

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ. НАУКЕ.
ТЕХНИКЕ

Г. А. Хайченко

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

11/1976

Театр наших дней



НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство»
№ 11, 1976 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

Г. А. Хайченко

ТЕАТР
НАШИХ ДНЕЙ

(ПАНОРАМА ПОСЛЕДНИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ
СЕЗОНОВ)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
МОСКВА 1976

На первой странице обложки: сцена из спектакля «Заседание парткома». Московский Художественный театр. Е. Евстигнеев в роли Соломахина, О. Ефремов в роли Потапова.

На четвертой странице обложки: сцена из спектакля «В списках не значился». Московский театр имени Ленинского комсомола. А. Абдулов в роли Плужникова, В. Проскурин в роли Сальникова.

Хайченко Г. А.

Х 15 Театр наших дней (Панорама последних театральных сезонов). М., «Знание», 1976.

56 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 11. Издается ежемесячно с 1967 г.).

Брошюра посвящена последним театральным сезонам. Анализируя спектакли о людях труда, о героическом подвиге советского народа в годы Великой Отечественной войны, спектакли, поставленные на основе зарубежной драмы и русской классики, автор стремится показать характерные тенденции развития современного советского многонационального театра, раскрыть многообразие форм, стилей и жанров нашего сценического искусства.

80105

792С

Строители будущего

Каждый исторический период в развитии общества вместе с содержанием дает театральному искусству новые формы и средства выразительности, особый художественный стиль. Так, для первых послеоктябрьских лет характерны были массовые театрализованные действия под открытым небом, выражавшие революционный энтузиазм победившего народа. В кипучее время первых пятилеток параллельно с традиционным театром возникло движение синеблужников, родились «Живые газеты» и театры рабочей молодежи (ТРАМы), воспевавшие героев всенародной стройки и высмеивавшие тех, кто мешает новой жизни. Годы войны запомнились строгими, сосредоточенными спектаклями, звавшими на борьбу с фашистскими захватчиками; волнующими представлениями фронтовых бригад вблизи передовой, под аккомпанемент артиллерийской канонады.

Наше время, время научно-технической революции, вывело на сцену новых героев — не только энтузиастов, но и мастеров своего дела, устремленность в будущее которых основана не только на романтике, но и на точном расчете и глубоком знании. Воплощение таких героев потребова-

ло от драматургов и театров тоже серьезного и глубокого осмысления современной действительности, закономерностей ее развития.

На сцену вышли труженики, создатели, определяющие славу и могущество нашего социалистического государства. Производственная тема, некогда дискредитированная в глазах зрителей бледными схематичными произведениями, снова получила в драме и на сцене яркое и глубокое воплощение, что было по достоинству оценено в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии.

Отметив, что в новых произведениях социалистического реализма, созданных у нас в стране за последние годы, «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей», Л. И. Брежнев сказал: «Возьмите, к примеру, то, что ранее сухо вато называли «производственной темой». Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой,

казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий».

Самой собой разумеется, сегодняшние достижения драматургии и театра в разработке производственной темы выросли не на пустом месте. Они опираются на творческий опыт и открытия драматургов Николая Погодина и Валентина Катаева, Александра Афиногенова и Александра Крона, режиссеров Алексея Попова, Михаила Кедрова и других. А из более близких предшественников можно назвать «Битву в пути» Галины Николаевой, «Совесть» Доры Павловой.

Развивая эти традиции, драматурги, режиссеры, актеры обогащают их новыми открытиями. Одно из важнейших завоеваний современного театра — художественное осмысление важнейших нравственных и социальных проблем взаимодействия человека и производства.

Немало уже написано и сказано о пьесе Игнатия Дворецкого «Человек со стороны», и все же миновать ее нельзя, когда начинаешь разговор о сегодняшних спектаклях на производственную тему, потому что именно пьеса Дворецкого вызвала новую волну интереса к этой теме. «Человек со стороны» не случайно стал эпицентром жарких дискуссий и споров.

Дело в том, что Дворецкому удалось чутко уловить в жизни и талантливо претворить в своей драме те сложные и острые проблемы, которыми живут и болеют сегодня наши люди, от которых зависят атмосфера в производственных коллекти-

вах, наши хозяйственные успехи.

В короткое время имя героя драмы Дворецкого Чешкова стало нарицательным, оно запестрело на страницах не только критических, но и специальных социологических и экономических статей. Произошло то, о чем мы долго мечтали: театральный герой шагнул со сцены прямо в жизнь, стал явлением не только художественным, но и общественным.

Хорошо образованный инженер, требовательный руководитель, Чешков не только хочет, но и умеет работать по-современному. Назначенный начальником литейного цеха, он стремится утвердить новый стиль работы, однако сталкивается при этом с косностью, ленностью мысли, привычкой работать по старинке, замызгивать недостатки. Чешков вступает в решительный бой со своими многочисленными противниками. И зрители в этом всецело на его стороне. Но при ближайшем и более пристальном рассмотрении оказывается, что у Чешкова есть существенный изъян: люди, с которыми он работает, его не интересуют, он видит в них только послушных исполнителей своих распоряжений. И такой взгляд Чешкова вступает в противоречие с гуманистическим принципом нашего социалистического общества, где человек является не средством, а целью прогресса. Стремясь подчеркнуть губительность для производства панибратства, ложно понимаемой доброты, Дворецкий встал на сторону Чешкова. И любопытно, что в полемику с Дворецким вступили не только театральные зрители и критики, но и коллеги-драматурги. Появился целый ряд пьес, авторы которых

откровенно спорили с «Человеком со стороны».

Так, в пьесе Геннадия Бокарева «Сталевары» и в спектакле, поставленном О. Ефремовым в Московском художественном театре на ее основе, Виктор Лагутин, человек по своим устремлениям и принципам очень близкий Чешкову, уже не идеализируется, а изображается диалектично. Под влиянием бригады сталеваров, в ходе действия пьесы, Виктор начинает понимать свои ошибки. Но одновременно меняются и взгляды товарищей Лагутина по бригаде.

Примечательно, что ни в одном спектакле последних лет герой типа Чешкова уже не идеализируется. Напротив, он нередко вызывает анти-

патии зрительного зала своей прямолинейностью, сухостью, равнодушием к «человеческому фактору». Такое отношение вызывает, например, в спектакле Театра имени Евг. Вахтангова «День-деньской» А. Вейцлера и А. Мишарина «варяг» Семенка, который прибыл, чтобы сменить старого директора завода Друянова, человека душевного, широко мыслящего, пользующегося любовью коллектива.

Борясь со штампами изображения на сцене положительных героев, артист Михаил Ульянов polemически заострил внешний облик Друянова, но тем самым он еще более подчеркнул его душевную красоту и богатство.

В другом спектакле Театра имени Евг. Вахтангова, «Из жизни деловой женщины» Анатолия Гребнева, зрительские симпатии снова на стороне старого директора фабрики Анны Ге-

М. Ульянов
в роли Друянова.
«День-деньской».
Театр им. Евг.
Вахтангова



оргиевны, которая дорожит традициями предприятия и не торопится от них отказываться. Сдерживая административную прыть молодого главного инженера Бориса Федоровича, Анна Георгиевна вместе с тем внимательно прислушивается к его дельным мыслям и предложениям, стараясь мудро сочетать хорошее старое с полезным новым. Успех этого спектакля во многом определяет обаятельная фигура Анны Георгиевны, как всегда темпераментно и увлеченно созданная актрисой Юлией Борисовой.

С «Человеком со стороны» переключается и недавняя работа Театра имени Моссовета «День приезда — день отъезда» по киносценарию В. Черных. Здесь мы снова встречаемся с начальником цеха Прокопенко, очень похожим на Чешкова. Вознесенный в своем стеклянном кабинете на самую высоту сцены, освещенный огоньками пульта управления, энергичный, напористый Прокопенко в исполнении артиста В. Бутенко чувствует себя по меньшей мере капитаном океанского корабля, и гулко звучат на весь цех по селектору его резкие приказания, выговоры, угрозы. Упиваясь своей властью, Прокопенко забывает о главном, о том, что в его цехе работают живые люди, каждый со своим характером, со своими нуждами и заботами. Из системы руководства Прокопенко человек исключен как личность.

К такому выводу приходит приехавшая на завод из московского научно-го института бригада ученых, состоящая из социолога и психолога. Появление этой бригады на сцене — тоже веяние нашего времени. Именно психолог Петров, активно и заинтере-

сованно вторгающийся в заводскую жизнь, становится главным героем спектакля, масштабно решенного режиссерами Ю. Завадским и П. Хомским. Используя все сценическое пространство, изобретательно создавая заводскую атмосферу, постановщики спектакля главное свое внимание сосредоточивают на людях, исследуя новую психологию, новые ситуации, возникающие в производственной и личной жизни современных героев. Их режиссерский замысел наиболее плодотворно реализуется в талантливой игре молодого актера Георгия Тараторкина, исполняющего очень вдумчиво и искренне роль Петрова. Особенно удается актеру передать процесс поиска, процесс рождения мысли, который происходит у нас на глазах.

Спектакль «День приезда — день отъезда», обладающий несомненными достоинствами, вместе с тем с непреклонностью показал, что чешковская тема, тема человека со стороны, уже исчерпана драматургией и театром, потеряла свою привлекательность для зрителей, ждущих открытия новых пластов производственной темы. Подтверждением тому служит и последняя пьеса самого Дворецкого «Проводы», герой которой Старосельский, по словам постановщика спектакля в Театре имени Маяковского Андрея Гончарова, явился антитезой Чешкову, но антитезой не умозрительной, а облеченной в живую плоть яркого художественного образа.

Новым значительным событием в разработке производственной темы явилась пьеса Александра Гельмана, переделанная им из киносценария фильма «Премия». В Ленинградском

Большом драматическом театре имени М. Горького эта пьеса была поставлена Георгием Товстоноговым под названием «Протокол одного заседания», что призвано было подчеркнуть документальную манеру, в которой написана пьеса. В Москве, в Художественном театре, она пошла под названием «Заседание парткома», получив своеобразное сценическое решение.

Пьеса Гельмана начинается сразу на очень высокой, тревожной ноте: надрываясь звонят телефоны, звучат взволнованные голоса. «Чепе у нас, чепе, — кричит в трубку кассирша. — Бригада Потапова целиком отказалась получать премию!» И в ответ раздается задорное, но угрожающее: «По какой причине — узнаете на парткоме!»

Постановщик спектакля во МХАТе Олег Ефремов совсем отказывается от пролога и начинает действие нарочито спокойно и буднично. Неторопливо, по одному собираются на заседание члены парткома стройтреста № 101, толком еще не понимая, зачем их вызвали, и не подозревая ничего серьезного. Напротив, все уверены, что скоро освободятся. Это тихое, безоблачное начало позволяет режиссеру постепенно увеличивать драматический накал действия, ведя его до самого финала по нарастающей линии и не давая ослабиться зрительскому вниманию. Ничего невероятного на сцене, казалось бы, не происходит, занимательная интрига начисто отсутствует, герои только разговаривают, спорят, выясняют отношения, а зрители в течение двух часов неотрывно (спектакль идет без антракта) следят за происходящим с таким напряжением, как будто смот-

рят не производственную пьесу, а захватывающий детектив.

Режиссер О. Ефремов и художник И. Попов переносят действие спектакля из уютного кабинета парткома с мягкими удобными креслами прямо на стройплощадку, во временное помещение с наскоро сколоченной эстрадой, на которой стоит стол президиума. Эта обстановка митинга придает всему спектаклю публицистическую атмосферу. И зрительный зал театра становится как бы продолжением нескольких рядов стульев, стоящих на авансцене, а мы, зрители, превращаемся в участников заседания, происходящего в спектакле.

Пьеса Гельмана написана внешне незатейливо, в манере документального произведения. Кому-то даже может показаться, что автор просто взял и инсценировал протокол заседания настоящего парткома. Но внешняя простота построения пьесы обманчива, здесь чувствуются опытная рука и точный глаз. Новаторство драматурга опирается на хорошее знание законов сцены и теории драмы. Он строит свое произведение по принципу расследования. Едва внимание зрителей начинает ослабевать, как Гельман оживляет его неожиданным сюжетным поворотом, появлением нового действующего лица.

Хорошо почувствовав природу пьесы, О. Ефремов сумел режиссерскими средствами подчеркнуть ее достоинства и по возможности смягчить слабые стороны. Дело в том, что многие персонажи пьесы чисто функциональны, их характеры не получают драматического развития. Режиссеру довольно удачным распределением ролей и проработкой их с исполнителями в большинстве случаев удает-

ся придать персонажам жизненную объемность, человеческую осязаемость и полноту, раскрыть за словами и поступками их внутренние пружины.

...Последним из членов парткома появляется управляющий трестом Батарцев — видный, солидный, уверенный в себе. Батарцев — М. Зимин извиняется за опоздание таким тоном, словно сам извиняет присутствующих за то, что они пришли раньше его. Но при этом он старается быть простым и демократичным. С высоты своего положения пожурил прораба Зюбина, так что тот сжался в комок, пошутил с крановщицей Александрой Михайловной, нажал на бригадира Кочнова, чтобы тот закончил поликлинику к Первому мая. И все это легко, свободно, игриво, с уверенностью человека, который давно и по праву занимает свое место.

Все ждут бригадира Потапова, чья бригада неизвестно почему отказалась от премии. Наконец, появился и он в сопровождении комсорга и личного телохранителя Толи Жарикова. Заседание парткома начинается. Такие разные, не похожие друг на друга члены парткома уселись рядом за столом президиума на возвышении, слившись в единое целое. А внизу на стульях устроились Потапов, подражающий ему во всем Толя, Зюбин.

Пряча в усах усмешку, Потапов сообщает, что у них в бригаде на днях произошла научно-техническая революция. Олег Ефремов играет Потапова в своей простой, естественной манере, но еще более сдержанно и строго. Его исполнение могло бы показаться однокрасочным, если бы не предельная целеустремленность и

внутренняя наполненность образа, создаваемого им. И эта суровая сосредоточенность Потапова невольно передается зрителям, заставляя относиться к нему с уважением, внимательно следить за каждым его словом.

И Потапов объясняет, что рабочие отказались от премии потому, что она не поощряет их, а бьет по карману. Вот, например, Толя Жариков на простоях потерял за год 400 рублей, а премию ему начислили — полста. Для него это не премия, а подачка. Потапов — Ефремов говорит убежденно, с болью, и одним из первых его поддерживает Батарцев.

Оседлав привычного конька, Батарцев — Зимин увлеченно говорит об огромных масштабах стройки в стране, о сложности проблем, которые невозможно решить быстро и полностью. И тут же предлагает конкретное решение возникшего вопроса: нужно создать для бригады Потапова такие условия, чтобы она с простоями не зналась, могла хорошо заработать. А премию бригада получит завтра. «И все, — торжественно провозглашает Батарцев, довольный скорым и справедливым решением проблемы. — Так, товарищ Потапов?»

На этом завершается первый виток пьесы. Если Потапов на вопрос управляющего ответит «Так», то пьеса на этом и закончится, импульс, данный действию первым поступком бригады, будет исчерпан. Но в ответ Батарцев слышит твердое «Нет!» Потапова, и действие пьесы начинает новый виток, сюжет поднимается на следующую ступеньку.

Своеобразие пьесы Гельмана состоит и в том, что новатором, возму-

тителем спокойствия выступает здесь не одиночка, не человек со стороны, а целая бригада строителей, рабочий коллектив. И в этом отразилось движение нашей жизни, подъем сознания трудящихся, ощущение себя хозяевами страны, болеющими за ее интересы.

Простои бьют рабочих не только по карману, но и по сердцу. Они переживают, как личные, потери, которые несет страна от неорганизованности, неумелости, очковтирательства. Бригада Потапова не согласна, чтобы особые условия создавались только для нее, а в остальном все оставалось по-прежнему. И Потапов ставит вопрос ребром: как могло получиться, что при существующей расхлябанности трест считается перевыполнившим план и даже получил премию? И утверждает решительно: не было никакого перевыполнения, и премия эта — липовая.

Слова Потапова взрываются словно бомба, бурно реагируют на них члены парткома. А Потапов с горькой усмешкой рассказывает о вопиющих случаях, с которыми каждый день сталкивается его бригада.

Все более раздражаясь, слушает обвинения Потапова Батарцев. Мечась по сцене и смешно воздевая руки, пытается примирить стороны начальник отдела кадров Любаев (артист Л. Губанов).

Но, пожалуй, больше всех чувствует себя задетым начальник планового отдела Шатунов. Ведь заявление бригадира — это камешек прежде всего в его огород. В. Расцветаев играет Шатунова мрачноватым, грубоватым и резким человеком, который привык идти к своей цели напролом.

Атмосфера накаляется. Потапов выкладывает на стол парткома свой главный аргумент — две толстые тетради в клеенчатых обложках. В них расчеты, которые черным по белому доказывают, что не было никаких веских причин уменьшать тресту первоначальный план, что премию взяли незаслуженно и незаконно.

И снова бурная реакция. Тетради идут по рукам, их торопливо перелистывают. Заглянув в тетради, Шатунов — Расцветаев не может поверить, что такие сложные расчеты могла проделать рабочая бригада.

— У вас какое образование? — спрашивает он в упор Потапова.

