Новосибирский государственный университет
Новосибирский государственный театральный институт

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН МАРИНЫ РУБИНОЙ

Учебное издание

Новосибирск 2010

Новосибирский государственный университет
Новосибирский государственный театральный институт

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН МАРИНЫ РУБИНОЙ

Материалы к курсам «Основы творческой деятельности», «Искусство глазами журналиста», «История театров Новосибирска» для студентов факультетов журналистики и студентов театральных вузов

Новосибирск 2010

УДК 7.072.3+792
ББК Щ330л73-1

Т 291 Театральный роман Марины Рубиной / Новосиб. гос. ун-т, Новосиб. гос. театр. ин-т. Новосибирск, 2010, 140 с.

Марина Ильинична Рубина на протяжении многих лет была одним из ведущих театральных обозревателей Новосибирска. Она заведовала отделом литературы, искусства и науки новосибирской областной газеты «Советская Сибирь», публиковалась в журнале «Сибирские огни», а также в столичных журналах «Театр», «Театральная жизнь», газете «Советская культура». Театрально-критические работы М. И. Рубиной, собранные в настоящем издании, в совокупности представляют собой очерк театральной жизни Новосибирска конца XX века. Вдобавок тексты Рубиной убедительно демонстрируют, что известные черты классической рецензии, — информационная насыщенность, ясно выраженная авторская позиция, доказательность оценок — актуальны и сегодня. Тексты Рубиной можно назвать образцовыми с точки зрения следования канонам жанров, и одновременно — увлекательным чтением для всех, интересующихся театральным искусством.
Книга «Театральный роман Мирины Рубиной» будет небезынтересна специалистам в области истории и теории театра, театральным критикам, а также студентам, изучающим указанные дисциплины.

Рецензенты
д-р филол. наук Силантьев И. В., канд. филол. наук Шатина Л. П.

Рекомендовано к печати методической комиссией факультета журналистики Новосибирского государственного университета, Ученым советом Новосибирского государственного театрального института.

©Новосибирский государственный университет, 2010.
©Новосибирский государственный театральный институт, 2010.

Содержание

В. Лендова. Позиция критика.....6

РАЗДЕЛ I. Рецензии
Новосибирский государственный академический театр «Красный факел».....10
Новосибирский областной драматический театр.....33
Новосибирский государственный театр юного зрителя.....46

РАЗДЕЛ II. Творческие портреты.....53

РАЗДЕЛ III. Театральный обозрения, театральный репортаж.....67

КОММЕНТАРИИ
Е. Климова. За спиной мастера (театральные рецензии М.И. Рубиной как образцы жанра).....116
К. Ежова. Узнаваемый росчерк пера (композиционно-структурные особенности рецензий М.И. Рубиной).....124
Примечания.....128

ПРИЛОЖЕНИЕ
Марина Рубина: «Мной правили не времена, а честь и долг».....134

ПОЗИЦИЯ КРИТИКА

Присутствие Марины Ильиничны Рубиной в театральной жизни Новосибирска было не просто заметным – в течение многих лет оно было, можно сказать, решающим.

Новый человек в нашем городе не ошибался в поисках некоего центра театральной жизни. Слегка оглядевшись, он находил его сразу – и, к своему удивлению, находил в отделе культуры газеты «Советская Сибирь». К удивлению, потому что в 1970-е г.г. именно эта газета была сосредоточением партийного официоза, и ни чем иным быть не могла. Выраженное в ее статьях даже легкое неодобрение повергало в страх руководителей большого, малого и среднего звена, постановления центральных и местных партийных комитетов воспринимались как необсуждаемое руководство к действию. А Марина Ильинична заведовала в этой газете отделом культуры, деятельность которого напрямую соотносилась с идеологическим отделом. И вот при всем при этом самые содержательные принципиальные высказывания о театре находились в ее материалах, самый большой авторский актив из числа людей мыслящих был у нее.

Она оставалась самым авторитетным критиком города не только в глазах пишущих о спектаклях, но в глазах актеров, играющих их – а это во все времена большая редкость. С ней считались и в «инстанциях», хотя она никогда не была для них «своим» человеком – ее подписи не найдешь под позорными разгромными статьями о пьесах или книгах, объявленных «идеологически вредными». Для этого были другие люди. Марина Рубина умела заставить считаться с собой благодаря безукоризненному знанию предмета, блестящему владению пером, уму, добросовестности и глубокой порядочности. Эти неотменимые свойства ее таланта позволяли ей критиковать, бросать на весы свою точку зрения, догадываясь о том, что может за этим последовать. Порой она не выдерживала тисков «всевозможных непреложных правил» и уходила, например – в завлиты оперного театра (чему мы обязаны, кстати, появлением первой внятной книжки о главном музыкальном театре Сибири). И все-таки возвращалась – она любила свой коллектив, свою редакцию, и готова была терпеть многое, чтобы работать в ней. Это о таких, как она, театральный писатель Инна Соловьева говорила как об особой породе людей, которые сумели, «развив и выявив свой талант, заставить неблагорасположенное к таким талантам время принять его».

