселье!

Айша. О, за это надо обязательно выпить!

Нияз. Ты получаешь квартиру?

Молодой врач. Да, дядюшка Нияз.

Нияз. Поздравляю. По такому поводу нельзя не выпить.

Сейне. Подождите, дядюшка Нияз. Не надо. Никакого новоселья не будет.

Нияз. Почему?

Молодой врач (*смущенно*). Она шутит. Не слушайте ее. Выпьем.

Сейне. Нет. Я серьезно говорю. Он хочет получить квартиру не очень-то честным путем.

Молодой врач. Сейне!..

Нияз (*Молодому врачу*). Подожди. (*Сейне.*) Как это нечестным путем? Что он, собирается ее украсть?

Сейне. Он клянчит эту квартиру у председателя горисполкома, которого ему пришлось оперировать.

Айша. Какой ужас! Это же некультурно!

Нияз. Да, врачу стыдно так поступать.

Молодой врач. Что тут стыдного? Я сделал доброе дело председателю горисполкома. А он сделает доброе дело мне. Не понимаю.

Нияз. Ты глупый щенок!

Айша. Действительно, ты вполне достоин презрения.

Нияз. Совершенно верно: именно презрения.

Молодой врач. За что?

Нияз (*презрительно*). За то, что до сих пор не понимаешь, с кем и о чем можно разговаривать. (*Сейне.*) Но ваш муж еще молод. (*Молодому врачу.*) Я пью за то,

чтобы на смену наивности к тебе пришла мудрость, чтобы твое ротозейство сменила деловитость. (*Многозначительно.*) Ты меня понял?

Молодой врач (*улыбаясь*). Вполне, дорогой дядюшка.

Нияз. Надеюсь. А теперь можно зажечь свет и немного потанцевать.

Молодой врач. Даю музыку. Хелло, Сейне. Пошли работать, крошка!

Начинаются танцы. Во дворе появляется Нурдин.

Нурдин (*останавливаясь около беседки*). Здравствуй, Нияз. Здравствуйте!

Нияз (*бросаясь к Нурдину*). Не верю своим глазам! Не сон ли это? Нурдин! (*Обнимает Нурдина.*) Дорогой мой! Неужели это правда? Как я счастлив! (*Вынимает платок, вытирает глаза.*)

Нурдин. Не надо, не надо, Нияз! Мужчина — и в слезы!..

Нияз. Первый раз в жизни... Я сейчас... (*Бежит к дому.*)

Нурдин (*подходит к Айше*). Здравствуйте, тетюшка Айша!

Айша. Мы только что зажгли свет. И появился ты, словно принес его с собой. (*Жене Нияза.*) Дай, милая, воды... Вот эту чашечку... Скорее!

Жена Нияза передает Айше чашку с водой.

(*Три раза крутит ее вокруг головы Нурдина и приговаривает.*) Пусть все напасти уйдут вместе с этой водой! Пусть все напасти уйдут вместе с этой водой! Пусть все напасти уйдут вместе с этой водой! (*Выплескивает воду.*) Дай теперь поцеловать тебя в лоб. (*Целует.*) Мы только что вспомнили тебя.

Нурдин. Спасибо.

Айша. Ах, как жаль, что сейчас здесь нет моего Ороза. Он теперь часто и подолгу бывает в колхозах. С настоящими быками работает. Это культурно... (*Показывая на гостей.*) Здесь почти одни твои земляки.

Нурдин (*молча здороваясь с гостями, подходит к жене Нияза*). Кроме вас...

Айша. Это жена Нияза.

Жена Нияза (*пожимая руку Нурдину*). Я сразу узнала вас. По фотографии. Нияз часто вспоминал...

Айша (*показывая на Молодого врача*). А это ее родственник.

Входит Нияз с бутылками в руках.

Жена Нияза (*Нурдину*). Прошу вас к столу...

Нурдин. Спасибо. Только не сейчас.

Нияз. Нет, именно сейчас.

Нурдин. Пусть простят мои земляки...

Но у меня к тебе очень срочное дело.

Нияз (*расставляя бутылки*). Успеется. После долгой разлуки более срочного дела, чем встреча с друзьями за бокалом вина, — не бывает.

Нурдин. Я не могу откладывать, Нияз.

Нияз (*озабоченно*). Ты это серьезно?

Нурдин. Да. Мне, понимаешь, так тяжело...

