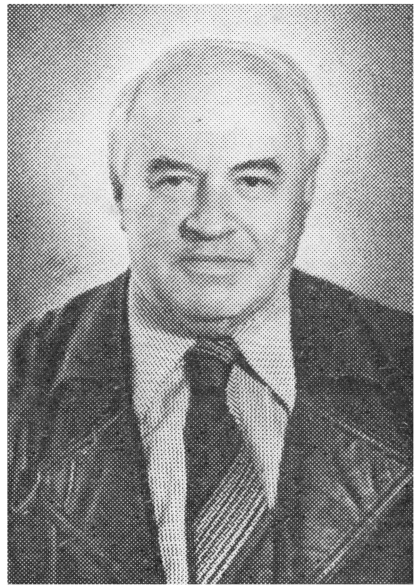
БИБЛИОТЕКА
ОГОНЁК
№ 33 1981
ISSN 0132-2095



Юрий ЗУБКОВ

РИСУНКИ НА АСФАЛЬТЕ

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 33

Юрий ЗУБКОВ

РИСУНКИ НА АСФАЛЬТЕ

Москва. Издательство «ПРАВДА»
1981

Юрий ЗУБКОВ

Юрий Александрович Зубков — известный театральный критик, заслуженный деятель искусств РСФСР, главный редактор журнала «Театральная жизнь». Более сорока лет связан он с жизнью театра и драматургии. Его перу принадлежат книги «Творчество Н. К. Черкасова», «Судьбы актерские», «Время и театр», «Что есть добро?», «Герой и конфликт в драме», «Михаил Царев в Малом театре», «Нетерпение сердца», «Драмы и комедии Николая Терентьева», «Драматурги России» и другие. Активно поддерживая творческие поиски мастеров драматургии и театра, имеющие своей целью раскрытие притягательной силы социалистического идеала, утверждение советского образа жизни, Ю. А. Зубков подвергает острой, принципиальной критике произведения, односторонне изображающие нашу действительность, преимущественно с негативных сторон, в темных красках, отступающие от принципа историзма.

Большое внимание в своей литературно-критической деятельности уделяет Ю. А. Зубков театральной жизни наших союзных и автономных республик, краев и областей Российской Федерации. Вниманию читателей предлагаются статьи, характеризующие театральный и драматургический процесс в Москве и Ленинграде, в ряде других городов страны.

Написанные на протяжении последних четырех лет, посвященные конкретным произведениям искусства, статьи эти не утрачивают с ходом времени своей свежести и остроты. Театральная и драматургическая практика дает все новые и новые подтверждения важности и непреходящей актуальности проблем, которые поднимает автор.

© Издательство «Правда». Библиотека «Огонек». 1981.

РАВНЯТЬСЯ НА КОПЕРНИКА

Чувство тревоги рождают раздумья о сегодняшнем состоянии нашего театра, о выполнении им своего общественного назначения. Вот и нынешний сезон, переваливший уже во вторую свою половину, не дал, на мой взгляд, пожалуй, ни одного сколько-нибудь по-настоящему значительного спектакля, талантливо отображающего, говоря словами известного постановления Центрального Комитета партии по вопросам идеологии, «героические свершения народа», наш советский образ жизни, преимущества реального социализма.

Взаимное недовольство драматургов, режиссеров и актеров друг другом, их общее недовольство критикой невольно побуждают поразмышлять о каждом слагаемом театрального процесса. Об уровне творчества, уровне требовательности к себе каждого из нас — драматургов, режиссеров, актеров, критиков.

Думаю, что невозможно верно оценить ту или иную сегодняшнюю пьесу, рассматривая ее изолированно, не соотнося с общим процессом развития советской драматургии за шесть десятилетий, с ее опытом и традициями. Ведь не на пустом же месте родились А. Вампилов, А. Гельман, другие драматурги!.. Приветствуя все новое, талантливое, что появляется в нынешней драматургической литературе, не полезно ли сопоставить все же это новое и талантливое как по идейной глубине, так и по художественной силе, по масштабам личности героя, выводимого писателем на сценические подмостки, с тем, что дали театру в разные годы К. Тренев и Б. Лавренев, Вс. Вишневский и Б. Ромашов, Н. Погодин и А. Афиногенов, А. Корнейчук и К. Крапива, другие выдающиеся мастера многонациональной советской драматургии.

Иногда говорят, не надо превращать классиков в дубинку для битья по молодым дарованиям. Спору нет, превращать в дубинку для битья никого не надо. Но о критериях подлинно высоких, об уровне требовательности, предъявляемой художником к своему творчеству, говорить необходимо. Почему следует молодым дарованиям равняться, говоря словами Вл. Маяковского, на мужа Марьи Иванны, а не на Коперника?! Только потому, что Коперник — это вершина, а муж

Марьи Иванны проживает рядом с нами на одной лестничной клетке? Есть ли в этом какой-нибудь резон? На мой взгляд, никакого.

В последние годы широко разгорелся спор о «режиссерском театре», о его силе и слабости. Не равнозначны ли, однако, как его утверждение, так и отрицание тому, что мы станем ломиться в открытые двери? Театр — искусство коллективное. Он немыслим сегодня без режиссера — идеолога и истолкователя пьесы, организатора коллектива и педагога. Но и высшие режиссерские достижения непременно связаны с крупными актерскими индивидуальностями. Стоит напомнить, что Ленинскую премию Г. Товстоногов получил, работая с мастерами Ленинградского театра имени А. С. Пушкина, что у себя, в Большом драматическом, режиссер воспитал блестящую плеяду ярких актерских индивидуальностей.

Иное дело — режиссерский диктат. Не он ли порождает как естественную ответную реакцию актерскую безынициативность? Зачем искать, пробовать, отвергать найденное, мучиться, когда режиссер все равно заставит сделать по-своему? И еще: я не верю в то, что все актеры, занятые в спектаклях, представляющих собой весьма произвольное режиссерское истолкование классических произведений, во всем согласны с этим истолкованием. Но ведь для дискуссий, спора в подготовке спектакля не оказывается места. А раз актер становится лишь исполнителем режиссерского замысла, режиссерской воли, о какой инициативе, самостоятельном поиске может идти речь? И можно ли рассчитывать в таком случае на крупные художественные результаты?

Единая художественная направляющая воля остро необходима сценическому коллективу. Тот театр одерживает значительные художественные успехи, во главе которого находится крупная режиссерская индивидуальность. Однако может ли эта индивидуальность единолично решать все вопросы творческой жизни коллектива? Не получается ли порой, что актеры, способные по своим творческим возможностям встать в уровень с Леонидовым и Качаловым, Москвиным и Тархановым, Хмелевым и Добронравовым, годами находятся в творческом простое? И только потому, что режиссер их «не видит». Время, как известно, необратимо, и то, что актер не сыграл сегодня, он уже не сможет сыграть завтра. В невосполнимом проигрыше и мастера сцены и зрители. Можно ли с этим мириться?

Почему в последнее время все чаще с радостью встречаются и критикой и зрителями спектакли с занавесом, спектакли, обстановка в которых и узнаваема и понятна? Не потому ли, что у нас создались своеобразные штампы «новаторского» и «современного» решения спектакля? Что отдельные приемы, повторяясь из постановки в постановку, становятся чем-то вроде признака хорошего тона: это, мол, вот несовременно, традиционно, а это — современно. А ведь такого «тона» в искусстве нет и быть не может, оно всегда

представляет собой «езду в незнаемое». И надо в итоге говорить о склонности иных режиссеров и сценографов удовлетворяться приблизительными и, как ни трудно и ни горько в этом признаться, лежащими на поверхности решениями. То есть снова и снова говорить об уровне требовательности к своему творчеству.

С чем связан успех таких актерских созданий последних лет, как Муромский Б.Чиркова в «Деле» А. Сухово-Кобылина, Лев Толстой И. Ильинского в «Возвращении на круги своя» И. Друцэ, старуха Анна Н. Гуляевой в «Последнем сроке» В. Распутина? Не с полным ли духовным и физическим перевоплощением актера в образ? Не с громадной ли затратой сил мастером, его тщательнейшим и доскональным художническим поиском? Видимо, и с тем, и с другим, и с третьим...

Проблема перевоплощения — это коренная проблема актерского творчества. И не потому ли стали редки сегодня крупные актерские создания, что проблема эта решается и в творческой практике театров и в критике несколько упрощенно? Отказываясь от подробно разработанного грима, от наклеек, бороды и усов, не выплескиваем ли мы с водой и ребенка? Не подменяем ли глубокое постижение «жизни человеческого духа», само творчество такими понятиями, как органичность, естественность, простота? Будучи изначальными условиями актерского творчества, не превратились ли они, эти понятия, в высший критерий при оценке результатов творчества? А ведь хорошо известно, что простота простоте рознь...

Не стану приводить классические примеры поистине гигантских по глубине, по силе трагизма и комизма образов, созданных в разные десятилетия великими актерами Художественного или Малого театров. Приведу пример недавний — образ Крамова в телевизионном фильме «Открытая книга», созданный О. Табаковым. Вот образец подлинного актерского творчества, глубокого, точного, смелого, активной художнической позиции, проявленной отнюдь не навязчиво, а умно и тонко. Да, именно в перевоплощении ключ к дальнейшим вершинам, художественным свершениям актерского цеха. И именно в перевоплощении, в способности и готовности актера к нему и заключается более всего свобода и самостоятельность актерского творчества.

Автор одной из статей о сегодняшнем положении дел в театре обозначил его так — «промежуток или накопление сил?». Но ведь, вероятно, однозначно на этот вопрос не ответишь. Хотя многое ложится на чашу весов «промежутка». Многое, повторяю, рождает чувство озабоченности и тревоги. И главная тому причина — наша общая недостаточная взыскательность и к собственному творчеству и к творчеству своих коллег.

Бытует в театральной среде такое понятие — «ласковый критик». Критик ни с кем не хочет ссориться, всем хочет быть приятным. Не

само по себе возникло оно, это понятие, а как результат категорического неприятия критики иными художниками. Шутка сказать, после появления критической статьи с автором вдруг перестает здороваться тот, о ком она написана, театр перестает критика приглашать на премьеры, а иные ревнители собственного авторитета доходят до того, что требуют запретить данному автору писать и даже прекратить выпуск издания, дерзнувшего опубликовать критическую статью.

Удобно, видимо, некоторым художникам, да и театрам, жить в плену самоуспокоенности. Но на поверку оказывается, что доминирует средний, посредственный, уровень творчества, и это начинает вызывать тревогу у людей, даже очень далеких друг от друга по своим взглядам и пристрастиям.

Глубоко прав Г. Товстоногов, писавший не так давно на страницах журнала «Коммунист» о том, что «живой и сложный процесс развития искусства... невозможен без творческих споров, горячих дискуссий, противоборства мнений и оценок».

Критика — это профессия, требующая, кроме всех прочих качеств, мужества и смелости. Умаление и отрицание в «противоборстве мнений и оценок» роли критика может означать лишь одно: непомерное преувеличение собственных успехов, попытку поставить себя вне критического разговора. А это, как убедительно показывает вся наша художественная практика, никогда к добру не приводит.

Уровень творчества во многом зависит от уровня нашей общей и взаимной требовательности. К этому, мне кажется, приводят раздумья обо всех сторонах, всех слагаемых современного театрального процесса.

1980

ПЕРЕД НРАВСТВЕННЫМ ВЫБОРОМ

Она мирно сидит за столом, пьет чай — семья директора крупного завода Гайоза Гомелаури: сам хозяин дома, бабушка Фати, жена Магда, дети Леван, Гурам и Нато, невеста Левана — Ламара, Мераб Дариалов — друг семьи... Гурам недавно вернулся из заключения, и разговор идет о том, как устроить его судьбу... Неторопливо, без каких бы то ни было внешних взрывов течет беседа, но только все глубже разверзается моральная пропасть между отдельными членами этой, на вид такой дружной и сплоченной семьи...

Смотришь пьесу Александра Чхаидзе «Потомство» на сцене Кутаисского драматического театра имени Л. Месхишвили (постановка Г. Кавтарадзе) и невольно вспоминаешь слова А. П. Чехова: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто,

как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Автор и театр, рисуя повседневную, будничную жизнь одной семьи, словно бы следуют совету великого писателя: внешне почти ничего на протяжении спектакля не меняется в жизни семьи, только в финале его Гурам, Фати, Ламара, Нато оказываются по одну сторону нравственных баррикад, а Гайоз, Магда, Леван — по другую.

Можно сказать, что и столкновений-то особых по ходу действия не происходит. Лишь, так сказать, бои местного значения. Гайоз и Леван, пользуясь своим положением и связями, хотят восстановить Гурама в университете. Гурам на это не соглашается. Его не устраивает жизнь «по блату», он хочет честным трудом завоевать свое место в обществе. У Фати — день рождения, но все, кроме Нато, забыли об этом, и бабушке горько равнодушие близких, их внутренняя разобщенность. Леван не хочет видеть в доме Бондо Лачава, вместе с которым Гурам отбывал срок,— он боится, как бы Лачава что-нибудь не украл, да и само знакомство это кажется ему компрометирующим семью. Леван, кстати, и брата ни разу за десять лет наказания не навестил. А Гурам выгоняет из отчего дома Мераба Дариалова, вносящего в их семью дух торгашества и делячества...

Конечно, в отношении некоторых мотивов пьесы с автором ее можно спорить. Ну, хорошо, Гурам хоть и пострадал не безвинно, но, совершая кражу, был движим мыслью, что и хозяева вещи, похищенной им и его товарищами, приобрели ее незаконно. Но неужели настолько уж закоснела в своей бездуховности, так глубоко переродилась семья Гомелаури (ведь почти все ее члены — известные, уважаемые люди), что самыми чистыми и духовными оказываются здесь, с одной стороны, те, кто только что отбыл заключение, а с другой — бабушка, бывшая княгиня? И как же быть в таком случае с заключительными словами Гурама о том, что все эти семейные неприятности временные и все ее члены любят и уважают друг друга? Спор, однако, спором, а и автору и театру следует отдать должное: пьеса и спектакль убежденно отстаивают нормы и принципы коммунистической морали, осуждают в людях все то наносное, корыстное, что мешает им быть настоящими людьми.

Слажен и ровен актерский ансамбль этого спектакля. Его участники вовсе не стремятся педалировать в своих персонажах те или иные черты. Их устремления направлены на создание характеров живых, полнокровных, объемных. Они не боятся подчеркивать в героях, симпатичных автору, колючесть и резкость, а персонажи, осуждаемые им, наделять мягкостью, внешней значительностью, обаянием. И все же хочется выделить в ансамбле один образ — образ Гурама, созданный Г. Кавтарадзе,— характер масштабный, крупный.

К сожалению, среди спектаклей, просмотренных мною за неделю пребывания в Грузии, лишь только этот один был посвящен

современной действительности. Однако, как бы далеко в седую старину ни уводили зрителя те или иные постановки, сколь бы ни были различны авторские и режиссерские индивидуальности, все увиденные мною спектакли едины по своей нравственной и духовной направленности.

В том же Театре имени Л. Месхишвили мне довелось посмотреть спектакль «Две поэмы». В основу его положены поэмы Важа Пшавела «Алуда Кетелаури» и «Угощение». Перед нами возникают картины прошлой жизни кавказских племен, разъединенных враждой и обычаями кровной мести. Стилистика этого спектакля, поставленного также Г. Кавтарадзе, совершенно иная, чем стилистика «Потомства». Здесь характерна приподнятая, романтическая интонация, тем не менее ни в чем и нигде не грешащая против правды чувств, чуждая выспренности и декламационности.

Герой первой поэмы — хевсур Алуда Кетелаури, знаменитый на всю округу богатырь, убивая в честном бою противника — кистинца Муцала, не в силах отсечь у него, мертвого, кисть правой руки, как того требует обычай предков. Он привык считать себя воином, а не мясником. Ему легче быть изгнанным из общины, нежели нарушить свой долг перед совестью и человеческим достоинством. Во второй поэме кистинец Джокола не в состоянии переступить законы гостеприимства и отдать своим соплеменникам на расправу хевсура Эвиадаури, которого он пригласил в свой дом. Ни угрозы односельчан, ни известие о том, что когда-то Эвиадаури убил его родного брата, не в состоянии поколебать волю Джоколы. Он предпочитает смерть в бою измене своим нравственным убеждениям.

Спектакль, повествующий о коллизиях и событиях давно минувших дней, обращен непосредственно к каждому из сидящих в зрительном зале, он как бы изнутри освещен мыслью о том, что каждый день, каждый час жизнь ставит человека перед проблемой нравственного выбора. Когда ты едва ли не один воин в поле, проще всего и легче всего уступить — и мотивов для самооправдания найдется сколько угодно, только невозможно после этого полагать, что ты имеешь право на звание человека.

Чертами мужественной простоты отмечено исполнение ролей Алуды (Е. Сванадзе) и Джоколы (А. Херхадзе) да и работы всех актеров, занятых в спектакле. Чувство меры, изящество, вкус определяют самый дух этого романтически приподнятого, экспрессивного спектакля.

В еще более отдаленные времена погружает нас трагедия М. Мревлишвили «Мученичество Шушаник», написанная им по исторической хронике Якова Хуцеси, которую поставил в Тбилисской театральной мастерской киностудии «Грузия-фильм» дипломант Тбилисского театрального института Н. Багратион-Грузинский (руководитель постановки М. Туманишвили).

Действие трагедии происходит несколько веков назад. Конфликт, лежащий в ее основе, на первый взгляд может показаться крайне далеким от интересов современного зрителя. Питиахш Карталини ведет переговоры с одним из восточных государств и ради выгод, которые лично ему сулят эти переговоры, готов обратить свой народ в чужую веру. Этому противится его жена Шушаник, готовая к любому мученичеству, к смерти, лишь бы отстоять христианство. Однако и драматурга и театр менее всего интересуют религиозные пристрастия героев трагедии. В напряженном психологическом поединке схватываются между собой полярные нравственные принципы.

Коллизия осложняется тем, что Карталини и Шушаник друг другу люди не чужие, у них дети, и каждый их поступок, каждое решение дается им ценой огромных душевных усилий, преодоления сомнений и колебаний. Таким образом, сквозь религиозную оболочку прочитывается поистине современная психологическая трагедия, где два любящих друг друга человека вступают в противоборство между собою, так как одно с другим несовместимы.

«Мученичество Шушаник» — один из самых значительных, совершенных спектаклей среди увиденных мною в Грузии. Все в нем — и актерская пластика, и сценография, и музыка — стилизовано под старину, все переносит нас в эпоху, отдаленную от современности не одним столетием. И все во внутренней жизни героев и их взаимоотношениях, психологической наполненности образов глубоко современно, ибо утверждает в сердцах и сознании зрителей нравственные ценности, насущно им необходимые, важные для них сегодня.

Менее всего стремится разжалобить зрителей страданиями Шушаник М. Арабули. Главное в образе, созданном ею,— непреклонность духа, дающая ей силу к преодолению самых тяжких душевных мучений. Героиня Арабули сама, добровольно, накладывает на себя мученический крест, ибо быть по-прежнему ласковой и нежной с человеком, который обманул самые высшие ее надежды, она не может, как бы она его ни любила, какие бы страдания ей это противоборство с ним ни приносило.

Психологически сложен и образ Карталини, воплощенный З. Кипшидзе. Это отнюдь не примитивный злодей. В нем есть и привлекательность и внешнее благородство. Только эгоистическая страсть выжигает в нем все человеческое.