Она, конечно, была теоретиком театра, но не только. Сейчас, наверное, мало кто помнит, что в ее простой квартире на ул. Свердлова за большим круглым столом вечерами собирались те, кому предстояло сделать в театральном искусстве Новосибирска новый шаг – молодой режиссер Владимир Кузьмин и близкая ему группа актеров. Простые зрители не знают имен критиков, стоявших у «колыбели» московского театра «Современник», – а это А. Свободин, М. Туровская, Н Крымова, Вл. Саппак, которые вырабатывали новую эстетику, повернувшую театр лицом к жизни. Такой же «штаб» был и в Новосибирске – Марина Рубина, Юрий Постнов, Илья и Элла Фонякова вместе с Владимиром Кузьминым, Анатолием Мовчаном, Евгением Лемешонком решали те же задачи. И решали успешно! В очерке Александра Свободина о Новосибирске театральном с болью читаешь как пустел в начале 1960-х зал «Красного факела», которым еще недавно руководила Вера Редлих, как неблагодарный зритель стремительно перемещался через Красный проспект, в обновленный, яркий, «помолодевший» ТЮЗ – а что делать? Голос времени, звуки «оттепели» слышали там все отчетливей! И хотя деятельность ТЮЗов тогда была жестко ограничена педагогическими задачами, в новосибирском театре для детей появлялись пьесы Розова, Погодина, Зорина, Арбузова, Радзинского – не без влияния рубинского «штаба». Не без его вмешательства обязательная школьная классика звучала вдруг так, что вызывала возмущение блюстителей театральных нравов, бивших тревогу по поводу «овзросления» репертуара. В «Чайке», «На дне», «Горячем сердце», «Марии Стюарт», «Ромео и Джульетте» возникали непредусмотренные акценты и подтексты, резко помолодевшие герои искали сочувствия в зале, вызывали спор, будоражили. Молодежь буквально штурмовала театр, который в то время располагался в так называемом «Доме Ленина». Критик Марина Рубина и ее единомышленники сумели сделать свою профессию необходимой практикам театра.

А как быть такому профессионалу, как она, с оценкой спектаклей, которые ощутимо расходились с жизненной правдой? Ведь в те годы таковых было немало. Марина Рубина выбрала единственно верный путь – она всегда была пристально внимательна к правде актерского существования. К тем чувствам, которые вызывали у зрителей актеры собственным обликом, собственным дыханием, волнением, органикой. Она как никто другой в те годы умела оценить место актера в спектакле, его убедительность, заразительность, «жизнь человеческого духа» на сцене. Ту человеческую правду в предлагаемых обстоятельствах, которая и становилась правдой искусства в работах крупных тюзовских

и краснофакельских мастеров. Лучшие ее статьи и книги на тему «актеры и роли» – рассказы о людях театра: Полякове, Бахтине, Бибере, Морозкиной, Ломоносовой, Гаршиной и многих других. Этот ее «уклон» приобретает принципиальный характер сегодня, когда об актерах пишут мало или не пишут вовсе, довольствуясь «самовыражением».

Секция театральной критики при Новосибирском отделении СТД РФ, которую мы с ней создавали, работает и по сей день, хотя сегодня переживает не лучшие времена. Остро не хватает в наших рядах увлеченной молодежи, тех, кто готов два - три вечера в неделю проводить в театральных залах («Критик должен шляться» – это еще П.А. Марков нам завещал). А когда мы с ней вели в Доме актера семинар начинающих рецензентов, от такой вот молодежи не было отбою, и она работала с нею самоотверженно и увлеченно. Она учила думать. Не обольщаться, не принимать за истину «ложь по мысли и ложь по исполнению», как опять же говорили старые критики. Никогда не забывать о смысловых планах спектакля. Не стесняться вопроса – зачем это поставлено? во имя чего? В ее-то статьях ответ всегда был, потому что была «точка схода», куда устремлялась мысль. Не любила тотальных разносов, заставляла искать в игре крупицу талантливого, яркого. В том, что папки театрального музея при Доме актера (лучшего в Сибири) пополнялись нашими работами, тоже ее заслуга – сумела же увлечь нас историей новосибирских театров!..