Нияз. Ну если ты не можешь выпить рюмку в честь своего возвращения...

Жена Нияза. Мы выпьем под горячий шашлык. Мне еще и лапшу для лагмана надо сварить.

Айша. Я тебе помогу, милая.

Сейне. Мы все поможем! (*Молодому врачу.*) Правда?

Нияз. А кто не желает жарить шашлык и варить лагман, может пойти покормить голубей. (*Нурдину.*) Хорошие у нас голуби!

Молодой врач (*уступая дорогу Айше*). Прошу! Дорога и почет старшим.

Айша. Это культурно.

Вслед за Айшей все гости покидают сцену, Нияз вплотную подходит к Нурдину.

Нияз. Ты взволнован. Что случилось, дорогой?

Нурдин (*закуривая вместо ответа*). Я привел к тебе Масадька.

Нияз. Масадька? Зачем?

Нурдин. Сейчас ты все поймешь... (*Подходит к калитке, зовет.*) Входи!

Входит Масадьк.

Масадьк (*Нурдину*). Ну? Где твои свидетели?

Нурдин (*показывая на Нияза*). Один из них — перед тобой.

Масадьк. Нияз?

Нурдин. Да. (*Ниязу.*) Скажи, Нияз, ты подтверждаешь все, что рассказал мне о любви Шаиргуль и Масадька?

Нияз. Да, подтверждаю.

Масадьк. Какой подлец! Соврал — и глазом не моргнул!

Нурдин. Оскорбление — не доказательство. (*Ниязу.*) Ты подтверждаешь, что сообщил мне о близких отношениях между Шаиргуль и Масадьком?

Нияз. Да. Подтверждаю.

Масадык. Нет, за это не только оскорблять — убивать мало!

Нурдин (*Масадыку*). Нияз не беспомощный голубь, которого ты можешь безнаказанно уничтожить!

Масадык. Но и я не мертвец, на которого можно безнаказанно клеветать. Слова — тоже не доказательство. Особенно, когда их произносит такой клеветник и интриган! (*Показывает на Нияза*). Я больше не желаю его слушать. (*Идет к выходу*.)

Нияз. Нет, ты не уйдешь!

Нурдин. Вернись, Масадык. Слышишь?!

Нияз (*преграждая Масадыку путь*). Я знаю, что тебе не очень приятно вести этот разговор. Но все-таки придется... Ты думаешь, что слова — единственное мое доказательство? Ошибаешься.

Масадык. А что, кроме грязного языка, ты можешь предъявить мне?

Нияз. Скажи, пожалуйста, у тебя есть портсигар?

Масадык (*настороженно*). Портсигар? Какой?

Нурдин. Серебряный.

Масадык. Да. То есть у меня был серебряный портсигар. А что?

Нияз. Сейчас узнаешь.

Нурдин. Ты его купил или получил от кого-нибудь в подарок?

Масадык. Видишь ли... В день моего рождения... когда ты был в Москве...

Нурдин. Тебе его подарила Шаиргуль.

Масадык. Да... Шаиргуль... Но причем тут этот портсигар?

Нияз. Не торопись. Я от тебя ничего не скрою.

Нурдин. А на портсигаре была надпись?

Масадык. Была... Очень теплая... Дружеская.

Нияз. Ах, ты это называешь дружеской?..

Нурдин. Куда же девался твой портсигар?

Масадык. Сам не знаю... Должно быть, где-то потерял... Я его долго искал... А потом бросил курить и забыл о нем.

Нияз. Ну ничего, я тебе кое-что напому! (*Уходит*.)

Масадык. Ничего не понимаю...

Нурдин. А я понимаю все: и почему ты скрыл от меня, что тот таинственный портсигар тебе подарила Шаиргуль... И почему ты так тревожился, когда он пропал.

Масадык. Ну, конечно, по самой простой причине: мне было стыдно...

Нурдин. Передо мной?

Масадык. При чем тут ты? Шаиргуль! Я не хотел, чтобы она узнала, что я потерял ее подарок. Да еще в тот самый день, когда она мне его преподнесла... До сих пор помню, что было выгравировано на этом портсигаре...

Нурдин. Что?

Масадык (*припоминая*). «Другу Нурдина на память от подруги Нурдина».

Нурдин. Ах, значит, даже делая тебе подарок, Шаиргуль помнила обо мне?

Масадык. Конечно, Нурдин.