Как аккомпанемент к основному действию, существуют в спектакле фигуры скоморохов: Белый (А. Амиранашвили), Черный (З. Микашавидзе) и Женщина (Д. Хагидзе). Женщина кротка и беззащитна, ее сердце тянется к добру и свету. На протяжении всего спектакля идет за нее борьба между Белым и Черным скоморохами, как бы аккомпанирующая борьбе Добра и Зла, что определяет взаимоотношения

основных героев спектакля. Главная роль в этом аккомпанементе принадлежит Белому скомороху. А. Амиранашвили создает образ удивительной чистоты, ранимости и неуступчивости одновременно, глубочайшей убежденности в торжестве Добра. Лицо его героя как бы вбирает в себя и отражает все психологические перипетии спектакля, все страдания, которые выпадают на долю и его самого, и Женщины, и Шушаник, и народа, находящегося под властью питиахша Карталини...

Проблема нравственного выбора определяет звучание и спектаклей Театра имени Ш. Руставели: «Пепо» Г. Сундукяна, «Вчерашние» Ш. Дадиани, «Кавказский меловой круг» Б. Брехта.

Проще для бедняка Пепо дать событиям развиваться самим по себе, ни во что не вмешиваться: утеряна и, кажется, безвозвратно, расписка на деньги, которые его отец когда-то дал взаймы купцу Зимзимову, следовательно, долг не получить и сестре Пепо замуж не выйти — приданого нет... Так вот нет, Пепо свято верит в правду и справедливость. То, что Зимзимов отказывается от долга,— это для него поначалу как гром среди ясного неба. Пепо готов идти в тюрьму, но не может простить купцу его обмана, корыстолюбия, издевки...

Спектакль, поставленный выдающимся мастером современной режиссерской школы Д. Алексидзе, вбирает в себя и органически сочетает самые разные стили: здесь и драматизм самой что ни на есть повседневности, и героика, и сатира.

Сцены в доме Пепо исполнены тихих мук и страданий. В этом плане особенно примечательны образы стариков — Шушаны (Л. Дзиграшвили) и Опекуна (Н. Чхеидзе) с их неторопливой речью, полной бытовой достоверности, потрясающей глубиной горя и взаимного сочувствия, готовностью подставить друг другу плечо...

Резким контрастом служат этим картинам сцены в доме Зимзимова. М. Чахава, играющая молодую жену стареющего Зимзимова Ефимию, и Е. Манджгаладзе в роли Зимзимова необычайно щедры в обличении своих героев. Актеры и не прибегают здесь к светотени, нет, на всеобщее осмеяние открыто выставляют они корыстолюбие, глупость, фанфаронство, жестокость — пороки, порождаемые собственническим миром. Великолепный, до мельчайших деталей продуманный и отшлифованный концертный дуэт Чахавы и Манджгаладзе естественно вписывается в общее многоцветие и многообразие красок спектакля.

Е. Сахлтхуцишвили подчеркивает в образе Пепо черты натуры гордой, свободолюбивой, непокорной, привыкшей идти наперекор течению. Все — и во внешнем облике этого человека, и в манере его поведения, и в речи — привлекает к себе, говорит о благородстве души, способности к самопожертвованию.

Можно, вероятно, упрекнуть спектакль, поставленный Д. Алексидзе, образы основных его персонажей в известной наивности. Театр

беспощадно осмеивает зло, укрупняет и возвеличивает добро, не заставляя нас угадывать, кто есть кто... Но ведь так же наивны тогда и А. Островский и лучшие спектакли, осуществленные в разные годы по его пьесам,— недаром же Г. Сундукяна так и называли — армянским Островским... И не подобна ли эта наивность той, которой восхищались у древних греков К. Маркс и Ф. Энгельс... Разные спектакли нужны нашему театру и зрителю, и в том числе непременно и такие, как «Пепо»!..

Полная противоположность «Пепо» по средствам художественного изображения жизни и человека — спектакль «Вчерашние», поставленный Т. Чхеидзе. Противоположность эта идет прежде всего от пьесы Ш. Дадиани, заставляющей многими своими особенностями вспомнить «Последние» М. Горького.

Перед нами стол, пересекающий по диагонали всю сцену (художник М. Чавчавадзе). Разные люди собрались за этим столом; одни — уже полностью погрязшие в обыденщине, живущие сплетнями и интригами, другие — вроде бы еще тянущиеся к свету, сопротивляющиеся пошлости и рутине, но все они — вчерашние. Ни одному не дано идти, как Пепо, против течения. И все «революционные» порывы Адико не более чем поза и истерический всплеск. И гордость и неподкупность Княжны на деле оборачиваются выгодной продажей своей свободы и независимости.

Трудно в этом спектакле выделить кого-либо из исполнителей. Каждый вносит свою долю в тот трагифарс, в тот, употреблю здесь слова М. Горького, трагический балаган, который развертывается перед нами. Театр создает широкую панораму душевной дряблости, трусости, подлости, продажности... Он почти не укрупняет и не заостряет эти явления. Но, показывая их, так сказать, в натуральную величину, бесповоротно осуждает их.

«Кавказский меловой круг» идет в постановке Г. Стуруа, в оформлении Г. Месхишвили. Как и «Пепо», спектакль этот многокрасочен по своим стилевым особенностям. Да, перед нами Брехт, рисующий свою человеческую комедию. Здесь также воедино сплавлены и сатира, и быт, и драма. Вместе с автором театр говорит свое «нет!» как войне, так и действительности, в которой царят несправедливость и жестокость, угнетение одного человека другим. Но при всей своей верности Брехту, его стилистике и его пафосу театр по-своему прочитывает пьесу, выделяя крупным планом, делая, так сказать, эпицентром всего происходящего образы крестьянки Груше и деревенского писаря Аздака — образы глубокого гуманистического содержания.

Собственно говоря, главным событием спектакля и является подвиг Груше, спасшей от смерти находившегося еще в пеленках сына губернаторской четы, бежавшей от нашествия захватчиков. Груше

посвящает мальчику жизнь, становится — по самому высшему нравственному праву — его матерью.

Меньше всего, характеризуя исполнение роли Груше И. Гигошвили, можно говорить о знаменитом брехтовском «отстранении от образа». Нет, только о полном слиянии актрисы и образа. Образ забитой, жалкой крестьянки обретает в воплощении И. Гигошвили черты подвижничества и глубочайшей одухотворенности. Пред нами Жанна д'Арк, защищающая свою родину. Для нее эта родина — ребенок, нет, не скажу, подаренный, скорее, подброшенный ей судьбой, но самой ею выстраданный и выхоженный...

Как и сценический образ Груше, развивает в спектакле главную гуманистическую мысль образ Аздака, созданный Р. Чхиквадзе. Бражник, гуляка, хитрец, ставший волею случая судьей, герой Р. Чхиквадзе олицетворяет собою народную мудрость, исконное чувство справедливости.

Итак, шесть спектаклей. Очень разных и в то же время единых. Единых прежде всего потому, что при всей яркости и своеобразии, богатстве режиссерских решений главное место в каждом из них принадлежит актеру. Нет, ни в одном из спектаклей постановочные приемы не являются самоцелью. Ни в одном режиссер не стремится заявить о себе зрителям во что бы то ни стало: смотрите, какой, мол, я талантливый, изобретательный. Ни в одном не боится «умирать» в актере, ибо все, что ни делается в каждом из спектаклей, все подчинено передаче главной мысли автора и театра. А мысль уже по самой природе сценического искусства может быть наиболее полно, сильно и глубоко реализована через актера, через образ, создаваемый им. Главное же — единых еще и в силу своего нравственного содержания. О чем бы ни повествовал каждый из театров, основные свои усилия он направляет на утверждение активной жизненной позиции как повседневной нормы человеческого поведения.

1979

В ПОИСКАХ ГЕРОЯ

...В юности они любили друг друга. И хотя Мария Синенкина вышла замуж за Алексея Глухова, ребенка она родила от Глеба Есаулова. После смерти Алексея она стала женой Глеба, а затем на долгие годы снова потеряла его. Когда же встретила Глеба в третий раз, он оказался ей не нужен. Трусливый, жадный, жалкий, Глеб стал совершенно чуждым Марии, обретшей себя, свое призвание и свою судьбу в труде на благо людей, в новой колхозной действительности.

Не одно десятилетие народной жизни охватывает спектакль Ставропольского драматического театра имени М. Ю. Лермонтова «Глеб и Мария», созданный по роману Андрея Губина «Молоко волчицы». От времени, предшествующего первой империалистической войне, до самого кануна войны Отечественной. За судьбами возлюбленных, расставшихся на почве нравственной, а в конечном счете классовой розни, встают судьбы всего терского казачества, выведенного революцией, годами социалистического строительства к жизни осмысленной, творческой, пронизанной духом добра и человечности.

Удивительно светло, мужественно раскрывает молодая актриса Г. Веретельникова духовное выпрямление Марии. Чего только не выпадало на ее долю — брак с нелюбимым, побои, тяжкий подневольный труд, предательство Глеба. Но ничто не сломило, не согнуло Марию. И, думаю, правильно поступил создавший широкое эпическое полотно постановщик спектакля А. Малышев, отказавшись подчеркнуть возрастные изменения в образе Марии: мы видим ее и в финале молодой, одухотворенной, исполненной высокого человеческого достоинства. Словно березка, омытая дождями и овеянная ветрами, стоит она посреди колхозных золотых хлебов как олицетворение чистой, гордой, красивой женской души.

Густо населенный подлинно народными образами, среди которых хочется назвать хотя бы еще два — Прасковьи Есауловой, наделенной З. Котельниковой глубокой мудростью и сердечностью, и большевика Михея Есаулова, в чьем характере подчеркнуты М. Яковенко упорство и внутренняя зоркость, спектакль «Глеб и Мария» (инсценировка М. Новикова, сценический вариант А. Малышева) создан благодаря инициативе театра, благодаря духу творческого беспокойства и поиска, которым отличается его нынешний день.

Театр не инсценировал повесть другого своего земляка — Владимира Дятлова «Чистая сила». Автор сам написал одноименную драму. Театр же (режиссер А. Малышев), работая над спектаклем, помог писателю углубить конфликт между главным агрономом Воронцовым, молодым зачинателем многих полезных инициатив, и прославленным председателем колхоза Белоусом, успокоившимся на достигнутом, и тем самым укрупнить, усилить общественное звучание произведения.

В центре спектакля естественно оказались образы Воронцова (А. Данильченко), как бы высеченного из куска цельной породы, Белоуса (В. Фоменко), приходящего путем глубоких раздумий и переживаний к осознанию своей неправоты, и секретаря парткома колхоза Солдатова (Б. Данильченко). Заключительная сцена, когда на заседании правления колхоза Белоус—Фоменко, будто сбросив с плеч своих тяжкий груз, гневно возвышает голос против тех, кто, угодничая перед ним, застилает ему глаза лестью,— самая сильная в спектакле.

И в первом и во втором спектакле театр рассказывает о жизни своих земляков. Однако будет ли справедливо называть эти драматургические произведения «местными»? Думаю, что нет. Я вообще считаю неправомерным термин «местная пьеса». Либо пьеса не доведена театром и автором до — употреблю здесь такое малохудожественное слово — кондиции, либо у нее есть все основания стать повсеместной, войти во всесоюзную репертуарную афишу. Ведь конфликты, которые развиваются в обоих произведениях, характеры героев, населяющих их, нравственный путь, который проходят они, присущи не только терскому казачеству или колхозникам Ставрополья: они вбирают в себя многие существенные черты времени, нашей действительности. Так не в инертности ли иных театров и их руководителей причина того, что «Чистую силу» поставили пока только сами ставропольчане, а «Глеба и Марию», кроме них, лишь соседний русский Карачаево-Черкесский театр драмы (режиссер Б. Тохчуков)? Не в укоренившейся ли, застарелой привычке некоторых театров оглядываться лишь на московскую и ленинградскую афиши?.. Вот и получается, что Муж и Жена — герои одноименной пьесы М. Рощина — ищут, у кого бы им снять комнату, на сценах театров самых разных городов (кстати, этому «поиску», этому, в общем-то, если не кривить душой, «ерундовому любовному эпизодчику» отдал дань и Ставропольский театр). А произведения, высвечивающие главные стороны жизни народа, оказываются достоянием немногих театров.

Инертность театров — да, что греха таить, и нас, критиков! — проявляется порой и в отношении к советской драматургической классике: ох, как бываем мы здесь все, вместе взятые, расточительны! Пять-шесть названий, посвященных теме революции и гражданской войны,— вот и вся классика! Да и то порой раздаются голоса, что театры, мол, вынуждены обращаться к этим произведениям в связи со знаменательными датами, а так сами по себе эти произведения, дескать, давно устарели!.. Нет, не устарели они, а содержат в себе такое идейное богатство, многообразие конфликтов, человеческих характеров и типов, что каждый раз, заново обращаясь к любому из них, театры отвечают все новым и новым поколениям зрителей на их самые существенные духовные запросы.

Ведь не сходят со сцены не только «Любовь Яровая» К. Тренева и «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, но и «Машенька» А. Афиногенова (как свежо прозвучала она по телевидению!), «Таня» А. Арбузова, «Ярость» Е. Яновского, «За тех, кто в море!» Б. Лавренева... А сколько пьес А. Корнейчука, И. Штока, Г. Мдивани, Н. Погодина ждут новой сценической жизни!

К писателям, несправедливо обойденным нашим сегодняшним театром, относится и К. Паустовский. Постановка его пьесы «Наш современник» в Малом театре стала в свое время событием культурной

жизни страны... Заслуга Ставропольского театра состоит и в том, что он дал новую сценическую жизнь драме Паустовского «Поручик Лермонтов». Это достойно активной поддержки потому прежде всего, что перед нами настоящая, большая литература, открывающая режиссуре и актерам простор для смелых художественных поисков. Ставропольский театр плодотворно использовал эти возможности. Можно спорить с некоторыми частностями; в целом же А. Малышев создал спектакль высокого художественного вкуса, большой глубины, пронизанный свободолюбивой, гражданской мыслью. Самая крупная удача спектакля — образ Лермонтова, воплощенный А. Михайличенко. Актер, достигая внешнего сходства с поэтом, раскрывает его внутренний мир, мятущуюся, беспокойную натуру; раскрывает процесс внутреннего мужания героя. Под стать Лермонтову в спектакле и Мусина-Пушкина; правдиво передает Е. Попенко незаурядность и страстность этой натуры, ее способность преодолевать сомнения.

Репертуарный творческий поиск всегда связан со смелостью коллектива, способностью идти дорогами непротоптанными. Яркий пример тому — спектакли Краснодарского театра драмы имени М. Горького, осуществленные главным режиссером М. Куликовским, «Фауст» Гете и «Кочубей» А. Первенцева. Очень разные по времени действия и авторскому стилю, системе образов и природе конфликтов, они объединяются беспокойной, остросовременной мыслью режиссера о величии человека и его деяний.

Впервые в нашей стране М. Куликовский поставил обе части «Фауста»... Слить воедино часть первую, действие которой развивается в современной Гете действительности, и населенную мифологическими фигурами часть вторую, события которой происходят в Древней Греции,— это задача неимоверной трудности...

Все, что ни совершается в спектакле, все режиссер устремляет к единой мысли:

Так и живи, так к цели и шагай,
Не глядя вспять, спиною к привиденьям,
В движенье находя свой ад и рай,
Не утоленный ни одним мгновеньем.

Великолепные аллегорические фигуры художника Э. Гельмса контрастируют с громадной, почти пустой сценой. На ней и декорации и люди кажутся миниатюрными. Перед нами как бы противоборство: Вселенная или Человек?.. И вот Человек, казавшийся миниатюрным рядом с необъятностью Вселенной, оказывается ее хозяином, владельцем ее богатств и тайн.

Не могу сказать, что образ Фауста, воплощенный С. Шмаковым, стал крупной удачей спектакля; подчас герой излишне декламационен, риторичен, ему порой не хватает пытливости и остроты ума,

глубины раздумий, пылкости и непосредственности чувств. И тем не менее «Фауст» — очевидная победа театра. Замысел режиссера активно поддержан решением образов Мефистофеля, Гретхен, Марты... В герое М. Мощанского много иронии и едкости, злости и ума: он все время как бы «пришпоривает» Фауста на пути к познанию истины. Он не дает ему успокаиваться, он словно бы является его вторым «я», источником его сомнений и исканий... В образе Гретхен Т. Приходько сплавляет начала поэтическое, лирическое и трагедийное; образ девушки из народа покоряет цельностью и обаянием. Героиня И. Дубровиной — олицетворение жизнелюбия, стремления человека насладиться радостями жизни.

Через разнообразнейшие искусы проходит Фауст, но ни в одном из них не находит смысла бытия. Он ни разу не восклицает: «Остановись, мгновенье,— ты прекрасно!» Только движение, вечное движение на пути к истине — от сухой теории к вечнозеленому древу познания жизни!.. Смысл — в этом... Истина открывается Фаусту в финале: «Лишь тот, кем бой за жизнь изведан, жизнь и свободу заслужил!» Здесь главная мысль спектакля, делающая его по-настоящему современным и нужным людям. М. Куликовский придает финалу звучание романтическое: тут мощный аккорд, завершающий действие.

...«Кочубей» обращает нас к событиям гражданской войны на Кубани. Человек и революция — главная тема спектакля. Не на жизнь, а на смерть сталкиваются два лагеря — революции и контрреволюции. Театр не оглупляет, не превращает в карикатуру фигуры врагов. Главком Ворон (Г. Апитин), Сухенко (М. Мощанский), Черная Лилия (Г. Гоманюк) — люди хитрые, изворотливые, до поры до времени умело и тонко скрывающие свою истинную сущность. Победа над таким врагом возможна только для людей незаурядных, преданных революции всем сердцем, таких, как комиссар Журба (А. Горгуль) и его отец (А. Боздаренко), готовых за правду и справедливость пожертвовать жизнью.

В центре же всего действия — образ самого Кочубея. Е. Колчинский создает поистине народный характер. Этакая человеческая глыбища — его герой! Не шибко грамотный казак, а какая талантливость натуры! Какая отзывчивость сердца, несгибаемость духа, преданность и глубина понимания интересов народа! Вот он, подлинный положительный герой эпохи, способный оказывать одухотворяющее воздействие на зрителей, и прежде всего молодых!

Один из видных советских писателей, Аркадий Первенцев, родился и вырос на Кубани, отлично знает он жизнь и быт кубанских станиц. Однако «Кочубея» к «местным» пьесам уж никак не отнесешь!.. Какое многоцветье красок, богатство идей и образов заключено в этом произведении! И, отдавая должное инициативе Краснодарского театра, хочется еще и еще раз подчеркнуть инертность иных

театральных коллективов (в том числе, к слову сказать, и московских!), заметно сужающую возможность своего разговора со зрителем о самых коренных, самых насущных проблемах времени...

...Репертуарный, творческий поиск театра нередко бывает связан с обращением к крупнейшим произведениям советской прозы. Волгоградский драматический театр имени М. Горького поставил, к примеру, за последнее время инсценировки таких романов, как «Тихий Дон» М. Шолохова, «Разгром» А. Фадеева, «Берег» Ю. Бондарева, «В списках не значился» Б. Васильева... Наверное, можно спорить по поводу того, прав или не прав театр, пройдя мимо некоторых значительных произведений драматургии, посвященных тем же событиям нашей истории и жизни, и отдав предпочтение инсценировкам, неизбежно обедняющим оригинал, но нельзя не поддержать инициативу коллектива, и в первую очередь главного режиссера П. Слюсарева, стремление говорить со зрителем как раз об этих, самых коренных, насущных проблемах эпохи.