В работах Марины Рубиной задолго до перестройки отчетливо различимо неприятие качеств, входящих в состав «партийного менталитета»: лакейской морали, трусости, отсутствия собственных взглядов, вируса недоверия к тем, кто получает меньше и стоит ниже, ненависти к самой возможности хоть каких-то перемен. Верила, что, когда сцена и зал смотрят друг в друга, происходит что-то важное, имеющее отношение к улучшению общей нашей жизни. К тому, чтобы она стала более справедливой и осмысленной.

Если сегодня эта позиция кому-то покажется странной, пусть назовут лучшую.

В. Н. Лендова
заслуженный работник культуры РФ,
доцент Новосибирского государственного театрального института

РАЗДЕЛ I.
Рецензии

Новосибирский государственный академический театр «Красный факел»[44] [1]

ТОМ СТАНОВИТСЯ КОРОЛЕМ
Спектакли молодых

Смотреть этот спектакль весело и поучительно. Недаром в дни школьных каникул, когда «Нищий и принц» шел два раза в день, зал «Красного факела» был буквально забит детворой. Зрители хохотали, глядя на слегка придурковатых придворных, которые передавали друг другу приказания мнимого принца так, как это делают дети, когда играют в испорченный телефон. Спектакль вообще решен как увлекательная игра, где обе стороны – театр и зрители – молчаливо договариваются во всем верить друг другу. В жизни, например, невозможно такое сходство двух мальчишек (если, конечно, они не близнецы), чтобы их перепутал даже родной отец. А в спектакле артисты уверенно разыгрывают именно такую ситуацию. Зрители же принимают ее безусловно, ибо не будь этого, Том Кенти, поменявшись костюмом с принцем Эдуардом, не смог бы оказаться всевластным королем, а юный принц даже в нищенских лохмотьях остался бы тем, кем он есть.

Сейчас же произошла полная путаница, и зрители получили возможность убедиться, что здравый смысл и доброе сердце уместны не только во Дворе Объедков, но и в королевских покоях, надутое же властолюбие, лишенное почвы, выглядит особенно смешным и нелепым.

Впрочем, принц Эдуард, как видят его дебютирующий в режиссуре А Малышев [33] и исполнительница этой роли студентка театрального училища Г. Опонасенко, не вызывает у зрителей антипатии. У этого голубоглазого мальчугана больше простодушия, чем надменности. Он скорее играет в короля, потому надо же мальчику во что-то играть, коль волей судьбы он принужден жить в скучном дворце, а не в веселом Дворе Объедков.

Конечно, Марк Твен, автор повести «Принц и нищий», положенной драматургом С. Михалковым в основу комедии «Нищий и принц», не перевоспитывает принца «под занавес». Возвратившись после скитаний по нищим кварталам, Эдуард чувствует себя во дворце, как в родной стихии. И все же краснофакельцы с полным основанием заканчивают спектакль так, что зрителям становится жаль маленького короля: он так жалобно смотрит вслед Тому и своему новому другу, бравому красавцу солдату Гентону Майлсу (арт. Л. Варфоломеев), сквозь опустившийся сверху занавес-решетку. Там, куда ушли эти двое, – свобода, простые, веселые люди, здесь – размеренная, жестокая скука и фальшивая преданность придворных лизоблюдов.

В них все преувеличено: в вечно жующем что-то толстом и глупом лорде Сенджоне (арт. А. Левит), в розовеньком, как херувимчик, с «коварным» голосом-патокой Первом лорде (арт. В Харитонов), в несуразно длинном, точно складном, Втором лорде (арт. С. Байков [3]), в оранжевом, будто в огне горит – так жаден и недобр – лорде Гердфорде (арт. Л. Левин), в вечно воющей, похожей из-за огромного кринолина на абажур, леди Джен (арт. Л. Филиппович). Молодой режиссер и молодая художница Е. Ратнер, интересно заявившая о себе в этом первом своем спектакле, с каким-то озорством насмехаются над дворцовой знатью. Актеры же охотно подхватывают эту озорную интонацию, обыгрывая не только смешные положения, в которые ставит их постановщик, но и

1 См. Примечания.

пышные, яркие костюмы, еще больше подчеркивающие человеческое убожество хозяев.

К слову, декорации и костюмы в какой-то мере определяют весь стиль спектакля. Они легки, ажурны и жизнерадостны. Когда на сцене Двор Объедков, художник не отягощает зрелище чересчур мрачным пейзажем – ведь народ в этой картине полон бодрости и жизнелюбия. Жаль только, что «народные сцены» во Дворе Объедков оставляют ощущение нарочитости, как будто играются «не всерьез». (Ради справедливости надо отметить очень достоверную, при полном сохранении ироничной, «игровой» интонации, игру студента театрального училища В. Наймушина – слуга в трактире, и молодого артиста Е. Иловайского – начальник стражи).