— У меня? — переспрашивает Потапов, и ответ его очень многозначителен: «У меня в бригаде один человек кончает строительный институт, один на третьем курсе, двое учатся в техникуме...»

— А лично у вас? — нервно перебивает Шатунов.

— А лично у меня семь классов.

При этих словах Шатунов злорадно усмехается.

Ни Любаев, ни Шатунов не способны понять, что, когда Потапов говорил о научно-технической революции в своей бригаде, это была не красивая фраза, а реальный факт. Члены бригады Потапова поняли: новое время требует нового, более высокого уровня руководства, организации. Они заговорили о недостатках конкретным языком цифр, неопровержимой логикой математики, как того требует наше время.

И снова пружина, напрягавшая действие, ослабляется. Расчеты бригады необходимо тщательно проверить. Это сделает лучший экономист треста, честнейший человек Дина Пав-

ловна Миленина. На проверку нужно время, не менее двух недель.

Заседание можно закрыть. Но в этот момент, когда действие готово остановиться, драматург дает новый импульс: Потапов просит партком задержаться на 10 минут, чтобы он мог привести человека, дававшего им цифры для расчетов.

...Неожиданно в зал заседания входит Миленина, тот самый экономист, которому решено было поручить проверку расчетов. И выясняется, что по просьбе бригады Миленина помогала им делать все расчеты, а потом тщательно проверила их, — они безукоризненны. Но идея, замысел таких расчетов принадлежат бригаде. Очень мягко рисует актриса Е. Хамаева образ скромной, застенчивой, интеллигентной и, видимо, очень одинокой женщины, которая нашла в бригаде настоящих друзей и душевный отклик.

Теперь необходимость в проверке отпала. И Потапов от имени бригады вносит предложение: поскольку план тресту скостили неправильно и незаконно, поставить вопрос перед главком, чтобы перевыполнение плана зачеркнули. А поскольку премия дадена нам липовая, всю эту премию вернуть обратно в Госбанк. Это чужие деньги, и надо их вернуть.

К этому моменту мизансцена решительно меняется. Если вначале Потапов словно обвиняемый сидел внизу, то теперь внизу оказались участники заседания, а Потапов стоит на эстраде за столом президиума, строгий и неумолимый, как та правда, которую он отстаивает.

Начинается обсуждение предложения бригады, и один за другим под-

нимаются члены парткома, чтобы высказать свои мнения. И теперь особенно бросается в глаза, как различно они смотрят на вещи. В своей привычной демагогической манере Кочнов — Невинный говорит о том, что волнует его больше всего: «Забирать деньги назад у рабочих нельзя. Ведь это — р-а-бо-чи-е!» Шатунова гораздо больше беспокоит, как посмотрит на эту историю главк. Бескостный Любаев в принципе за предложение Потапова, но только в принципе, без вытекающих из него последствий. А Мотрошилова, не раздумывая, поддерживает бригаду.

На протяжении всего заседания не находил себе места главный диспетчер треста Фроловский, прятал глаза, тяжело вздыхал. И теперь мы понимаем почему. Он оказался между двух огней. С одной стороны, его сын Валера — член бригады Потапова убедил отца в их правоте. С другой стороны, Батарцев, с которым Фроловского связывает давнишняя дружба. Артист А. Калягин очень убедительно показывает, как, преодолевая душевные колебания и сомнения, его герой находит в себе мужество принять верное решение.

Действие становится еще более драматичным, когда поднимается поникший Батарцев. Куда девались его привычная уверенность и власть? Он растерян тем, куда, совсем неожиданно для него, привел разговор на парткоме. Батарцев вынужден признать, что пуск комбината находится под серьезной угрозой, а принятие предложения Потапова еще больше осложнит положение треста. В тоне Батарцева появляются совсем не свойственные ему просительные нотки: «Я вас прошу, очень вас про-

шу, товарищ Потапов... И как человек, проживший на свете пятьдесят два года, и как управляющий трестом, заберите свои тетради! Снимите с повестки дня свое предложение!».

Заколебался Потапов, как заколебался бы на его месте каждый из нас. Но за спиной бригадира — бригада, которую он не смеет предавать. И Потапов снова кладет тетради на стол...

Внешне спокойный, а внутренне напряженный как струна, секретарь парткома Соломахин (Е. Евстигнеев), который на протяжении первой половины спектакля больше слушал, наблюдал, чем действовал, предлагает принять предложение Потапова, хотя он прекрасно понимает, какими неприятностями это грозит и лично ему, как секретарю парткома, отвечающему за работу треста. Но иначе поступить он не может, так велит ему совесть. И в этот момент раздается телефонный звонок: из бухгалтерии сообщают, что почти вся бригада Потапова получила премию. Не сразу поверив случившемуся, Потапов тяжело поднимается, забирает тетради. Он потрясен тем, что друзья не выдержали и отступили, предали их общую идею. Потапов уходит, а Шатунов, облегченно вздохнув, предлагает расходиться. И все поднимаются, чтобы уйти...

И вот тут Соломахин словно подхватывает эстафету, уроненную Потаповым, чтобы донести ее до конца.

— Партком продолжается! — заявляет он решительно. — Я считаю, от того, что часть бригады получила премию, для нас с вами ничего не изменилось! Я считаю, если мы сейчас не примем предложения Пота-

пова, нас, как партком, надо гнать отсюда к чертовой матери!

Страстная, взволнованная речь Соломахина — Евстигнеева становится и идейной и эмоциональной кульминацией спектакля. Начинается голосование, Соломахин первый поднимает руку за предложение Потапова и вслед за ним голосуют Мотрошилова и Фроловский. «Против» поднимают руки Кочнов, Шатунов и Любаев.

— А вы, Павел Емельянович? Воздержались?

Встрепенувшись от тяжелых дум, Батарцев откликается: «Нет, отчего же, я «за». И поднимает руку, подтверждая, что он настоящий коммунист, способный подняться выше своих личных интересов.

Заседание закрыто, а члены парткома не покидают мест, погруженные в свои думы. Сделан важный решительный шаг, теперь предстоит его продолжить, довести до конца... На сцене темнеет, а участники заседания все сидят и думают. И мы сидим и думаем вместе с ними. Такой суровый сдержанный финал, лишенный внешней помпезности и фанфарности,—несомненная удача драматурга и театра. Он решен в духе всего спектакля, заставляющего и взволноваться, и задуматься над увиденным. Здесь театральное искусство в полной мере осуществляет свое гражданское предназначение, художественными средствами пробуждая и воспитывая социальную активность зрителей.

«Ничто так не возвышает личность, — говорил на XXV съезде партии 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**». Поэтому вполне закономерно, что многие успехи нашего искусства последних лет в значительной степени связаны с выдвиганием на первый план нравственного аспекта, нравственного критерия при анализе личности героя. Характерно, что и в произведениях на производственную тему, получивших признание зрителей, в основе конфликта, как правило, лежат не узкопроизводственные, так сказать, технологические проблемы, а проблемы нравственные: проблемы долга, ответственности, честности. В этом мне видится особенность «производственных» пьес и спектаклей нынешнего периода, их новое качество по сравнению с прошлыми годами. Ведь для зрителя не столь важно, что делает герой: ищет нефть, варит сталь или проектирует новые города. Важно, как и во имя чего он это делает. Вот в чем проявляются нравственный потенциал личности, ее общественная ценность.

Но это вовсе не означает, что конфликты и ситуации, в которых раскрывается и проявляет себя драматический герой, могут быть изображены приблизительно, условно. Напротив, сила воздействия лучших произведений на производственную тему оказывается прямо пропорциональной достоверности и правдивости воспроизведения атмосферы современного производства. За произведениями Дворецкого, Гельмана, Бокарева ясно ощутимо глубокое и выстраданное знание тех жизненных процессов, явлений, людей, о которых они с такой страстной заинтересован-

ностью написали. Вот эта их личная заинтересованность не могла оставить и не оставила равнодушными театры и зрителей. Таким образом, знание производственного материала, полученное не в результате «экскурсионных наездов», а долгое, пристальное изучение его изнутри, является сегодня необходимым условием произведений о деловых людях нашего времени.

«Человек и его дело» — вот проблема, которая закономерно выдвинулась на передний край современного театрального процесса. Ибо труд все меньше становится только средством существования и все больше становится главным смыслом жизни миллионов советских людей. Исследование, анализ этой прогрессивной тенденции художественными средствами — важная и благородная задача нашего искусства.

М. Горький очень верно назвал искусство «человековедением», потому что в фокусе внимания любого вида искусства, и особенно театра, всегда находится человеческая личность. И с этой точки зрения в адрес последних произведений на производственную тему можно высказать определенные критические претензии. Конечно, в центре всех тех пьес и спектаклей, о которых речь шла выше, находится современный человек, будь то Чешков или Лагутин, Дружнов или Потапов. Но нельзя не обратить внимания на несколько однообразное, обедненное изображение характеров героев. Человек не раскрывается во всем богатстве и многообразии своей личности, своих связей с окружающим миром. Чаще всего он интересует драматурга лишь как участник определенного произ-

водственного конфликта, но не как живое лицо. И тогда режиссерам и актерам приходится прибегать к различным сценическим средствам, чтобы оживить и утеплить суховатого героя пьесы. Но это удается далеко не всегда.

Порой и сами авторы, стремясь сделать своих главных героев объемнее, вводят в пьесы сцены из личной жизни персонажей. Но если личные взаимоотношения не становятся органической частью сценической жизни героя, если они призваны лишь утеплить его образ, а не открыть в нем нечто важное и необходимое для понимания человека, тогда такие сцены оказываются чужеродными и лишь отвлекают зрителей от основного. К сожалению, так происходит и в «Человеке со стороны», и в «Сталеварах», где любовные линии не прибавляют, по существу, ничего нового к нашему представлению о характере Чешкова и Лагутина. И право же, мне кажется, честнее поступает Гельман, который ограничивает сферу действий своих героев лишь производственно-общественной средой. Хотя, как важно и интересно было бы нам узнать больше о личности бригадира Потапова, о его духовном мире. И насколько богаче и привлекательнее стал бы тогда его сценический образ.

Наши драматурги сделали принципиально важный шаг вперед в переносе на сцену острейших и актуальных социально-нравственных проблем, порожденных научно-технической революцией и современными производственными отношениями. Но при этом человеческие характеры иногда превращались в олицетворение определенных тенденций и яв-

лений, теряя живую полнокровность, обаяние и привлекательность.

Думается, что следующий шаг нашей драматургии и театра будет состоять в постепенном преодолении весьма условной, но пока еще достаточно резкой границы между чисто «производственными» и чисто «семейными, личными» произведениями, в достижении большего художественного совершенства и психологической глубины в исследовании характеров новых героев.

Советской драматургией и театром накоплен богатейший опыт органического соединения высокой идеологии с драматической действенностью и глубиной психологического анализа. Нужно, чтобы новое поколение молодых художников не пренебрегло этим опытом и традициями, но опиралось на них в своих новаторских поисках.

Наше искусство многообразно и многомерно, точно так же, как многогранна и многоцветна окружающая нас действительность, как многолики жизнь и деятельность советских людей. И та высота, которую еще предстоит взять произведениям на производственную тему, уже во многом достигнута романами, повестями, пьесами и спектаклями о великом подвиге нашего народа в Великой Отечественной войне.

30 лет спустя

Всенародное празднование 30-летия Победы, естественно, вызвало повышенный интерес к теме Великой Отечественной войны, появление целого ряда ярких и талантливых художественных произведений о чудесах

мужества и стойкости, проявленных советскими людьми в те трагические и героические годы.

Главным чудом войны был советский человек, воспитанный за четверть века после Октября в духе беспредельной любви и преданности своей социалистической отчизне. Увековечить ратный труд и подвиг советских людей, понять истоки их силы и выдержки — вот благородная и трудная задача, которая встала перед нашим искусством в преддверии 30-летнего юбилея. Каждый театральный коллектив хотел достойно ознаменовать юбилей, не повторяя уже сказанного, но и не забывая об огромном опыте воплощения темы войны, исследования характера советского воина.

Прошел только год, правда, самый суровый первый год войны, и летом 1942 года родились три лучших драматических произведения о людях на войне, о всенародной борьбе с фашистским нашествием. «Русские люди» Константина Симонова, «Фронт» Александра Корнейчука, «Нашествие» Леонида Леонова.

Симонов, Корнейчук, Леонов написали о том, что они сами видели и пережили, что неизгладимой бороздой прошло по их сердцу. Любовь и ненависть водили их пером, и это потрясение передавалось актерам и режиссерам, а от них — зрителям. И хотя эти пьесы были написаны в разгар жарких сражений, они пронизаны неистребимой верой в грядущую победу. Единые в своем патристическом пафосе, эти произведения очень различны по жанрам, художественной форме и стилю. Столь же разными были и лучшие сцениче-

ские воплощения этих драм в годы войны.

Среди спектаклей послевоенных лет обращают на себя внимание монументальная, героико-романтическая постановка Николаем Охлопковым «Молодой гвардии» Александра Фадеева, тонкий психологический спектакль Андрея Лобанова по роману Веры Пановой «Спутники». Каждое последующее десятилетие вносило свои акценты в решение военной темы, ибо театры стремились не только воскресить славное прошлое и отдать долг памяти героев, но и ответить на вопросы, волнующие современников. Так было с «Годами странствий» Алексея Арбузова, «Гостиницей «Астория» Александра Штейна, «Барабанщицей» Афанасия Салынского, «Вечно живыми» Виктора Розова. Не случайно пьесой Розова «Вечно живые» открылся в 1956 году Театр-студия «Современник».

С первых послевоенных лет театры, не довольствуясь только драматическими произведениями, написанными специально для сцены, активно обращаются к военной прозе, перенося на свои подмостки полюбившиеся читателям романы и повести А. Фадеева, В. Пановой, П. Вершигоры, К. Симонова, Б. Полевого, М. Шолохова, Э. Казакевича, а в последние годы — Б. Васильева, В. Быкова, Ю. Бондарева.

Этот плодотворный опыт инсценирования военной прозы, когда внимание сосредоточено не на батальных сценах, не на внешней интриге, а на внимательном анализе человеческих характеров и выражении его образными сценическими средствами, очень пригодился нашим театрам в период подготовки к 30-летию Побе-

ды над фашизмом. Дело в том, что в разработке этой проблематики драматургия последних лет оказалась и количественно, и качественно беднее военной прозы, одержавшей значительные творческие победы. Не случайно поэтому на юбилейной афише преимущественное положение занимали инсценировки классических и новых прозаических произведений советской литературы: «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Они сражались за родину» и «Судьба человека» М. Шолохова, «Знаменосцы» О. Гончара, «Золото» Б. Полевого, «Записки Лопатина» К. Симонова, «Горячий снег» Ю. Бондарева, поэма А. Твардовского «Василий Теркин». Особенно большой интерес вызвала проза Б. Васильева «А зори здесь тихие...» и «В списках не значился» и В. Быкова «Обелиск», «Альпийская баллада», «Третья ракета». В этих произведениях советской литературы режиссеров и актеров привлекли прежде всего яркое изображение духовной силы и красоты советского человека, тонкий психологический анализ процесса воспитания характеров в сложнейших, острейших ситуациях, порожденных войной.

Почетное место в репертуаре юбилейного сезона заняли и заслуженные пьесы: «Русские люди» и «Так и будет» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие», «Лёнушка» и «Золотая карета» Л. Леонова, «Одна ночь» Б. Горбатова, «Барабанщица» А. Салынского, «Сын полка» В. Катаева. А рядом с ними новые драматические произведения — «Эшелон» М. Рощина, «Последний шанс» В. Быкова, «Прикосновение» Р. Ибрагимбекова.

Используя опыт и традиции совет-

ского театра в решении военной темы, режиссеры и актеры находили новые выразительные средства, чтобы передать свой сегодняшний взгляд на природу героизма советских людей на фронте и в тылу, на социальные и нравственные истоки нашей победы над фашизмом.

В чем же состоит новизна этого взгляда?

Прежде всего она проявилась в том, что в лучших спектаклях последнего времени ясно просматривается стремление сосредоточить главное внимание на рядовых участниках войны, вынесших на своих плечах все тяготы фронта и тыла, стремление передать судьбу народа через судьбы отдельных его представителей, показанных крупным планом. Глубина психологического анализа соединяется в этих образах с силой художественного обобщения, прекрасное знание быта войны — с историческим опытом прошедшего тридцатилетия. В этом пристальном внимании к рядовому труженику войны я вижу одно из принципиальных завоеваний нашего современного искусства, в котором отразилась общая тенденция все большей демократизации нашего общества.

И характерно, что такой новый взгляд на военное прошлое проявился в постановках не только недавно написанных произведений, но и советской классики. Подтверждением тому может служить нынешнее воплощение «Фронта» А. Корнейчука на сцене Театра имени Евг. Вахтангова.

В годы войны вахтанговцы поставили эту пьесу Корнейчука в публицистической манере, как строгий и нелицеприятный суд над безнадежно отставшим от жизни генералом Ива-

ном Горловым, мешающим нашей борьбе с захватчиками. Сегодня режиссер спектакля Евгений Симонов выдвигает на первый план солдатскую тему. Он начинает действие не в командном штабе, а на переднем крае, в заснеженном окопе, где держат оборону бойцы разных национальностей — украинец Остапенко, грузин Гомелаури, русский Башлыков, казах Шаяметов. Они живут дружной семьей, делятся новостями, полученными из дома, тревожатся, когда долго нет писем. Е. Симонов разделил единую у Корнейчука сцену в окопе на несколько эпизодов и пронизал ими весь спектакль. В результате этой очень удачной режиссерской находки в постановке значительно укрупнилась солдатская тема, тема многонационального советского народа, поднявшегося на борьбу с оккупантами.