Спектакль волгоградцев по роману Ю. Бондарева отличается от спектакля, осуществленного по этому же роману в Москве, в Театре имени Н. В. Гоголя. В центре внимания Б. Голубовского, постановщика московского спектакля, оказались события наших дней. В Волгограде в центре внимания П. Слюсарева — события мая 1945 года. Подобное прочтение несколько сужает диапазон романа. Однако оно естественно объясняется особенностями города, где поставлен спектакль, где разыгралась решающая битва с фашизмом.

Театр правдиво и взволнованно передает атмосферу, настроение последних дней войны, ощущение не только душевной раскрепощенности и восторга перед открывающейся новой, мирной жизнью, но и тревоги перед ответственностью, которая неизбежно ляжет на плечи живых... Впечатляюще решена режиссером сцена гибели лейтенанта Княжко — пластически, светом, движением; она наполнена таким глубоким чувством, что решение это кажется единственно возможным.

Подкупают своей юностью и непосредственностью, душевной чистотой главные герои спектакля: лейтенант Никитин (В. Таратынов), юная Эмма (О. Демичева) и особенно молодой рыцарь Советской Армии Княжко (В. Скляров). Некоторая отрешенная идеальность, которую придает своему герою актер, вполне оправдана. Это — воспоминание сегодняшнего Никитина о друге своей юности, прекрасном, возвышенном человеке, которого давно уже нет и о котором он тоскует всю свою жизнь.

Кажется, что и инсценировка «Разгрома», сделанная М. Захаровым и И. Прутом, и инсценировка «Тихого Дона», принадлежащая перу Г. Товстоногова и Д. Шварц, содержат в себе определенные и четкие видения всех последующих сценических воплощений. Однако ощутима и самостоятельность подхода волгоградцев к сценическому прочтению этих произведений советской прозы, возможность творче-

ского поиска. Особенно это дало себя знать при постановке фадеевского романа. П. Слюсарев сосредоточивает внимание всех участников спектакля на проникновении во внутренний мир героев. Главное в Левинсоне (Ю. Саркисов) — вера в людей; он не боится говорить им правду, нередко горькую, обжигающую, потому что верит в них беспредельно. Он убежден: все вынесут, все преодолеют люди, чтобы впоследствии, сохранив силы, победить. Но Левинсона в спектакле играет не только Саркисов. Его «играет» каждый из актеров — своим отношением к командиру отряда, верой в его разум и революционную зоркость.

Бесстрашие мысли, духовная красота, нравственное богатство, несгибаемость характера — качества, которые искусство призвано воспитывать сегодня. Золотая медаль имени А. Д. Попова — справедливая, заслуженная оценка работы создателей спектакля «Разгром».

Влияние авторов инсценировки «Тихого Дона» на ви́дение будущего спектакля молодым режиссером В. Зверовщиковым оказалось более заметным. И все же театр нашел свой аспект в освещении темы и судьбы Григория Мелехова (Э. Мурашов). Спектаклю присуща приподнятость, даже вздыбленность чувств, что не вступает в противоречие с его мужественной интонацией. Такие эпизоды, как приход красных в казачью станицу, расстрел белыми музыкантской команды, разговор Григория в ставке Деникина, убийство Подтелкова, решены остро и точно, эмоционально напряженно, что видно и из горячей, взволнованной реакции зрительного зала.

Самостоятельность режиссерского и актерского поиска при сценическом прочтении произведений, широко известных зрителям и имеющих славную сценическую историю,— непременное требование к театру, если он хочет создавать не «средние», не «проходные» спектакли, а одерживать серьезный художественный успех. Разумеется, употребляя слово «самостоятельность», я отнюдь не имею в виду стремление к некой оригинальности «во что бы то ни стало»... Самостоятельность — в прочтении того, что написано автором, что заключено в самом драматургическом произведении, а не привносится в него извне. Я имею в виду открытие в идейном содержании произведения тех глубин и пластов, которые наиболее точно и полно отвечают духовным, нравственным потребностям сегодняшнего зрителя.

Только на этом пути театру предуготованы подлинно значительные художественные свершения. Спектакли Свердловского театра драмы «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского и «Варвары» М. Горького — наглядное и убедительное подтверждение тому. Оба спектакля осуществлены главным режиссером театра А. Соколовым.

Утверждая идею величия партии и революции, театр пронизывает постановку «Оптимистической трагедии» доверительной, доходчи-

вой интонацией. Спектакль как бы обращен лично к каждому из сидящих в зрительном зале, напоминая ему об ответственности его за дело, которому отдали герои революции свою жизнь. Театр как бы говорит зрителю: кто, если не ты?! В этом и состоит нравственная сердцевина спектакля.

В. Мелехов, играющий Вожака, создает образ человека колоритного, сильного, страшного своей злобой и изворотливостью. Но не он главная фигура спектакля, как это бывает в иных воплощениях пьесы Вишневского: с уходом Вожака из спектакля спада не происходит; главная фигура — Комиссар Г. Умпелевой. Мягкость и простота, человечность сочетаются в этой женщине с твердостью и решительностью. А рядом с Комиссаром — Алексей (Н. Гаевский), обостренно чуткий на любую фальшь; Боцман (В. Кичигин); Командир (Л. Кисловский), в котором нет ничего щегольского — это человек суровый, замкнутый, обожженный многими солеными ветрами, так сказать, рабочая сила моря...

...Ставя горьковскую пьесу «Варвары», А. Соколов направляет все усилия постановочного коллектива на развенчание мысли Черкуна, высказываемой в начале пьесы: «Знания ценнее нравственности». Вот, оказывается, откуда берут свое начало современные Чешковы!.. И поэтому именно в наше время, когда столько внимания уделяется нравственному воспитанию людей, пьеса Горького — в глубоком, сильном воплощении свердловчан — звучит особенно актуально и свежо... Березы, полукругом обрамляющие глубину сцены, и серый, дряхлый от времени пенек на авансцене (художник В. Григорьев) несут собой ясную и точную мысль. Поэтичность русской природы резко контрастирует с пошлой прозой обывательской жизни, пенек же напоминает о тлене, о смерти; о том, что и вся эта жизнь станет тленом, если ее не изменить, не внести в нее умное, человечное начало.

В центре спектакля — образ Надежды Монаховой, созданный Г. Умпелевой. Актриса сумела передать и нервность героини и ее внутреннюю убежденность, нравственную силу страстной, щедрой натуры. Какие же они нелепые, смешные рядом с ней, все эти приезжие и местные «варвары» — убогие, в какие бы пестрые одежды они ни рядились, какие бы обличья ни принимали...

...Опыт четырех больших сценических коллективов страны убедительно подтверждает мысль о том, что театр жив поиском. И, разумеется, большой литературой. Поиском в области большой литературы и ее сценического воплощения. Обращаясь к всевозможным поделкам о семейных неурядицах, превращая в героев современных епиходовых, которых и в наши дни почему-то на каждом шагу подстерегают несчастья, постоянно сетующих на действительность, но палец о палец не ударяющих, чтобы помочь устранению недостатков и трудностей,— значительных творческих результатов не достигнешь... Правда жизни и коммунистическая партийность — вот

самые точные, самые надежные ориентиры для любого художника. Именно они позволяют мастерам драматургии и театра определять и художественно раскрывать природу конфликтов, порождаемых движением нашего общества вперед, масштабы личности героя — строителя нового мира.

1978

РИСУНКИ НА АСФАЛЬТЕ

Из окна моего гостиничного номера хорошо видны здание театра и площадь перед ним. Вся она покрыта детскими рисунками, и день ото дня их становится все больше и больше. Здесь, в Паневежисе, проходит фестиваль драматических театров Литвы, и ровно в двенадцать часов дня хозяева встречают гостей, прибывающих из разных городов республики, а дети в честь вновь прибывшего театрального коллектива к этому времени наносят на асфальт свои рисунки. Сюжеты рисунков разнообразны: они вбирают в себя и наши дни и историю, мир детства и мир взрослых, саму жизнь и жизнь театра... А после спектакля актерами, занятыми в этот вечер на сцене, будут названы имена тех, чьи рисунки окажутся самыми лучшими, интересными...

Фестиваль театров республики, посвященный славному пути, пройденному нашей державой за шестьдесят лет, пока едва ли не единственный в стране, как и детские рисунки на асфальте!.. Они только на первый взгляд разномасштабны, эти явления. На самом же деле они едины! Уже десять лет, как детвора Паневежиса ежедневно наносит на асфальт и камни свои рисунки, с малых лет приобщаясь к искусству, и пусть не каждый из ребят станет впоследствии художником, но каждый подготовит себя к восприятию прекрасного. И мне думается, что отнюдь не случайно именно Паневежис, этот маленький город, был выбран для проведения фестиваля: здесь горячо любят искусство, настойчиво ждут встречи с ним, и каждый вечер перед началом спектакля то и дело у входа в театр раздаются возгласы: нет ли лишнего билетика?..

И театры, привезшие на фестиваль свои спектакли такие разные, не схожие между собой и по темам, и по масштабам событий, и характерам героев, творческому своеобразию, почти всегда оправдывают эти ожидания, раскрывая перед зрителями биографию страны, духовный мир нашего современника. Фестиваль продемонстрировал высокую культуру сценических коллективов Литвы, разнообразие режиссерских и актерских поисков.

Биография страны!.. Ее начало заново открыли нам в дни фестиваля два театра: Каунасский драматический — спектаклем «Из хаоса» и Вильнюсский молодежный — спектаклем «Улица коммунаров». Действие и того и другого относится к первым годам революции. Но если «Улица коммунаров» родилась непосредственно в самом театре и представляет собой даже не пьесу, а скорее сценарий, то «Из хаоса» — это знаменитая «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Можно, разумеется, спорить с переменой авторского названия, но побудительные мотивы, которыми руководствовались, делая это, режиссер А. Рагаускайте, сценический коллектив, очевидны. Театр, всячески акцентируя в первой половине спектакля хаос, разгул анархизма, имеет целью заострить, укрупнить роль, значение Комиссара, посланца большевистской партии, в превращении отряда анархистов в подлинно боевое, пронизанное духом сознательной дисциплины соединение Красной Армии.

Есть в спектакле в изображении «хаоса» некоторые излишества, натуралистические подробности. Но в целом замысел режиссера не противоречит замыслу автора, а, напротив, развивает его. А. Рагаускайте бережно отнеслась к тексту пьесы. Одновременно она «оживила» авторские ремарки, вложив их в уста Чтеца, включенного театром в спектакль. В постановке видны единая, организующая воля режиссера, ее сильный художнический темперамент. Отлично поставлена сцена боя, который ведет батальон, обойденный врагами с тыла. Подкупают и тонкие психологические подробности. Узнав, например, в начале действия о прибытии на корабль женщины-Комиссара, Вожак, Сиплый и Алексей смеются с чувством явного превосходства над ней, а после перелома в настроении полка смеется Комиссар. Смеется светло и звонко.

Среди лучших актерских работ спектакля — образы Комиссара и Алексея.

Э. Яснаускайте стремится подчеркнуть в своей героине ее человечность и простоту, умение общаться с людьми, находить ключ к сердцу каждого. Нет в этой женщине ничего твердокаменного. Убив матроса, покушавшегося на нее, Комиссар — Яснаускайте, потрясенная происшедшим, долго рыдает. Нет и намека на ее любовь к Алексею, но как же сердечно, даже нежно говорит она с этим вконец измучившимся человеком, гладит его лицо, волосы. В простоте этого Комиссара — ее сила, источник доверия к ней и матросов и зрителей.

Издерганный, нервный, заплутавшийся между разными правдами, Алексей (П. Паулонас) — сама обнаженная, кровоточащая совесть. Образ дается актером в развитии, на наших глазах Алексей мужает, становится сдержаннее, мудрее.

Вожак (С. Паска) внушителен, внутренне значителен. Но и внутренне статичен. Движения образа по мере накала борьбы почти не

происходит. Складывается впечатление, что образ этот интересовал театр менее, чем образы Комиссара и Алексея.

Режиссерский и актерский поиск подкрепляется в спектакле поиском художника В. Калинауско. Над палубой корабля нависло низкое, сумрачное небо. Всю сцену обрамляют своеобразные ширмы, напоминающие двери в матросские кубрики.

Стремление к обобщенности форм присуще спектаклю «Из хаоса». Но с наибольшей полнотой и последовательностью проявляется оно в спектакле «Улица коммунаров». Впрочем, в основе пьесы С. Геда и С. Шальтяниса лежит конкретный исторический факт: антисоветский мятеж, поднятый в Вильнюсе в январе 1919 года польскими легионерами. В программе к спектаклю указаны лишь фамилии актеров, но не обозначены имена действующих лиц, роли которых они исполняют. Образы погибших коммунаров только в известной мере индивидуализированы, судьбы их прочерчены пунктирно (парень и девушка, которые любят друг друга, пожилой рабочий, молодой коммунар, мальчишка, бегающий за патронами), главное в спектакле — коллективный портрет тех, кто погибает, но не сдается, не становится на колени.

Спектакль (режиссер Д. Тамулявичюте) идет менее часа, без антракта, напоминает собою мистерию (актеры не говорят, а поют, точнее, их пение идет в грамзаписи), реквием по тем, кто погиб, защищая революцию. Поставлен и сыгран спектакль, можно сказать, на одном дыхании, смотрится он с неослабным интересом, рождает в зрительном зале высокий эмоциональный накал.

Следует отметить большую заслугу Вильнюсского русского драматического театра, возродившего к новой сценической жизни пьесу крупнейшего советского писателя Л. Леонова «Скутаревский», не видевшую света рампы более четырех десятилетий. Никто не спорит, драматургия Леонова трудна для сценического воплощения. Она требует от театрального коллектива максимального мастерства, интеллекта, но когда это есть, то театры приходят к победам.

Не устарела ли, однако, пьеса, повествующая о событиях, происходивших на рубеже двадцатых—тридцатых годов, о попытках грязных дельцов похитить изобретение выдающегося советского ученого Скутаревского, имеющее серьезное оборонное значение, и продать его за границу; о трагедии профессора, потерявшего сына, который заплутался на перекрестках истории? Нет, не устарела нисколько! Ибо говорит о непреходящих духовных ценностях — силе патриотизма, стойкости духа, нравственной целостности человека.

Можно ли сказать, что театр (режиссер В. Ланской) полностью постиг и передал все идейное и художественное богатство пьесы? Думаю, что нет. Театр находится на подступах к Леонову. Ему предстоит дальнейшее погружение и углубление в мир леоновских образов, постижение и воплощение характеров героев во всей их

многосложности и многоплановости. Но главная мысль пьесы о том, что созидание нового мира есть продолжение революции, что социальный, политический разлом проходит порой сквозь семьи и человеческие судьбы, отчетливо прочитывается в спектакле.

А. Иноземцев играет Скутаревского человеком незаурядным, одержимым высокой научной идеей. Однако в образе, на мой взгляд, излишне подчеркиваются старомодность и чудаковатость. Герою Иноземцева недостает булычовской силы. Его взаимоотношения с представителями старого мира, как и сами образы этих представителей (Анна Евграфовна, Петрыгин, Штруф), несколько приглажены. Но как зато интересно раскрыт образ Арсения — сына Скутаревского! В. Ефремов играет его поначалу эдаким крепышом, полным энергии. А затем на наших глазах происходит постепенный распад личности Арсения. Им все больше овладевает страх, постепенно приводящий к самоубийству.

Принципиальная удача спектакля — образ Черимова, помощника Скутаревского. Черимов — В. Митяев — полная противоположность Арсению. Он целен, по-настоящему уверен в себе, в своей правоте, в своем завтрашнем дне. Он считает себя призванным партией беречь и охранять работу, научные изыскания Скутаревского.

В те же примерно годы, что и в «Скутаревском», происходит действие комедии А. Копкова «Слон», показанной Клайпедским театром драмы. Только в иной среде — деревенской. Не все еще в спектакле (режиссер П. Гайдис) завершено. Местами он затянут, не все мизансцены обжиты актерами, но основная мысль его ясна. Спектакль, повествующий о самом начале коллективизации, направлен против собственнических инстинктов, жажды обогащения.

Центральная фигура спектакля — Мочалкин, талантливо сыгранный Б. Бараускасом. Нашел этот человек случайно на дне колодца «золотого слона» — и весь в экстазе, в упоении. До того доходит, что надевает вместо штанов рубаху, а вместо рубахи — штаны. Это очень смешно, может показаться трюком. Но это вовсе не трюк. Дошел Мочалкин — Бараускас до такой степени одержимости и неожиданно нахлынувшим на него богатством и стремлением удержать богатство, сохранить для себя любой ценой, что и не то может сделать.

Театр решает комедию А. Копкова не как лубок (жанр, предложенный автором), а как эксцентрическое сатирическое представление. Единственный положительный герой в спектакле — авторский гнев, направленный против пережитков собственнического мира. И Митю, этого «образованного» сына Мочалкина (Л. Лауцевичюс) театр не идеализирует, а, напротив, зло высмеивает. Да, на Мите надета красная рубаха, как бы символизирующая собой новый мир, в руках у него толстенная книга, которую он постоянно читает. Но ведь и Митя с винтовкой в руках стоит на страже «золотого слона»,

и именно он сооружает дирижабль, на котором Мочалкин пытается улететь в Америку.

Спектакль клайпедцев (художник В. Мазурас) исторически конкретен. Перед нами дом Мочалкина, весь в дырах и щелях, в которые и лезут односельчане, жаждущие не только полюбоваться богатством Мочалкина, но и поживиться им. Театр подчеркивает бедность персонажей, их серость и темноту. Все это, как бы говорит он, и есть истоки той жадности, которую высмеивает, обличает автор.

Значительно менее удачен спектакль Каунасского театра драмы «Незнакомец» Л. Зорина. Действие пьесы происходит в наши дни. В основе пьесы лежит анекдот. Поверив ложным слухам, подчиненные отворачиваются от своего начальника в день его пятидесятилетия, а узнав, что слухи ложны, снова со всей пылкостью обращают свои взоры к нему. Но не в том беда, что случай анекдотичен,— анекдот, как известно, послужил Гоголю отправной точкой для написания «Ревизора». А в том, что анекдотический случай так анекдотическим случаем в пьесе и остается. Персонажи выписаны автором однолинейно — они тупы и трусливы, ленивы и угодливы... Однолинейность авторских характеристик рождает и однолинейность сценических образов (режиссер В. Чибирас).

Исключение составляет лишь образ старика Башмакова. А. Габренас правдиво передает трагедию человека, состарившегося в работе, но безнадежно отставшего от жизни да еще обреченного на то, чтобы оказаться вне учреждения, которому отдал столько лет. Но все это имеет весьма отдаленное отношение к недостаткам, которые пытается обличать драматург.

К дням освоения целины обращает нас драма В. Пяткявичюса «Поющий курган», поставленная на сцене Паневежисского театра В. Бледисом. Действие происходит в Казахстане, в вагончике на полевом стане, где живет бригада, возглавляемая Данасом. Вагончик этот занесло земляной бурей, и вот в ситуации чрезвычайно острой и сложной, возможно, в самый критический момент своей жизни, раскрываются в своих главных качествах люди, и прежде других Данас как шкурник, трус и карьерист, а прицепщик дядя Петрас как олицетворение разумного, организующего начала.

Трудно полностью согласиться с авторским взглядом на людей, с театром, давшим пьесе именно в таком виде путевку в сценическую жизнь. В. Пяткявичюс обращается к коллизии, близкой коллизии шолоховского Григория Мелехова, не раскрывая, однако, сложности и внутренней противоречивости человека незаурядного, сильного, но сбившегося в молодые годы с курса, оказавшегося на кривой дорожке, среди «лесных братьев».