Не мудрено, что именно нищий люд, не теряющий бодрости духа и душевной ясности, взрастил Тома Кенти (арт. А. Наумова). Разумеется, продажа королевских собак и гардин – не бог весть какие радикальные преобразования в жизни дворца, где временно властвовал Том. Но его житейская мудрость, его понятия о справедливости уже сами по себе «потрясают основы». Врожденному демократизму юных советских граждан, заполнивших зрительный зал, столь же импонируют воля и честность маленького нищего, сколь несимпатичен эгоцентризм его «близнеца». А это как раз тот вывод, какой и должно сделать сегодня из повести Марка Твена, написанной много лет назад.

(«Советская Сибирь», 17 января 1966 г.)

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ «КРАСНОГО ФАКЕЛА»

Предчувствие подвига

Молодость всегда мечтает о подвигах. Но знает ли молодость, что это такое? Броситься грудью на пулемет? Взлететь в космос? Протаранить вражеский самолет? Да, конечно. Здесь в случае смерти человек обретает бессмертие. А если вместо грохота боя спокойный голос начальника: «Выбор пал на тебя, но ты можешь отказаться»? Нет – и все остается, как было. Да – и человек уедет в «командировку», из которой вчера не вернулся его товарищ, из которой может не вернуться он сам.

И все-таки человек говорит «да», потому что есть другое короткое слово: «надо». Железное слово, не терпящее восклицательных знаков. Человек погиб, но о нем не напишут в газетах. Его бессмертие в том, что он выполнил свой долг до конца, отдал людям все, что имел.

Все до конца отдать людям. В этом суть подвига. Все остальное – по обстоятельствам. А обстоятельства в пьесе Р. Назарова «Самая короткая ночь», идущей в театре «Красный факел», вначале складываются не так уж оригинально. Пьеса начинается с того самого разговора начальника и подчиненного, о котором только что шла речь. Герой говорит «да», шагнув тем самым навстречу подвигу.

Но здесь Р. Назаров делает поворот на 180 градусов, и в центре его внимания оказывается не работа героя, не то дело, ради которого он рискует жизнью, не сам подвиг, наконец, а совсем иные вещи. Драматурга интересует, как поведет себя его герой в те последние двенадцать часов, в ту «самую короткую ночь» перед отъездом на задание. До самого конца мы так и не узнаем, какое это было задание, не узнаем даже, какова профессия героя. Автор как бы подчеркивает «всеобщность» природы подвига, как он ее понимает.

Молодой режиссер Эдуард Агу, дебютирующий этим спектаклем в «Красном фа-

келе», и художница Елена Ратнер выступают горячими союзниками драматурга. Они стремятся избегать бытовой конкретизации. Место действия определяется штрихом, деталью. Служебный кабинет в первой картине обставлен с заданной автором неопределенностью. Это может быть и научный институт, и завод, и министерство. Полоска обоев в глубине сцены – комната Кости; стол, покрытый безвкусной вязаной скатертью, – квартира Люси; вереница фонарей, уходящих вдаль, – улица; огни светофоров на станционных путях – вокзал.

Все в спектакле: его зрительный образ, его музыкальный лейтмотив – песня о ветре, чуть грустная и мужественная одновременно, голос диктора в начале и конце, торжественно-спокойный и суровый, – все это создает атмосферу приподнятую и взволнованную. Ту самую атмосферу предчувствия подвига, которая предопределена нашим знанием главного обстоятельства: у человека в распоряжении двенадцать часов, а потом он идет на опасное задание.

Как же распорядится Алексей Вересов своей «самой короткой ночью»? Что постарается он доделать, додумать или пересмотреть? Четыре главные события определяют эту ночь, раскрывая характер героя, его жизненные позиции: телефонный разговор с матерью, эпизод с сыном, объяснение с женой погибшего друга и встреча с бывшим другом.

Разговор с матерью – самый сильный момент в спектакле. Артистка Л. Морозкина [37] проводит его с такой полной верой в происходящее, с такой пронзительной достоверностью, что старая крестьянка, добрая, бесхитростная, всю себя отдавшая детям, объясняет нам в Алексее очень многое. Такие вот русские женщины и дарят миру скромных героев, в них – истоки народного подвига.