Режиссер и художник И. Сумбаташвили, расположив на одном вращающемся сценическом круге и солдатский окоп, и штаб фронта, создали образную метафору о неразрывной связи штаба и переднего края, о том, что за ошибки и промахи командующего фронтом Ивана Горлова расплачиваться приходится солдатам своей кровью и жизнями.

Трагической нотой врывается в спектакль сцена боя и гибели солдат-артиллеристов. Люди, которых мы успели узнать и полюбить, один за другим погибают под гусеницами немецких танков, и чудом уцелевшая санитарка Маруся — актриса Н. Русланова оплакивает погибших товарищей.

Командующему фронтом противостоят не только герои-артиллеристы, но и молодой генерал Огнев, коман-

дующий армией мудро, инициативно и одерживающий победу вопреки ошибочному приказу Горлова. Молодо, темпераментно проводит эту ответственную роль артист В. Лановой.

К сожалению, образ Ивана Горлова по манере исполнения несколько выпадает из общего стиля постановки. Артист М. Ульянов сознательно сгущает краски, рисуя своего Горлова грубым, самоуверенным, недалеким и невежественным человеком. Он ходит разухабистой кавалерийской походкой, любит картинные позы, говорит хрипло и резко, произнося не «приказ», а «прыказ».

Остро решает Ульянов и сцену ухода Горлова. Только что его герой бушевал, осыпая подчиненных грубой бранью, разбивая в ярости табуретку. Но услышав об отставке, Горлов — Ульянов бессильно опускается на стул и долго, беспомощно шарит дрожащей рукой по столу, отыскивая очки, чтобы прочесть приказ. За эти минуты Горлов неузнаваемо меняется прямо на глазах у зрителей: он весь как бы съеживается, стареет, теряет свою самоуверенную осанку. Весть об отставке прозвучала для него словно гром среди ясного неба, так верил он в свою непогрешимость.

— Что ж, приказ есть приказ. Я человек военный, подчиняться прывык, — произносит Горлов, не скрывая обиды. Он надевает шинель, папаху и, недобро проворчав: — Увидим, как это вы без меня воевать будете. Пожалеете, но будет поздно, — уходит на негнущихся, непослушных ногах. Уходит, так и не поняв причин своего краха.

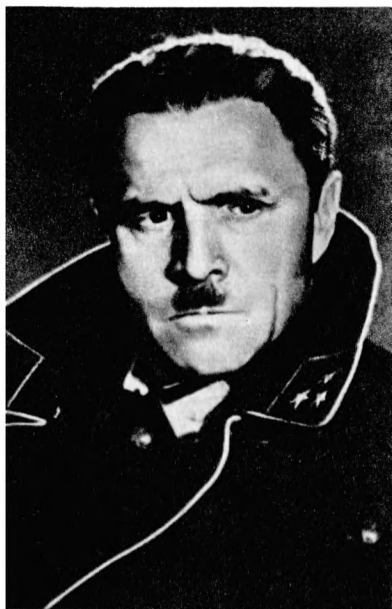
Пьеса Корнейчука дает основания

исполнителю роли Ивана Горлова для гротесковых утрированных красок, но тогда и окружение Горлова — Хрипун, Удивительный, Крикун — должны были бы изображаться на сцене такими же средствами, а они решены в спектакле вахтанговцев жизненно вполне достоверно, без каких-либо сатирических подчеркиваний или преувеличений. В результате гиперболизм исполнения Ульянова делает его Ивана Горлова фигурой в какой-то степени условной и исключительной.

Вопрос о точности выбора режиссером стиля спектакля и о соответствии этого стиля авторскому почерку возникает и при обращении к спектаклю Малого театра «Русские люди» К. Симонова, поставленному режиссером Б. Равенских.

Теме войны Константин Симонов посвятил всю свою творческую жизнь, ей он отдал и отдает все свои силы и незаурядный талант. И, начиная с «Парня из нашего города» до трилогии «Живые и мертвые», сквозь все произведения писателя проходит мысль о войне как о тяжелом и кровавом труде, требующем мобилизации всех физических, духовных и нравственных сил человека. Сдержанной и строгой писательской манере Симонова чужды и противопоставлены внешняя театрализация, нарочитая красивость, риторическая выпренность. И как раз в таком, не свойственном пьесе Симонова стиле попытался Равенских поставить «Русских людей».

С помощью художника Е. Куманькова режиссер создает масштабное представление, наполненное внешней символикой, плакатностью, картинной многозначительностью. Такой плакат-



М. Ульянов
в роли Ивана
Горлова. «Фронт».
Театр им. Евг.
Вахтангова

ный характер приобретает, например, мизансцена, когда по краям сцены застывают два солдата: слева — советский, справа — фашист. Чрезмерно раздуты в спектакле эпизоды с предателем Козловским, сцена отравления эсэсовца Розенберга, который под бравурную музыку немецкого военного марша долго мечется по сцене, а потом в предсмертных конвульсиях катается по полу.

И все же в целом ряде мест достоверность и правдивость героев пьесы прорывают героико-патетическую оболочку спектакля, и тогда на сцене устанавливается та деловая, психологически-бытовая атмосфера,



Сцена из
спектакля
«Русские люди».
Н. Анненков
в роли Васина,
Ю. Каюров в роли
Сафонова

которая свойственна Симонову. В такой атмосфере по-настоящему раскрывается командир окруженного батальона Сафонов в исполнении Ю. Каюрова. Решительный, целеустремленный, скромный, его герой не произносит громких деклараций, не рассуждает о героизме, а действует, увлекая своей энергией зрителей. Перед нами кадровый военный, для которого война — профессия, и он воюет профессионально, не теряясь в сложной обстановке вражеского окружения и заражая своей уверенностью подчиненных.

Светлую лирическую струю вносит в спектакль студентка театрального института Н. Титаева в роли разведчицы Вали Анощенко. Простая, непосредственная, смешливая и очень земная, ее Валя сразу завоевывает симпатии зрителей, которые сопровождают ее до конца, до ее гибели в фашистском застенке. Подлинно народен и характер военфельдшера Глобы. Колоритно и сочно играет его артист Р. Филиппов. Массивный, могучий и добродушный — настоящий русский богатырь Глоба Филиппова страстно любит жизнь со всеми

ее большими и малыми радостями. Но когда нужно, он не раздумывая идет на смерть во имя Родины.

Среди соратников Сафонова выделяется и его начальник штаба Васин в сильном исполнении артиста Н. Анненкова. Подтянутый, немногословный, сугубо прозаичный, Васин — Анненков лишь в минуту своей гибели позволяет себе патетически воскликнуть: «Слава русскому оружию!». И в его проникновенном исполнении это звучит вполне органично. К этой галерее героев Симонова следует отнести и мать Сафонова Марфу Петровну, которую с большой теплотой играет актриса С. Фадеева.

Там, где режиссер прибегает к внешней символике, как, например, в сцене картинной гибели Глобы, спектакль становится холодноватым. Но в тех сценах, где побеждают жизненная правда и неподдельная взволнованность актерского исполнения, между сценой и зрительным залом возникает незримая, но прочная связь, которая так дорога в театральном искусстве.

Если усилия режиссера «Русских людей» в Малом театре Б. Равенских были направлены на то, чтобы придать спектаклю внешний размах и масштабность, то режиссер эстонского театра «Ванемуйне» Эпп Кайду, ставя «Нашествие» Л. Леонова, стремится «в глубь» пьесы, к психологической сердцевине сложных характеров, написанных Леоновым. Но и Кайду не пренебрегает возможностью раздвинуть стены дома Талановых, где протекает действие, чтобы передать атмосферу народной трагедии, пришедшей на советскую землю вместе с фашистским нашествием.

Образом этого спектакля становится образ темной вьюжной ночи, окутавшей землю. Из тьмы этой тревожной ночи возникают и снова растворяются в ней фигуры немецких патрулей, советских партизан, Федора Таланова, вернувшегося в родной город после заключения. Нелегко прожить эту бесконечную длинную ночь, пройти сквозь нее, сохранив свою честь и человеческое достоинство...

Это достоинство не покидает старого врача Таланова и его жену Анну Николаевну. А их сын Федор, озлобленный на всех и на все, мечется в поисках своего места в развернувшейся борьбе не на жизнь, а на смерть. Худое лицо Федора обросло бородой, свитер висит на длинном костлявом теле, худое горло обмотано шарфом. Время от времени сильный удушливый кашель переламывает его пополам. Недобрым больным блеском светятся глаза. Режиссер и актер Райво Адлас не упрощают сложности пути Федора, не облегчают его поисков истицы. Он должен выстрадать ее. И переломом для Федора становится момент, когда он видит Аниску, истерзанную фашистскими солдатами.

Придя ночью к родителям, он снова юродствует, требуя у отца лекарства от своей духовной болезни. И тогда отец указывает ему на угол комнаты. Высвечивается лежанка, на которой мечется в жару, не находя себе места, маленькая Аниска. И с трудом сдерживая слезы, рассказывает ей сказку старая нянька Демидьевна. Приблизившись к лежанке, Федор снимает шапку, долго, пристально вглядывается в девочку, словно впитывая в себя ее неизбывную боль. Здесь, в эту минуту и рождается у

него твердое решение мстить оккупантам. Его удивляет, что близкие не заметили происшедшей с ним перемены, что они смотрят на него по-прежнему недоверчиво. И по-шутовски подхватив руками голенища своих сапог, он как бы выводит себя из отчего дома...

Одна из самых сильных сцен спектакля — сцена командира партизан Колесникова и городского головы, купца первой гильдии Фаюнина. У дома стоят немецкие часовые, кажется, что Колесников находится во вла-

Сцена из
спектакля
«Нашествие».
Театр
«Ванемуйне».
Э. Хермакюла в
роли Колесникова,
Я. Тооминг в роли
Фаюнина



сти Фаюнина. Но это только кажется. Настоящий хозяин города — Колесников, а не купец. И потому Фаюнин — Ян Тооминг на коленях молит о пощаде, бьется в страхе за свою шкуру. Презрительно смотрит на него Колесников, спокойный, уверенный в себе. Таким играет его Эвальд Хермакюла. Колесников уходит, а у Фаюнина нет сил подняться с пола, приказать схватить опасного партизана. И только когда Колесников уже исчез, Фаюнин, словно очнувшись, ползет к телефону. Пусть из могилы, но смертельно ужалить. «Ой, ночь длинна...» — шипит он вслед Колесникову.

Весь спектакль «Нашествие» решен в «Ванемуйне» психологически углубленно, в строгой, трагедийно напряженной манере. Этот сдержанный стилевой строй прорывает только образ Фаюнина — гротесковый, смешной, но не страшный, каким мы привыкли его себе представлять. После спектакля я спросил об этом режиссера, и Эпп Кайду ответила, что сделано это вполне сознательно: «Мы хотели подчеркнуть, что Фаюнин для нас далекое и невозвратимое прошлое, и мы хотели убить его смехом».

Среди новых драматических произведений о войне, пожалуй, удачнее других оказался «Эшелон» Михаила Рощина. Писатель обратился к совсем еще не разработанному в нашей драматургии пласту жизни военных лет и создал пьесу своеобразной формы. Здесь нет композиционной стройности, сюжетной цельности, каких требует традиционная драма. Не случайно автор назвал свое произведение повестью.

Идет из столицы на восток эшелон

с женщинами, детьми и заводскими станками. Идет сквозь безжалостные бомбежки, сквозь обгоревшие вокзалы, забытые голодными беженцами. А в теплушке идет своя жизнь — люди страдают, радуются, ссорятся и сближаются, рождаются и умирают, и несмотря ни на что, продолжают жить, верить, надеяться...

Два московских театра — МХАТ и «Современник», давно связанные с Рождиним совместной работой, выбрали эту пьесу. В «Современнике» «Эшелон» поставила Галина Волчек вместе с молодым режиссером Иосифом Райхельгаузом, МХАТ пригласил на эту постановку Анатолия Эфроса. Получились спектакли интересные и разные. Хотя оба театра следуют принципам углубленного психологизма, но постановка МХАТа исторически более конкретна, в ней больше бытовых примет того времени. Театр как бы вглядывается в прошлое и воскрешает его перед нами. Это ошутимо и в сценическом оформлении художника Давида Боровского, и в костюмах героинь, и в манере их поведения. Важной деталью оформления является сделанная во всех подробностях дверь теплушки, которая катается из одного конца сцены-вагона в другой, обозначая место действия и разделяя эпизоды.

В отличие от несколько элегического спектакля МХАТа, постановка «Современника» драматичнее и напряженнее, и решена она более условно, без особой заботы об исторической достоверности. Она начинается как авторское чтение пьесы, которую слушают актеры труппы, а потом репетиция постепенно и незаметно перерастает в спектакль. И вот уже стол превратился в нары,

кто-то завязал платок на голове, преобразившись в старуху, кто-то взял сверток тряпок и закачал его как ребенка. На наших глазах театральные подмостки стали эшелонной теплушкой, и мы поверили магической силе театрального искусства, зажили одной жизнью с такими разными, не похожими друг на друга обитателями товарного вагона...

Спектакль МХАТа отличается цельностью и единством стиливого решения, актрисы играют ровно, искренне, но несколько односторонне, не раскрывая всего внутреннего богатства своих героинь. Режиссер А. Эфрос, впервые встретившийся с этим коллективом, еще не в силах был выявить все грани исполнительниц, и они играют чаще всего какую-нибудь одну, но, как правило, именно главную черту своей героини. С. Коркошко акцентирует душевную красоту и удивительную стойкость работницы Маши, Г. Калиновская — интеллигентность инженерши Галины Дмитриевны, И. Мирошниченко — щедрую нерастраченность заботливости хрупкой одинокой Ивы, К. Минина — скрытую под внешней взбалмошностью добрую душу Лавры. С юмором подчеркивают В. Дементьева и Н. Назарова агрессивный дух собственничества старой Савишны и ее беременной дочери Тамары.

А образ мужа Тамары, начальника эшелона Есенюка в исполнении В. Невинного обрел грани, которых лишен этот же образ в спектакле «Современника» у В. Хлевинского. Если у Хлевинского прямолинейный, склонный к точному соблюдению инструкций Есенюк не видит ничего, кроме вверенного ему эшелона, то Невинный со свойственным ему обаянием



Сцена из
спектакля
«Эшелон».
Московский
Художественный
театр

наделяет коменданта чертами человечности.

Спектакль «Современника» не так строен и ровен, он полон резких углов и контрастов, неприкрытого драматизма. И характеры героинь заострены, жестче противопоставлены друг другу.

...Просыпается население теплушки.

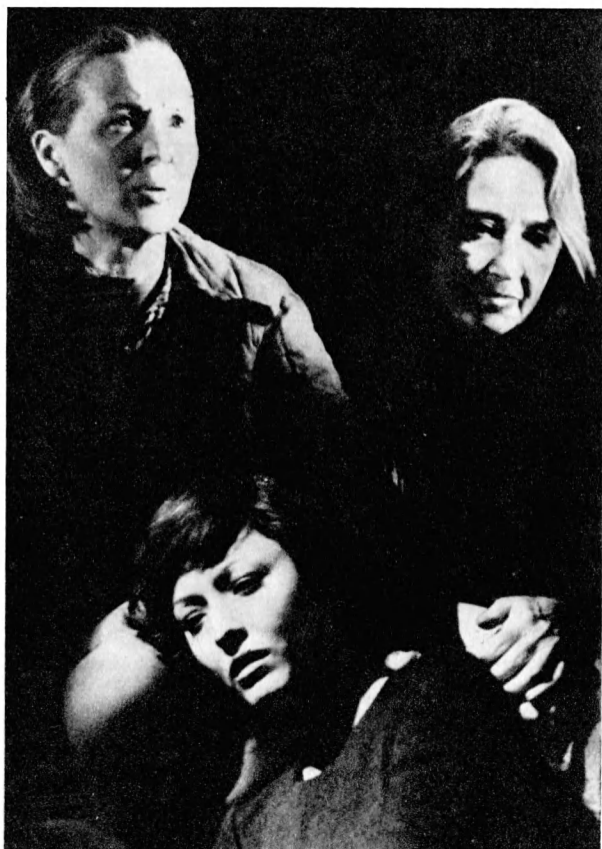
И вот уже суетится ворчливая, всем недовольная Савишна — Л. Иванова и шипит на всех: «Кто взял мою сковородку? Кто взял мое сало?». Ничего хорошего впереди она не видит, всем пророчит гибель. Но не только жадность, злость играет актриса. Она дает нам почувствовать и второй план роли: тяжелую жизнь

этой старой женщины, сделавшую ее такой. И жалостью захлестнет наше сердце, когда Савишна будет одиноко умирать на тормозной площадке, и никто не сумеет откликнуться на ее предсмертный зов..

Баюкает на руках грудного ребенка Лена — Е. Миллиоти и все не может забыть, что не смогла попроситься с мужем, ушедшим на фронт. Наивная и недалекая, она больше других боится дороги, неизвестности. Хлебнув разведенного спирта,

она будет долго беззвучно смеяться, а потом, нацепив на спину котомку, убежит с ребенком из эшелона. Если умирать, так на твердой земле.