Назначение внутренне богатого актера К. Вигнуса на роль дяди Петраса еще более укрупняет этот образ. Однако помогает ли это передаче правды о наших днях? Выясняется по ходу действия, что

Петрас, отбывший уже наказание за свое преступление, живущий честно, отдающийся делу не жалея сил, и на целину-то поехал, вынужден был поехать вместе с молодежью, лишь опасаясь нового возмездия со стороны людей, подобных Данасу. Столь ли уж сильны в нашем обществе данасы, что надо от них честным людям бежать из родных мест?! Можно ли забывать, что между временем, когда возвращался в родной хутор Григорий Мелехов, и нашими днями пролегла большая историческая дистанция? Отмечая известную спорность пьесы, нельзя одновременно не поддержать Паневежисский театр, его режиссуру во главе с Ю. Мильтинисом за привлечение к театру талантливого прозаика, за повседневную, кропотливую работу с литовскими писателями по созданию своего репертуара, за высокую художественную культуру спектакля «Поющий курган».

Особое место занял на фестивале спектакль «Репортаж с карусели для кукольного театра». Стихи В. Пальчинскайте, написавшей скорее не пьесу, а поэтический сценарий, перемежаются тщательно, вдумчиво подобранной ею политической, преимущественно газетной информацией.

...Вертится высоко карусель, беззаботно играют дети, резвятся с куклами, и вдруг игра прерывается внезапно возникающими деталями — вот детский ботинок из лагеря смерти, вот чемодан одного из узников этого лагеря... Детали, ассоциации обращены не только в прошлое, но и в настоящее и будущее. Информация говорит о положении детей трудящихся в капиталистическом мире, о детской смертности в странах, находящихся под игом колониализма. Информация говорит о нейтронной бомбе. Мальчик предлагает сверстникам игру в солдатики. Но с ним никто не хочет играть. Дети не хотят войны.

Спектакль, поставленный и оформленный в Вильнюсском театре кукол В. Мазурасом, скорее тюзовский. На сцене актеры читают стихи, обращая их непосредственно в зрительный зал,— гневные, протестующие, ратующие за мир, высокогражданственные.

Не могу не сказать, что перевод пьесы В. Пальчинскайте на язык других народов нашей страны, в том числе и на русский, обращение к ней театров и кукольных и юного зрителя представляются мне делом важным и полезным.

Семь дней — семь спектаклей, позволяющих говорить о том, что Литва — республика подлинно театральная, что ее сценические коллективы живут напряженной творческой жизнью. Нельзя не радоваться обращению театров республики к творениям русской советской драматургической классики. Одновременно хочется пожелать столь же плодотворных контактов театрам Литвы и со всей многонациональной советской драматургией.

...Из окна гостиничного номера мне видны дети, наносящие на площади перед театром свои рисунки на камни. С гордостью

и надеждой думаю я об этих детях. Им суждено быть творцами и ценителями искусства будущего. Их ожидают встречи со все новыми и новыми произведениями искусства, раскрывающими наши героические трудовые будни, духовную красоту современника.

1978

...НЕ БОЯСЬ УМЕРЕТЬ В АКТЕРЕ

Среди спектаклей, просмотренных мною в Красноярском драматическом театре имени А. С. Пушкина, четыре поставлены главным режиссером Н. Басиным: «Девяносто семь» Н. Кулиша, «Спутники» В. Пановой, «Орфей спускается в ад» Т. Уильямса, «Тощий приз» Э. Кинтера.

Еще «Хлебом» В. Киршона, поставленным им лет пятнадцать назад на владивостокской сцене и ставшим заметным событием в театральной жизни страны, Басин заявил о себе как о режиссере, тяготеющем к монументальным художественным формам, отлично владеющем искусством построения массовых сцен. Спектакль «Девяносто семь», посвященный, как и «Хлеб», борьбе с кулачеством, развивает и углубляет в режиссуре Басина те стороны, которые так ярко и сильно проявились на приморской сцене.

Главное место действия в «Девяноста семи» (художник А. Золотухин) — площадь перед церковью, которая обозначена входом да взметнувшимся ввысь крестом. Широкая дорога, уходящая вверх, смыкается с мостом скорее всего через овраг. Площадь трансформируется то в хату бедняка Стоножки, то в избу кулака Гири. Слева вверху, на переднем плане, кумачовый флаг — это вход в сельсовет. Справа — вход в церковь. Над центральным проходом в зрительном зале пролег длинный помост, по которому, опасаясь коммунистов и бедноты, уходят в первой половине спектакля подкулачники и по которому коммунист Смык и красноармейцы в финале привезут на себе в село телегу с хлебом. Центральные сцены — изъятие беднотой церковной утвари и расправа кулаков над бедняками Ариной и Ларионом — представляют собой широкие эпические картины, насыщенные вздыбленными и гневными социальными чувствами масс.

Давая новую сценическую жизнь роману В. Пановой, действие которого происходит в годину военного лихолетья, театр также развертывает широкую панораму народной жизни. Режиссер вводит песни и стихи (композитор Ф. Аронс) времен Великой Отечественной войны, а также эпизоды, которые врачам и обслуге санитарного поезда

приходится видеть во время его остановок. Эпизоды эти развертываются не только непосредственно на сцене, но и в проходах, в зрительном зале. Все это позволяет театру рассматривать жизнь внутри поезда и жизнь людей за его пределами как нечто целостное и единое. Художник А. Баженов создает сложную сквозную конструкцию, которая дает режиссеру возможность построения динамичных, выразительных мизансцен, а актерам удобные игровые точки, объединяет все разрозненные эпизоды инсценировки в единое целое. Часть стихов и песен звучит в грамзаписи, часть в живом исполнении, но одно не мешает другому, не вступает друг с другом в противоречие,— это и как бы оживший вчерашний день и наша сегодняшняя память о нем.

Оформление спектакля «Орфей спускается в ад» художника А. Баженова лаконично воссоздает холл в богатом американском доме. Справа, через бамбуковую завесь, выход в магазин. В глубине, справа же, кафе, которое собирается открыть Лейди, оформив его так, чтобы все напоминало обстановку дома ее юности. Очень длинная лестница ведет высоко вверх, в спальню Джейба и Лейди. Стоящая на переднем плане слева сцены круглая тахта широко используется режиссером для построения самых различных, пластически выразительных мизансцен. Лестница же в основном по ходу действия «безмолвствует». По ней два раза поднимается и два раза спускается Джейб, спускаются и поднимаются монахини Ева и Темпл, пробегают кумушки Долли и Бьюла, в финале будет пытаться скрыться, но безуспешно Вэл — и только. Но так, видимо, и должно быть. Эта вознесенная ввысь спальня — сущий ад для Лейди, а здесь, внизу, она вновь обретает жизнь. В этом — мысль и художника и режиссера.

В пьесе Уильямса Н. Басина интересует не только сама по себе любовь Лейди и Вэла, но и их окружение, в котором все живое, выходящее за рамки ханжеской морали и расистских, изуверских представлений, обречено на гибель. Спектакль начинается проходом вокруг тахты узников, одетых в полосатые пижамы. Это словно бы ожившее прошлое Вэла. Это люди, враждебные существующему порядку вещей, обреченные им. Они еще не раз будут появляться по ходу спектакля, и чаще всего в тот именно момент, когда Вэл тронет струны своей гитары и зазвучит пронзительная музыка (композитор Ф. Аронс), рассказывающая о человеческих, а точнее — нечеловеческих страданиях и боли. Чувство же Лейди и Вэла, горькое и поэтическое одновременно, осмысливается режиссером спектакля — прежде всего и более всего — как протест против ханжества и жестокости мира джейбов и толбетов.

Ставя пьесу кубинского писателя Эктора Кинтера «Тощий приз», Басин также мыслит крупными нравственными и социальными категориями. Спектакль заставляет вспомнить брехтовского «Челове-

ка из Сезуана», ибо и Илуминада, героиня «Тощего приза», также не устает и не перестает делать добро. Монолог Илуминады, кондуктора автобуса, о вере в человека режиссер откровенно, подчеркнуто обращает в зрительный зал как призыв к добру, как, если хотите, вопль о доброте. Жизнь, окружающая Илуминаду, вовсе не добра к ней, но она никогда и ни в чем не изменяет своему внутреннему чувству. В этом — главный гуманистический смысл и пафос спектакля.

И этот спектакль един и целостен по замыслу. Режиссер вводит пять танцовщиц, которые словно бы пластически комментируют все происходящие события. Они, эти танцовщицы, служащие телекомпании, рекламирующей буржуазный образ жизни, и образ их, такой внешне элегантный, враждебен Илуминаде, ее духовному миру. Заканчивается спектакль своеобразным кинокадром: Илуминада вслед за своим мужем — бродячим циркачом Октавио, размалеванная, ушла из дома. Проводила ее взглядом и ушла вслед за ней маленькая дочка Хуаны, девочка, которой как бы открылось величие души Илуминады. А на зрителей с трех экранов смотрит открытое, просветленное детское лицо... Много лиц...

Режиссура Басина изобретательна и богата изобразительно. Но каждый раз постановщик руководствуется в своих творческих поисках авторской мыслью, преломленной и пропущенной через свою художническую индивидуальность, через свое ви́дение и понимание мира. Басин отнюдь не задается целью подмять автора под себя, подменить его идеи своими собственными, возможно, чуждыми пьесе, он всегда исходит из автора, но во многих пластах и сторонах значительного произведения литературы ищет те, которые наиболее близки ему, тем проблемам жизни, которыми он сегодня живет в искусстве.

И еще — и это не менее важно — при всей масштабности и пластической, звуковой выразительности режиссуры Басина главной, решающей силой в театре он считает актера. Через актера, творящего непосредственно на глазах у зрителей, словно бы впервые, заново на каждом представлении спектакля, доносит режиссер и свои замыслы и свои идеи.

Конечно, и в спектаклях, о которых идет речь, и в некоторых их сценических образах есть и минусы и просчеты. В одних — этих минусов и просчетов больше, в других — меньше. Но не они определяют звучание спектаклей, а их сильные стороны. И в целом, говоря о Красноярском театре драмы, следует отметить, что актерский коллектив отличает единство творческих устремлений, что говорить о нем можно как о коллективе единомышленников. Значит ли это, что среди коллектива некого выделить как решающую и определяющую творческую силу? Разумеется, нет!..

Поразительным творческим разнообразием владеет В. Трущенко, несущий на себе значительную часть репертуара. При этом актер, обладающий резко выраженной характерной внешностью, очень мало прибегает к гриму, наклейкам и т. д. Но каждый раз настолько полно и глубоко живет внутренней жизнью своих персонажей, что перед нами возникает новый человек, ни в чем не повторяющий тех людей, с которыми актер знакомил нас ранее.

В спектакле «Девяносто семь» Трущенко играет деревенского коммуниста Копыстку. Его герою не хватает грамотности, он неказист и чудаковат, но обладает такой могучей силой духа, такой глубиной убежденности в справедливости и неодолимости той новой жизни, что принесла с собой в деревню Советская власть, таким сознанием своей обязанности быть защитником этой власти, такой, наконец, неподдельной, неистребимой человечностью, что нельзя не подпасть под обаяние этой незаурядной человеческой личности.

Совсем иной характер — Октавио из «Тощего приза». Если Копыстку отличает удивительная цельность души характера, то образ Октавио весь соткан из противоречий. Внутри он весь клокочет злобой на окружающий мир, на жену, уведшую его из цирка и оторвавшую от любимой профессии, а внешне это совершенно бесстрастный, кажется, обреченный человек. В роли Октавио много «зон молчания». Актер предельно насыщает их мыслью и чувством, непрерывно живет внутренней жизнью своего персонажа.

Также контрастны друг другу и этим образам — мягкий и суровый, беззащитный и мужественный одновременно начальник санпоезда доктор Белов из «Спутников» и оголтелый мещанин Борис из пьесы красноярского писателя Р. Солнцева «Мы получаем квартиру» (режиссер Н. Хомяков).

Ни в чем не повторяют друг друга и героини С. Зимы. Лейди из «Орфея» актриса играет с большой и сдержанной трагической силой. Ее героиня настолько изверилась в жизни и людях, что не хочет, боится признаться даже самой себе в том, что к ней пришла новая любовь. Она вовсе не бросается навстречу этой любви, напротив, скорее пытается защититься от нее своею приверженностью делу. В финале же, отдавшись своему чувству, в час гибели своей, героиня Зимы напоминает ребенка, и эта ее просветленность покоряет.

Играя Юлию Дмитриевну из «Спутников», актриса подчеркивает ее неукоснительность, требовательность к себе и окружающим, но вовсе не делает ее колючей, а тем более злой. Чувству, которое померещилось ей, она с радостью, простодушно бросается навстречу, и тем больнее, горше оказывается обман. В «Девяноста семи» Зима играет деревенскую дурочку Арину, наделяя ее удивительным простодушием, сердечной ясностью, верой в людей. В Илуминаде из «Тощего приза» актриса подчеркивает трагизм обыденного. Нигде не

повышает она голоса, не форсирует звук, как и Октавио, внешне почти бесстрастна. И от этого судьба ее, судьба женщины, выброшенной на улицу, воспринимается особенно горько и больно.

Очень разные, они, однако, все же и пересекаются между собою, героини актрисы. В каждом из образов Зима вскрывает и передает трагическое начало. И то, что ее героини — самые обыкновенные женщины, как бы выхваченные из самой повседневности, этот трагизм, трагизм обыденности приобретает особую впечатляющую силу. И затем — в каждом из образов, отнюдь не притушевывая внутреннюю противоречивость своих героинь, их не всегда привлекательные черты, Зима выступает защитницей каждой из них, стремится раскрыть все потенциальные духовные возможности и Лейди, и Арины, и Илуминады, и Юлии Дмитриевны...

По отношению к своим героиням С. Сорокина в отличие от С. Зимы занимает позицию не защитника, а прокурора. Уже при первой встрече в финальной части спектакля «Орфей спускается в ад» актриса, играющая эпизодическую роль сиделки Портер, обращает на себя внимание. Она спускается вниз из спальни Джейба, прямая, как палка, казалось, никого и ничего не замечая вокруг. И вдруг ее, что называется, прорвало!.. Беременность Лейди, о которой та сама, возможно, только лишь догадывалась, Портер — Сорокина восприняла как трамплин для осуществления своих затаенных хищнических вожделений. Вот оно!.. Нарушены все привычные понятия о супружеском долге и чести семьи — и она на этом основательно погреет руки. Лейди не пугают ее угрозы,— тем хуже для Лейди и тем лучше для нее, Портер. Так из трафаретного, почти стертого облика покорности и бесстрастности «маленького человека» вдруг выглядывает хищник, беззастенчиво обнажающий свои злые зубы.

То, что давалось Сорокиной в роли Портер, если допустимо так сказать в отношении роли эпизодической, в экспозиции образа,— скромность, незаметность, то в других работах актрисы становится тем, что ли, забралом, за которым скрывается истинная сущность женщин, образы которых она воплощает. В «Девяноста семи» Сорокина одна из двух монахинь, сеющих по деревням лживые слухи. Текста им обеим отпущено мало. Это, однако, не мешает монахине — Сорокиной занять заметное место в спектакле. Черное одеяние, надвинутый на лоб платок, почти всегда опущенный взгляд. Но стоит только женщине этой поднять лицо, как мы видим ее злые глаза, змеиную улыбку, и еще обращают на себя внимание ее руки, живущие нервной, напряженной жизнью.

В дом Илуминады Хуана — Сорокина входит кроткой, беззащитной женщиной. Ну, точь-в-точь Наташа из чеховских «Трех сестер»! Но, почувствовав всю меру доброты Илуминады, Хуана становится холодной, равнодушной к чужому горю, беспощадной,

прикрывая все это тем, что она-де так поступает, защищая интересы детей... В пьесе Р. Солнцева актриса, играя Нину, жену Бориса, обличая в финале мужа, своей крикливостью и истеричностью становится, право же, под стать ему. Решение это, на мой взгляд, спорно, но, может, актриса и права, осуждая свою героиню хотя бы уже за то, что та живет с таким нравственным ничтожеством, как Борис, позволяет ему командовать собой.

Неподдельным обаянием наделяет своих героев — Вэла, Джона Глена из «Третьего поколения» Н. Мирошниченко (режиссер Л. Рудник), комиссара Данилова из «Спутников» — В. Дьяконов. В его исполнении Вэл полон достоинства и внутренней силы. Он не сразу сознает, что в любовные сети попалась не только Лейди, попался и он, и потому позволяет себе слегка поиграть с ней, как кошка с мышью. Но тем не менее основная тональность образа — предощущение беды, неминуемости катастрофы. Вэл живет в зверином мире, в джунглях, и более остро, пронзительно, чем Лейди, сознает, что преступать законы джунглей нельзя... Играя Глена, актер подчеркивает его интеллигентность, пластичность, глубокий политический темперамент. Главное в герое Дьяконова в «Спутниках» — умение слушать людей, угадывать их горе и заботы, способность в нужную минуту подставить свое плечо, сделав это, может быть, даже молча, как в сцене с Беловым, у которого погибла жена в блокадном Ленинграде, но так, чтобы человеку стало легче...

Словом, казалось бы, перед нами актер, рожденный на роли положительных героев. И вдруг в «Девяноста семи» режиссер поручает ему роль Годованого — злобного врага Советской власти. Но о том, что он враг, беспощадный и жестокий, говорят его действия, а так, внешне, перед нами человек, наделенный широтой души, кипучестью, решительностью. От этого образ становится не плакатным, а реальным, объемным, живым, опасным именно тем обаянием, которое сообщает ему актер. А во-вторых, как бы обнажается и трагическая изнанка роли: отдав себя служению ложной идее, человек убил в себе все человеческое, а ведь мог бы, наверное, быть и иным, по-иному могла бы сложиться его судьба...

Подобная же, если так можно сказать, метаморфоза, как с В. Дьяконовым, произошла и с С. Юдиным. Впервые я увидел его в «Тощем призе» в роли подонка, торговца живым товаром Мариано. Но сколько же в этом Мариано внешней мягкости, вкрадчивости, предупредительности. И не нарочитой, а как бы естественной. Улыбка почти не сходит с его лица. И можно понять Асусану, сестру Илуминады: ей вовсе не легко порвать с любовником, который ею торгует и которого она же содержит. Мариано выдают лишь отдельные жесткие интонации да щегольские усики, свидетельствующие о нем как о мужчине особого пошиба.

На следующий день в спектакле «Девяносто семь» Юдин играл роль вожака сельских коммунистов Смыка. Играл не просто правдиво, достоверно, а — как и В. Трущенко Копыстку — с огромной силой идейной убежденности, самоотверженности в служении партии. Только в отличие от Копыстки герой Юдина олицетворяет собой в спектакле интеллектуальное начало. Сильные противостоят ему враги — и Годованый и кулак Гиря (В. Потапов),— тоже внешне мягкий и обходительный, прикидывающийся радетелем за народные нужды, но он-то, Смык, зорче их, умнее, точнее, чем кто-либо другой, он предугадывает развитие событий.

В отличие от человека деревни двадцатых годов — Смыка, Борис Ярцев в спектакле «Третье поколение» в исполнении Юдина — молодой интеллигент современной формации. Но и его роднит со Смыком идейная убежденность, безраздельная преданность интересам родного народа.

Нет возможности рассказать в одной статье обо всех актерах, их интересных, примечательных свершениях. Не могу, однако, не упомянуть Е. Мокиенко, сыгравшую в спектакле «Мы получаем квартиру» роль Бабушки. Приехавшая к дочери и зятю из деревни, она поверила, будто они искренне приглашают ее к себе жить. Бабушка в спектакле — это само олицетворение чистоты и непосредственности, доброты, народной мудрости... И о Н. Никифоровой, играющей в «Третьем поколении» яростную фашистку Еву Мюллер, нельзя не сказать. Мысль о мировом господстве, о «праве» повелевать другими народами, порабощать и истреблять их, идея войны проникли в самое существо этой женщины, чувствующей себя постоянно в схватке, пытающейся постоянно атаковать тех, кто думает иначе, глубоко переживающей свое поражение. Это тоже не картонный враг, не ходульный, а сильный и опасный своей убежденностью, своим нежеланием внимать доводам разума и справедливости.