Нурдин. Ах, Масадык, Масадык! Ты опять лжешь. Я собственными глазами видел на твоём портсигаре совсем другую надпись...

Масадык. Какую?

Нурдин. Точно не помню... Но она говорила о любви Шаиргуль к тебе.

Масадык. Покажи мне ее! Где этот портсигар?

Нурдин. Не помню. Кажется, я вышвырнул его в окно.

Масадык. Короче говоря, предъявить мне тот портсигар ты не можешь?

Нияз (*входя с портсигаром в руках*). Отчего же?.. Может... (*Протягивает портсигар*.) Твой?

Масадык (*вырывает портсигар*). Мой! Конечно, мой! (*Раскрывает*.) Но надпись не та! Уверю вас, не та! Здесь подлог!

Нурдин. А чем ты это докажешь?

Масадык (*совершенно растерянно*). Не знаю... Но даю тебе честное слово... Клянусь, Нурдин!..

Нурдин. Хорошо. Но покажи мне портсигар с другой надписью... Которую ты считаешь настоящей.

Масадык (*в отчаянии*). Я же сказал, что потерял его!..

Нурдин. Нет, Масадык! Ты потерял не портсигар, а самое дорогое, что есть у человека: честь и совесть.

Масадык, неподвижно застыв с портсигаром в руке, молчит. Кажется, до него не доходят обидные слова, которые бросают ему в лицо Нурдин и Нияз.

Нияз. Ты всю жизнь завидовал Нурдину. Прикидываясь его другом, ты только и мечтал о том, как бы убрать его со своей дороги... Но за что ты погубил Шаиргуль?

Масадык. Какой негодяй состряпал эту подлость?

Нияз. Ты... Ты позабыл этот портсигар в машине Нурдина, когда ездил с Шаиргуль в горы... за тюльпанами.

Масадык *(в отчаянии)*. Да... Должно быть... Но только не этот! Другой!

Нияз. Во всяком случае, Сейит принес мне этот.

Масадык. Не может быть!

Нияз. С него и спрашивай. Сейит живет недалеко. На Боконбаевской.

Нурдин *(решительно Масадыку)*. Идем!

Масадык. Куда?

Нурдин. К Сейиту.

Масадык. К Сейиту? Зачем?

Нурдин. Значит, признаешься?

Масадык. В чем?

Нурдин *(подталкивая Масадыка к выходу)*. Тогда пошли к Сейиту.

Нияз *(вслед Нурдину)*. Идите через парк. Он там часто отдыхает по вечерам.

10

Уголок парка. Вдали под лучами ущербной луны покоятся белоснежные вершины Алатау. Под карагачом, покрытым последними желтыми листьями, — скамейка. Ее мы видели на просцениуме в шестой картине. На ней сидит сильно постаревший Сейит. В глубине сцены, вокруг фонтана, гуляют молодые люди. Где-то тихо звучит джаз. По сцене задумчиво проходит Шаиргуль с чемоданчиком в руках.

Шаиргуль *(заметив Сейита)*. Сейит-аке! Здравствуйте!

Сейит *(медленно поднимая голову)*. А, это ты, Шаиргуль? Здравствуй. Пришла отдохнуть? Садись...

Шаиргуль. Спасибо. Спешу на концерт.

Сейит. Я тоже всю жизнь спешил, спешил, да и не заметил, как ушли мои годы.

Шаиргуль. Время уходит, а прошлое остается.

Сейит *(настороженно)*. О чем это ты, Шаиргуль?

Шаиргуль. По-моему, человеку должно быть страшно, когда время проходит даром, ничего не оставляя в прошлом. Но не вам на это жаловаться, Сейит-аке.

Сейит. Ошибаешься, Шаиргуль.

Шаиргуль. Нет. Я ведь помню не только, как вы крутили баранку. Я помню, как

однажды по дороге на Иссык-куль вы рассказывали о своей первой любви.

Сейит *(ворчливо)*. Ты помнишь, а я уже забыл.

Шаиргуль. Забыли свою Батийну? Не верю. Вы ведь и до сих пор ее любите. Правда?

Сейит молчит, опустив голову.

(Вздыхнув.) Должно быть, вы были бы очень счастливы, если бы какой-то подлый человек не разбил вашу любовь.

Сейит. Не надо, Шаиргуль.