Тоненькая плакучая Ива — Л. Толмачева каждое утро чистит зубы, делает физзарядку, следит за собой. И в теплушке она не хочет опускаться. И вдруг эта скромная тихоня и чистюля львицей встает на защиту жалкого и грязного глухонемого калеки, которого Есенюк по долгу службы хочет посадить с поезда. На-



Сцена из
спектакля
«Эшелон». Театр
«Современник»

конец одинокая Ива нашла существо, на которое может излить свою женскую заботливость, свою нерастраченную материнскую жалость.

Все мелкие эмоциональные всплески меркнут перед тем, что начинается в вагоне, когда просыпается парикмахерша Лавра — шумная, бурная, экстравагантная, дерзкая на язык. Она становится сразу же центром внимания. С темпераментом и блеском играет жизнелюбивую, неунывающую, задорную Лавру Е. Лаврова, открывая и в ней «второй план» — нежную любовь к мужу Сенечке, который отказался от брони и ушел воевать.

Осуждающе, исподлобья смотрит на Лавру школьница Ира — А. Вознесенская с позиций своего юного нравственного максимализма, а ее сверстница Саня — М. Неелова, до срока повзрослевшая, сосредоточенно несет в себе сокровенную тайну своей первой любви и вдруг выплескивает ее перед Галиной Дмитриевной. У беременной Тамары одна забота — муж. У других — мужья на фронте, а ее Есеник здесь, и кругом полно одиноких баб. Вот и сгорают она от ревности и устраивает мужу безобразные сцены.

Мир и покой наступают во время большой стоянки. Вагон ушел в глубину сцены. Все выползли на залитую солнцем землю, с ведрами, с корытами. И уже повисло на рейке выстиранное белье. Утихли ссоры и перебранки, все подобрели, заулыбались...

И резким контрастом к этой мирной сцене — бомбежка. Нарастает шум пикирующего самолета, ринулись вниз на людей софиты, словно само небо опрокинулось на землю.

Все присели, съежились, только Лавра стоит, гордо выправившись во весь рост и грозя небу:

— Сволочи, сволочи! Какие сволочи!

Новый просвет в тучах — напротив остановился эшелон с молодыми летчиками, едущими на фронт. Только два часа простояли рядом, а словно породнились. Долго машут им вслед женщины. А Лавра направо и налево щедро раздает все, что надарили ей летчики, угощает детей шоколадом, а женщин — водкой. На переднем плане выхваченные из темноты лучом прожектора сидят совсем разные женщины — Лавра и Маша. Водка развязала им языки, сделала откровенными. Обнявшись, они на ухо шепчут друг дружке секреты про своих мужиков. Загрустила по своему Сенечке Лавра. А Маша с удивительной гордостью говорит о своем Алексее Ивановиче. Он и красавец, и работяга, каких мало, и заядлый голубятник. Исполнение роли Маши Аллой Покровской — самая большая удача спектакля «Современника». Актриса буквально сливается со своей героиней — человеком огромного душевного богатства, внутренней стойкости, несгибаемой силы. И вместе с тем это образ большого художественного обобщения, в котором сконцентрировались лучшие черты замечательных русских женщин, вынесших все тяготы войны и выстоявших в те трудные годы.

И снова страшная бомбежка: загорелся вагон, одни его обитатели убиты, другие тяжело ранены. Но эшелон не может, не должен остановиться. «По вагонам!» — командует Есеник, и эшелон продолжает свой путь.

— «Вы должны доехать!» — этими взволнованными словами автора заканчивается спектакль «Современника».

От написанного в повествовательной манере «Эшелона» логично перейти к прямым перенесениям прозы на театральные подмостки, тем более что этот процесс в последнее время принял массовый характер, и правильно, что уже никто больше не считает это бедствием.

Недавние сезоны дали целый ряд примеров плодотворных поисков различных принципов инсценирования прозы. В одних случаях, как, например, с повестью К. Симонова «Из записок Лопатина», «Современник» сам стремился приспособиться к повести; в других — как с «Альпийской балладой» В. Быкова в Центральном детском театре, Павел Хомский пошел по пути приспособления повести к театральным требованиям; в третьих — авторы инсценировок активно вмешивались в композицию и структуру произведений, придавая образам и ситуациям новую окраску. Плодотворным примером такого инсценирования является пьеса А. Алексина по роману А. Фадеева «Молодая гвардия», поставленная в Центральном детском театре. Такой же путь избрал и Юрий Визбор при перенесении на сцену романа Бориса Васильева «В списках не значился».

В центре пьесы, как и романа, короткая, но яркая жизнь последнего легендарного защитника Брестской крепости — юного лейтенанта Коли Плужникова. Он окончил военное училище за несколько дней до начала войны, получил назначение в Особый Западный округ, чем очень

гордился, и прибыл в крепость в ночь на 22 июня 1941 года, так что в списки его не успели внести.

Ю. Визбор широко использует модный кинематографический прием наплыва: воспоминания Плужникова, его мысли, мечты в пьесе материализуются. В трудные моменты рядом с Николаем появляются его мать, сестра, генерал — начальник училища, погибшие защитники крепости. Автор инсценировки хочет подчеркнуть, что в тяжелые минуты Плужников был не один. Рядом с ним мысленно находились самые близкие и дорогие ему люди.

Все эти появления и наплывы внешне оживляют действие. Но принимая на себя функцию раскрытия внутренней борьбы Плужникова, его мыслей и переживаний, эти приемы обедняют исполнителя главной роли одаренного молодого актера Александра Абдулова, лишают его возможности самостоятельно раскрыть внутренний мир своего героя.

Однако постановщика спектакля в Театре имени Ленинского комсомола Марка Захарова вполне устраивала такая форма пьесы, так как она открывала широкие постановочные возможности, позволяла развернуть эффектные батальные сцены. Начало войны врывается в спектакль ослепляющими вспышками и оглушающим грохотом разрывов снарядов и бомб. Лучи прожекторов вырывают из темноты бегущие в разные стороны фигуры разбуженных бойцов. Среди них выделяется комичная фигура Пети Сальникова. Он выскочил из казармы лишь в майке и трусах, успев натянуть только сапоги и пилотку, а вместо винтовки в руке у него саперная лопатка. Но он не теряет при-

сутствия духа и ловко действует своим «оружием». Артист В. Проскурин с юмором и азартом рисует своего симпатичного, наивного и очень народного героя. Яркий образ Сальникова западает в память зрителей и в память Плужникова. Поэтому уже погибший Сальников будет еще не раз появляться на сцене, как один из тех, кто помогал формированию характера Николая.

Режиссеру М. Захарову удалось средствами пантомимы, света, музыки и шумов передать тревожную, драматичную атмосферу первых часов сражения за крепость. Но в суматохе перебежек, в мельканье атак и отступлений несколько потерялась, растворилась четко выраженная в романе тема стремительного мужания в огне боев Коли Плужникова. Как он, проявив непростительную трусость, за что комиссар грозит расстрелять его, вскоре храбростью искупает свою минутную слабость.

Вторая часть спектакля воспринимается более цельно. Здесь уже нет пантомимных батальных эпизодов, производящих на сцене слишком театральное впечатление. Теперь все внимание театра сосредоточено на Плужникове, Мирре и немногих окружающих их персонажах.

В роли Плужникова Абдулов дебютировал на профессиональной сцене, и ему порой еще недостает актерского опыта, мастерства, тем более что роль эта требует от исполнителя огромного напряжения и духовных, и физических сил. Но эти недостатки искупаются необычайной искренностью Абдулова, его полной слиянностью с героем. Он играет очень близкого себе Колю Плужникова со всей страстью и энергией молодого

темперамента. Он проводит своего Плужникова через слабость, сомнения, колебания к той нравственной высоте, когда юный лейтенант осознает себя полномочным представителем Красной Армии, Советской Родины, и это дает ему силы и мужество выстоять до конца.

Глубоким, неподдельным лиризмом пронизаны сцены любви Плужникова и Мирры. Застенчиво и одновременно страстно признается девушка в своем чувстве. И когда Плужников обнимает и целует Мирру, она вся трепещет от счастья: «Меня никто никогда не целовал. А наверху — война. А я такая счастливая». С захватывающей проникновенностью играет Е. Шанина пробуждение в своей героине огромной всеохватывающей любви. Николай и Мирра горячо мечтают о будущем, а мы знаем, что мечтам этим не суждено осуществиться.

Роман заканчивается сурово-сдержанной величественной сценой: по приказу немцев, под угрозой расстрела, Свицкий спускается в подземелье к ослепшему, обессилевшему Плужникову. И узнав от Свицкого, что гитлеровцы не взяли Москву, а были разбиты под столицей, он выходит наверх. Крепость не пала, она просто истекла кровью. И он, Плужников, последняя ее капля. Строй немецких солдат отдает ему высушенную воинскую почесть. А на просьбу немецкого генерала назвать свое звание и фамилию Плужников — Абдулов коротко и гордо отвечает: «Я — русский солдат», — и падает мертвым.

Эта сцена есть в спектакле Театра имени Ленинского комсомола, но вслед за ней идут еще несколько, на мой взгляд, совсем не обязательных

эпизодов, которые делают финал слишком многословным и менее впечатляющим.

Этот спектакль получился более захаровским, чем васьилевским. Чему способствовала и инсценировка, приспособленная к почерку режиссера. В спектакле мы находим привычный набор присущих ему приемов: властное чувство ритма, динамичность, пластическую выразительность, зрелищность, широкое использование музыки, песен. И все же то, что ввел в пьесу от себя Ю. Визбор, кажется мне неорганичным. Наибольшей силы спектакль достигает тогда, когда он приближается к роману, когда режиссер находит точные средства для адекватного сценического воплощения прозы Васильева. И тогда оказывается, что Захаров может быть очень тонким, лиричным, говорить вполголоса, вызывать к жизни тончайшие нюансы, достигая огромного психологического воздействия на зрителя, и что особенно важно, на молодого зрителя, равнодушного к любовной назидательности.

Заслуга спектакля М. Захарова состоит еще и в том, что именно он открыл дорогу на сцену талантливому роману Васильева, широко прошедшему по театрам страны.

В качестве еще одного примера удачной инсценировки прозы можно привести «Альпийскую балладу» в Центральном детском театре. Инсценировавший и поставивший повесть белорусского писателя Василя Быкова режиссер Павел Хомский проявил предельную бережность при переносе прозаического произведения на сцену. Не прибегая к поясняющим или комментирующим фигурам, режиссер чисто театральными сред-

ствами сумел раскрыть все богатое содержание повести. Как и в спектакле «В списках не значился» здесь есть наплывы-воспоминания, но они есть и в повести и потому не нарушают авторского стиля.

Повесть Быкова скорее кинематографична, чем театральна. Ее сюжетным стержнем является побег из концлагеря в Альпах двух заключенных — белоруса Ивана Терешки и итальянки Джулии. А это требует частой смены мест действия, стремительной динамики. С помощью художника Эдуарда Змойро режиссер успешно преодолевает эти трудности. В центре сцены, окруженной черной стеной гор, высится темно-серая установка, обобщенно изображающая горный серпантин. На ней режиссер строит разнообразные, не повторяющиеся мизансцены, а с помощью движения круга сцены передается ощущение постоянного бегства. Кроме того, решается еще одна постановочная задача: два актера, находящиеся почти все время на этой установке, не теряются на большой сцене, постоянно фиксируя на себе внимание зрителей.

Темпераментно, внутренне наполненно, целеустремленно играет трудную роль Ивана Терешки артист М. Жигалов, собственно даже не играет, а по-настоящему живет жизнью своего героя два с половиной необычайно насыщенных сценических часа.

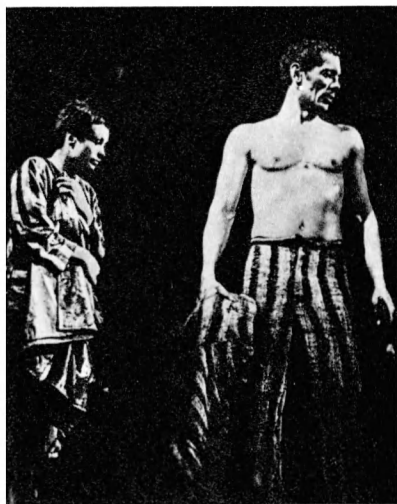
Павел Хомский уже много лет ставит спектакли для юных зрителей, прекрасно знает их психологию, особенности восприятия. И в «Альпийской балладе», несмотря на необычность происходящего на сцене, он добивается полного доверия зри-

тельного зала, который с напряженным вниманием следит, как герои преодолевают все новые испытания.

Все выше поднимаются в горы беглецы, преследуемые лагерной охраной, все холоднее воздух, пронзительнее ледяной ветер, начинается снежная метель. Силы покинули Джулию, и она опускается на камни. «Вставай! — командует Иван. — Замерзнешь же! Чудачка! Загнешься к утру». Но и уговоры и угрозы бессильны. Свернувшись в комочек, Джулия безучастна ко всему. «Так не пойдешь!» — «Нон, Иван...»

И тогда, отобрав у девушки теплую куртку, которую та безропотно отдает, он один карабкается к перевалу, подбадривая себя. Ведь не о спасении собственной шкуры заботится Иван, он должен добраться в Триест, до итальянских партизан, чтобы снова бить фашистов. Но внезапно он останавливается и стремительно бросается назад, с трудом находит окоченевшую Джулию, напяливает на нее куртку, взваливает слабо сопротивляющуюся девушку себе на спину и пускается с этой ношей в дальнейший путь. На ходу он оттирает ее замерзающие ноги и все карабкается в гору...

Перевал преодолен, солнечное утро в горах, над головой ярко-голубое небо. Веселая, озорная, совсем не похожая на вчерашнюю, Джулия забрасывает Ивана алыми альпийскими маками: «Руссо спасает итальяно! Это ест браво», — восторженно и трогательно выпаливает она, смешно коверкая русские слова. Очень выразительно играет Джулию актриса Л. Гребенщикова. Безупречна ее пластика. Несмотря на мешковатую одежду заключенной,



Сцена из
спектакля
«Альпийская
баллада».
Центральный
детский театр.
Л. Гребенщикова
в роли Джулии,
М. Жигалов в роли
Терешки

она выглядит очень грациозной. Неожиданны ее порывистые движения, резкие всплески рук — проявление южного темперамента. Точно найден актрисой сложный речевой рисунок, в котором причудливо перемешались итальянские, немецкие и русские слова. Резки и неожиданны смены настроений Джулии, то своенравной, дикой, капризной, то задорно-игривой, то нежной и тихой. И во всех состояниях Джулия — Гребенщикова остается убедительной и естественной.

Хомский всегда активно использует музыку в своих постановках. И в

«Альпийскую балладу» полноправным компонентом входят песни композитора Владимира Дашкевича на слова Юлия Михайлова. Есть в спектакле сцена, когда песня становится едва ли не главным действующим лицом. Взявшись за руки и шагая рядом как старые друзья, Иван и Джулия поют «Катюшу». Громко, уверенно, забыв об опасности, поет Иван привычные слова, и восторженно подпевает ему, стараясь не отстать, не сбиться с его широкого шага, Джулия:

Ра-а-сцветали явини и груши,

По-о-пили туани над экой...

Звонко, задорно звучит песня, и зал отвечает на нее дружными и громкими аплодисментами.

И потом в финале Джулия сквозь плач будет выкрикивать в лицо эсэсовцам слова «Катюши». Ценой своей жизни Иван спасает девушку. И несмотря на трагический финал, спектакль оставляет светлое очищающее впечатление. Он воспринимается как захватывающий гимн стойкости, выдержке и нравственной красоте советского человека.

Глубокую борозду проложила минувшая война в судьбах миллионов людей, оставив неизгладимый след в их душе и сознании. Память о войне, эхо войны звучат во многих произведениях наших дней: в романе Юрия Бондарева «Берег», в новой драме Афанасия Салынского «Долгожданный». Отзвуки минувшей войны пронизывают и пьесу литовской писательницы Дали Урнявичуте «Папашины игрушки», показанную молдавским молодежным театром «Лучафэрул» («Утренняя звезда») во время гастролей в столице.

Пьеса Д. Урнявичуте представляет

собой напряженный спор о том, может ли быть искуплено преступление против человечности, есть ли прощение для тех, кто в годы войны служил пособником фашистов, был соучастником их кровавых злодеяний? Пьеса представляет собой репетицию спектакля, так что исполнителям приходится играть по две роли: актера и его театрального героя. Есть в пьесе и Режиссер, который ставит спектакль о Папаше, собравшем под своим кровом несколько обездоленных войной одиноких людей. У него живут немой парень Гвидас, старая полька пани Геля, потерявшая мужа и сыновей Паулина, сирота Анна. С утра до вечера мастерит Папаша затейливые игрушки, чтобы подарить их на улице плачущим детям и высушить детские слезы, вызвать улыбку радости. Каждый день нужно сделать хотя бы одно доброе дело, внушает Папаша, и окружающие считают его чуть ли не святым.