Спор Вересова с сыном остается незавершенным. Но в эту последнюю ночь для Вересова-старшего важнее всего понять: в самом главном, в том, ради чего прошли всю войну он и его товарищи, ради чего погиб Гриша, – в этом сын на одних с ними позициях, «на одном фронте» (утвердиться в таком убеждении Алексею помогает и случайный разговор с незнакомой девушкой на вокзале, которую искренно, пылко и обаятельно играет студентка театрального училища Л. Одиянкова [46]).

«Мы служили в разных полках, но всегда на одном фронте» – эту фразу произносит друг Вересова Константин – один из их фронтовой четверки. Сцена встречи двух друзей оставляет удивительно светлое и радостное чувство. В этом немалая заслуга артиста Л. Левина. Так естествен, чуток и по-мужскому сдержан его Константин, что пожелаешь каждому такого друга на черный день. И поймешь молодую женщину (арт. Е. Кутонова), которая предпочитает этого много повидавшего человека своим сверстникам.

Но ведь и Роман – четвертый – воевал с ними «на одном фронте». Отчего же теперь оба они так суровы к нему, отчего не могут забыть, как в иные, мирные дни, он промолчал там, где надо было драться за друга? Да оттого, что и в мирной жизни люди воюют на одном или на разных фронтах.

Когда Алексей Вересов, сжимая в руке милые дочуркины вещицы, бросает в лицо Роману суровую правду о нем, мы понимаем: этот человек не знает компромиссов. Ни в самые обычные дни жизни, ни в самую короткую свою ночь. Иначе это было бы предательством по отношению к погибшему другу, к дочке Аленушке, ко всему святому для человека. Сыграй артист И. Баранов (Роман) фигуру сильную, волевую, коллизия выглядела бы и более драматичной и более достоверной. Ведь было время, когда и силь-

ный мог дрогнуть в лихой час. Баранов же играет жалкого, придавленного своей виной человека, выпрашивающего дружбу, как подаяние. Невозможно поверить, что когда-то он мог быть другом этих троих.

Фальшиво, претенциозно решена режиссером сцена Вересова и Люси (арт. Л. Борисова [12]). Для Алексея Люся – та же предательница, ибо она никогда не любила его погибшего друга, не умела ждать. Так он считает. И вдруг Алексей видит в этой растерявшейся женщине несчастного, бесконечно одинокого человека. Тогда он бросается ей на помощь. Но как? Извлечена из шкафа забытая Люсей машинка, и, стараясь перекричать плачущую женщину, Алексей грубо вынуждает ее печатать, диктуя нараспев стихи…

Вересов в спектакле уходит и… возвращается. Авторам захотелось счастливого конца. Но ведь он мог и не вернуться. Артист Г. Яшунский (тоже дебютант в «Красном факеле») играет личность столь значительную и вместе с тем по-человечески привлекательную, что его герой не нуждается в утешении «под занавес». Люди этого типа естественны во всех своих поступках. Они не идут на возможную смерть «не задумываясь», но, задумавшись, все-таки идут. Если этого требует дело.

Так театр, исполнитель главной роли помогают зрителям понять, что подвиг – это не столько само свершение, сколько подготовка к нему, для которой нужна вся жизнь.

РАЗДУМЬЯ ПОСЛЕ КОМЕДИИ

В этой истории смешных коллизий, пожалуй, немногим больше, чем драматических. Все дело в том, чтобы соблюсти меру: не дать захлестнуть себя эксцентричности и не удариться в скучные сентименты. Обе крайности смертельны для комедии. Краснофакельцы в большинстве случаев удерживают равновесие. Их новый спектакль «Тети и дяди» решен в едином стиле; оба дебютанта на нашей сцене – режиссер И. Ларин и художник Р. Акопов [1] – доказали, что умеют с улыбкой размышлять о серьезном.

Уже в оформлении спектакля угадывается ирония. Недаром рисованные окна в интернате и в ленинградской гостинице решены одинаково – меняются только положение шторы и вид на город. Да и сама откровенная условность этих окон как бы призывает зрителей улыбаться. Легкая, неназойливая мебель предполагает такую же легкость, непринужденность актерского исполнения, хотя это совсем непросто, если учесть, что герои, живя в настоящем, одновременно воспроизводят то, что с ними было вчера. И все же исполнители центральных ролей соблюдают условия.

Может быть, в пьесе А. Макеева Анна Петровна более эксцентрична и переменчива, чем в спектакле. Зато Л. Лепорская (новая для нашего города актриса) от начала до конца психологически последовательна. В характере ее героини есть стержень, есть нечто главное, чего она не теряет в любой ситуации. Вместе с М. Бибером [8] (Балашов) они составляют на редкость слаженный дуэт, где доминируют мягкость, сдержанность, даже лиричность.