И еще... Впрочем, нет. Не в перечне актерских имен и актерских достижений главное. Главное в том, что режиссура театра, и прежде всего главный режиссер, не боятся и сегодня следовать знаменитому завету Вл. И. Немировича-Данченко — умирать в актере. Не боятся, потому что не раз в последние годы приходилось и слышать и читать утверждение о том, что завет этот, мол, ошибочен и режиссеру вовсе не следует ни в ком умирать. Ведь так легко, «умирая» в актере, прослыть в наши дни старомодным...

Раздумывая над спектаклями Красноярского драматического театра, над уровнем актерского творчества в нем, невольно и неизбежно обращаешься мыслью к некоторым общим проблемам нашего театрального сегодня. Много и справедливо говорится в последнее время о заметном снижении уровня актерского мастерства, об отсутствии заметных, крупных актерских созданий. Чаще всего это

объясняется чрезмерной перегруженностью актеров, тем, что театр и его творческие интересы заслоняются для многих актеров соблазнительной возможностью сняться в кино или на телевидении, выступить по радио и на концертной эстраде. Вероятно, определенная доля истины в этих объяснениях имеется. Однако более всего объяснение это может касаться актеров, работающих в Москве, Ленинграде, некоторых других крупных городах. Снижение же уровня актерского творчества ощущается, к сожалению, и в театрах многих других городов.

Не в ином ли следует искать основную причину этого снижения? А именно — в определенном режиссерском эгоцентризме. В стремлении к непременному режиссерскому «самовыявлению» и «самоутверждению», связанному как с «перекройкой» драматургических произведений, и прежде всего классических, на свой собственный манер, порой наперекор здравому смыслу, целостности и единству художественной ткани, так и с превращением актера в послушного исполнителя режиссерской воли.

Немало пишется и говорится в последнее время об актерской инертности, о том, что, мол, мало многие актеры работают дома, мало проявляют инициативы на репетициях. Все это, видимо, справедливо. Но не является ли, однако, это оборотной стороной режиссерского стремления к «самовыявлению» и «самоутверждению»? Не взаимосвязаны ли эти явления одно с другим, не порождают ли одно другое?

Не там ли открыт простор для актерского творчества, развязана актерская инициатива, где режиссер не боится умирать в актере, чтобы возрождаться, как Феникс из пепла, снова и снова, в каждом новом спектакле, на каждом новом представлении? Не служит ли творческая практика Красноярского драматического театра имени А. С. Пушкина в последние годы наглядным тому подтверждением?

1979

ОЧЕРТАНИЯ СЕРДЦА

Такое в наши дни бывает не часто. Едва закрылся в последний раз занавес в спектакле «Повесть о семье», как зрительный зал единодушно, словно по чьему-то велению встал и стоя несколько минут аплодировал актерам, и прежде других — создателю образа Платона Ангела Б. Сурову. «Видишь, как у нас, в Кемерове, любят мелодрамы»,— произнес за моей спиной чей-то женский голос. «Нет,— возразил ему мужской,— истосковались по настоящему

герою!» Думаю, что прав был он. Была по-особому радостной встреча зрителей со старым рабочим Ангелом, всю свою жизнь отдавшим людям, всегда мерившим поступки — и свои и окружающих — самыми высокими моральными критериями.

Ставя пьесу А. Коломийца «Дикий Ангел», Кемеровский театр драмы имени А. В. Луначарского изменил ее название. Не об одном Платоне Ангеле спектакль, как бы подчеркнул этим театр, а о семье, взращенной и выпестованной им. Современной рабочей семье, главное в которой не столкновения и трения между отдельными ее членами, а их духовное единство. Но это изменение ни в какой мере не умалило образ главы семьи — Платона Ивановича Ангела.

Играющий роль Платона Ивановича Б. Суров создает образ не только внешне импозантный, но и обладающий неуемностью характера, могучей нравственной силой, завидной выдержкой и волей. Подчеркивая в своем герое известную жесткость, даже на первый взгляд самодурство, он заставляет нас поначалу думать, что встретились мы с человеком недобрым, своенравным и вздорным, прижимистым и корыстным, не знающим ни любви, ни жалости. Но постепенно, шаг за шагом актер рассеивает это первоначальное впечатление, и все более отчетливо вырисовываются в образе старого Ангела черты мудрого, любящего отца, человека и лично следовавшего всю свою жизнь высоким нравственным требованиям и добивавшегося этого же от своих детей. Тоска по большой семье, испытываемая многими современными людьми, здесь, в спектакле, как бы удовлетворяется образом семьи тружеников, единой в своих помыслах и заботах, каждодневно цементируемой ее главой.

Члены этой семьи наделяются в спектакле кемеровчан — в полном соответствии с авторским замыслом — чертами, роднящими их друг с другом. Нет и тени забитости в жене Платона Ульяне — Л. Калаевой. Далеко не всегда может она, мать, согласиться с резкими словами и крутыми решениями мужа. Перечить ему, правда, не может, но «урезонивать» его, смягчать удар, отводить его пытается. Играющий Петра, старшего сына Ангелов, А. Дахненко естествен, правдив в переходе от категоричности, превосходства большого начальника над рядовым рабочим-пенсионером к виновности, растерянности сына, позабывшего о нравственных принципах и требованиях отца. Упорство, цельность натуры подчеркивает в Федоре, сыне среднем, В. Руденко. Полюбил, так уж на всю жизнь, никому здесь ни в чем не уступит — ни отцу, ни матери, ни мужу Клавы, которого та давно уже разлюбила. Упорство это есть и в младшем брате, Павлике — Н. Безручко, пареньке тихом, но также крепко стоящем на своем. И не обида на отца, можно сказать, выгоняющего парня, женившегося без согласия родителей, из дома, определяет поведение Павлика в спектакле, а стремление к самостоятельности в решении всех важных

коллизий своей судьбы. Под стать отцу и Таня Н. Верещагиной — девушка задиристая и своенравная. Ко двору Ангелу и невестки — Лида, Оля и Клава, как их играют Л. Захарова, И. Козлова, Л. Рукавишникова. Непохожие друг на друга внешне, разные не только по судьбе, но даже и по возрасту, они также едины в цельности характера, понимании слова «долг».

Поставленный Л. Шаловым спектакль, как и пьеса, пронизан духом парадоксальности. Контрастен образу Платона Ивановича образ Крячко, соседа Ангелов. Исполнитель этой роли С. Балакин играет человека, придавленного горем. Всю жизнь отдал Крячко сыну, все делал для него, а тот пьет, бездельничает, попадает в конце концов на три года в трудовую колонию. Артист подчеркивает в Крячко чудачество, некоторую неряшливость, горе сделало его человеком завистливым и злорадным. Возникают в семье Ангелов — и не раз — трудные ситуации. Вроде бы неназойливо, даже, кажется, робея, но рад Крячко — Балакин уколоть соседа. В чужой беде как бы ищет он оправдание собственной незадачливости, своей слепой любви к единственному чаду.

Контрастен образу старого Ангела и образ Маляра, мужа Клавы. Не накопительством озабочен Ангел, ему важно поднять всю семью на ноги, каждого вырастить и воспитать человеком. Для Маляра же копейка — бог. В ней, в сытой, разгульно-хмельной жизни, в обладании женщиной, которая на много голов выше его духовно, в ее материальной зависимости от него — смысл и цель существования Маляра. Л. Титов создает образ, страшный своей бездуховностью, жестокостью, изуверством души. В страданиях, душевной боли других людей Маляр — Титов видит наслаждение. Образ этот — главный в спектакле антипод Ангела и его семьи.

Есть ли в спектакле недостатки? Есть. И не так их уж мало. Порой лишь присутствует на сцене Таня. Режиссурой не найдено для нее место в движении сюжета. Возникающее у нее и молодого художника Виля (В. Коренной) чувство не обозначено в спектакле даже намеком. И о талантливости Виля мы узнаем в спектакле только с чужих слов. Не хватает глубины в разработке финала спектакля — смерть Ангела. Благодаря этому недостаточно четко и сильно в спектакле реализован авторский ход: Крячко постоянно недомогал, но душевно себя не тратил, ласки его, баловство сына шли как нечто само собой разумеющееся, привычное, Ангел же был суров с детьми, но дорого давалась ему суровость, горе и беды детей копил он в себе, клал на ребят всю душу — и в этом и причина его смерти и источник его нравственного, духовного бессмертия.

Да, недостатки есть, и тем не менее совсем не случайно начал я рассказ о Кемеровском театре именно с этого спектакля. Спектакль о рабочей семье, о рабочем человеке, раскрывающий душевное величие

этого человека, для театра шахтерского края — заглавный в его репертуаре. Как и «Город на заре» А. Арбузова, рассказывающий о первостроителях Комсомольска-на-Амуре. Спектакль, поставленный Б. Соловьевым, заставляет вспомнить о тех, кто строил первые города и на кузнецкой земле, о той поре, когда Вл. Маяковский писал «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка».

«Романтическая хроника» — значится в подзаголовке пьесы Арбузова. Этим и определяется само направление творческого поиска коллектива. Само содержание, стиль произведения обусловили звучание спектакля, чуть приподнятое над повседневностью и одновременно суровое, сдержанное. Оформление (художник С. Александров) возвращает нашу память к постановке пьесы в Студии под руководством В. Плучека и А. Арбузова, осуществленной в предвоенные годы.

Если премьера «Повести о семье» состоялась недавно во время гастролей кемеровчан в Киеве и ею дома открывался минувший театральный сезон, то «Город на заре» не сходит с афиши театра уже несколько лет. Может быть, спектакль нуждается в том, чтобы был он несколько освежен, чтобы его романтическое начало проступило более сильно и впечатляюще. Однако нельзя не порадоваться тому, что звучит он как хороший оркестр, где слышен и заметен каждый инструмент, а все вместе они радуют слаженностью и гармоничностью.

Среди героев спектакля хочется выделить прежде всего Костю Белоуса в исполнении В. Мирошниченко. Образ этот убеждает своей душевной крепостью, неподдельностью, искренностью. Есть в Косте и застенчивость, и самолюбивость, и юмор, но над всем довлеют черты человека, убежденного в необходимости того дела, которое он делает, черты характера героического. Белоус — Мирошниченко добр. Его доброта идет от понимания той огромной ответственности, которая возложена временем на его плечи.

Много искренности, непосредственности, обаяния, подлинной серьезности в Зяблике — В. Коренном. Естественно, органично сплавлены актером в образе такие качества, как склонность к отвлеченному, можно сказать, философскому мышлению, и активное действенное начало, как наивность, простодушие, комизм, и способность к самопожертвованию, поступкам героическим. Автор недаром наделил этого парня прозвищем Зяблик. Птичка-невеличка, неприметная, но певчая, звонкая, и заслуга актера в том и состоит, что главным в образе этого паренька он делает глубокое, сильное личностное начало.

Трудно отдать предпочтение кому-либо из исполнительниц женских ролей. Все они — и чуткая, внутренне зоркая Оксана (Л. Рукавишникова), и гордая Леля Корнева (Н. Привалова), и нежная, держащая для самой себя испытание на душевную силу

и стойкость Наташа (И. Козлова), и разбитная, характерная Нюра (Н. Верещагина) — составляют единое целое.

Образы положительных героев обретают в спектакле значительность и крупность еще и потому, что им противостоят фигуры далеко не картонные, а по-настоящему опасные.

Во всем ровен, голоса не повысит Женя Аленушкин — Е. Шокин. Ну на удивление мягкий, симпатичный парень, а на поверку-то скрытый, злобный кулак, человек, предавший ради того, чтобы уцелеть, выжить, отца, само олицетворение звериной тоски по земле, по гнездовью, утраченному, как он сам понимает, навсегда, по власти над людьми, также утраченной навеки. Поистине страшный по своей классовой сущности образ создает актер!..

А. Дахненко в роли Аграновского передает прежде всего его честолюбивые замыслы. Герой Дахненко масштабен, умен, внешне обаятелен, и благодаря этому его жесткость и даже жестокость приобретают укрупненные, гипертрофированные размеры. Аграновский — Дахненко страшен своей опустошенностью, цинизмом, безверием, которые он ловко маскирует фразой, произносимой им, кажется, так искренне, убежденно, что, право же, совсем нелегко разгадать в этом человеке ловкого демагога.

Тема человека, преданного своему делу, патриотическому долгу, необычайно близкая людям шахтерской земли, повседневного героического труда, развивается театром и в спектакле «Мы, нижеподписавшиеся...» А. Гельмана. Именно таким предстает здесь главный герой произведения Леня Шиндин, роль которого играет Л. Титов. Есть в его Лене грубоватость, способная обидеть человека, порой приносящая и ему самому неприятности. Идет она, эта грубоватость, от недостаточной воспитанности. Но не только от невоспитанности, а и от некоторой наивности, что ли. Вот он, Леня, убежден в Егорове, в том, что это талантливый, смелый, перспективный инженер, и ради защиты его и дела, которому тот служит, способен на самые безрассудные, отчаянные поступки.

Радостность и отчаянность — вот главные грани поведения героя Л. Титова. Но нет в нем и намека на вульгарность, на дешевого ловкача, делягу. Просто дан человеку талант добиваться того, чего он хочет добиться, должен, обязан,— вот он и пользуется им щедро, не ради себя, ради другого, ради интересов дела. В воплощении Титова Леня Шиндин — удивительно цельная, чистая, одержимая натура. Не появляются ни разу на сцене ни Егоров, ни Грижилюк, но все поведение Шиндина — Титова рождается от его убежденности в правоте первого и от жгучей ненависти ко второму, очковтирателю, проходимцу, деляге, от обостренного сознания, что через несколько часов может произойти непоправимое: Егоров будет несправедливо снят с работы.

Спектакль, поставленный Б. Соловьевым, остроконфликтен. В нем подробно разработаны и прослежены взаимоотношения основных персонажей. Малисов больше молчит, чем говорит. Но весь он в исполнении Е. Шокина внутренне напряжен. Чем дальше развиваются события, тем глубже входит в сознание Малисова тревога, что он может быть разоблачен, и именно она, эта тревога, заставляет его постоянно вмешиваться в действия Лени, пытаться все спускать на тормозах. Вот, к примеру, вернулся Малисов в купе не через час, как просил Леня, а через сорок минут, и мы понимаем, что не случайно, а с намерением сорвать все задуманное Шиндиным. Герой Шокина, однако, не может да и не станет выкладываться ради Грижилюка, как выкладывается Леня ради Егорова, и в этом тоже проявляется осторожная, эгоистическая сущность Малисова.

Образ Аллы Шиндиной, созданный Л. Копыловой, насыщен любовью. Все, что ни делает эта женщина, все рождено любовью. Она внутренне оскорблена тем, что Леня подставляет ее в задуманном им розыгрыше нахалу Семенову, и со злым удовольствием позволяет Семенову целовать себя. Каждый его поцелуй — это как пощечина Лене, которую взбешенная Алла упоенно дает супругу: на, мол, получай ради своего Егорова... Героиня Л. Копыловой может обидеться на Леню за его грубость, она действительно многого не понимает из того, что происходит на строительстве, но отчетливее, глубже, чем кто-либо другой, сознает, что же представляет собой Леня, этот чистый, самоотверженный человек.

Точно, колоритно сыгран Семенов С. Тищенко. Этакий любитель пожить в свое удовольствие, верный и изворотливый слуга начальства, мало интересующийся истинной ценностью и справедливостью его решений и приказов. И все это надежно скрыто под обличьем парня-рубахи, свойского, можно даже сказать, бескорыстного, ну просто душа нараспашку, человека.

Наименее интересным показался мне в спектакле образ Девятова в воплощении Б. Мостового. Актер сыграл недалекого, упрямого человека, а не опытнейшего юриста, само олицетворение неподкупности и принципиальности, который вдруг — от слов Лени — прозревает, что именно его-то и избрали дельцы как игрушку для осуществления задуманного ими. Монолог Девятова о попустительстве к недоделкам звучит в передаче Мостового как брюзжание мелкого, всем недовольного человека, а не как раздумье истинного гражданина и патриота, пронизанное острой тревогой.

Думая об этих трех спектаклях — «Повесть о семье», «Город на заре» и «Мы, нижеподписавшиеся...», я вспоминаю строки поэмы кемеровчанина Геннадия Юрова «Пора защиты»:

И я всей жизнью защищать готов
Простую истину:

Романтика — не мода!
Как не бывает моды
На любовь,
На труд,
На честь,
На долг перед народом...
И так устроено, должно быть, навсегда
И так планета скроена и сшита,
Что творчество
Таланта и труда
В конечном счете
Требует защиты.

Именно «творчество таланта и труда», честь и долг перед народом утверждает и защищает театр этими своими спектаклями. Защищает от неких, как говорится в поэме Г. Юрова, «доскональных критиков», полагающих, что порывы юности, сами понятия — энтузиазм и самоотверженность — банальны.

И эти спектакли и другие, увиденные мною в дни пребывания в Кемерове,— «Дарю небо и землю» И. Друцэ, «Нора» Г. Ибсена, «Банк бан» И. Катона, «Остановите Малахова!» В. Аграновского — пронизаны зрелой режиссерской мыслью. Вероятно, в каждом из этих спектаклей также можно обнаружить отдельные недостатки. Но ни один из них нельзя упрекнуть в вялости, в отсутствии активной гражданской позиции, в том, что сделан он инертной режиссерской рукой, выпадает из общего репертуарного и творческого поиска театра. В каждом очевидны последовательная режиссерская воля, твердая режиссерская рука.

Принимаясь за работу над пьесой, режиссер ясно знает, что хочет сказать людям своим спектаклем. Можно спорить, скажем, с Л. Шаловым, когда он наделяет Андрея Малахова (В. Коренной) известным превосходством над окружающими. Но звучит спектакль как боль, как набат по поводу общей нашей вины за судьбы таких ребят, как Малахов, как тревога, которую остро и звонко доносят до зрителей открыто страстный, яростный Журналист (А. Дахненко) и сдержанный, многое скрывающий от постороннего взгляда Психолог (Л. Шалов). И так же отчетливо прочитываются мысль, гражданская позиция режиссера в каждом из спектаклей.

Однако менее всего можно говорить о Кемеровском театре как «театре режиссерском». Коллектив богат глубокими, оригинальными актерскими индивидуальностями, и режиссура театра также не боится «умирать» в актерах, понимая, что именно в актерском поиске, в актерском творчестве обретает она свою подлинную силу, через актера доносит до зрителей свои мысли, свою страсть, свою боль.

Мной уже были названы имена некоторых актеров, образы, созданные ими. Но не могу, говоря о спектакле «Банк бан», поставленном режиссером из венгерского города Печ Р. Ноградн, не сказать еще о четырех работах. О Петуре бане — Л. Титова, охваченном пламенем тираноборчества, желанием мести за родной народ, поруганный королевой. О самом Банк бане. Играя роль человека, мучимого оскорбленным чувством, А. Дахненко полно и глубоко передает сложную «диалектику души» своего героя. Это истинный гуманист, рыцарь разума, и нужны страшные испытания, чтобы Банк бан пришел к решению убить королеву. Это не результат вспышки гнева, а решение обдуманное, продиктованное разумом: иного выхода нет!.. О Биберахе, этаком — в исполнении Е. Шокина — подобии Яго, человеке, живущем интригой и наживой, беззастенчиво попирающем все нормы и законы человеческого бытия. Актер, однако, нигде не педалирует злодейство своего «героя». Но чем мягче он играет, тем более страшный образ возникает перед нами. Биберах Е. Шокина словно бы ведет сам с собой непрерывный внутренний диалог, стремясь оправдать свои более чем неблаговидные действия. И наконец о Гертруде, в которой В. Литвинова подчеркивает своенравность и капризность женщины, упоенной властью. Ощущение вседозволенности — вот что, словно проказа, поразило королеву, и не жалостливая старшая сестра, прощающая по слабости Отто (В. Коренной) все его безобразные выходки, предстает перед нами, а женщина, попирающая так же, как и Биберах, все нравственные законы, делающая это сознательно, цинично.