Но не приносят удовлетворения и покоя Папаше его добрые дела. Талантливый актер Думитру Карачобану с первых же минут дает нам ощутить тот невидимый, но страшный гнет, тяжесть которого пригнула Папашу к земле. Он словно все время прислушивается к чему-то, внезапно принимает решение и, сняв со стены веревку, хочет уйти, видимо, чтобы повеситься... Тогда из темноты выступает Режиссер и начинает убеждать актера, играющего Папашу, что нельзя постоянно жить под тяжестью содеянного греха, что он давно уже искуплен добрыми поступками. И весь ход спектакля — это спор о добре и зле, о преступлении и его искуплении.

— Я утверждаю... Что искупление

вины возможно, что есть прощение,— страстно восклицает Режиссер. Но Папаша-актер с сомнением качает головой. Драматург так строит пьесу, что биографии репетирующих актеров очень схожи с судьбами героев, которых они играют. Происходит как бы полное слияние исполнителей и образов, что обостряет накал спора.

Противником Режиссера является и художник Кристас, считающий, что палачам нет и не может быть прощения. Он пишет картину, изображающую, как фашисты гонят на смерть вереницу обреченных людей — исхудавших, костлявых, обессиленных. Старая женщина ведет двух внуков, она идет умереть трижды. А один из охранников как две капли воды похож на Папашу.

Ночью к этой картине подходит в длинной белой сорочке пани Геля. В старухе с внуками она узнает себя. Слово кровь в висках громом стучит тревожная музыка. На четырех экранах всплывают фрагменты трагической «Герники» Пабло Пикассо. Мечется по сцене обезумевшая пани Геля, зовет погибших внуков, призывает кару небес на виновников своего неизбывного горя. Гремит выстрел, и она падает замертво на пол. И кажется, что это охранник с картины скопил ее автоматной очередью.

— Ты убил ее! — зло обвиняет Папаша Кристаса.

— Ее убили фашисты! — отвечает художник.

И тогда с гневным обвинением Папаши выступает немой Гвидас. Указав на Папашу, он изображает стрельбу из автомата. И не выдержав этого немого обвинения, Папаша падает на колени.

— Не убивал я... Я никого, никого не убивал! Я только стоял!

Но все отворачиваются и покидают его. И тогда Папаша, приняв окончательное решение, с обреченной улыбкой похлопывает Режиссера по плечу и со словами: «Нет больше сил... лучше уйти, уйти совсем» покидает сцену. И растерянный, проигравший свой бой Режиссер, у которого, видимо, в прошлом тоже есть темное пятно, остается один на пустой сцене наедине с тремя деревянными фигурами. Задумчиво вертит он в руке оставленную Папашей игрушку. Потому что есть такое зло и такие преступления, которые нельзя ни забыть, ни простить.

Тема больной совести пронизывает и спектакль Центрального театра Советской Армии «Странствия Билли Пилигрима» по роману современного американского писателя Курта Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей». Автор инсценировки М. Розовский сумел сохранить прелесть и своеобразие этого весьма сложного произведения, в котором причудливо переплелись настоящее и прошлое, фантастика и самая грубая реальность. Вместе с тем Розовский очень удачно сгустил и сконцентрировал сюжетные линии романа Воннегута, сделав главным местом действия госпитальную палату, из которой Билли и совершает свои удивительные странствия — странствия во времени.

Что же привело Билли Пилигрима спустя много лет после войны на больничную койку военного госпиталя? Больная совесть, страшная, незаживающая душевная травма, полученная им 13 февраля 1945 года, ког-

да он, американский военнопленный, стал свидетелем бессмысленной варварской бомбардировки американской авиацией немецкого города Дрездена. Во время этой бомбардировки погибло 135 тысяч жителей Дрездена, где не было никаких серьезных военных объектов. Тогда как во время атомной бомбардировки Хиросимы погибло 70—80 тысяч человек.

Удивительно тонко и искренно передает артист Андрей Майоров, как память об этом и десятилетия спустя жжет сердце его героя, не дает ему покоя ни днем, ни ночью. Страдающий, потерянный, ушедший в себя, Билли кажется окружающим людям и даже своим жене и матери сумасшедшим. А на самом деле, начитавшись фантастических романов своего соседа по палате Килгора Трауда о таинственной планете Тральфамдор, Билли путешествует во времени. Он живет одновременно как бы в двух плоскостях: в настоящем и в прошлом. Режиссер спектакля Михаил Левитин, прекрасно почувствовавший природу романа Воннегута, дает нам почти физически ощутить мучительную работу сознания Билли, в котором перемешались события прошедшей войны с позорной войной во Вьетнаме. И когда его палату заполняет вереница калек с перебинтованными руками и ногами, на костылях и в колясках, мы, как и Билли, смотрящий на нас широко открытыми, полными боли глазами, не можем точно сказать, кто это — инвалиды второй мировой войны или войны во Вьетнаме.

Второй сосед Билли по палате — генерал в отставке Рэмфорд, семидесятилетний старик, который сломал

ногу, катаясь в горах на лыжах со своей пятой красоткой женой. Он продолжает в госпитале работу над военно-исторической книгой о бомбардировке Дрездена, утверждая, что она была вызвана военной необходимостью.

Невозмутимая трезвость генерала вызывает гнев Билли. И когда он начинает вести себя слишком бурно и шумно, когда вопль отчаяния вырывается из его груди, два невозмутимых санитаря, сидящих по краям сцены, поднимаются со своих мест, привычно заламывают Билли руки за спину и делают ему успокоительный укол, а потом деловито возвращаются на свои места. А когда действие перебрасывается в прошлое, эти санитары надевают эсэсовские фуражки, мгновенно преобразаясь в охранников концлагеря, которые так же деловито и привычно таскают мертвецов и уводят пленных на расстрел. Это совмещение в одних персонажах функций санитаров и палачей очень удачная находка режиссера.

Вот Билли путешествует в прошлом, и мы вместе с ним. Госпитальная палата — стерильно белое «перебинтованное пространство» — превратилось в поле боя. Помощник полкового капеллана Билли, три разведчика и жирный Роберт Вири оказались в тылу у немцев. Узеренно и привычно чувствуют себя здесь лихие разведчики, распеваящие задорную песенку с припевом: «Если только меня не убьют». Сугубо штатский Билли вызывает постоянные злые насмешки и издевательства Вири, который считает его виновником всех своих бед. Так на всю жизнь в ухах Билли и остаются слова Вири:

— Кто меня убил?
— Билли Пилигрим!

Вири и Билли оказываются в плену. Усталые и истощенные, они попадают на пир к английским военнопленным, которые с самого начала войны томятся в лагере и завидуют американцам, которых повезут на работы в Дрезден — в прекрасный город, который никогда не будут бомбить, потому что там нет военных объектов. Лейтмотивом через весь спектакль проходит песенка: «Прекрасный город Дрезден — не город, а мечта...» И американцы уже с нетерпением ожидают своего отъезда в Дрезден...

А современная жизнь грубо и настойчиво вторгается в воспоминания Билли. Пришедшая навестить его жена хочет получить у него совет, какое столовое серебро лучше купить. Приходит в палату и сын Билли — бравый сержант зеленых беретов, увешанный орденами за Вьетнам. Он ждет отцовского восхищения, а Билли с ужасом смотрит на сына, который проливает кровь и гордится этим. И он бьет с размаха самоуверенного молодого человека по лицу...

Сильное впечатление производит и эпизод в концлагере, когда к американским военнопленным приходит их соотечественник, ставший нацистом, и агитирует их вступить в создаваемый им «Свободный американский корпус», чтобы идти воевать против русских. Он прельщает голодных пленных бифштексами с картофельным пюре с подливкой, обещает мясные пироги, если только они согласятся вступить в его корпус. В ответ на слова предателя пленные угрюмо и презрительно молчали. Только бывший учитель Дарби, который был

старше и образованнее других американцев, выступил вперед и, задымаясь от гнева, назвал Кэмбла гадюкой, а затем поправился, сказав, что Кэмбл в тысячу раз подлее гадюки, или крысы, или даже клеща, насосавшегося крови.

В романе Кэмбл только усмехнулся на эти оскорбления. В спектакле он приказывает расстрелять смелого старого Дарби, и бывшего учителя уведят охранники под сочувственные взгляды пленных. Я думаю, что такую «вольность» можно простить автору инсценировки, поскольку от этого эпизод становится острее и драматичнее, тем более что по роману Воннегута немцы все равно расстреляют Дарби, обвинив в мародерстве за то, что он взял чайник в развалинах разбомбленного Дрездена.

Надо сказать, что автор инсценировки М. Розовский удивительно точно ощущает стиль романа, и потому все, что он вводит в пьесу, выглядит очень органичным. Из двух фраз Воннегута в спектакле рождается представление «Золушки», разыгранное для своих американских собратьев английскими военнопленными и доставившее огромное удовольствие зрителям на сцене и в зале.

Режиссер спектакля М. Левитин задолго готовит зрителей к этому представлению, как бы разжигая их аппетит. Несколько раз «Золушка» уже готова начаться. Участники выстроились в ряд, нетерпеливо переминаясь на месте как цирковые лошади, ожидающие первых тактов марша. Вот уже и музыка грянула — веселая, задорная... Сейчас начнется чудо... Но мысль Билли Пилигрима в этот момент причудливо вильнула в сторону,

и все оборвалось, чтобы через несколько минут начаться сначала и снова оборваться.

И наконец, когда нетерпение зрителей доходит до апогея, «Золушка» начинается уже по-настоящему. Огромный верзила в военных сапогах, старательно смагчая свой хриплый бас, изображает нежную, маленькую, всеми обижаемую Золушку так умомирительно, что в зале не затихает хохот. На голову ниже ее носатый «Принц» пылко объясняется ей в любви, сдобривая свою речь солеными солдатскими словечками. Не отстают и «злые сестры» Жанетта и Жавота, которым до смерти охота выйти замуж.

Наступает полночь. Со словами:

«Быют часы, ядрена мать,

Надо с бала мне бежать!» —

Золушка пускается наутек, не забыв по дороге сбросить вместо туфельки свой сапог...

Представление обрывается, не закончившись. Память торопит Билли к трагическому финалу. Прекрасно понимая, что театральными средствами невозможно, а главное не нужно, натурально воспроизводить сцену бомбардировки, режиссер делает это условно. Раздается оглушительный грохот, раскрывается огромный фонарь, висящий над сценой, и из него сыплются вниз детские игрушки. Подняв одну из этих искалеченных игрушек, Билли — А. Майоров медленно движется к нам. В его широко раскрытых, полных глубокой боли глазах застыли немой укор и невысказанный вопрос: «Зачем?!».

Курт Воннегут — пацифист. Но в отличие от своего героя Билли он пацифист активный, гневно протестую-

щий против бессмысленного уничтожения сотен тысяч людей. И хотя совершенно очевидно различие позиций в изображении прошедшей войны советскими писателями и Воннегутом, коллектив ЦТСА на основе романа «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» создал спектакль, ярким штрихом дополнивший панораму сценических произведений о войне.

Зарубежная драма

Подлинный гуманизм советского сценического искусства сближает и роднит его с театральными культурами братских социалистических стран. Дружеские связи и творческий обмен между ними развиваются и укрепляются с каждым годом, чему активно способствуют систематически проходящие в нашей стране фестивали драматургии этих стран и аналогичные ответные фестивали советской драматургии. С большим успехом прошли в Советском Союзе фестивали болгарской, венгерской, польской, румынской, чехословацкой драматургии, обогатившие наш театральный репертуар такими спектаклями, как «Тоот, другие и майор» Иштвана Эркеня, «Конец книги шестой» Ежи Брошкевича, «Общественное мнение» Аурела Баранги, «Соло для часов с боем» Освальда Заградника и многие другие.

Прошедший недавно фестиваль драматургии Германской Демократической Республики привлек внимание многих советских театров к современным произведениям и классической немецкой драматургии — дра-

матургии Гете, Шиллера, Брехта. Этот фестиваль принес ряд ярких творческих побед, среди которых выделяется сценическое воплощение драмы Бертольта Брехта «Кавказский меловой круг» в Грузинском театре имени Ш. Руставели.

По замыслу Брехта, драма «Кавказский меловой круг», события которой происходят в Грузии, представляет собой спектакль фольклорного национального театра, с традиционными масками и музыкантами, сопровождающими действие. Казалось бы, грузинский театр должен выбрать именно этот, эффектный и самим автором подсказанный постановочный ход. Но главный режиссер театра Роберт Стуруа пошел по иному пути: главным для него стало раскрытие философской, общечеловеческой идеи пьесы, а не демонстрация экзотических форм фольклорного театра. Но при этом Стуруа, конечно, опирался на национальную традицию грузинского театра, на свойственные ему темперамент, эмоциональность, музыкальность.

В спектакле господствуют звонкая театральность и яркая зрелищность, вылившиеся в настоящий праздник неистощимой режиссерской фантазии, острой актерской выразительности, изощренной пластичности. Все герои спектакля живут в атмосфере зажигательной музыки композитора Гии Канчели — национальной по духу и эстрадной по своему характеру. А рождают и поддерживают эту атмосферу Ведущий — Жанри Лолашвили и Музыкант — Лейла Сикмашвили. Музыкальный и пластичный Ведущий на протяжении всего спектакля не покидает сцены. Он то на-

блюдает за происходящим, то комментирует его своими зонгами, то вмешивается в действие, то становится как бы невидимым.

Драма Брехта состоит из двух самостоятельных историй, которые пересекаются только в конце. Сначала театр рассказывает историю о подвиге и злоключениях доброй судомойки Груше Вачнадзе, которая в пасхальное воскресенье обручилась с солдатом Симоном Чачава. И хотя в этот день вспыхнуло восстание князей, полилась кровь, запылали дома, на душе у Груше праздник. И когда она увидела сыночка свергнутого губернатора, брошенного матерью и няньками, спасавшими свои головы, сердце ее преисполнилось жалостью к младенцу, за которым охотились победители, и, рискуя жизнью, она унесла его с собой в горы.

В этом спектакле самая смелая театральная условность неотрывна от психологической правды, застывшие образы-маски существуют рядом с живыми образами-характерами. Вот таким трепетным живым характером предстает в спектакле Груше в исполнении Изы Гигошвили. В ней сконцентрированы самоотверженность, бескорыстная доброта, человечность простого народа.

После многих мытарств, совершенно обессиленная добирается, наконец, Груше до горной деревушки, где живет ее брат Лаврентий. Но Лаврентий не бросается навстречу рухнувшей на землю сестре. Он занят важным делом — вместе с женой Анико он позирует для семейного портрета, боясь шевельнуть красиво сплетенными руками. Анико требует, чтобы Лаврентий сбыл куда-нибудь Груше и

ребенка, и тот находит для нее подходящего жениха — умирающего крестьянина из соседней деревни. Ради того, чтобы ребенок имел крышу над головой, Груше соглашается.

И вот нанятый по дешевке пьяный монах венчает Груше с умирающим Иосифом. А между тем прослышавшие о свадьбе соседи голодной, извивающейся словно змея вереницей вползают в дом, и начинается не то свадьба, не то поминки. В разгар этого веселья появляется конный гонец с известием об окончании войны. И в ту же минуту увиливавший от набора «мертвец» вскакивает со своего одра и гонит гостей. Рассчитывала Груше стать вдовой, а стала женой ненавистного ей человека.

Мука, боль, отчаяние на лице, в глазах, во всей фигуре жестоко обманутой Груше. Что скажет Симон, когда вернется с войны, ведь она обещала ждать его. А «воскресший» муж, голый по пояс, сидит в лохани с водой и требует, чтобы Груше мыла его. И отвернув голову, Груше делает вид, что трет мужу спину, грудь, живот. Гия Перадзе, играющий Иосифа, достигает в этой сцене силы настоящего гротеска. Голый, мокрый и жалкий, он сидит в лохани как тиран на троне, злорадствуя и упиваясь своей властью над Груше. И совсем без перехода он вдруг начинает хныкать, что Груше холодно и неласкова с ним, что она совсем не любит его...

Если эта сцена идет под оглушительный хохот зрителей, то в следующей сцене Иза Гигошвили вызывает слезы. Вернулся Симон. Готовая провалиться сквозь землю, бледная, закрыв от стыда глаза, она страстно восклицает: «Симон Чачава, не ухо-

ди, это не мой ребенок!» И Симон уже готов поверить. Но появляются солдаты, которые ищут сына губернатора, и Груше вынуждена кричать, защищая ребенка: «Оставьте его, прошу вас, он мой!» Но несмотря на мольбы Груше, латники уводят мальчика в город.

Начинается вторая история — история полунищего сельского писаря, пьяницы и чревоугодника Аздака, волею случая ставшего судьей. Согнутый под бременем лет, одетый в жалкие лохмотья, с копной седых нечесаных волос, прикрытой мятой старой шляпой, Аздак держится тем не менее с независимым достоинством и рассуждает как заправский философ. В дни восстания в своей бедной лачуге он укрыл беглеца и поделился с ним последним куском сыра. Но когда Аздак узнал, что укрытый им человек, переодетый в женское платье, был не кто иной, как спасавшийся от преследования великий князь — душегуб и угнетатель народа, — он сам заковал себя в цепи как преступника и пошел в город на суд и расправу.

Если в первой половине спектакля над всем господствует образ Груше — Гигошвили, выражающий народный идеал женской, материнской самоотверженности и любви, то во второй половине на сцене безраздельно царит образ народного мудреца и правдолюбца Аздака, воплощенный актером Рамазом Чхиквадзе.