Шаиргуль. Простите, Сейит-аке. Я вспомнила об этом, чтобы вы не думали, будто ваши годы пролетели даром, как эти листья... *(Ловит летящий желтый лист.)* Но ведь даже им есть что вспомнить. Они были зелеными... *(Смотрит на часы.)* Мне пора.

Сейит. Прощай, Шаиргуль.

Шаиргуль. Что вы?! До свидания. *(Жмет Сейиту руку.)* Приходите к нам. Обязательно приходите. Я сыграю и спою вам ваши любимые песни. Придете?

Сейит. Как-нибудь... Спасибо...

Шаиргуль. Не вешайте голову, Сейит-аке! До свидания. *(Уходит.)*

Сейит *(смотрит на падающие листья)*. Да, время уходит, а прошлое остается...

Входит Нурдин, подталкивая Масадыка.

Масадык. Неужели Сейиту ты пове-ришь больше, чем мне?

Нурдин. Идем, идем! *(Замечает сидящего на скамье Сейита и подводит Масадыка к нему.)* Сейит!

Сейит *(поднимая голову, смотрит на Масадыка)*. Масадык-аксакал? *(Вглядывается в Нурдина.)*

Нурдин. Не узнаешь, старик?

Сейит *(шатаясь, поднимается и протягивает дрожащие руки)*. Нур... Нурдин-аксакал... Вы? Вы вернулись?

Нурдин. Здравствуй, Сейит!

Сейит *(тряся руку Нурдина)*. Здравствуйте, Нурдин-аксакал. Присаживайтесь... Такой чудесный вечер...

Нурдин. Нам надо поговорить с тобой...

Сейит. Со мной?.. Вы еще хотите говорить со мной?.. Очень мне стыдно смотреть вам в глаза...

Нурдин. Почему, Сейит?

Сейит *(беря себя в руки)*. Ни разу не написал вам... Ни разу не навестил.. А ведь

сколько лет с вами работал... Сколько видел добра.

Нурдин. Пустяки. Я не сержусь... Скажи, ты возил Масадыка с Шаиргуль в горы за тюльпанами?

Сейит. Возил. Возил. Но я сам говорил вам об этом... Ничего не скрыл.

Масадык (*дрожащим голосом*). Сколько раз ты возил нас в горы?

Сейит. Не считал, Масадык-аксакал... не считал. (*Улыбается*.) Бензин ведь казенный.

Масадык. Зато у меня память не казенная. (*Нурдину*.) Мы ездили в горы в конце апреля... В день моего рождения...

Сейит. Может быть... Может быть... И в середине апреля... и в день твоего рождения.

Нурдин (*Масадыку*). Какое это имеет сейчас значение? (*Сейиту*.) Чей портсигар нашел ты после этих поездок в моей машине?

Сейит (*показывая на Масадыка*). Его... Я же больше никого не возил на вашей машине!

Нурдин. Куда ты дел этот портсигар?

Сейит. Вы же помните. Не присвоил. Показал вам...

Нурдин (*Масадыку*.) Ну?.. Что ты теперь скажешь?

Масадык (*долго стоит молча, низко опустив голову. Но потом, по-видимому, приняв какое-то решение, подходит к Сейиту. Глядя в упор на Сейита*). Слушай, Сейит! Все знают, что ты никогда не был порядочным человеком...

Сейит. Зачем вы так говорите, Масадык-аксакал? Я уйду.

Масадык (*удерживая Сейита*). Вся жизнь ты совершал мелкие преступления. Торговал казенным бензином, возил «левых» пассажиров. Спекулировал.

Сейит. Какой шофер без греха?!

Масадык. Но если у тебя осталась хоть капля совести, ты должен понять... Обманув Нурдина, ты совершил не мелкое, а огромное преступление...

Сейит. Что я, убил человека, что ли?

Масадык. Нет. Но то, что сделал ты, страшнее убийства. Ты погубил счастье и будущее Нурдина. Ты разрушил надежды и мечты Шаиргуль. Ты сделал меня калеккой на всю жизнь. Но самое страшное: ты убил в людях веру друг в друга. Сейчас

ты один можешь воскресить ее в нас. Для этого ты должен только сказать правду.

Сейит (*вскакивая*). Чего вы от меня хотите? Я сказал правду!

Масадык. Не криви душой, Сейит.

Сейит тяжело вздыхает.