Разные индивидуальности составляют труппу, и вместе с тем это коллектив художников, объединенных общими творческими устремлениями, при этом не просто привносимыми в него режиссурой, а составляющими самую сущность каждого из актеров, к какому бы поколению он ни относился. Как режиссура театра не боится «умирать» в актерах, так и каждый из актеров не боится каждый раз, в каждом спектакле уходить от себя, стремясь к полному духовному и физическому перевоплощению в образ. Менее всего можно упрекнуть кемеровчан, кого бы мы ни взяли — Б. Сурова, Е. Шокина, Л. Цуканову, А. Дахненко, Л. Титова, В. Коренного, Л. Рукавишникову,— как в творческих повторах, однообразии, так и в стертости индивидуальности, в отсутствии своей активной гражданской, творческой позиции.

Пожалуй, наиболее яркий пример творческого разнообразия, стремления к постижению и передаче все новых и новых характеров являет собой В. Литвинова, удостоенная недавно — первой в труппе — звания народной артистки РСФСР. Рядом с Гертрудой мы видим Литвинову матерью Андрея Малахова, Зинаидой Ильиничной, в натуре которой беспокойство за судьбу сына причудливо сплавлено с беспросветной захваченностью своими повседневными заботами

и делами, оборачивающейся в конечном счете равнодушием. Но не только Зинаидой Ильиничной, фигурой, словно бы выхваченной из самой гущи нашего сегодняшнего быта, но и такими глубоко поэтическими образами, как Василуца из спектакля «Дарю небо и землю» и ибсеновская Нора. И тот и другой образ представляют собой крупные творческие удачи.

Против имени Василуца в перечне действующих лиц стоят слова: молодая вдова. Вот эту молодость души, нерастраченность чувства, нежелание замуровывать себя под черным вдовьим платком и передает актриса. Главным содержанием образа В. Литвинова делает любовь, вся ее Василуца, как пламенем, охвачена ею. Надо отдать должное театру (режиссер Н. Мокин), снявшего резкую возрастную разницу между Василуцей и Павелаке. Отсюда кажется вполне естественным, что Василуца — В. Литвинова поверила в возможность нового счастья. Есть в образе, созданном актрисой, удаль народного характера, есть страсть, есть, если хотите, отвага. Тем горше оказывается прозрение: счастье запоздало, сын возвращается из армии, и Василуца должна от Павелаке отказаться. Только отказаться из-за сына, а не из-за Софийки, своей юной племянницы. Боится ли эта Василуца разницы в годах с Павелаке? Сама по себе еще нет. Но вот вернется сын, и не хочет она быть в его глазах ни смешной, ни жалкой...

Есть в Норе — В. Литвиновой и трепетность, и нервность душевно тонкой, внутренне изящной натуры, и пленительная женственность, и твердость, непреклонность характера. Огромный внутренний путь проходит эта женщина за два новогодних дня. Беззаботная пташечка, какой ее хочет видеть Хельмер, Нора — Литвинова на самом деле собранная, по-своему деловая женщина, стремится к энергичному разрешению тех коллизий, перед которыми ее ставит жизнь. Великолепно проводит актриса третий акт — разрыв с Хельмером. Нора стоит на просцениуме, со свечой в руках, внешне неподвижная, но как напряжена она внутренне, какой громадный душевный перелом происходит в ней, когда вдруг становится для нее очевидной трусливая, эгоистичная изнанка ее муженька...

Активная жизненная позиция театра... Активная жизненная позиция каждого из художников, входящего в коллектив... Верность и режиссуры и актеров коренным традициям русского советского реалистического театра... Все это несомненные, неопровержимые признаки художественного здоровья театра молодого сибирского города. Но не только художественного, а и нравственного. Одно от другого, на мой взгляд, неотделимо. Нравственное здоровье коллектива — важное и непременное условие здоровья художественного.

Может быть, неделя и небольшой срок. И тем не менее за неделю, проведенную в Кемерове, я непреложно убедился, что коллектив театра живет напряженной, интенсивной творческой жизнью. Что

здесь думают именно о творчестве, об искусстве в себе, а не своем месте в искусстве. Нельзя было не заметить и того художнического, душевного контакта, который существует между главным режиссером, заслуженным деятелем искусств РСФСР Борисом Нифантьевичем Соловьевым и директором театра, заслуженным работником культуры РСФСР Владимиром Давыдовичем Литвиновым. Каждый из них делает свое дело, и каждый служит общему делу, и никто не посягает на достоинство или прерогативы другого. И разница в возрасте — В. Литвинов старше Б. Соловьева лет на десять — лишь укрепляет этот союз единомышленников. Неделя, проведенная в Кемерове, позволила непреложно убедиться и в другом — в повседневном, пристальном внимании областных и городских партийных и советских организаций к театру, к его репертуару и творческим поискам, потребностям и нуждам.

Значит ли это, что в жизни театра, в его творчестве все обстоит без сучка и задоринки, и коллективу, его руководству, партийным и советским работникам, в центре внимания которых находятся искусство, театр, остается лишь почить на лаврах? Разумеется, нет. К примеру, даже в лучших спектаклях, таких, как «Повесть о семье», называемом самим театром своей визитной карточкой, не обходится, как уже говорилось выше, без недостатков. Надо еще более глубоко, с подлинно партийной принципиальностью решать театру и его руководству проблемы развития репертуара и его сценического воплощения. Но нравственное и художественное здоровье коллектива, неустанное дружеское внимание к нему со стороны областных организаций — надежный залог того, что проблемы эти будут вдумчиво и успешно решены.

Слова первого секретаря Кемеровского обкома партии Л. А. Горшкова, которые я сейчас хочу привести, вроде бы и не имеют прямого отношения к театру. Но на самом деле выражают они самую суть его жизни, как и всей жизни города и области. Поэтому-то мне и хочется именно ими завершить свои впечатления о театре, о людях, ежевечерне выходящих на сценические подмостки, и о людях, сидящих в зрительном зале, и о людях, постоянно заботящихся о том, чтобы духовная жизнь города и области день ото дня становилась богаче, ярче, глубже. Вот они, эти слова:

«Взгляните на карту Сибири. Не правда ли, в окружении соседей территория дважды орденоносной Кемеровской области кажется сравнительно небольшой, компактной, а своими очертаниями напоминает контуры сердца. И действительно, индустриальный Кузбасс — это могучее сердце не только востока страны, но и одно из рабочих сердец нашего социалистического государства. С каждым годом, с каждой новой пятилеткой оно бьется сильнее и сильнее».

1980

ЖЕСТОКИЕ ИГРЫ

*«**Мишка** (подумав). Может, и хорошо, не мне судить, конечно... (Чуть вспыхнув). Только, что это у тебя все дождь, дождь, дождь... Не в моде солнечная погода?*
Кай. *Как вижу, так и пишу. Не притворяться же.*
Мишка. *А может, видишь скудно? Это ведь тоже искусство — видеть».*

А. Арбузов «Жестокие игры»

Общеизвестно: конфликт — основа драматургии. Там, где все обстоит благополучно, драматургу нечего делать. Важную, однако, роль играет разрешение конфликта, а точнее говоря, во имя чего, во имя каких целей и идей писатель обращается к тем или иным драматическим коллизиям. В дни гражданской войны Любовь Яровая на идейной почве отдавала своего мужа, которого любила, в руки красногвардейцев. Рушился «огненный мост» между Ириной Дубравиной и некогда нежно любимым ею братом Геннадием, в прошлом белым офицером, ныне иностранным шпионом и диверсантом. Сказать, что та и другая женщины не испытывали в эти минуты острейшей душевной боли,— значит, грубо погрешить против истины. Но и К. Тренев и Б. Ромашов утверждали через эти коллизии мысль о неодолимости революции, которая проходит через человеческие судьбы и сердца. Не страдание становилось главным предметом авторского исследования, а преодоление страдания во имя высшей гуманистической идеи.

На операционном столе у хирурга Платона Кречета умирал отец его любимой: не выдерживало больное сердце. Казалось, да Лида и сама была в этом убеждена, что она никогда больше не захочет видеть Платона. Но и для А. Корнейчука также главным было не страдание, а его преодоление. Жизнь естественно побеждала смерть, глубокая любовь — острую обиду. У старых русских врачей Талановых фашисты казнили сына. Но горе не сламывало их души. Федор, который на годы сам отдалил себя от людей, теперь — через свою гибель — становился в строй защитников Родины, и Талановы обретали его вновь как человека духовно им близкого и родного.

Чужда сглаживанию противоречий, боязни изображать горе, боль, смерть и драматургия наших дней. Рушатся многолетние человеческие связи в пьесе И. Дворецкого «Веранда в лесу». В трудную минуту, когда многое поставлено на карту, выясняется, что если среди милых, интеллигентных людей, друживших между собою многие годы, одни

истинные патриоты, думающие о завтрашнем дне планеты и человечества, духовном мире завтрашнего человека, то другие ограничены целями сугубо утилитарными. Но какие бы трудности и сложности ни вставали перед первыми, победа неизбежно будет за ними, и не только нравственная, но и научная, общественная,— это автор утверждает всей системой образов пьесы, самим движением ее конфликта.

Неизлечимо болен старый колхозник, в прошлом фронтовик, Федор, единственный, кто не согласился с требованием сына, председателя колхоза, перебраться на новую усадьбу. Безответной оказалась любовь солдата Ивана, сына старой Трефены. Словом, много испытаний выпадает на долю персонажей пьесы В. Белова «Над светлой водой». Но как передали детям своим свою любовь к земле Федор и Трефена, так передают они и память о месте, где родились сами и детей своих родили, где на погосте покоятся их отцы и матери, деды и бабки.

Что помогает всем этим людям преодолевать страдания? Неразрывная связь с жизнью, с действительностью, постоянное ощущение своей нужности другим, более того, дню не только нынешнему, но и завтрашнему. Именно это и сообщает каждой из названных пьес, как бы драматичны ни были происходящие в них события, чувство социального оптимизма, уверенности в завтрашнем дне, ощущение движения времени.

Всего этого остро недостает некоторым пьесам, появившимся в последнее время. Одни из них написаны с присущим их авторам талантом и мастерством. Другие художественно оказались слабее, коллизии в них нередко кажутся сконструированными драматургами искусственно, а не подсмотренными в самой действительности. Но все эти пьесы объединяет глубокая душевная неустроенность героев, порой прикрываемая внешним благополучием, даже респектабельностью. Герои этих пьес не находят себе места в современной действительности. Они пассивны, инертны, протест их против зла принимает порой, мягко говоря, формы весьма странные. Деятельное же начало других героев имеет такой характер, что наносит непоправимый душевный ущерб окружающим, а в самих героях истребляет нравственное и человеческое начала.

Советские зрители знают пьесы В. Розова. Лучшие из них завоевали сердца молодежи. Но вот перед нами его последняя пьеса «Гнездо глухаря».

Полная чаша, по видимости олицетворение довольства — дом ответственного работника и деятеля на ниве защиты мира Степана Алексеевича Судакова. Ему кажется, что все душевные неурядицы, которые испытывают его дочь журналистка Искра или сын девятиклассник Пров, которому уже заранее предназначено отцом стать студентом института международных отношений, все они — от сытости, даже пресыщенности. «У вас уже не двадцать одно,—

говорит он Искре,— у вас уже двадцать два». Но оказывается, что эта семья, далеко не обычная, вся поражена проказой внутреннего неблагополучия.

Три основных испытания держит семья Судаковых за время действия пьесы. Первое связано с внезапным приходом в дом бывшей школьной однокашницы Степана Алексеевича, ныне сибирячки, просящей Судакова, как лицо влиятельное, с большими связями, выручить сына из беды. Второе — с Искрой, которой зять Судакова Ясюнин, преуспевающий деляга, не только изменяет, но которую задумал оставить ради более выгодного и перспективного в смысле карьеры брака. Третье — с Провом, восставшим против равнодушия, царящего в доме, и решившего посадить самого себя за решетку, чтобы заставить отца и мать соприкоснуться с горем и бедой. Однако оказывают ли они, эти испытания, существенное влияние на жизнь семьи, на ее душевный комфорт, укрытость от житейских невзгод и бурь?

Первая реакция Судакова на известие о том, что пришла какая-то старая знакомая Валентина Дмитриевна, чисто защитная: «О господи, опять чего-нибудь надо». Правда, затем под влиянием нахлынувших воспоминаний детства он соглашается ей помочь, но так, видимо, дальше обещаний дело и не пошло. Впрочем, возможно, «были звонки отсюда, да теперь местные свою власть любят показывать, ломят амбицию».

Разрыв Искры с Ясюниным вызывает у Судакова взрыв негодования, только не на зятя, а на дочь.

«Она должна была его держать,— восклицает он. — ...Она должна была его понимать, а этого не произошло, потому что она заурядная. А он личность! А личность может понимать только другая личность! Безликие существа понимают только друг друга».

И наконец, поступок Прова, вырвавшего у какого-то прохожего портфель, вызывает у отца не понимание, почему сын, всем обеспеченный и ни в чем не нуждающийся, совершил это, а нотацию, в которой он сравнивает Прова с Ясюниным, далеко не в пользу честного мальчишки.

Так какой же реальный результат этих трех испытаний? У Судакова возникло, правда, на минуту, желание встретиться со старыми знакомыми, не с нужными людьми, а с друзьями. Но так — мимолетное. Да и какими стали они, эти друзья, с которыми не виделись двадцать лет,— это тоже ведь неизвестно... А в реальности, если принимал в начале пьесы Судаков у себя дома с целью показа своей образцово-показательной семьи итальянца Дзирелли, то в финале он принимает африканцев, которым привычно рекомендует всех своих домочадцев.

Согласно авторской ремарке, при взгляде на Ясюнина у Судакова в финале вдруг «губы... задрожали, и хрипота сдавила горло», и он

начинает плакать. Но ведь не оттого, что понял, что не выдержал испытания сытостью, оскотинился, что живет жизнью бездуховной, а оттого, что человек, в которого он вложил все свои силы и надежды, обманул его, оказался подлецом. Ибо как до этого они согласно с Георгием Ясюниным думали и делали, как в унисон звучали их голоса!..

Можно было бы сказать, что название пьесы Розова символично: отгородился человек от жизни, ничего не видит и не слышит, знай тянет свою ноту... Однако разве в Судакове дело? Разве он исключение на общем сценическом и внесценическом фоне? Равнодушие, нежелание проникнуться чужой болью, разве не оно определяет большинство коллизий пьесы? У сослуживца Судакова Хабалкина сын, девятиклассник, повесился. И хоть бы кто задумался, почему, вник в причины, посочувствовал отцу. Попросту посчитали, что Хабалкин этим скомпрометирован, и удалили его со службы. Что же касается Судакова, то он мечтает занять место Хабалкина, но занимает это место Ясюнин, соблазнивший юную дочь Коромыслова, от которого зависит решение вопроса, пообещав на ней жениться. У Валентины Дмитриевны сына, не ночевавшего в гостинице во время туристической поездки в Польшу, на год отстраняют от госэкзаменов, и также никто не хочет вникнуть в суть дела: может, парень ни в чем не виноват... А совсем юный сослуживец Судакова и Ясюнина Золотарев избирает себе в качестве образца для подражания Ясюнина и первым спешит поздравить его с назначением на место Хабалкина...

Одним словом, куда ни кинь — все клин. Дочь просит Судакова помочь разобраться, почему в ведомстве, где служит отец, несправедливо человека лишили ордера на квартиру, так тот, кто должен разобраться, мгновенно требует от Судакова себе путевку в Карловы Вары. Тот же, который распределяет путевки, просит помочь устроить сына в аспирантуру...

«Что это за вторая сигнальная система образовалась? — негодует Судаков.— Ты мне доски, я тебе гвозди, ты мне кооперативный пай, я тебе «Жигули» без очереди. Ты мне... И не то чтобы в серьезных делах, до мелочей дошло, до бесстыдства».

Но кто же порождает эту «вторую сигнальную систему», как не сам Судаков и ему подобные? И когда случается беда с Провом, то первое, что вырывается из уст Судакова: «Черт, ни одного начальника по этому делу не знаю. С королем Саудовской Аравии обедал, с президентом Никсоном на одной фотографии вышел, а начальника районной милиции не знаю».

Выручает Прова мать его подружки Зои, заведующая овощным ларьком, для которой дежурный милиционер Васюков — «свой человек». Так что в итоге замыкается круг — сверху донизу...

Искусство призвано вести борьбу с пережитками прошлого, явлениями, враждебными социализму, такими, как бездушное

отношение к людям, подмена деловых отношений приятельскими, взяточничество, отступление от норм коммунистической нравственности в быту. Партия нацеливает нас на то, чтобы не сглаживать и не обходить эти острые проблемы. Однако не видеть людей, которые олицетворяют собой здоровые начала, чревато опасностью одностороннего показа нашей действительности. Пьеса, как известно, не фельетон, где речь идет о частных, конкретных явлениях, на устранение которых подымает гнев масс автор. Пьесе, как и любому произведению искусства, свойственно обобщать явления, раскрывать главные тенденции развития общества. Любая односторонность здесь оборачивается отступлением от правды жизни.

В финале пьесы В. Розова положительные силы как будто бы активно заявляют о себе: Искра выгоняет из дому Ясюнина, Пров пытается побудить родителей взглянуть новыми глазами на себя, да и сам смотрит иными глазами на себя вчерашнего...

Но встают ли они хотя бы вровень друг с другом — Искра, полная ужаса и отчаяния, и ее муж — деловой, целеустремленный карьерист?.. А ведь добро, если хочет победить зло, обязано быть сильнее его, умнее, искуснее. В одной из ранних розовских пьес юный герой рубил мебель, застлавшую людям белый свет, отцовской боевой шашкой. Шашка словно бы олицетворяла молодость нашей страны, преемственность поколений наших людей, борющихся за высокие идеалы. Поступок же Прова иначе не охарактеризуешь, как акт безрассудства и отчаяния, ибо перед ним уже не одна мещанка Леночка («В поисках радости»), а стена, которую прошибить кажется ему (да и только ли ему?) невозможным. Вспомнила свою боевую юность, топнула однажды ногой Наталья Гавриловна, прикрикнула на мужа: «А хочешь, я сейчас все это твое шмотье в окошко повыкидываю!» — но дальше этого крика не пошла и по-прежнему во всем выполняет волю мужа. И так густо выписаны Судаков и тот, кого взрастил он на груди своей, Ясюнин, что не убеждают слезы Судакова в финале. Тот способ жизни, который он избрал, средства, которыми шел к цели, Судаков не осуждает и готов винить кого угодно в наличии «второй сигнальной системы», только не самого себя.