Каждый приезд на гастроли в столицу Театра имени Руставели становится триумфом этого талантливого коллектива. Еще до войны прогремели Акакий Хорава и Акакий Васадзе; позднее — Серго Закариадзе. В по-



Сцена из
спектакля
«Кавказский
меловой круг».
Театр имени
Ш. Руставели.
И. Гигошвили
в роли Груше,
К. Кавсадзе в роли
Симона

оследний приезд руставелиевцев в Москву необычайной популярностью у зрителей пользовался Рамаз Чхиквадзе — актер яркого комедийного темперамента, умеющий в самые рискованные моменты оставаться в границах жизненной правды и убедительности. Яркая буффонада в роли пьяницы и дебошира Кирилэ в «Мачехе Саманишвили» Д. Клдиашвили,

острый политический гротеск в роли авантюриста Кваркварэ в одноименной комедии П. Какабадзе позволили зрителям увидеть различные грани дарования этого актера. И все же в роли Аздака Чхиквадзе сумел подняться на еще большую высоту, поразив удивительным сочетанием абсолютной психологической достоверности с самыми смелыми и неожиданными художественными преувеличениями. Думается, что расцвет таланта Рамаза Чхиквадзе в последние годы не случаен и связан в том, что Театр имени Руставели возглавил режиссер Роберт Стураа, который также имеет вкус к яркой театральности, гиперболе, гротеску и умело ими пользуется. Соединение их талантов



Сцена из
спектакля
«Кавказский
меловой круг».
Театр им.
Ш. Руставели.
Д. Папуашвили
в роли
полицейского,
Р. Чхиквадзе
в роли Аздака

и дало такой замечательный эффект, как образы Кваркварэ и Аздака.

Каждый выход на сцену Аздака — Чхиквадзе — это торжество высокого виртуозного актерского мастерства, но не самоцельного, а одухотворенного большой идеей и глубокой мыслью. Захватывает сцена, когда Аздак — Чхиквадзе так увлеченно и

мастерски изображает судебный процесс, что замороженные латники в пику жирному князю Казбеги выбирают судьей не глуповатого княжеского племянника, а нищего, но мудрого Аздака и напяливают поверх его лохмотьев судейскую мантию. И Аздак начинает вершить суд...

Каждое судебное дело Аздака — это яркая и неповторимая театральная новелла. Общее в них только то, что перед каждым разбирательством Аздак протягивает руку, деловито произнося: «Я беру», — и богатые кладут ему в руки взятки, но решает он дела все равно в пользу бедняков.

Однако кончились дни мятежа, вернулся великий князь, вернулась жена губернатора. Началась расправа над

матежниками. Грозит виселица и Аздаку за то, что он помогал беднякам. Осыпая недавнего судью ударами, латники тащат его к виселице, накидывают ему петлю на шею. У Аздака от страха подкашиваются ноги... Но в последний момент появляется вестник на коне и объявляет приказ великого князя о назначении Аздака, спасшего жизнь, имеющую для страны первостепенное значение, судьей.

Потирая шею, Аздак снова усаживается в судейское кресло. Ему предстоит разобрать жалобу губернаторши на Груше, якобы похитившую ее сына. Честная, непосредственная Груше в глаза называет Аздака пьянчужкой и продажной тварью, а судье по душе такая прямота простой женщины, но он не показывает виду. Аздак прекрасно понимает, что губернаторше ребенок нужен лишь затем, чтобы получить наследство мужа. И он назначает последнее испытание. Наступает самый драматический момент спектакля.

Помощник судьи рисует на земле мелом небольшой круг и ставит в него мальчика. Аздак предлагает обеим женщинам взять ребенка за руки и тянуть его к себе, кто перетянет. Боясь повредить Михаила, Груше отпускает его, а потом умоляет повторить испытание. Но и во второй раз повторяется то же самое: цепкая губернаторша, не жалея мальчика, вытаскивает его из круга. Груше в отчаянии ломает руки: «Я его вскормила! Что же, мне его разорвать, что ли? Не могу я так!».

И тогда, поднявшись, Аздак торжественно объявляет, что он теперь установил, кто настоящая мать. Минуту назад радовавшаяся своей побе-

де губернаторша мрачнеет, понимая, что потерпела поражение, попав в ловушку судьи, что ее бездушие и корысть раскрыты...

А потом Аздак, делая вид, что ошибся, разводит вместо старой супружеской пары Груше с ее мужем Иосифом. Теперь Груше свободна и может выйти за любимого Симона. На радостях герои спектакля пускаются в веселый заключительный пляс.

Этот грузинский спектакль любопытен как удачный пример современно-го сценического воплощения драмы Брехта. Не следуя букве брехтовской «теории эпического театра», которой не следовал в своих режиссерских работах и сам ее автор, Роберт Стурца своим средствам сумел раскрыть самый дух активного политического театра немецкого писателя-коммуниста. Яркая зрелищность спектакля «Кавказский меловой круг» не затушевывает, но помогает четче выделиться главным мыслям драмы, вызывая восхищение самоотверженностью, добротой, мудростью простых людей из народа и гнев против угнетателей. В этом спектакле, совсем по Брехту, развлекательность органически сливается с поучительностью.

Но грузинский театр и спорит с Брехтом, утверждавшим, что исполнитель не должен перевоплощаться в образ, а лишь «показывать» его. То, что Гигошвили, Чхиквадзе и другие актеры сливаются со своими героями, живут на сцене их страстями, захватывая и покоряя зрителей, придает идеям спектакля особую доходчивость и действенность.

Теперь театры готовятся к фестивалю польской драматургии. Посмотрим, чем он порадует нас.

На сценах советских театров идет множество произведений зарубежных драматургов как социалистических, так и капиталистических стран, не только классических, но и современных. Остановимся лишь на двух пьесах, впервые поставленных в Москве в самом конце сезона 1975/76 года.

Сейчас по всему миру широко идет «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты, чилийского разбойника, подло убитого в Калифорнии 23 июля 1853 года» — произведение великого чилийского поэта и патриота Пабло Неруды. Изображенные поэтом события более чем столетней давности становятся для прогрессивных театральных деятелей средством и поводом выразить свою солидарность с непокорившимся народом Чили, выразить свой гнев его угнетателям и палачам. Такое остро публицистическое, современное звучание имеет и спектакль Театра имени Ленинского комсомола, поставленный главным режиссером Марком Захаровым.

Умело используя ударные выразительные театральные средства — пластику, ритм, цвет, свет и, конечно, музыку, Захаров создает яркий зрелищный плакатный музыкальный спектакль. Очень современная, местами мелодичная, местами резко изломанная, музыка Алексея Рыбникова является душой этого спектакля. Она характеризует героев, ведет за собой действие, раскрывает конфликты. А плоть постановки составляют изобретательная, выразительная актерская пластика и танцы, поставленные А. Дразниным. Это поистине синтетический спектакль, к созданию которого постепенно, но упорно шел Марк Захаров.

...В далекое Чили газеты принесли весть, что в Калифорнии нашли золото. И несчастные чилийские бедняки, подхватив свой нехитрый скарб, плывут на север, в Сан-Франциско. Один из самых сильных моментов спектакля, когда искатели счастья прощаются со своей родиной взволнованной песней «Прощай!».

В этом произведении переплелись поэзия и музыка, реальность и символика. Отдельные герои как бы слиты и растворены в массе. Во время плаванья на корабле Хоакину Мурьете являются два символических персонажа: его Звезда — прекрасная юная девушка и его Смерть — злоедей, дергающийся в ужасной пляске скелет. Потом эти символы обернутся вполне реальными фигурами — Звезда станет невестой Тересой, а потом любимой женой Хоакина. А Смерть предстанет перед Мурьетой в отталкивающем облике главаря рейнджеров — вооруженных американцев. Это подчеркнуто тем, что Звезду и Тересу в спектакле играет одна актриса Л. Матюшина, обладающая красивым голосом и большой душевностью. А Смерть и главаря рейнджеров играет тоже один актер — очень пластичный и выразительный Н. Караченцов, еще ранее обративший на себя внимание.

В таверне «Заваруха» рейнджеры всячески стараются спровоцировать приезжих чилийцев на кровавую драку, но Хоакин всеми средствами уклоняется от кровопролития, хотя внутри у него все кипит. Сдержанно, строго играет Хоакина уже знакомый нам А. Абдулов. И только когда главарь рейнджеров начинает издевательски пародировать песню Звезды-Тересы,

Хоакин не выдерживает и бросается на обидчика. В ответ рейнджеры насилуют и убивают беременную Тересу. Повторяется круговая мизансцена: чилийцы со свечами в руках окружают Хоакина и Тересу. Только первый раз они освещали их любовь, их свадьбу, а теперь — похороны.

Праведный гнев загорается в сердце мирного Хоакина — Абдулова, он начинает жестоко мстить за Тересу, за поруганную любовь, он становится страшен в своей мести. Но его настигает пуля, подло пущенная в спину... На экране возникает лицо Пабло Неруды, фотографии, рассказывающие о современной чилийской трагедии, звучат стихи поэта.

Являясь одним из немногих произведений политического театра, этот очень цельный и яркий спектакль производит сильное впечатление на зрителей.

Иной характер носит поставленный на сцене Театра имени Моссовета режиссером Павлом Хомским спектакль «На полпути к вершине» по пьесе известного современного английского драматурга, актера и режиссера Питера Устинова.

Парадоксальную пьесу Устинова режиссер ставит легко, театрально, зрелищно, увлекая зрителей причудливым развитием событий в загородном добропорядочном доме отставного генерала сэра Мэллэлье Фицбаттресса. После многих лет пребывания в Малайе, где генерал делал вид, что воюет, он выходит в отставку и возвращается домой. Звучит игриво-торжественный марш, распаивается входная дверь, и три солдата, маршируя, начинают вносить бесчисленные чемоданы генерала всех фасонов

и размеров. Последним они вносят большой ящик с чучелом крокодила. А вслед за крокодилом церемонным неторопливым шагом входит, наконец, и сам генерал. Эту роль увлеченно и зажигательно исполняет Ростислав Плятт, ставший центром всего спектакля.

Дома генерала ждут сюрпризы. Сын Роберт исключен из университета и стал хиппи. Обросший и оборванный, он бродит со своей подружкой Лесли, как две капли воды похожей на него. Дочь Джуди, проповедующая свободную любовь, беременна сама не знает от кого. Дети ждут, что отец, эпатированный их вызывающим поведением, станет их ругать, проклинать, воспитывать. Но умудренный жизнью Фицбаттресс — Плятт отнюдь не возмущается. Он уходит из дома, чтобы обдумать случившееся...

Проходит время. Снова звучит марш и распаивается дверь. На этот раз появление генерала еще более эффектно. Зрители встречают его хохотом. Респектабельный генерал отпустил косматую бороду, надел рванные джинсы, купил гитару. Он тоже решил пожить свободно. Но теперь дети возмущены вызывающим поведением отца. Как он и предсказывал, они остепенились и хотят жить нормальной жизнью респектабельных буржуа. Л. Наумкина в роли Джуди и В. Бутенко в роли Роберта театрально убедительно передают метаморфозу, происшедшую с их героями.

— Нашей молодежи не хватает хоть какой-нибудь цели и смысла жизни! — грустно рассуждает генерал, растянувшись, как заправский хиппи, на полу своего дома. И со сто-

ическим спокойствием встречает он известие, что жена уже много лет изменяла ему с одним из офицеров его полка. В поисках свободы, поселившись на дереве, генерал становится пленником собственных экстравагантных поступков. Друзья требуют, чтобы он сидел на дереве независимо от того, хочется ему этого или нет... Так и бунт генерала становится бурей в стакане воды, ибо и его протест не имеет глубокого смысла, потому что нельзя добиваться свободы и независимости для одного себя.

К такому горькому выводу приводит этот веселый комедийный спектакль, которому, наверное, не помешало бы стать немного серьезнее и глубже.

Живое наследие

Картина прошедших сезонов будет неполной, если не сказать об интересных постановках классической драматургии. Классика является пробным камнем и оселком для таланта и мастерства режиссеров, актеров, художников. Именно здесь с особой наглядностью проверяются их философская и профессиональная вооруженность, чувство стиля и жанра произведения, способность воплотить на сцене сложные, подчас противоречивые образы и соотнести их со своим временем, раскрыть в них то, что может и должно волновать сегодняшнего зрителя.

Иногда режиссеры поддаются соблазну перебросить прямой мост между прошедшей эпохой и нынешним днем, прибегая к модернизации произведения, поискам в нем прямо-

линейных аллюзий и прозрачных злободневных намеков. Как правило, такое грубое «осовременивание» сопровождается перемонтировкой текста пьесы, купюрами и вставками, произвольным переосмыслением характеров и ситуаций. В результате у зрителей создается весьма превратное представление о классическом произведении. К сожалению, таким методом увлекается кинематограф, создавая фильмы «по мотивам». В театре такие проявления режиссерского произвола встречаются, к счастью, все реже и реже.

Однако бережное отношение к тексту пьесы и авторскому замыслу, строгий историзм в подходе к изображаемому времени вовсе не исключают творческой свободы и смелости в истолковании классического произведения, раскрытия в нем новых сторон и граней, скрытых от взоров предшественников. Этими качествами обладает, на мой взгляд, постановка гоголевской «Женитьбы» режиссером Анатолием Эфросом в Московском театре на Малой Бронной.

...Из темной глубины сцены, из широкой рамы, словно ожившая картина, движется прямо на нас шествие. В торжественном молчании, чуть покачиваясь, шествуют жених под руку с невестой, окруженные пестрой и разноликой толпой. Все громче и громче звучит церковный хор, подержанный раскатистым колокольным звоном. Звук нарастает и на самой высокой ноте внезапно обрывается. Виденье свадьбы растворяется в темноте как мимолетная мечта. Раздается гонг. И на сцене — один Подколесин, в котором мы узнаем

жениха. Видно, это его мечта о женитьбе, о тихом семейном счастье промелькнула сейчас перед нами.

Подколесин в исполнении Н. Волкова с самого начала решительно спорит со сложившимся традиционным представлением об этом гоголевском герое. Он совсем не похож на Обломова, каким часто изображают Подколесина, которого невозможно поднять с дивана. Этот Подколесин подвижен и энергичен. Он не только твердо решил жениться, ему просто приспичило обзавестись женой. И потому он так активен, ему не стоит на месте. И чтобы излить бушующую в нем энергию, он придумывает все новые вопросы: «А не говорил ли портной, не хочет ли барин жениться?», «А куплена ли вакса?», «А сказано ли сапожнику, чтоб не было молей?».

Подколесин — Волков мечется и хлопочет, занятый приготовлениями к женитьбе, а в это время вертикальные полосы, из которых состоит обрамление сцены, поворачиваются и на них возникает восьмикратно повторенное изображение: прилично одетый мужчина совсем неприлично бежит во все лопатки, нарушая сонную и чинную атмосферу петербургских улиц. Это изображение — как иронический подтекст, как предсказание невероятного конца событий — будет снова возникать в самые острые моменты спектакля.

— Старуха пришла, — докладывает Степан, и из глубины сцены выезжает комнатка с яркой цветастой обивкой стен и мебели, в больших клетках два цветастых попугая, а в кресле, тоже в яркой цветастой нарядке, восседает сваха Фекла Ива-

новна — А. Дмитриева. В этой сцене актриса прекрасно передает всю предысторию взаимоотношений свахи с Подколесиным. Совершенно вымученная трехмесячным хождением к нему, она, едва сдерживая от досады слезы, как хорошо заученный урок в сотый раз перечисляет достоинства невесты и список приданого. А Подколесин выслушивает все это с интересом, как будто в первый раз.

Подколесин очень хочет жениться, но он привык все делать не торопясь, основательно, хорошенько обдумав. Даже покупка ваксы для него целое событие, а тут — женитьба. Для Подколесина это почти то же самое, что для Гамлета решиться на убийство короля Клавдия. И когда Фекла с тоской в глазах слезно умоляет его ехать, наконец, к невесте, он ищет зацепки, чтобы оттянуть этот решительный момент. «Выеду, а вдруг хватит дождем», — с такой трагической интонацией произносит он, словно ему грозит по меньшей мере ураган или землетрясение. Таким же огромным трагическим потрясением оказываются для него слова свахи, что у него в голове седой волос появился...

Подколесин стремительно бросается за зеркалом, яростно спорит с Феклой, доказывая, что седого волоса нет. Больше всего на свете боится он перемен в своей жизни. Потому так долго сокрушается он о разбитом зеркале, купленном в английском магазине, потому что другого такого зеркала уже не сыщешь. А Кочкареву, по вине которого Подколесин уронил зеркало, и горя мало. У него одна забота: чем бы занять себя, куда направить свою энергию.

Кочкарев — М. Козаков появляется в спортивном костюме — сапожках и жокейской шапочке. В таком костюме только бы мчаться, лететь, а мчаться некуда и незачем. Оттого на лице его меланхолия, а в глазах — смертная тоска. Но увидев сваху, он оживает, предвидя здесь возможность заняться делом. Увлечшись намерением женить Подколесина, он словно змей-искуситель соблазняет друга прелестями семейной жизни. В самом разгаре монолога он вдруг сникает, словно из него вышел весь запас пара. Но мгновение спустя снова горит, увлекает, искушает...