Нурдин (*Масадыку*). Ну что ты терзаешь старика?! Мне все ясно. (*Поворачивается*.)

Масадык. Нет, подожди, Нурдин... (*Сейиту*.) Не в моем характере делать людям неприятности. Но теперь я пойду на все... (*Сейиту*.) Я докажу, что ты обманул.

Нурдин. Чем докажешь? Словами?

Масадык. У меня будут не слова. Будут свидетели.

Сейит (*испуганно*). Какие свидетели?

Масадык. Шаиргуль...

Сейит (*неуверенно*). Разве это свидетель?

Масадык (*все более горячась*). Ювелир, у которого она покупала портсигар... Гравер, который вырезал надпись. (*Задыхаясь от волнения*.) Я докажу, что ты обманул! Обманул!

Сейит. А зачем мне это надо? Всем известно, что мы никогда не ссорились с Нурдином-аксакалом. Жили дружно.

Масадык. Не изворачивайся! Нияз сказал при нем... (*показывает на Нурдина*), что портсигар принес ему ты... Что с тебя и спрос.

Сейит. Нияз так сказал?

Нурдин. Да, Сейит.

Сейит (*растерянно*). Про бедного родственника... который уже никому не нужен... можно говорить все...

Из репродуктора доносится голос диктора: «Артистка Шаиргуль Исманова исполнит киргизскую народную песню «Эсимде». Гремят аплодисменты. Слышится пение Шаиргуль: «Помню лето, помню песнь соловья...»

Нурдин. Шаиргуль!

Масадык. Да, Шаиргуль...

Нурдин. Никогда эта песня не казалась мне такой печальной.

Масадык (*задумчиво*). Какую бы песню она ни исполняла теперь, в ее голосе всегда слышишь тоску и печаль... А помнишь, Сейит, как радостно пела она, когда ты возил нас в горы за тюльпанами? Когда мы собирали их для встречи Нурдина?

Сейит (*тяжело дыша*). Нет...

Масадык. Шаиргуль была бы очень счастлива, если бы ты не разбил ее любовь.

Сейит. Нет!.. Больше я так не могу! Убейте, не могу! (*Роется в карманах, достает портсигар, раскрывает его и протягивает Масадыку.*) Не могу больше так жить! На!

Масадык (*вырывая из рук Сейита портсигар*). Мой! Настоящий! Читай, Нурдин!

Нурдин (*молча читая надпись на портсигаре, непонимающе*). Как же это так, Масадык?.. Сейит?

Сейит. Очень просто. Я вынужден был делать все, что захочет Нияз. (*После паузы*.) Три года тому назад со мной случилось несчастье. Я сбил машинной мальчишку. А он оказался дальним родственником Нияза. В общем пришлось выбирать: либо лезть в тюрьму, либо в лапы к Ниязу.

Нурдин. Нет. Нет! Не могу себе представить!..

Сейит. Вы всегда были слепы, Нурдин-аксакал. Вы видели только светлые улыбки Нияза и не замечали его черных мыслей. А он... Он ненавидел вас... С детства... Ненавидел за то, что вы умный, красивый, удачливый... Он всегда хотел делать то, что делаете вы... Но у вас получалось, а у него нет. Он и врачом стал только потому, что вы сделались врачом. Когда вы полюбили Шаиргуль, и он полюбил ее... Но она любила вас... А его презирала... Поэтому, хоть он и убрал вас со своей дороги...

Нурдин. Хватит! Уходи.

Сейит. Понимаю... Я уйду... (*Берет со скамьи портсигар, потом кладет его обратно.*) Я не человек. Я настоящая собака. (*Уходит.*)

Нурдин. Неужели это правда, Масадык?

Масадык (*глядя на свой портсигар*). Как видишь...

Нурдин. Что же мне теперь делать?

Масадык. Не знаю... Только не вздумай просить прощения. Потому что больше всего ты виноват перед самим собой.

Нурдин садится на скамейку и низко опускает голову. Масадык, не отрываясь, смотрит на портсигар. В глубине сцены появляется Шаиргуль.

Нурдин (*дрожащим голосом*). Шаиргуль?!

Шаиргуль (*взглянув на Нурдина*). Я вас не знаю.

Нурдин. Шаиргуль! Это я.

Масадык. Подожди, Шаиргуль. Это Нурдин...

Шаиргуль. Мне безразлично, как зовут этого человека. Я его не знаю.