...Да, они друзья детства, двадцатилетние герои новой пьесы А. Арбузова «Жестокие игры» — Кай, Никита и Терентий. Но каждый живет уже своей жизнью, и не столько воспоминания о детстве связывают между собой этих парней, сколько глубокая душевная неустроенность, полнейшая общественная инфантильность. Одиночество, отобщенность от других людей объединяют их. И квартира Кая, мать и отчим которого уехали в долгосрочную зарубежную командировку,— надежный приют этим ребятам, как и «прибывшей в Москву» девятнадцатилетней Неле, и девушкам, одна из которых «похожая на ангела», а другая «совсем непохожая на ангела».

Чем же порождена эта глубокая неустроенность? «Жестокими играми» родителей, тяжело ранивших своим эгоизмом и равнодушием детские души. Эпиграф к пьесе из Эдварда Олби как раз и напоминает о том, чего не было у ребят, а если у кого и было, то вдруг, в один далеко не прекрасный день рухнуло: «Потом он подрос... ходил на прогулку... и шел между нами, дав каждому ручку, зная, что мы поддержим и научим его уму-разуму, чувствуя нашу нежность и даже любовь...» С молодыми героями «Жестоких игр», как утверждает автор, произошло нечто обратное: их не поддержали, не научили, а обманули доверие и надежды. Правда, каждый из родителей, нынешних сорокалетних, вел «жестокие игры» по-своему.

Кай (его настоящие имя Юлий) и в самом деле повторяет историю шекспировского героя, только не Юлия Цезаря, а Гамлета. «Они так любили друг друга,— вспоминает он об отце и матери.— И все было разрушено в один день!» Никто никому, естественно, не вливал яд в ухо. Но мать встретила другого и ушла из дому. Воскликнув после ее ухода: «Ты похож на свою мать, погляди в зеркало — точная копия!» — отец швырнул его в угол. Он, видимо, никогда и не любил сына: семья держалась лишь на его любви к жене. Обман и обида побудили отца вскоре же обзавестись новой семьей. Так Кай оказался никому не нужен, он «перестал любить всех», ему «никого не стало жалко».

Чем же живет Кай? Лишь обидой и ожесточением. В матери и отчиме, Олеге Павловиче, ему и в самом деле видятся потомки Гертруды и Клавдия. «И вот все вокруг гибнет в пламени,— с болью и иронией говорит он случайной, в общем-то, собеседнице,— и по утрам она готовит ему непрожаренные бифштексы, а он, не жуя, глотает кровавое мясо». То, что мать передает ему с Олегом Павловичем письмо, отпечатанное на машинке, приводит Кая в неистовство, как и поцелуй отчима, после которого он «вытирает платком губы и, не глядя, бросает его в окно». Одиночество еще плотнее подступает к Каю, и он, боясь его, бьет по лицу девицу, внезапно собравшуюся уходить. Впрочем, еще и до этого на вопрос другой девицы: «Ты к атомной бомбе как относишься?» — он отвечает весьма недвусмысленно: «Никак, пожалуй». «И людей тебе совсем не жалко?» «Мне себя и то не жалко».

Иным путем пришло отчуждение от отца к Терентию. Но оказывается, что и здесь отец виноват в уходе сына из дому. «Пил я нещадно,— рассказывает он.— С пятилетнего возраста на улицу выгонял. Он со страху в сарае рассвета ждал; только к утру на топчанчик свой прокрадывался. И в зимнее время не щадил. Жена вот не выдержала. Померла. Не то с горя, не то от кулаков моих. Они вон у меня какие. Глядите. Не зря слесарь. Вот после смерти ее и он дом оставил».

У Никиты иная, что называется, сверхблагополучная семья. В ней бездельников нет — все страшно заняты. Яркая тому иллюстрация — появление на несколько минут в квартире Кая в день рождения Никиты его восемнадцатилетней сестры Любастика, рассказывающей о маме, которая «в отпаде», об отце, находящемся на объекте, тете Соне, что «из Сочи специально явилась», Гарике и Юлке, которые на даче принимают мексиканцев, Руфине, летящей из Ленинграда... «Все страшно заняты. Чертовски прогрессивные», ибо «дела у всех идут отличнейшим образом». И сам Никита — отличник. Нет такой математической олимпиады, где бы он не победил. И на водной дорожке тоже. И от женщин, естественно, отбою нет: летят, как бабочки на огонь... Но и Никита глубоко несчастен. Одинок — и все также благодаря семье. «Они души во мне не чаяли,— с болью восклицает он,— если у них было на это свободное время. С детства был предназначен на первые роли! Я и тени сомнения у них не вызывал, настолько они были заняты собой».

Виновны, по утверждению Нели, родители и в ее уходе из дома. Теперь Неля приехала в Москву держать экзамен в медицинский, провалилась и вот скитается — с места на место... Танцевать она девочкой любила. «Отец вот недоволен был — костюмчик порвал танцевальный, побил сильно... а мать на неделю без туфель заперла. Серьезные были люди,— рассказывает Неля.— Очень меня воспитывали. Любили потому что — так они объясняли. Перечеркнули юность, в общем... Все зачеркнули, следили неотступно. (Усмехнулась). Недоследили только. Когда я уже в десятом классе была, уехали на неделю, одну оставили... Вот тогда я словно в бездну кинулась, все себе позволила... Не оглядываясь, назло им... Летом расплачиваться пришлось... после выпускных экзаменов увезли меня... (Задумчиво). Наверное, девочка должна была родиться. Не случилось — родители пресекли. Вот после всего и убежала из дому».

Спору нет, драматург точно подметил «болевые точки» в жизни не одной современной семьи, которые мешают нормальному, здоровому воспитанию подрастающего поколения: равнодушие, пьянство, запрет вместо убеждения... Однако не приобретают ли, сконцентрированные вместе, обостренные юношеской непреходящей обидой (а Арбузов в основном рисует мир семей через восприятие своих молодых героев, более того, через память детства), эти «болевые точки» чрезмерно обобщенный характер?

Мне могут возразить, что художник имеет право на концентрацию явлений действительности, их заострение и гиперболизацию. И это так. Только возникают в этой связи два вопроса. Первый — о жанре, который избирает для своего произведения художник. Сатира и сегодня — грозное оружие в борьбе с бюрократами, стяжателями, взяточниками, пьяницами, невеждами и т. д. И сегодня, собирая всех этих «негероев» нашего времени вместе, укрупняя и заостряя их

пороки, сатирик выставляет их на всеобщий беспощадный суд. Но то, что естественно и закономерно для сатиры, оборачивается нарушением правды жизни в произведениях иного жанра, ну, скажем, как говорится в подзаголовке «Жестоких игр», «драматических сценах». И второй вопрос — о верности реальным соотношениям света и тени в нашей действительности. В каком бы жанре советский художник ни работал, он всегда призван видеть перед собой главные движущие силы социалистического общества, его подлинный демократизм и гуманизм.

Кай явно не прав, когда, возражая Мишке, слова которого об искусстве видеть приведены мною в эпиграфе, говорит: «Ну что ж — выход есть. Куплю фотоаппарат и нащелкаю тебе хорошую погоду». Во-первых, коли можно «нащелкать» хорошую погоду фотоаппаратом, значит, она существует, а художник, видящий лишь дождь да дождь, ее попросту не замечает. А во-вторых, разве только удел фотоаппарата передавать хорошую погоду? Не противоречат ли эти слова Кая всему опыту реалистического искусства? Не об избирательности ли, а следовательно, и духовной ограниченности парня, видящего только дождь, свидетельствует весь этот разговор Мишки с Каем?

И разве не подтверждение тому же характер и судьба Мишкиной жены, тридцатидевятилетнего геолога Машки, которая «не выучена... любить — вот, представь, какая драма»? Причиной оказывается то, что она детдомовка, «свободный человек. Душа общества. Спеть, станцевать — ради бога. А истинная радость одна — дело, работа. Недодала мне жизнь тепла...» Словом, дожила женщина почти до сорока лет, а нравственно совершенно необразованна: сыну, который служит действительную, на письма не отвечает, спит с первым попавшимся... Но разве мало примеров в жизни детдомовцев военных и первых послевоенных лет, да и дней нынешних, когда именно там воспитывались в ребятах, да и сейчас воспитываются, коллективизм, душевность, чувство семьи? «Геолог я,— говорит Маша,— а все остальное потом!» И снова жизнь дает бесчисленные примеры гармонического сочетания таких понятий, как труд и семья, заставляя думать об «избирательности» авторской позиции.

Но, может быть, автор и относится критически к этим ребятам, плутающим по жизненным закоулкам? Кай ведь так о себе и своих товарищах говорит: «Никто никого не лучше... Все мы дерьмо». Однако весь ход событий пьесы, взаимоотношения героев опровергают эту характеристику, сводя суть, повторяю, к раненому детству и непреодолимой беззащитности перед грубостью жизни, к необходимости пожалеть, как того требует Неля, этих ребят. Именно возвращение к детству, которое у каждого было в свое время украдено,— источник душевного просветления и парней и Нели в финале.

Счастливы те, кто обладает способностью и в годы зрелые сохранять в себе по-детски непосредственное восприятие мира. И все же кажется мне, что и автору и каждому из молодых его героев естественно было бы подумать не только о вине своих родителей (разве лучше было бы, если бы родители Кая, разлюбив друг друга, продолжали жить вместе?!), но и о своих собственных ошибках, о своей личной ответственности за свой образ жизни, за свою судьбу. Многие добрые дела делают их сверстники в нашей необъятной и многоязыкой семье.

Автор, однако, не говорит о нравственной ответственности двадцатилетних героев пьесы. Есть в пьесе Мишка, тридцатилетний врач, человек активной жизненной позиции, неукоснительного долга, готовый в любое время суток, в любую непогоду идти или ехать, а если надо — спешить вертолетом к больному. Он, как говорит Кай, «личность — энтузиаст шестидесятых годов». Драматург наделяет Мишку душевной щедростью, самоотверженностью, обаянием. Но как же жестоко обходится с ним судьба в лице Машки! Как нелепа его гибель, то ли случайная, при выполнении служебных обязанностей, то ли от отчаяния и пустоты, рожденных изменой Машки. Однако гибель гибелью, а вот характерный эпизод для его взаимоотношений с двадцатилетними.

Мишка — двоюродный брат Кая. С одной стороны, он ведет себя с ребятами вроде бы как ровня, а с другой, будучи человеком деятельным и активным, чувствует себя несравнимо выше их, живущих, по его словам, тускло, кисловато. Однако автор ставит его устами Никиты на место: «Вот ты бунтуешь,— упрекает Мишка Кая,— из института ушел, а на чьи деньги живешь? Мамочка присылает. Логики не вижу, дружок». Упрек парирует Никита: «Не слишком ли свысока беседу ведете, Миша?» И Мишка сразу сникает: «Твоя правда — свысока ору. Некрасиво». А почему свысока? Почему некрасиво? Или он говорит неправду? Как старший брат, как друг, наконец, Мишка движим желанием заставить Кая задуматься над своим образом жизни — так почему же тогда он соглашается, что говорит свысока?! Или любой другой ответ, естественный для Мишки, противоречил бы замыслу автора?

Герои пьесы могут говорить все, что им вздумается. Но разве автор совсем уж безучастен к словам и поступкам своих персонажей? Разумеется, неверно отождествлять высказывания и дела персонажей с его словами и делами. Но ведь через отношение писателя к словам и поступкам его героев нам и раскрывается самый замысел произведения.

В традициях советской драматургии раскрывать, не преуменьшая вредности и опасности зла, всю наступательную и неодолимую силу добра. Вспомним хотя бы таких героев пьес самых разных лет, как большевичка Клара из «Страха» А. Афиногенова, ученый Дронов из

драмы С. Алешина «Все остается людям», полковник Березкин из «Золотой кареты» Л. Леонова, рабочий Забродин из «Ленинградского проспекта» И. Штока, чекист Ермаков из пьесы Г. Мдивани «Твой дядя Миша»... Людей разной судьбы, разных характеров, их роднит между собою несгибаемость в борьбе с противником, наступательный характер мышления и поступков, человеческая незаурядность. В какие бы трудные обстоятельства ни ставила их жизнь, они дрались за свои убеждения и идеалы, что называется, до последнего патрона и выходили победителями. И сегодня жизнь нашего общества определяют такие люди.

В беседе с корреспондентом одной из московских газет главный режиссер Карагандинского русского драматического театра имени К. С. Станиславского, гастролировавшего в Москве, Н. Воложанин признает, что в спектакле «Гнездо глухаря» «на фоне акцентированной пошлости и бездуховности положительные герои выглядят иногда бледно и вяло, так что их конечная победа кажется несколько надуманной, а из-за этого и спектакль в целом приобретает известную пессимистическую окраску». В такой же степени эти недостатки присущи «Жестоким играм» А. Арбузова. Не будем касаться «извинительных» оборотов: иногда, несколько, известную... Важнее другое: Н. Воложанин принимает «пессимистическую окраску» спектаклей на счет своего театра. А может быть, дело все-таки не только и не столько в театре, но прежде всего и более всего в самих пьесах, в их звучании, в авторской точке зрения на действительность?

Вот на первый взгляд очень разные по материалу жизни, месту действия, героям пьесы Э. Володарского «Сержант, мой выстрел первый!» и Р. Солнцева «Аэропорт «Медведь» — пьесы эти близки между собой по одной существеннейшей коллизии: и в той и в другой добро для того, чтобы победить зло, вынуждено идти на его физическое уничтожение, рискуя при этом своей собственной жизнью.

Все, что происходит в пьесе Володарского, возникает в рассказах следователю Михаила Воронкова, находящегося в заключении. И выясняется из этих рассказов, что никто и ничто — ни комсомольская организация, ни товарищи, ни руководство стройки — не могли остановить циника и эгоиста Феликса Свентицкого, кстати, ставшего таким также благодаря своим родителям,— ничто, кроме дуэли, на которой Михаил, сам даже того не желая, застрелил его.

В пьесе Солнцева, действие которой происходит в аэропорту, в ожидании погоды, выясняется, что один из пассажиров, двадцатишестилетний Петя, только чудом не прикончил своего дружка — таежного охотника — за то, что тот занимался жульничеством и махинациями, и теперь спасается от милиции, и все окружающие сочувствуют ему. А почему? А потому, что еще с институтских лет столкнулся с несправедливостью. Вступился за девушку, к которой приставали хулиганы с повязками дружинников, получил полтора

года. Спросил дорогу у людей, так те его в тундру, на верную смерть послали. Друг увел у него любимую девушку. И не было у него иного средства наказать этого друга, обманывавшего не только его, но и государство, как ударом топора или выстрелом из ружья. Видится Пете полное торжество несправедливости, полная человеческая некоммуникабельность. «Через пять лет,— утверждает он,— если необратимо — будет космический холод...»

Не хочу сейчас касаться искусственности и надуманности ряда ситуаций, особенно в пьесе Э. Володарского. Другое волнует меня — все та же односторонность авторского взгляда, мысль о необратимости зла.

Не могу в заключение не вспомнить слова писателя Имрана Касумова из его статьи «Служить великим идеалам», опубликованной на страницах «Правды»: «Быть активным борцом против всякого рода антиподов коммунистической морали — долг советского художника. И выполнить его он сможет тем успешнее, чем шире его взгляд на жизнь, чем лучше он видит те силы, которые обеспечивают поступательное движение нашего общества. Угрюмая же нахмуренность, обилие желчи в произведениях иных авторов, которые склонны смаковать упущения и недостатки, вряд ли приближают к успешному решению задач нравственного воспитания людей».

Постановление Центрального Комитета партии «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» обязывает и мастеров искусства «нести людям земли правду о первой в мире стране победившего социализма», утверждать советский образ жизни.

Выполнить требование партии, отображая лишь теневые стороны действительности, не давая зрителю ощутить всю полноту, все многообразие нашей действительности, хотя бы как мощный внесценический фон, ведя со зрителем «жестокие игры», невозможно. Здесь должна быть достигнута обоюдная заинтересованность как драматургов, так и театров в пьесах, раскрывающих громадье наших будней. Единое направление их поисков взаимно обусловлено.

1979

ОДНА ИЗ САМЫХ СЛОЖНЫХ

Отмечая достижения в развитии литературы и искусства, товарищ Л. И. Брежнев обратил внимание и на то, что, несомненно, успехи были бы еще большими, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика с большей последовательностью и принципиальностью проводила линию партии в области

литературы и искусства, сочетая взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей.

Впервые в истории эстетической мысли с такой ясностью и отчетливостью подчеркнута в этих словах непосредственная связь между развитием литературно-художественного процесса и работой литературно-художественной критики. Впервые столь определенно и глубоко раскрыта роль критики в формировании конечных результатов литературно-художественного процесса. Эти положения товарища Л. И. Брежнева пронизывают постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Трудно охватить взглядом все то положительное, интересное в области театральной критики, что сделано за время, прошедшее с момента принятия этого постановления, и делается сегодня.

Вырос отряд вполне профессиональных критиков, успешно выступающих как в местной, так и в московской печати. Более ответственно и профессионально стали готовиться критические кадры в высших театральных учебных заведениях.

Все это не может не радовать. И тем не менее вопрос о том, как же все-таки происходит влияние театральной критики на театральный процесс, в каком направлении идет это влияние, остается и сегодня одним из важнейших. Критика призвана с партийных, общенародных позиций ориентировать и мастеров искусства и зрителей.

Начнем рассмотрение этого вопроса с проблем, связанных с воплощением в театре нашего великого классического наследия. Классика — это как бы оселок, на котором проверяются талант и мастерство театрального художника, его зрелость, глубина, истинные масштабы дарования. «Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние»,— говорит товарищ Л. И. Брежнев. Самое прямое, непосредственное отношение имеют эти слова к классическому наследию.

Наряду с примерами вдумчивого, глубокого подхода режиссуры к классике, как, скажем, «Дачники» М. Горького в Ленинградском Большом драматическом театре, «Последние» М. Горького в Московском театре юного зрителя, мы, к сожалению, имеем примеры и противоположного порядка. Ставя «Дачников» на мхатовской сцене, режиссер В. Салюк во многом перекомпоновал пьесу, «выпрямил» и упростил характеры и их взаимоотношения.

То, что это произошло на сцене театра, кровно связанного с великим писателем и его творчеством, носящего его имя, особенно обидно. Тем более странно, что большая часть критики обошла этот спектакль молчанием. Но ведь и в других театрах — московских и немосковских — нет-нет да и появляются спектакли, свидетельствующие о режиссерском своеволии, о неуважительном отношении к классике. В одном театре режиссер заставляет Машу в «Трех сестрах» танцевать на столе между рюмочками. В другом — превращает Огудалову

в «Бесприданнице» в любовницу Кнурова и Паратова. В третьем — старый дворецкий Павлин в «Волках и овцах» оказывается любовником Мурзавецкой. Критика же вместо того, чтобы давать надлежащую оценку подобным «экспериментам», чаще всего говорит о режиссерской смелости и новаторстве. А отдельные критики даже поддерживают «вольное» обращение режиссуры с классическим авторским текстом как творческий принцип. Как в этой связи не вспомнить слова статьи «Правды» «Классика и современность» о необходимости уважительного отношения к классическому первоисточнику, его идейному замыслу, эстетической природе. Автор статьи Н. Потапов подчеркивает: «Классика была и остается школой мастерства для людей театра, незаменимым воспитателем вкуса многомиллионной зрительской аудитории. Она несовместима с формалистическими «новациями».

То, что недопустимо в отношении русской и мировой классики, недопустимо и в отношении классики советской. Спору нет, пьеса рождается в театре, в процессе содружества писателя и коллектива. Но после того как она родилась, выдержала самый суровый экзамен — экзамен временем,— переделки, рожденные недоверием к автору, лишь разрушают художественную ткань произведения, его образный строй. Между тем в высказываниях отдельных критиков, хотят они того или нет, проводится мысль о целесообразности переделок классики ради большей композиционной стройности, ясности мысли произведения, которых ему якобы не хватает. Глубоко правы критики, связывающие успех лучших сегодняшних спектаклей о революции с традиционным отношением к классике. Неверно противопоставлять друг другу традиционное и новаторское. Подлинная традиция не мертва, а вечно жива, вечно развивается.