История с усыновлением «трудного мальчика», не бог весть какая новая, обретает неожиданную свежесть благодаря тому, что режиссер и актеры ищут не смешных положений (они возникают сами по себе, по ходу действия), а правду характеров. Когда Анна Петровна командирским басом рявкает на Алешку: «Стоять смирно! Кру-у-гом!», она сама пугается своей выходки, ибо это вовсе не в ее характере. И зрители смеются уже не

из-за самого крика, а из-за этого вот ее испуга. Когда Балашов, еле волоча ноги, в изнеможении падает на стул, не в силах выдержать Алешкиного напора, зрителей веселит не столько сама ситуация, сколько то, что респектабельный, корректный добряк Владимир Алексеевич вдруг потерял «форму».

Сидя в зрительном зале, начинаешь понимать, что Л. Лепорская, М. Бибер и их более молодая партнерша А. Наумова (которая играет Алешку в том же заданном ключе) из не очень-то богатого драматургического материала извлекают драгоценные крупицы. Начинаешь думать о прекрасной способности человека поступаться своим, привычным ради счастья другого. О том, что культура чувств не менее ценна, чем культура ума, а подлинная интеллигентность – очень емкое понятие. И о том еще, как важно не спутать эгоистическую заботу о собственных радостях с желанием дать радость другим.

Но вернемся к оговорке, что удерживать равновесие в спектакле краснофакельцам удается не всегда. Говоря так, я имела в виду артистку А. Смирнову [59]. Конечно же, тетка Алеши являет собой прямую противоположность Балашовым. И актриса демонстрирует это броско, остро, дерзко. Когда она на сцене, все остальные персонажи оттерты на задний план. Но в спектакле, где все мягко и тактично, Смирнова выглядит гастролером. Отсутствие чувства меры и стиля оборачивается художественным просчетом.

(«Советская Сибирь», 1966 г.)

ЗАПАХ ЗЕМЛИ

По-разному складываются «биографии» театральных спектаклей. Одни после премьерного подъема понемногу тускнеют, «разбалтываются», другие, наоборот, со временем набираются силы, становятся более зрелыми.

У краснофакельского спектакля по пьесе Ю. Чепурина «Мое сердце с тобой» – особая судьба. Неожиданно для театра он вызвал бурю противоречивых толков, споров, страстей. В рассуждениях тех, кто его не принял, было немало справедливого, и театр сразу же после премьеры взялся за переделки. Каждое последующее представление переживалось, как премьера. О «буднях» не могло быть и речи. Те, кто видел эту работу театра вначале и теперь, не могут не заметить, что многое в ней уточнилось, стало более органичным. Одно осталось неизменным: зрительский интерес к происходящему на сцене, чуткая тишина всегда наполненного зала.

Чем же волнует этот спектакль, по теме своей вроде бы не слишком «выигрышный», если иметь в виду сюжетную занимательность? Думаю, что человеческими судьбами, раскрытыми на конкретном по времени материале, в связи с конкретными социальными проблемами.

Пьеса Ю. Чепурина (а основные претензии «оппонентов» театра были именно к ней) во многом уязвима. Рыхлая по композиции, она вбирает в себя массу сюжетных линий, затрагивает большое количество малых и крупных проблем сегодняшней деревни. Одни из этих линий прослеживаются до конца, другие обрываются или образуют этакий пунктир – заполняй чем хочешь. Чужеродным в пьесе выглядит, например, все связанное с сектантом Серафимом Фроловым. Тема предложена, но не раскрыта, и история «обольщения» больной Глафиры, заведующей клубом, комсомолки, звучит фальшиво.

Острота поставленных драматургом проблем, остающихся злободневными и сегодня, все же несколько приглушена из-за того, что пришли они в пьесу как бы из «вторых рук». Нет тут писательского открытия, каким стали в свое время известные очерки В. Овечкина. Затронутые Ю. Чепуриным вопросы были уже предметом обсуждения ши-

рокой общественности, затрагивались в литературе (например, в пьесах В. Лаврентьева).

Обойти эти недостатки драматургического материала театр (режиссер – К. Чернядев [73], художник – С. Постников [52]), естественно, не мог, и они «перешли» в спектакль. Но и достоинства пьесы – живые человеческие характеры, смелость авторских суждений – остались при нем. Постановщики и большинство актеров искренне увлечены пьесой, активны в своем пристрастии. Недаром же особенно много работали они над важнейшей для спектакля сценой – спором между председателем колхоза Кузьмой Илларионовичем Мефодьевым (арт. И. Поляков) и секретарем райкома партии Афанасием Петровичем Теньгаевым (арт. А. Беляев [7]). Именно здесь, в этом разговоре старых друзей, определяется эпицентр раздумий драматурга и театра о современной деревне, ее сегодняшнем и завтрашнем дне.