Масадык (*беря Шаиргуль под руку*). Посиди со мной...

Шаиргуль. С тобой?.. (*Садится.*)

Нурдин (*стоя перед Шаиргуль*). Здравствуй, Шаиргуль.

Шаиргуль молчит, глядя куда-то в даль. Масадык отходит к фонтану.

Здравствуй, Шаиргуль!

Шаиргуль продолжает молчать.

На суде я говорил неправду... Я любил и люблю только одну тебя. Только одну тебя...

Шаиргуль. Что тебе надо?

Нурдин. Сказать.. Объяснить... Я любил тебя. Любил больше собственной жизни! Я жил твоей любовью. Она делала меня сильным, смелым... Ты была моим счастьем... Моим талантом... Всем моим будущим... И вдруг перед самой свадьбой, когда я уже собирался ехать к тебе... Мне сказали... Меня убедили, что ты любишь другого...

Шаиргуль (*гневно поднимаясь*). И ты поверил?

Нурдин (*бормочет*). А как я мог не поверить? Я слышал со всех сторон... И от портного Белека... И от Нияза... И от моего шопера Сейита... Мне даже представили доказательства... Портсигар...

Шаиргуль (*горестно*). И после этого ты смеешь говорить, что ты меня любил? Нет, если бы ты любил меня по-настоящему, ты не поверил бы никому, ничему, никаким доказательствам. Даже собственным глазам... если бы увидел меня в объятиях другого!.. Но зачем я сейчас говорю тебе об этом?... Зачем? Ведь болтовня любого сплетника для тебя оказалась убедительнее моей любви!

Нурдин (*с мольбой*). Шаиргуль!

Шаиргуль. Молчи! Я презираю тебя!.. Презираю всем сердцем, всей душой за то, что ты так жестоко, так бесцельно уничтожил самое дорогое в моей жизни... Ради чего я жила... мою любовь...

Нурдин. Шаиргуль! (*Закрывает лицо руками, опускается на скамью.*)

Масадык (приближаясь к скамье). Садись, Шаиргуль...

Шаиргуль садится. Входит Омор.

Омор. Шаиргуль!.. (Замечает Нурдина.) О, и вы, доктор, здесь... Познакомьтесь, пожалуйста...

Масадык (пожимая руку Омору). Я их уже познакомил, Омор Батырович.

Шаиргуль. Омор, милый, а где наш Нурдин?

Омор. Из-за него я и опоздал на твой концерт. Нурдин с детьми Масадыка катаются на карусели...

Нурдин (недоуменно). Нурдин?

Масадык. Сына Омора Батыровича и Шаиргуль Исмановны зовут Нурдином.

Омор. Да-да... Правда, хорошее имя? И в этом заслуга Шаиргуль. Вы знаете, я перебрал столько имен, что трудно перечислить. Ни одно мне не нравилось. А Шаиргуль все время хранила молчание и вдруг предложила: Нурдин! Это имя сразу понравилось нам обоим.

Шаиргуль и Нурдин сидят молча, опустив головы. Масадык неожиданно достает из портсигара папиросу и закуривает.

(Кладет руку на плечо Шаиргуль.) Шаиргуль, может быть, посидишь здесь с доктором, пока я с Масадыком сыграю в шахматном клубе одну партию?.. Это ведь недолго. Хорошо? (Масадыку.) Пошли!

Шаиргуль (вслед удаляющемуся Омору). Подожди, Омор. Я тоже пойду с тобой... (Бросает тоскливый взгляд на Нурдина и уходит вслед за Масадыком и Омором.)

Нурдин остается на скамейке. В темноте рядом с ним появляется Старик.

Старик. Что же ты замолчал, сын мой?

Нурдин (поднимая голову и удивленно глядя на Старика). Теперь вы знаете все... Три года тому назад меня судили... Три года тому назад посадили в тюрьму... Но только сегодня, пять минут назад, был вынесен приговор моей доверчивости и моему недоверию... Страшный приговор, который никогда обжалованию не подлежит.

Занавес

Перевод с киргизского Виктора Винникова.



ПАМЯТИ МАРЬЯНА МИХАЙЛОВИЧА КРУШЕЛЬНИЦКОГО

Тяжелую утрату понесло украинское театральное искусство. Умер выдающийся деятель советского театра народный артист СССР, главный режиссер Киевского театра оперы и балета, лауреат государственных премий, профессор Марьян Михайлович Крушельницкий.