В критических суждениях о воплощениях на сцене темы революции необходимо всегда иметь в виду классовую суть историко-революционных произведений драматургии и театра, не подменяя и не заменяя понятие классового противоборства никакими иными. Как бы ни изменился быт, ни выросла культура народа, классовое содержание историко-революционных советских пьес не меняется. Классовый подход — вот самый верный, самый надежный ориентир в сложном и напряженном мире, где сталкиваются две идеологии и в наши дни.

Обратимся теперь к проблемам, связанным с отражением на сцене современности. Спору нет, рецензий на спектакли, посвященные образам и темам сегодняшней действительности, появляется немало. Но вот какой возникает тут вопрос: всегда ли авторы рецензий знакомятся с пьесой, обдумывают ее содержание, художественные особенности до или после посещения спектакля? Не судим ли мы порой о пьесе более всего на основе впечатлений от спектакля? Иными словами, часто ли мы анализируем возможности, открываемые пьесой

перед театром, и то, насколько полно эти возможности реализованы в спектакле? Утвердительно на этот вопрос, пожалуй, не ответишь.

И здесь естественно перейти к другому вопросу — о требовательности критики. Всегда ли мы в полной мере проявляем взыскательность, рассматривая ту или иную пьесу или спектакль?

Социальные проблемы жизни нашего общества поставили в центр сегодняшней театральной афиши так называемую «производственную тему». Однако в ряде рецензий на постановки пьес, разрабатывающих эту тему, речь ведется лишь в плане проблем социологических, но не в плане рассмотрения того, насколько художественно правдиво и сильно эти проблемы воплощены. А ведь от нас, критиков, требуется такой анализ произведений искусства, который отнюдь не ограничивается только понятием злободневности.

Критика призвана играть важнейшую роль в формировании театрального репертуара и основных тенденций развития драматургии. Однако на практике роль эта все еще недостаточна. Прежде всего очень мало появляется проблемных статей, в которых подвергался бы анализу и рассмотрению самый драматургический процесс. И здесь в большом долгу перед драматургией и театром находятся «толстые» журналы. Они крайне редко печатают пьесы и еще реже статьи, анализирующие тенденции драматургического процесса, итоговые обзоры театральных сезонов. Почти не появляется монографий о творчестве даже ведущих современных драматургов.

Не раз приходилось читать статьи, в которых употреблялось такое словосочетание: писатель и драматург. Словно драматург — это не писатель, а пьеса,— разумеется, я имею в виду не драмодельческую поделку, а по-настоящему талантливую пьесу,— не литература. Ведь и сегодня мы читаем и перечитываем не только «Мертвые души», но и «Ревизора», не только «Анну Каренину», но и «Власть тьмы» и «Живой труп», не только «Фому Гордеева», но и «Варваров» и «Егора Булычова», не только «Даму с собачкой», но и «Трех сестер», не только «Отцов и детей», но и «Месяц в деревне»... Не только смотрим, но и читаем, перечитываем Шекспира, Островского, Мольера, Тренева, Булгакова, Вишневского... И если мы хотим добиться нового подъема в развитии драматургии, без повседневной и активной помощи «толстых» журналов нам не обойтись.

Профессия именно т е а т р а л ь н о г о критика, на мой взгляд,— одна из самых сложных в нашем критическом цехе. Театральный критик призван уметь анализировать как драматургию, так и режиссуру и актерское искусство,— словом, все слагаемые спектакля в целом. Вот почему театральная критика не может и не должна рассматриваться как явление второстепенное, плетущееся в обозе у критики литературной. Театральная критика — очень сложный и ответственный род литературной деятельности.

Иное дело, что мы, люди, занимающиеся театральной критикой, далеко не всегда находимся на уровне объема и масштаба стоящих перед нами задач. Одной из важнейших тем нашего искусства является, к примеру, тема подвига советского народа в Великой Отечественной войне. Однако почти не появляется статей, анализирующих общее состояние дел в драматургии, разрабатывающей эту тему сегодня. Статей, которые нацеливали бы писателей на создание новых драматургических произведений о войне с позиций уже сегодняшнего исторического опыта. Ни для кого не секрет, что лучшие пьесы о всенародной битве с фашизмом созданы в годы самой войны и посвящены преимущественно ее начальному периоду. Но и этим театральная критика мало обеспокоена, а равно и тем, как сегодня интерпретируются пьесы о войне, написанные более тридцати лет назад. Почему театры ограничивают свой репертуарный поиск пятью-шестью названиями, забывая о таких талантливых, значительных произведениях, как, скажем, «Одна ночь» Б. Горбатова, «За тех, кто в море!» Б. Лавренева, «Бранденбургские ворота» М. Светлова...

Если говорить о теме морали советского человека, то здесь наряду с пьесами, поднимающими серьезные этические проблемы, утверждающими мысль о преемственности нравственных исканий разных поколений, такими, как «Золотые костры» И. Штока, «Ураган» А. Софронова, «Черемуха» В. Астафьева, «Над светлой водой» В. Белова, широкое распространение, к сожалению, получают в репертуаре пьесы неглубокие по мысли, по характерам персонажей, конфликтам. И снова мы встречаемся с тем, что почти нет статей, анализирующих разработку в драматургии и театре темы морали, нравственных исканий современника. Пьесы же мелкодумные почти не встречают надлежащей оценки, которая верно бы ориентировала не только зрителей, но и автора, помогала бы выйти к мыслям и обобщениям более глубоким и значительным.

«Ничто так не возвышает личность,— говорит товарищ Л. И. Брежнев,— как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания».

Вот точный критерий при определении критикой истинной ценности того или иного произведения, воздействия на формирование репертуара театрами, развитие драматургического процесса.

В серьезном долгу находятся наши драматургия и театры перед темой борьбы за мир и социальный прогресс, интернациональной солидарности трудящихся в этой борьбе. Правда, в последние годы появились некоторые произведения на эту тему — «Интервью в Буэнос-Айресе» Г. Боровика, «Неоконченный диалог» В. Чичкова, «Чилийская трагедия» Ю. Чепурина и некоторые другие. Но снова трудно назвать статью, которая обобщала бы этот опыт драматургов,

осмысливала тенденции развития темы, объясняла, почему одним пьесам уготована судьба быть поставленными лишь в одном театре, а другим — получить повсеместное распространение, определяла бы наиболее плодотворные перспективы дальнейшего драматургического и сценического воплощения важнейшей проблемы современности. Много сил и таланта отдал в свое время международной теме Г. Мдивани. Достаточно напомнить постановку его драмы «Люди доброй воли» на сцене Малого театра, широко шедшие по стране пьесы «Алькасар», «День рождения Терезы», «Украли консула». Но кто обобщил этот творческий опыт одного из наших старейших и талантливейших драматических писателей?

С первых своих дней советский театр развивается как театр многонациональный. Прочно вошли в его жизнь фестивали драматургии и театрального искусства народов СССР. Необъятное поле деятельности открывается здесь для критики. Но опять-таки можно лишь посетовать, что почти нет статей, нацеливающих внимание театров на классическое наследие нашей многонациональной драматургии. Как нет и статей, которые бы глубоко анализировали творчество драматических писателей, сегодня работающих в союзных и автономных республиках,— А. Коломийца, М. Карима, Д. Урнявичюте, М. Зарудного, А. Балакаева, Д. Валеева, Н. Терентьева и многих других,— возбуждали бы интерес театров к их драматургии.

Не может не тревожить и положение дел с молодой драматургией. И здесь нужно не только ободряющее слово критика начинающему художнику, но и подлинная озабоченность направлением и масштабами его поисков. Не просто следует сетовать, что не появляются сегодня новые, современные «Чудак» и «Страх», «Мой друг» и «Аристократы», «Хлеб» и «Рельсы гудят», «Скутаревский» и «Волк», «В одном городе» и «Московский характер». Надо всячески способствовать появлению произведений такого уровня, верно ориентируя молодых мастеров искусства на то, что главным критерием оценки общественной значимости любого произведения была и остается его идейная направленность.

Разумеется, я далеко не исчерпал всех проблем сегодняшнего развития театральной критики и ее влияния на театральный процесс. Но и то, о чем здесь идет речь, должно, на мой взгляд, привлечь к себе в интересах развития драматургии и театра пристальное внимание писательской и художественной общественности.

Театральная критика — это тот рычаг, посредством которого можно значительно усилить влияние общественных организаций на формирование репертуара, развитие театрального процесса и в конечном счете на идейное, нравственное и эстетическое воспитание людей средствами сценического искусства.

1978

ЖИТЬ ИНТЕРЕСАМИ НАРОДА

Прошедший в обстановке полного единодушия и энтузиазма, приковавший к себе внимание не только всего советского народа, всех народов социалистического содружества, но и всех прогрессивных людей планеты, XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза войдет в историю как заглавное политическое событие восьмидесятых годов. В Отчетном докладе ЦК КПСС, представляющем собой выдающийся творческий документ марксизма-ленинизма, подведены итоги всей многогранной деятельности партии, самоотверженного труда советских людей в годы десятой пятилетки и семидесятые годы, дан ответ на самые жгучие вопросы современности, поставлены очередные крупномасштабные задачи, отвечающие жизненным интересам советского народа, делу мира и коммунизма, указаны конкретные пути решения этих задач.

Как и весь советский народ, высокими творческими достижениями встретили исторический XXVI съезд партии мастера нашего театра. Ряд творческих коллективов обратился к воссозданию на сценических подмостках выдающихся произведений современной партийной публицистики — трилогии Леонида Ильича Брежнева «Малая земля», «Возрождение», «Целина», за которую он удостоен Ленинской премии. Перед зрителями ожили незабываемые страницы героической истории советского народа, обращенные в наш нынешний день, вдохновляющие людей силой замечательного примера на самоотверженный труд во имя коммунизма. Столичные зрители, делегаты высшего партийного форума увидели в день открытия XXVI съезда КПСС спектакль по книге «Целина» на сцене Малого театра.

На сценических подмостках вновь ожили в дни съезда партии герои советской классической драматургии — «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, поставленной Ленинградским Большим драматическим театром имени М. Горького и Центральным театром Советской Армии, «Мистерия-буфф» Вл. Маяковского, получившей новое сценическое рождение в Театре имени Евг. Вахтангова, герои пьес Б. Лавренева, А. Корнейчука, В. Билль-Белоцерковского, других выдающихся советских драматических писателей.

Животворным источником творческих поисков нашего театра стала современная советская проза. В дни съезда партии на афишах театров страны можно было увидеть «Тихий Дон» и «Поднятую целину» М. Шолохова, произведения М. Алексеева, П. Проскурина, Н. Думбадзе, Ф. Абрамова, других крупных прозаиков. Г. Марков совместно с Э. Шимом написал на основе своего замечательного романа «Строговы» пьесу «Вызов», поставленную в Москве Малым театром. Театр имени М. Н. Ермоловой дал сценическую жизнь повести Ю. Бондарева «Батальоны просят огня».

В поисках наиболее полного и глубокого художественного выражения и осмысления истории нашего общества, ее нынешнего дня театры наши обратились и к такому творческому источнику, как советская кинодраматургия. Зрители увидели на сцене героев знаменитых кинофильмов — «Коммунист» и «Твой современник» Е. Габриловича, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Член правительства» Е. Виноградской, «Белорусский вокзал» В. Трунина, «Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая.

Все эти и многие другие спектакли, осуществленные театрами в ознаменование достойной встречи съезда партии, служат ярким подтверждением справедливости слов Генерального секретаря Центрального Комитета партии товарища Л. И. Брежнева, сказанных им с трибуны XXVI съезда КПСС, о том, что духовная жизнь советского общества становится все более многообразной и богатой, что в советском искусстве поднимается новая приливная волна.

Пристальное внимание уделил XXVI съезд партии укреплению материальных и духовных основ социалистического образа жизни, формированию нового человека, развитию социалистической культуры и искусства. Все содержание работы съезда, каждая строка Отчетного доклада ЦК КПСС имеют самое прямое, непосредственное отношение к деятельности мастеров советской литературы и искусства, определяют направление и содержание их поисков на многие годы вперед. Мысли и положения о современном этапе развития советской литературы и искусства обогащают и углубляют социалистическую эстетику, ставят перед всем фронтом нашей художественной интеллигенции новые важные задачи.

С новой силой подчеркнут на XXVI съезде партии многонациональный характер советской социалистической культуры. «Происходят расцвет и взаимообогащение национальных культур,— говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС,— формирование культуры единого советского народа — новой социальной и интернациональной общности». Партия выступает против тенденций, направленных на искусственное стирание национальных особенностей. Но в такой же мере считает она недопустимым искусственное их раздувание. Священный долг партии — воспитывать трудящихся в духе советского патриотизма и социалистического интернационализма, гордого чувства принадлежности к единой великой Советской Родине.

Это является и долгом мастеров нашей литературы и искусства, в частности драматургии и театра. В Отчетном докладе ЦК КПСС было отмечено, что в последние годы появилось немало талантливых произведений литературы и искусства во всех республиках нашей страны. Это является ярким и неоспоримым свидетельством тех богатейших, поистине неисчерпаемых возможностей, которые открывает для творческих поисков нашей художественной интеллигенции общество развитого, зрелого социализма.

Говоря о новых талантливых произведениях, появившихся в последние годы в литературе и театре, кино и музыке, живописи и скульптуре, товарищ Л. И. Брежнев обращает особое внимание на высокие революционные мотивы, звучащие в творчестве мастеров искусства, на их обращение к образам Маркса, Энгельса, Ленина, многих пламенных революционеров, к героической истории нашей Родины. Никогда не померкнут эти мотивы и эти образы в сознании и сердце народа, громадна сила их облагораживающего, вдохновляющего влияния на людей. Всемерной поддержки заслуживает и обращение авторов и творческих коллективов к военной теме. Эти создания учат людей любви к Родине, стойкости в испытаниях, приобретают сегодня, в условиях сложной международной обстановки, особо важное значение. Характеризуя бесспорные успехи литературы и искусства в создании ярких образов наших современников, Отчетный доклад ЦК КПСС XXVI съезду подчеркнул: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество. Помните, как писал Маяковский: «Я хочу, чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задания на год». И нас радует, что в последние годы в литературе, кино и театре поднимались такие серьезные проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему».

Характерной чертой сегодняшней репертуарной афиши является широкое распространение по театрам страны такой, скажем, пьесы, как «Тринадцатый председатель» А. Абдуллина, поднимающей острые и важные проблемы жизни современного колхозного села, появление в репертуаре ряда театров пьесы молодого ярославского журналиста Ю. Черняка «Присядем перед дорогой» («Парадоксальный вариант»), утверждающей честность перед людьми как естественную нравственную норму работы и жизни современного командира производства.

Говоря о растущем внимании нашего общества и нашего искусства к вопросам морали, товарищ Л. И. Брежнев сосредоточивает наше внимание на содержании внутреннего мира личности человека. «Важно здесь, конечно,— говорит Леонид Ильич,— добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи. Чтобы герои произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра.

Напротив, проявления безыдейности, мировоззренческая неразборчивость, отход от четкой классовой оценки отдельных исторических событий и фигур способны нанести ущерб творчеству даже даровитых людей».

Эти положения Отчетного доклада Центрального Комитета партии развивают известное постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», названное товарищем Л. И. Брежневым документом долговременного действия. Они, эти положения, имеют громадное принципиальное значение для наших театров, для всей их работы, и в частности при определении своей репертуарной афиши, поисках образа положительного героя современности. Наше общество — это общество людей труда. Человек созидательного труда, целеустремленный, способный на творческий эксперимент и риск, привыкший решать те задачи, которые он перед собой ставит,— вот подлинный герой жизни, призванный быть и героем искусства. И нельзя без ущерба для формирования нового человека, воспитания в нем лучших черт и качеств представителя социалистического общества подменять его образ фигурой унылого и пассивного скептика и циника, недовольного всем и вся, тоскливо плетущегося по обочине жизни или отгородившегося от действительности четырьмя стенами собственной квартиры.

Особую ответственность за содержание и направление творческих поисков мастеров литературы и искусства XXVI съезд КПСС возлагает на нашу критику, литературные журналы, творческие союзы, и в первую очередь их партийные организации. Они, говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС съезду, «должны уметь поправлять тех, кого заносит в ту или иную сторону. И, конечно, активно, принципиально выступать в тех случаях, когда появляются произведения, порочащие нашу советскую действительность. Здесь мы должны быть непримиримы. Партия не была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства».

За годы, прошедшие с момента выхода постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», нашей критикой, в частности критикой театральной, достигнуты определенные успехи. Однако всегда ли проявляются ею необходимая принципиальность и взыскательность, мировоззренческая требовательность, непримиримость к произведениям, порочащим советскую действительность, если партия считает необходимым сегодня вновь об этом напомнить?

Бережное и уважительное отношение партии, верной ленинской культурной политике, к художественной интеллигенции, ориентация ее на решение высоких творческих задач, создание произведений, пронизанных духом исторического оптимизма, огромная тяга советских людей к искусству — все это предполагает и великую ответственность художника перед своим народом. Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства.

1981

СОДЕРЖАНИЕ

Равняться на Коперника 3
Перед нравственным выбором 6
В поисках героя 12
Рисунки на асфальте 20
Не боясь умереть в актере 26
Очертания сердца 33
Жестокие игры 43
Одна из самых сложных 53
Жить интересами народа 59

Юрий Александрович Зубков

РИСУНКИ НА АСФАЛЬТЕ

Редактор Д. К. Иванов.

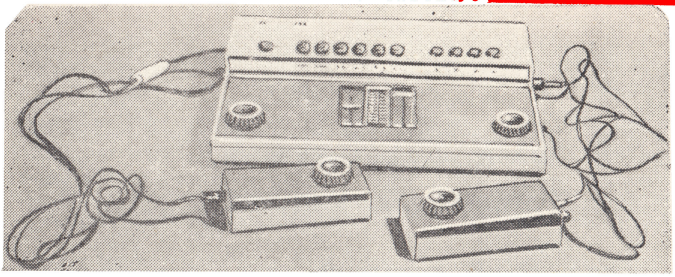
Технический редактор Е. Н. Щукина.

Сдано в набор 03.07.81. Подписано к печати 17.09.81. А 00418. Формат $70 \times 108^1/_{32}$. Бумага газетная. Гарнитура «Школьная». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,80. Учетно-изд. л. 4,15. Тираж 100 000 экз. Изд. № 2094. Зак. № 919. Цена 25 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865. ГСП, Москва. А-137, ул. «Правды», 24.

Цена 25 коп. Индекс 70668

УВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ ТУРНИР!



В хоккей играют на льду и на траве... А на телевизионном поле вам никогда не приходилось играть?

С помощью электронной приставки «Турнир» можно состязаться по хоккею и теннису, проводить тренировки, устраивать соревнования по ирландскому теннису и хоккею с гандикапом на экране любого отечественного телевизора.

«Турнир» имитирует на телеэкране спортивную площадку, «игроков» и «мяч» (светящуюся точку). Играющие перемещают «игроков» по полю и отбивают «мяч», пользуясь выносными пультами управления. По желанию можно изменять скорость движения «мяча» и размеры «игроков», что делает игры более интересными. Ведется световая и звуковая индикация счета.

Телевизионная игра «Турнир» позволяет играть как вдвоем, так и одному.

Цена — 150 руб.

ЦКРО «РАДИОТЕХНИКА»