Козаков демонстрирует в этой роли максимум пластической и мимической выразительности, представляя то Мефистофелем-искусителем, то вдохновенным вралем Хлестаковым. Он так кипит, бранится, волнуется, как будто речь идет о самом важном для него самого. И наконец, не устояв против его бурного напора, Подколесин соглашается ехать к невесте.

Во дворе у невесты стоят дрожки, видно, те самые дрожки, что упоминаются в списке приданого. В этих дрожках любит сидеть и мечтать Агафья Тихоновна. Снова повторяется живая картина свадьбы: и у невесты и у Подколесина одно и то же на уме.

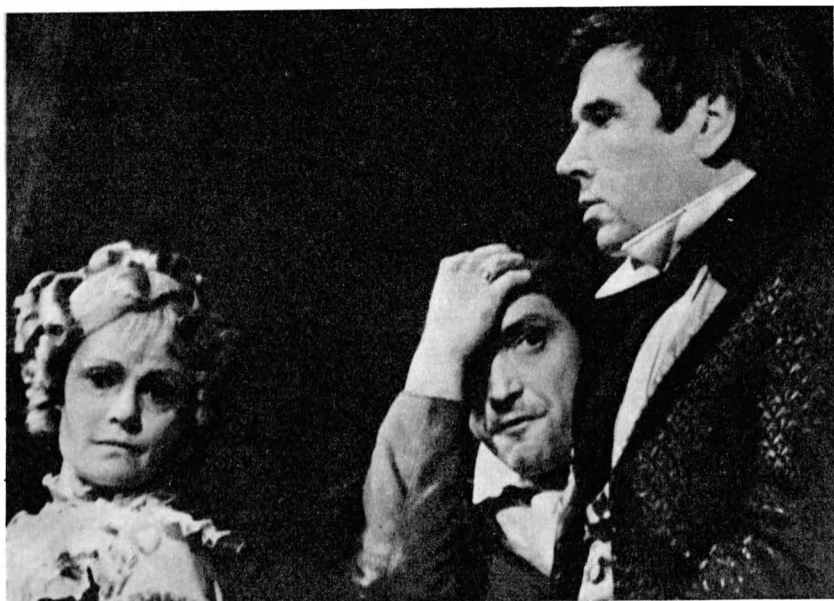
Эти дрожки обыгрываются еще раз, когда Фекла Ивановна начинает рассказывать невесте о женихах, и они один за другим сходят с дрожек и выходят на авансцену, а невеста внимательно рассматривает их, обходя со всех сторон. Это нововведение режиссера очень органически входит в действие. Независимо от ремарок автора женихи почти все время на-

ходятся на сцене: они все время стоят перед глазами Агафьи Тихоновны, как бы хочет сказать этим Эфрос.

Солидно и важно выходит уверенный в себе экзекутор Иван Павлович Яичница — Л. Броневой. Обстоятельный и вкрадчивый, он интересуется больше приданым, чем самой невестой. Но и у него есть своя «ахиллессова пята». Когда сваха называет его фамилию, он сразу стушевывается и отступает назад, смахивая слезу. Гонимый Никанор Иванович Анучкин — Д. Дорлиак заботится лишь об одном: чтобы невеста была воспитанная, чтобы по-французски умела говорить. Маленький, в длинном не по росту кителе, весь всклокоченный Жевакин, лейтенант в отставке, хочет, чтобы невеста была в теле, поджаристых он совсем не любит. Несмотря на свой возраст, Жевакин подвержен экзальтации. А как заговорит об итальяночках из Сицилии — таких розанчиках, то весь трясется. Но ни один из них не привлекает невесту. А где же шестой? Ведь сваха обещала шесть женихов!

И вот уже женихи явились, не в воображении только, а в реальности, обвели кругом Агафью Тихоновну, тянутся к ней, как к лакомому кусочку. Один гладит ручку, другой — коленку, третий норовит залезть за декольте, так что, не выдержав, невеста вскакивает с места и отбегает в сторону. И все это протекает на фоне простодушного мотивчика, безыскусно наигрываемого на скрипке. Словно идет настройка инструментов перед настоящим концертом.

Миловидная, конфузливая невеста приглянулась Подколесину. Но когда Кочкарев, чтобы отвадить других же-



Сцена из
спектакля
«Женитьба». Театр
на Малой Бронной.
О. Яковлева
в роли Агафьи
Тихоновны,
М. Козаков в роли
Кочкарева,
Н. Волков в роли
Подколесина

нихов, начал хаять Агафью Тихоновну, Подколесин снова заколебался. «Дай мне только слово, что потом не будешь отнекиваться», — то яростно, то умоляюще требует Кочкарев. И когда Подколесин, наконец, протянул ему руку, тот схватил ее как великое сокровище и возликовал, и закружился в невероятном танце, выкидывая невообразимые коленца и радостно приговаривая: «Ну, этого

только мне и нужно!!!». И вдруг в изнеможении опустился на пол и тихо, тоскливо спросил себя: «Этого только мне и нужно?». И в его интонации до самого дна раскрываются бесцельность и бессмысленность всех хлопот Кочкарева, которому неважно, куда бежать, лишь бы бежать.

Второе действие спектакля начинается знаменитой сценой гаданья Агафьи Тихоновны. Ольга Яковлева играет ее совсем не глупенькой, недалекой, перезрелой девицей, которой и замуж хочется, и выбор ни на ком из женихов она остановить не может. Ее героиня хотя и наивна, но привлекательна. Что же делать, если женихи очень далеки от ее идеала. И мы совсем не смеемся над ее желанием «губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича,

да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча...». При этом женихи находятся на сцене, сидя рядком на кушетке. И Агафья Тихоновна — О. Яковлева рассуждает очень просто, без всякого жеманства, точно советуясь в своем затруднении со зрителями. И там, где другие исполнительницы вызывают только смех, Яковлева вызывает улыбку сочувствия и понимания. Ведь у нее и впрямь очень трудная задача: выбрать одного. Ведь нужно выбрать только одного, говорит она зрителям, подняв вверх свой розовый пальчик. У нее даже разболелась от всех этих колебаний и размышлений голова, она пьет порошок, а потом решает бросить жребий. И вот уже бумажки написаны и уложены в ридикюль. Зажмурив глаза, с замиранием сердца: «Страшно», — объясняет она женихам, начинает гадание, ужасно боясь результата. И с радостным криком: «Все! Все вынули!» прыгает и кружится по комнате, как дитя. И ей очень на руку вмешательство Кочкарева, который, освобождая ее от сомнений и колебаний, решительно убеждает выбрать Ивана Кузьмича Подколесина.

Стоя в зрительном зале, Кочкарев по очереди прямо в лицо аттестует всех женихов как дрянь. «Почему же я дрянь?» — долго кипятится Яичница. А потом все женихи вереницей преследуют по залу увертливого Кочкарева. А тут еще Подколесин застрял в самый ответственный момент, стремешка на брюках у него расстегнулась. И он стоит в проходе, поправляя ее. «Ты долго будешь поправлять стремешку?» — нетерпеливо и многократно повторяет Кочкарев, так что

в конце концов и одураченные женихи тоже начинают вслед за ним топтать Подколесина с поправкой стремешки.

Очень смешно поставлена А. Эфросом сцена женихов со свахой. Яркий комизм Гоголя получает здесь выпуклое сценическое выражение. Яичница и Анучкин обвиняют Феклу в беззастенчивом обмане, а сваха, держась подальше от них, неровен час и прибить могут, находчиво отругивается.

Кочкарев так хохочет над одураченной свахой, что даже катается от смеха по полу. Он чувствует себя в эту минуту настоящим магом и волшебником, опьяненный успехом, он возглашает, что может женить кого угодно и на ком угодно. Эти слова слышит Жевакин и просит женить его на Агафье Тихоновне. Ничего уже не осталось в нем от бывшего храброго морского лейтенанта. Но очень сильно несет в этой роли артист Л. Дуров мечту о счастье этого маленького жалкого человечка, в котором неожиданно проглядывает бессмертный лик гоголевского «маленького человека». И не только зрителей, но и заскорузлого Кочкарева трогает до слез порыв Жевакина — Дурова.

И вот наконец Кочкарев сводит Подколесина с Агафьей Тихоновной и оставляет их наедине. Она смотрит на него трепеща от нетерпения, жаждая услышать долгожданные слова... А он взрывается короткими фразами о катанье на лодке, о цветке, о гулянье... Она с готовностью подхватывает, оживленно пытается завязать разговор. А он уже потух, выдохся до следующей вспышки. Вот он взял одну ее ручку, другую... Но, оказы-

вається, не затем, чтобы поцеловать, а чтобы сосчитать по ее пальчикам, сколько дней осталось до екатерингофского гулянья. Замерла Агафья Тихоновна, неужели уйдет... Замерла, очарованная его обхождением, скромностью и рассудительностью. Но Кочкарев наचेку, не дал уехать, снова толкнул в комнату. Осталось совсем немного: соединить их руки. Но уперся Подколесин, ни с места. Тянет, толкает его Кочкарев, совсем умаялся. Наконец, оторвал-таки от пола, толкнул к невесте, а сам отлетел в другую сторону и бездыханный рухнул на кушетку.

И вдруг происходит чудо, точно плотину прорвало в душе Подколесина, точно проснулся он после долгого сна. Он бросается к своей нареченной, он хочет поцеловать у нее руки с такой страстностью, что она, застыдившись его напора, вырывается и прячется за ширмочку. Подколесин горит желанием венчаться немедленно. Он с Кочкаревым словно поменялся местами, тот в полной апатии лежит на кушетке, а Подколесин весь в действии. Но ненадолго хватает его энергии. Едва останется он один, как на него снова нападают гамлетовы сомнения, ему становится страшно.

Еще мгновение назад Подколесин — Волков так горячо и искренне восхищался своей невестой, так радовался близкой женитьбе, что, казалось, спектакль у Эфроса окончится иначе, чем у Гоголя, и герой не выпрыгнет в окошко. Но тут же, без всякого перехода, он начинал подумывать о бегстве. И оттого, что все иные пути оказывались отрезаны, кроме окна, невиданная решимость нападала на Ивана Кузьмича. Обычно

прыжок его трактуется как высшее проявление нерешительности. У Эфроса это, напротив, высшее проявление решительности и отваги в скромном и мягком чиновнике. Режиссер и актер не обличают своего героя, но и не оправдывают. Они только раскрывают нам все скрытые пружины его невероятного поступка, и он уже не кажется нам таким уж невероятным. «На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было связать себя, и уже после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего — все кончено, все сделано», — восклицает Подколесин. И мы понимаем его, ведь тогда нельзя было через несколько месяцев после женитьбы прийти в загс с заявлением о разводе.

В сгущенном гиперболическом виде Гоголь выразил в образе Подколесина то, что присутствует в характерах многих из нас. «Всякий мужчина перед женитьбой есть Подколесин, только один лучше, другой хуже умеет скрывать это», — писал Белинский своей невесте. И эту типичность характера Подколесина прекрасно передал Волков, так что иной зритель, вздохнув, мог подумать про себя: «А почему я в решительный момент трусился и вот так же не выпрыгнул в окно?».

«Давай! Пошел!» — раздается уже с улицы крик Подколесина, совершившего самый смелый и неожиданный поступок в своей жизни. И доносятся цоканье копыт извозничьей лошади. На фоне этого цоканья идет вся последующая сцена. Оперлась о стену, чтобы не рухнуть на пол, Агафья Тихоновна. И ее жаль до слез. Упала на колени и запричитала тетка невесты. С вытянувшимся, опрокину-

тым лицом сидит Кочкарев. Удивленно покачивает головой внутренне торжествующая сваха. А над ними восьмикратно повторенный бежит стремглав жених...

И снова возникает свадебное шествие — картина несбывшейся надежды, неосуществившейся мечты. Потому и колокола и церковное пение звучат теперь заупокойно. И безутешно плачущая невеста уплывает вместе со своей комнаткой в глубину, в темноту, в небытие.

И грустно становится на душе, и не знаешь, смеяться или плакать над невероятной историей, рассказанной со сцены. Потому что жизнь здесь показана не однозначно, а сложно и противоречиво, как она и бывает на самом деле. Потому что в этом спектакле истинно по-гоголевски смешались смех и слезы.

В горячих спорах, развернувшихся в последнее время вокруг театральных постановок русской классики, наряду с «Женитьбой», о которой только что шла речь, часто фигурирует также спектакль М. Захарова «Иванов» А. П. Чехова (Театр имени Ленинского комсомола).

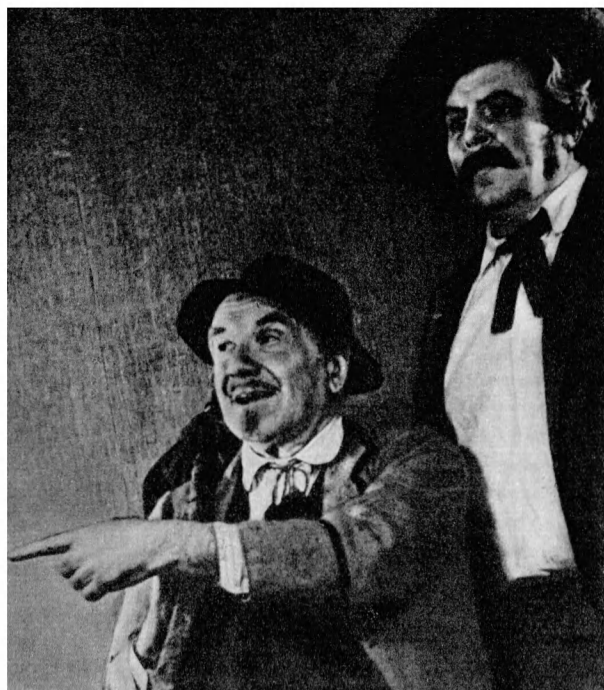
Сценическая история этой чеховской драмы в советское время начинается только в середине 50-х годов. В то время наш замечательный режиссер Алексей Дикий выступил со статьей «Почему я хочу ставить «Иванова», утверждавшей право этой пьесы на интерес современного театра. Смерть помешала Дикому доказать справедливость своего утверждения на практике. Это сделала М. Кнебель постановкой «Иванова» на сцене Московского театра имени Пушкина. Реабилитацию драмы Чехова закреп-

пил Борис Бабочкин, поставивший ее в Малом театре и сыгравший главную роль.

Долгое время исследователи не относили «Иванова» к лучшим, классическим пьесам Чехова. Действительно, он стоит как бы на полпути между старой и новой драмой, в нем много следов традиционного театра. «Иванов» — это еще монодрама с одним центральным героем, от чего Чехов отказался в дальнейшем. Пьесе недостает совершенства и ясности в выражении авторского замысла, что не раз признавал и сам Чехов.

Конечно, ставя «Иванова», М. Захаров не мог не опираться на открытия своих предшественников, но вместе с тем он и полемизировал с ними. Прежде всего режиссер стремился очистить образ от налета романтической исключительности и подчеркнуть его типичность и массовидность. Это не расходится с намерением Чехова, не случайно назвавшего своего героя Ивановым, а первоначально намеревавшегося сделать его даже Иваном Ивановичем. Свое стремление режиссер реализовал, назначив на роль Иванова актера очень плотского, земного, обаятельного — популярнейшего комедийного актера Евгения Леонова. Такой неожиданный выбор исполнителя главной роли вызвал множество возражений со стороны и зрителей, и критиков, но для Захарова это имело принципиальное значение, ибо концепция его спектакля строилась в расчете именно на Леонова.

Захаров поставил «Иванова» резко, жестко, графично, избегая той лирической, поэтической мягкости, которая обычно считается неременной



Сцена из
спектакля «Лес».
Малый театр.
Р. Филиппов
в роли
Несчастливцева,
И. Ильинский
в роли
Счастливецва

принадлежностью чеховского спектакля. Жанр его постановки можно определить как трагифарс, а истоки этого решения восходят, очевидно, к знаменитой постановке чеховской «Свадьбы» Евгением Вахтанговым. В смешном бытовом водевиле великий режиссер увидел «последний пир» мещанства и окружил единственного живого человека — свадебного генерала Ревунова-Караулова уродливыми гротесковыми фигурами, зловещими масками.

Пожалуй, никогда еще окружающий Иванова мир наглых, бесцеремонных обывателей не был показан на сцене с такой обличительной беспощадностью, как в спектакле Захарова. Внутренняя бездуховность и пустота этих

монстров сочетается с такой же пустейшей, но внешне очень деятельной суетой, маниакальной устремленностью к карточной игре, выпивке, поискам выгодных женихов и невест. Освещенные призрачным светом фейерверка, под тревожный незамолкающий звон набата, взявшись за руки, они уходят на цыпочках на поиски... «шнапса». А с каким наслаждением они клеветают, затаптывают в грязь Иванова, который не хочет быть похожим на них, не хочет погружаться в обывательское болото.

Трагически одиноким чувствует себя Иванов — Леонов среди этих мертвенных масок — липких, назойливых, не дающих ему покоя. С неподдельной искренностью и правдой

играет Е. Леонов человека, потерявшего веру в себя и в жизнь, надорвавшегося от непосильной ноши. Он глубоко страдает и жестоко судит себя за обломовщину, за бесцельное существование. Другой на его месте примирился бы с совестью, нашел утешение в вине, как его друг Лебедев, которого тонко, на полутонах играет артист Н. Скоробогатов. Иванов же не способен на примирение с пошлой средой.