Восемнадцатилетним юношей начал он свою сценическую деятельность на Тернопольщине в составе украинской труппы, носившей название «Тернопольские театральные вечера». Через три года он становится одним из организаторов «Нового Львовского театра». Но уже в 1920 году М. Крушельницкий вместе с группой единомышленников перебирается на территорию Советской Украины, в Винницу. Здесь состоялась встреча и объединение львовян с группой киевских «молодотеатровцев». В результате начинается новая жизнь, и деятельность один из первых на Украине советских театров — театр имени Ивана Франко.

С 1924 года М. Крушельницкий — актер, а с 1933 года — художественный руководитель Харьковского театра имени Т. Шевченко. В эту пору за ним прочно утвердилась слава не только крупного мастера исполнительского, но и режиссерского искусства. Его режиссерскому проныкновению и творческому темпераменту, казалось, не было предела. Он с одинаковой щедростью таланта создавал такие монументальные произведения, как «Ярослав Мудрый» на сцене Харьковского драматического театра, «Богдан Хмельницкий» на сцене Киевской оперы, и такие тонкие спектакли, как «Евгения Гранде» и «В степях Украины».

Неисчерпаемой была и его актерская палитра. Крушельницкому до-



ступны были средства воплощения ролей, казалось, совершенно несовместимых в одном художнике. От предельно наивного наймита Омелька («Мартын Боруля» Карпенко-Карого) до Егора Булычова, от простодушного батрака Ивана («Дай сердцу волю» Кропивницкого) до короля Лира — такой масштаб дерзаний и выдающихся свершений художника Крушельницкого. С 1952 года Марьян Михайлович снова возвращается к месту своих юных творческих исканий — в Киевский театр имени Ив. Франко. В последние месяцы Крушельниц-

кий готовился к постановке «Хованщины» в Киевском театре оперы и балета.

Наряду с творческой деятельностью в театре Марьян Михайлович с увлечением отдавался педагогической работе в Харьковском, а в последнее десятилетие — в Киевском театральном институте.

Помимо этого, он с неменьшей страстью предавался большой общественной работе, являясь депутатом Верховного Совета УССР третьего и четвертого созыва. Талант художника Крушельницкого поражал каждого своей многогранностью и зрелым мастерством, самобытностью. Пройденный Крушельницким путь достоин серьезного исследования.

Предельно требовательный к себе и другим, Марьян Михайлович Крушельницкий был неутомимым и в труде, и в поисках, и в ненасытном стремлении к новому. Вспыгиваясь в этот самобытный талант, исследователь, наверное, обнаружит еще одну весьма примечательную черту Крушельницкого — его необычную, какую-то философски мудрую любовь к жизни, его непоколебимое чувство гражданственности, страстной партийности и бескомпромиссности.

Имена подобных людей смерть с собой не уносит. Здесь вступают в силу кривые законы, законы жизни.

Память о таких людях не может угаснуть. Задумываясь над оставленными следами полезных обществу деяний, потомки долго в веках чтут и восторгаются величием духовной полноты подобных людей, красотой их деятельности во славу народа.

ГНАТ ЮРА,
ИВАН ЧАБАНЕНКО

ПОПРАВКА

В журнале «Театр» № 5 на стр. 78 подпись под нижней фотографией следует читать: «Дядя Ваня», Войницкий — А. Вишневский».

Главный редактор Вл. ПИМЕНОВ

Редакционная коллегия: О. ДЗЮБИНСКАЯ, М. КНЕБЕЛЬ, Н. КРЫМОВА,
П. МАРКОВ, Б. РОСТОЦКИЙ, Ю. РЫБАКОВ (зам. главного редактора),
А. СОФРОНОВ, Г. ТОВСТОНОГОВ, Е. ХОЛОДОВ, А. ШТЕИН

Адрес редакции: Кузнецкий мост, 9/10. Телефоны: К 4-93-93, Б 1-11-63.
Художественный редактор В. Федоров Технический редактор М. Коробова

Рукописи не возвращаются.

Сдано в производство 29/III 1963 г.	А 95724	Подписано к печати 25/V 1963 г.
Уч.-изд. л. 22,29	Объем 12 л.	Формат 84x108 ¹ / ₁₆
	Тираж 22 000 экз.	Цена 1 руб.
		Зак. 141

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза, Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.