То, о чем жестко и горько говорит Мефодьев, принимаешь не сразу. Что-то в нас сопротивляется прямолинейности его суждений. Да, конечно: колхозники уже «сейчас хорошо жить хотят» – с газом, с электричеством. Да, хозяйничаем мы на земле своей не всегда умело. Но ведь и Теньгаев тоже прав: «Газ и электрификация… мимо Сухого Лога прошли? А то, что новая война вот уже более двадцати лет мимо нашей страны проходит – это как?»

И все-таки убеждает Мефодьев – и нас, зрителей, и своего друга. Потому что страстно хочет не луну с неба, а целей достижимых, и не критиканством «со стороны» он занимается, а говорит о кровном, самом главном в своей жизни.

Творческий дух поиска – вот что привлекательно в этом молодом еще, скромном человеке. Пусть спорна его идея «внедрения» культуры быта через осевшую в колхозе городскую молодежь (пожалуй, сегодняшних колхозников не приходится уговаривать перебраться в новые дома). Но что-то в этом все-таки есть! Селу действительно нужны образованные, талантливые люди, и город может и должен поделиться с деревней своими людскими богатствами. Интереснее, благоустроенней станет жизнь на селе – не уйдет оттуда молодежь.

И. Поляков, актер редкого внутреннего обаяния, верит своему герою и идет с ним до конца. Светлого, чистого человека, страстного бойца и поэта новой, коммунистической деревни встречаем мы в спектакле. А такие театральные встречи не так уж часты.

Позиция Теньгаева более шатка. Не оттого ли фигура секретаря райкома партии в спектакле вызвала сомнения у многих его реальных коллег (об этом они говорили на обсуждении новой работы театра)? В споре с Мефодьевым Теньгаев уходит порой в спасительную тень общих слов, а при встрече с колхозниками, во время выступления агитбригады, впадает (пусть на мгновенье) в этакую административную патетику.

Режиссер и исполнитель многое сделали, чтобы непривлекательная сторона в поведении секретаря райкома не перечеркнула его достоинств. А это очень важно, поскольку Теньгаев, как он задуман драматургом, одной с Мефодьевым человеческой «породы»: он ошибается, срывается, но не из чиновничьего рвения, а в поисках истины. «Ну и денек сегодня, – скажет Афанасий Петрович в конце этого трудного дня. – И я ругал, и меня ругали, и я учил, и меня учили… Черт побери! Подумать только – один день, а сколько новых проблем поставил он перед нами!»

Нет, он живой – Теньгаев. Не идеальный герой, нет, но живой человек. И когда на одном из спектаклей режиссер переделал финальную мизансцену, а артист А. Беляев произнес свою реплику: «Счастливый ты, Кузьма!» не с завистью, как было прежде, а с ликующей интонацией причастного к этому счастью человека, коррективы театра можно было понять. Он стремился еще и еще раз доказать: Мефодьев и Теньгаев – союзники и

единомышленники.

В центральную тему спектакля – «деревня – город» – вовлечены все его герои. Семья Васильцовых – как бы лакмусовая бумажка этой проблемы. На Васильцовых и через них драматург и театр «выверяют» свои позиции. Отсюда и определение места действия – дом и около дома Васильцовых. Вполне конкретный деревенский дом, крыльцо, забор, сеновал. На кругу – «дом в разрезе»: комната, часть кухни. Никакой пресловутой условности, в данном случае, вероятно, неуместной. Пожалуй, только недостает «воздуха», поэзии села, того самого «вкусного запаха земли», о котором так много говорят герои спектакля.

Лирическая тема земли возникает на сцене всякий раз как аргумент в пользу деревни, притягательной ее силы для тех, кто здесь родился или прикипел сердцем (отсюда, вероятно, и название пьесы). Прощения и помощи просит у земли Фаина Мокроусова, приехавшая навестить родину из Америки. Радуются запаху вспаханной борозды городские комсомольцы. Не может устоять перед зовом земли отпетый Мишка Васильцов, променявший отчий дом на пустячную городскую должность.