Есть несомненная справедливость в критических упреках Захарову, что режиссер сузил содержание драмы Чехова, сделал слишком прямолинейными взаимодействия ее героев. Это относится, конечно, и к образу Иванова, вся сложность которого не раскрыта Леоновым. У него не звучат в полную силу философские монологи, герой больше чувствует, чем мыслит. Но его внутренняя жизнь захватывает и вызывает острое, щемящее сочувствие.

Если воплощение главного героя вызывает споры и несогласия, то, кажется, всеми признана удача в роли жены Иванова Сарры актрисы Инны Чуриковой. Нарисованный резкими и неожиданными красками трагического гротеска образ становится жизненно вполне убедительным и наполняется богатой внутренней жизнью. С огромными темными глазами на смертельно бледном лице, она неслышно как привидение скользит по комнатам ивановского дома, вся не от мира сего, вся устремленная в свое счастливое прошлое, за которое заплатила такой дорогой ценой.

«Николай, давайте на сене кувираться!» — неожиданно говорит она мужу, не чувствуя настроения Ива-

нова, не понимая абсурдности своего предложения. А некоторое время спустя бьется на полу в припадке удушливого кашля. Удивительно выразителен и разнообразен рисунок движений рук Чуриковой. То они напоминают взмахи крыльев смертельно раненной птицы, то жалко просятся к мужу в мольбе о любви, о счастье, то бессильно повисают, когда она застывает, прислушиваясь к крику совы.

Готовые многое простить Иванову, зрители не простят ему жестокой бесчеловечности по отношению к жене, пусть он и разлюбил ее. Доведенный до полного отчаяния обвинениями доктора Львова, гневными упреками Сарры, Иванов — Леонов, потеряв контроль над собой, торжествующе кричит в лицо жене: «Так знай же, что ты... скоро умрешь...» — и отсекается, осознав трагическую непоправимость сделанного.

Здесь режиссер и актриса находят очень тонкий и верный ход. «Когда?» — упавшим голосом спрашивает вся поникшая Сарра — Чурикова. И неожиданно прижимается к мужу, самоотверженно прощая его, принимая на себя боль и примиряясь с неизбежным. А потом, не отрывая взгляда от Иванова, она медленно удаляется в глубину сцены, как бы уходя в небытие.

Саша в исполнении Т. Дербеневой чем-то неуловимо напоминает Сарру, и это сразу же накладывает печать обреченности на ее настойчивые стремления во что бы то ни стало «спасти» Иванова. Очень драматична ее сцена с отцом, когда она в слезах поверяет ему свои сомнения и тревоги. Но придуманный долг мешает

ей прислушаться к словам Иванова, который пришел решительно заявить, что свадьбы не будет.

На мгновение совсем другим становится Иванов — Леонов, проснулось в нем прошлое, заговорили гордость и совесть. Достаточно того, что он сам безвозвратно погиб, он не имеет права губить других...

Никто не хочет слушать Иванова, хватают под руки, чуть ли не силой тащат под венец. И тогда в руке Иванова появляется пистолет. Все обступили его, чтобы увидеть необычайное зрелище, закрыли от зрителей, и тогда хлопнул выстрел.

Но режиссер на этом не заканчивает спектакль. Казнивший себя Иванов выходит на авансцену, опускается на колени перед освещенным залом и разводит руками, как бы говоря зрителям: «Не судите меня строго. Я не сумел. Так давайте же вы, дерзайте...»

И этот финал освещает весь спектакль призывом к гражданской смелости, к активной жизненной позиции.

Избранный А. В. Эфросом и М. А. Захаровым путь активного переосмысления драматического произведения прошлого не является единственно возможным путем современного прочтения классики. Иной принцип, принцип верности не только духу, но и традициям его сценического воплощения, продемонстрировал И. В. Ильинский своей постановкой «Леса» Островского, приуроченной к 150-летию Малого театра.

Как большой праздник советской культуры был торжественно отмечен в октябре 1974 года юбилей старей-

шего русского театра. Сам театр и его ведущие мастера были удостоены высоких правительственных наград. К двум Героям Социалистического Труда — М. И. Цареву и Б. А. Бабочкину — присоединились еще трое — Е. Н. Гоголева, М. И. Жаров и И. В. Ильинский. Юбилейную афишу Малого театра наряду с другими спектаклями украшал и «Лес».

...Бредут по пыльным бескрайним дорогам России «пешие путешественники», бездомные, но благородные артисты — трагик Геннадий Несчастливцев и комик Аркадий Счастливец. Идут они с жалкими котомками за плечами в поисках работы и хлеба насущного, шагают мимо прекрасных картин русской природы, вдыхая полной грудью воздух свободы. И вместе с ними входит в спектакль Малого театра главный его мотив — тема русского демократического театра и его гордых, душевно богатых подвижников, которые не променяют своей полной лишений творческой жизни на сытое прозябание корыстных и развращенных «обитателей леса».

Чутко уловив замысел постановщика, художник А. Васильев передал в своем оформлении аромат старого русского театра. Он и в живописных декорациях, и в движущихся панорамах прекрасных лесов, и в позолоченных с тяжелыми кистями кулисах и падугах. Театральная условность и одновременно живописная яркость этих декораций требуют и от актеров органического слияния жизненной достоверности, психологизма со сценической выпуклостью, театральной броскостью, что всегда отличало стиль Малого театра. Исполняя в сво-

ем спектакле роль Аркашки Счастливец, И. В. Ильинский показывает образец такого стиля и ведет за собой весь актерский ансамбль.

Впервые Ильинский выступил в роли Аркашки полвека назад в спектакле «Лес», поставленном знаменитым режиссером-новатором Всеволодом Мейерхольдом. Решая комедию Островского в духе народного балагана и агитплатата, режиссер существенно видоизменил образы пьесы, превратив их в театральные маски. В соответствии с таким замыслом Ильинский выявлял лишь комедийную стихию образа, обрушивая на зрителей целый водопад изобретательных эксцентрических трюков. Социальное содержание, жалкая судьба бродячего актера оставались в тени. В 1938 году, придя в Малый театр, Ильинский во второй раз сыграл Аркашку, раскрыв трагичность доли провинциального русского артиста. Но отказавшись от эксцентрического заострения рисунка роли, актер слишком драматизировал своего героя.

Много лет мечтал Ильинский по-новому прочесть любимый образ, и наконец мечта эта сбылась. В нынешней постановке Ильинскому удалось создать образ в полной мере трагикомический, органически слив яркую комедийность Аркашки с глубокой социальной и драматической темой. Его постаревший, измученный голодной полуничтожной жизнью Аркашка вызывает у зрителей чувство щемящей жалости и сочувствия. Но он не только жалок. Сильно звучит в исполнении Ильинского тема гордости маленького человека, его ненависти и к лакейству, и к барству.

Вместе с тем острая драматическая нота не заслонила в образе удивительной жизненной стойкости, оптимизма, горячей любви к сцене, ради которой Счастливец готов сносить любые тяготы. На вопрос лакея помещицы Гурмыжской Карпа, как его зовут, Аркашка находчиво отвечает: «Сганарель». И это воспринимается не как шуточный розыгрыш. Для Аркашки — Ильинского Сганарель — любимая маска великого Мольера, символ вечного и неистребимого комедийного начала. И оно бьет в Аркашке ключом.

Ильинский использует некоторые трюки мейерхольдовской постановки, органически включая их в свой спектакль. Веселый смех зрителей вызывают эпизоды катанья Аркашки с ключницей Улитой на качелях, устроения купца Восмибратова и знаменитой рыбной ловли. Присев у реки, Аркашка забрасывает в воду удочку. Клюет. И вот уже одна, а затем и другая рыбка трепещут в его руках. На самом деле никаких рыбок, конечно, нет. Это виртуозная техника артиста заставила зрителей поверить, что они действительно бьются на крючке.

Самые сильные сцены спектакля — сцены Счастливец и Несчастливец. Ильинскому очень повезло с партнером. В лице артиста Р. Филиппова он нашел прекрасного исполнителя для трудной роли, который сумел передать душевное благородство, широту натуры и романтическую приподнятость, без чего нельзя себе представить трагика русского провинциального театра. Несчастливец Филиппов с его импозантной фигурой, густым басом, картинными позами и

в жизни немного подражает шиллеровским героям. Но режиссер и исполнитель вовсе не намерены иронизировать над театральными привычками трагика. Самое главное и ценное для них — бескорыстная преданность Несчастливцева театру, благородство его души, которые ставят его выше самодовольных и жестоких обывателей.

Актерам по профессии — Несчастливцеву и Аркашке режиссер резко противопоставляет «комедиантов» по призванию, которые лицемерно толкуют о любви к человечеству, о помощи ближним, а тешат и забавляют только самих себя. Комедиантство, лицемерие, душевная черствость объединяют перерзлую, но любвеобильную барыню Гурмыжскую и недоучившегося гимназиста Буланова, витиеватого красноречивого Милонова и прямолинейного «бурбона» Бодаева. Сочные сатирические краски находит актриса Т. Еремеева для развенчания «святой женщины» Раисы Павловны Гурмыжской, за деньги покупающей молодого мужа. Выразительно передает В. Бабытинский метаморфозу Буланова, который на наших глазах из трусливого юноши превращается в наглого и высокомерного барина. Так же сценически выпукло поданы фигуры Милонова — Н. Рыжовым, Бодаева — В. Шарлаховым, купца Восмибратова — Г. Сергеевым. В обрисовке персонажей этого лагеря актеры не допускают никакой утрировки. Сталкивая слова и поступки своих «героев», они обнаруживают их истинную сущность.

Контрастны в спектакле образы слуг Гурмыжской Карпа и Улиты. Если Карп в исполнении В. Головина по-

лон мудрости и чувства собственного достоинства, то Улита — С. Фадеевой показывает, до какой степени нравственного падения может довести человека крепостное состояние.

Исполнители ролей молодых влюбленных Аксюши и Петра, которых едва не разлучила жадность тетки и отца, но соединило благородство трагика, артисты Л. Пирогова и В. Ткаченко, постепенно обретая творческую свободу, наметили столь важную для Островского тему «горячего сердца».

Режиссер и актер И. Ильинский проявил доверие к великому драматургу, не модернизируя его комедии. Современность его постановки заключена в глубоком постижении сути пьесы и ее значения для наших дней. Современность режиссерского взгляда проявляется прежде всего в том, что социальная оценка персонажей Островского неразрывно слита для него с нравственной их оценкой, и это по-новому освещает давно знакомую комедию, приближает ее к нам.

...С гордо поднятыми головами, товарищески взявшись за руки, уходят из-под душных сводов барской усадьбы друзья-актеры. Уходят пешком, как и пришли сюда. Звучит незатейливый вальс, раздается пенье птиц. И мимо поэтических картин освещенного солнцем леса идут вечные неразлучные странники, бессмертные, как бессмертен породивший их русский театр.

•
•
•

Выдержав нелегкое творческое соотношение с кинематографом и те-

театром, театральное искусство не только доказало свое право на существование, но добилося в последние годы заметных успехов в глубоком и художественном раскрытии образов самоотверженных тружеников — строителей будущего и героических защитников Родины в годы Великой Отечественной войны, в исследовании нравственных исканий наших современников.

Когда видишь толпы зрителей у освещенных театральных подъездов, когда «лишний билетик» начинают спрашивать за несколько кварталов от театра, прямо на платформе метро, наивными кажутся звучавшие еще недавно так мрачно предсказания о скорой и неизбежной гибели сценического искусства в век техники. Ход времени доказал, что театр по-прежнему необходим людям, потому что он удовлетворяет такие эстетические потребности человека, которые не способен удовлетворить никакой другой вид искусства.

Углубляя свое знание жизни, совершенствуя мастерство, наше театральное искусство не считает зазорным поучиться у смежных искусств. Сейчас нередко пишут о «кинематографичности» того или иного спектакля. Действительно, современный театр нередко заимствует у кино принципы «крупного плана», «стоп-кадра», «монтажа», «голоса за кадром». Такие приемы можно встретить в спектаклях режиссеров самых разных поколений и эстетических направлений. Частым явлением стали воплощения на сцене киносценариев, причем эти постановки зачастую оказываются более совершенными, чем экранизации тех же сценариев. Это можно ска-

зать о «Человеке со стороны», «Сталеварях». Так что теперь уже кинематограф должен побаиваться конкуренции со стороны театра.

Театр учится и у телевидения задушевному разговору со зрителем с глазу на глаз, камерности, интимности художественного общения. Многие театры устраивают теперь у себя малые сцены, ставят спектакли в фойе для небольшого числа зрителей. Спектакли на малых сценах уже идут в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького, в московских театрах имени Моссовета, имени Маяковского, имени Ермоловой и других. Малые размеры зрительных залов требуют иного качества искусства режиссеров и актеров — ювелирности, тонкости, предельной искренности и простоты. Здесь актер может играть на таких полутонах, с такими нюансами, которые невозможны в большом зале. И это способствует развитию и совершенствованию сценического творчества.

Театр всегда был связан с литературой, обогащая свой репертуар лучшими популярными произведениями прозы. Но, пожалуй, никогда еще процесс инсценирования романов, повестей, рассказов не приобретал такого массового характера, как в наши дни. Настоящими театральными событиями стали постановки «Петербургских сновидений» (по «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского) Ю. Завадским, «Холстомера» Л. Н. Толстого — Г. Товстоноговым, «Брата Алеши» (по «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского) — А. Эфросом, «Разгрому» А. А. Фадеева — М. Захаровым, «А зори здесь ти-

хия...» Б. Васильева — Ю. Любимовым.

Проза дает театру не только содержание, она диктует и особую форму своего сценического воплощения. Происходит своеобразная «эпизация» театрального искусства, оно начинает не только «показывать», но и «рассказывать», порой слишком увлекаясь этим и забывая, что основой театра является действие.

Знаменем нашего времени стало и настоящее наступление музыки на драматический театр, что, конечно, не случайно. В этом отразился общий процесс, если можно так выразиться, «омузыкаливания» современной жизни и быта. Массовое распространение магнитофонов и транзисторных приемников, профессиональных и самодеятельных музыкальных групп и ансамблей привело к тому, что мы живем в почти не затихающей музыкальной среде. Естественно, что музыка заявила свои права и на театр, где она в той или иной степени существовала всегда.

К сожалению, музыка нередко привлекается в театр не для углубления идеи постановки, а в развлекательных целях, и используется она не по законам драматического театра. Постановщики подчас копируют не самые лучшие приемы эстрады.

Вместе с тем в нашем сегодняшнем театре есть образцы действительно творческого и умелого использования музыки для создания эмоционально яркого и одновременно умного, занимательного, но и поучительного театрального зрелища. Это характерно для режиссеров, спектакли которых разбирались в этой брошюре, — М. Захарова, П. Хомского, Р. Стуруа.

Обогащение драматического театра художественными средствами смежных искусств — процесс закономерный и необходимый. Важно только, чтобы при этом оставалась неизменной специфика театра, составляющая его могущество и силу. Этой главной силой театра является живой актер, творящий свое трепетное, согретое сердечным теплом искусство на глазах у зрителей. Возникающий при этом непосредственный контакт сцены и зала порождает ту радость соучастия, которую может дать людям только театр — и в этом залог его бессмертия.

Характерной чертой нынешнего этапа становится постепенное сближение полюсов театрального процесса, стремление режиссеров, сохраняя свое творческое лицо, синтезировать все лучшее, что есть в современном театре. Сегодня не кажется таким уж удивительным, что режиссер А. Эфрос одновременно ставит спектакли в двух таких разных театрах, как Московский Художественный и Театр на Таганке — в первом «Эшелон» Рощина, во втором «Вишневый сад» Чехова, — находя общий язык с актерами обоих коллективов.

Театры, следующие традициям жизненно-достоевского искусства, стремятся в своих спектаклях к яркой образности и большим художественным обобщениям. С другой стороны, театры, исповедующие так называемое «метафорическое направление», стремятся к психологическому углублению своего искусства, к созданию на сцене, используя выражение К. С. Станиславского, «жизни человеческого духа». Этот плодотворный процесс творческого обмена и

взаимодействия, который происходит между театрами различных эстетических течений и между театрами братских социалистических национальных культур, уже дает хорошие результаты, и он будет, несомненно, успешно продолжаться.

Высокая оценка, данная на XXV

съезде партии деятельности творческой интеллигенции, которая «вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества», вдохновляет работников советского театра на новые свершения, достойные великих дел наших дней.

Содержание

- 3 Строители будущего
- 13 30 лет спустя
- 33 Зарубежная драма
- 41 Живое наследие

Григорий Аркадьевич ХАЙЧЕНКО

Театр наших дней

(Панорама последних
театральных сезонов)

Редактор Л. И л ь и н а

Художник М. Б а б и ч е в а

Худож. редактор М. Г у с е в а

Техн. редактор Т. П и ч у г и н а

Корректор Р. С т а р ц е в а

А03336. Индекс заказа 67111. Сдано в набор 28/VII 1976 г. Подписано к печати 28/IX 1976 г. Формат бумаги 60×84/16. Бумага по глубокой печати. Бум. л. 1,75. Печ. л. 3,5. Усл. печ. л. 3,25. Уч.-изд. л. 3,75. Тираж 108 240 экз. Издательство «Знание». 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 2033. Цена 15 коп. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

15 коп.

Индекс 70095