Вернуться ли домой молодые Васильцовы, не нашедшие для себя в городе достойного дела, так же важно для автора и театра, как и то, останутся ли в колхозе заводские ребята. Столкновение между теми и другими открывает истинное, сокровенное в каждом. Предательство Бориса Слинкова не привело к катастрофе потому, что была и в городских комсомольцах, и в том же Михаиле Васильцове отцовская здоровая закваска. От Мефодьевых и Теньгаевых, от колхозного бригадира коммуниста Егора Васильцова, человека простого, честного, справедливого (арт. А. Ильин), унаследовало молодое поколение рабочую совесть, понимание коллективных интересов. Вот почему старшие вправе считать себя счастливцами – смену они вырастили себе хорошую.

Пьеса Ю. Чепурина дала многим исполнителям благодарный драматургический материал. С очень точной бытовой и человеческой достоверностью играет жену Егора Васильцова – Настасью – Л. Лепорская. Совсем простая женщина, прожившая нелегкую трудовую жизнь, она сохранила в себе доброту к людям, наивную доверчивость, хозяйскую гордость родным колхозом. Яркая актерская работа у М. Стрелкова [62] (Алексей Васильцов). Симпатичный комедийный дуэт составляют Г. Красильников (старик Аким Васильцов) и студентка театрального училища К. Гавриленко (внучка Акима – Поленька). Сдержанно, без надрыва (а повод к нему в пьесе есть) играет драматическую роль Глаши Е. Попенко. Мы уже говорили о И. Полякове – Мефодьеве, А. Беляеве – Теньгаеве, А. Ильине – Егоре Васильцове.

Герои спектакля, о которых поведал нам театр, которых сумел полюбить, сделались интересными и зрителям. О них захотелось думать и спорить, как спорят и думают о живых, реальных людях.

(«Советская Сибирь», 28 февраля 1970 г.)

«ЧЕГО ТЕБЕ НУЖНО В ЖИЗНИ?»

– Человек должен быть счастливым, по крайней мере, старается…

– Кому должен?

– Всем… И себе, и окружающим. Даже потомкам… Это не менее важно, чем придумать тысячу кибернетических машин. И, к сожалению, не менее сложно…

Пушкинская строчка: «Один без ангелов», ставшая названием пьесы Л. Жуховицкого, одновременно образно формулирует ее главную мысль. Человек обязан быть

творцом счастья – сам, «без ангелов». Не только для себя, но и для своих детей, ибо, как справедливо замечает один из героев пьесы Костя, «у счастливых родителей выходят счастливые дети.. , опыт личного счастья передается тем, кто рядом».

В общем, не такая уж новая мысль. Весь вопрос в том, что понимать под словом «счастье», какими путями к нему идти. Л. Жуховицкий уже не впервые размышляет на эту тему. Он не предлагает готовых рецептов, а приглашает к раздумью, зовет «остановиться, оглянуться». Спор о счастье, который мы привели вначале, ведут у него люди отнюдь не «благополучной» судьбы. Более того, счастливыми себя чувствуют как раз те, кто о счастье не раздумывает. Драматург с намеренной жестокостью предлагает на наше рассмотрение две жизненные позиции: этакое духовное потребительство с одной стороны и неустанную потребность делать добро – с другой. И та, и та имеют свои плюсы и минусы, свои «за» и «против».

Для Лидии и Игоря в вопросах счастья вообще нет никакой альтернативы. Этим цивилизованным мещанам попросту очень немногое надо. Как говорит тот же Костя, «такие желания, как у Лидии, продают на Тишинском рынке по пятнадцать копеек пучок». И в тревожный вопрос: «Чего тебе нужно в жизни?», который Лидия просит всех своих знакомых задать младшей сестренке Гале, она вкладывает лишь сугубо житейский смысл.

Валерия – другое дело. Она умна, иронична, требовательна. Ее так внезапно вспыхнувшее чувство к Сергею – интуитивная тяга к человеческой значительности. Эти двое как будто бы под стать друг другу. Но в том-то и дело, что Валерия – тоже потребитель. Только в отличие от Лидии ей нужно многое – весь Сергей. Валерия не желает делить любимого даже с его делом, даже с его долгом перед человечеством. То, что делает Сергея личностью, оказывается для Валерии помехой в их любви. Получается замкнутый круг.

Но ведь житейски Валерия права. Нелегко быть рядом с человеком, у которого нет для тебя времени. Тем более что и сам Сергей вовсе не в восторге от того, что лишен возможности ходить в гости, бывать в театрах, следить за литературой. Да, он не гений, а всего лишь рядовой врач. Да, чтобы найти способ лечить неизлечимую болезнь и не найти даже – это дело будущего, – просто сделать хоть один, самый маленький шаг, пробивая дорогу тем, кому посчастливится, – для этого ему приходится экономить на всем. И все же Сергей – состоявшийся человек. Он знает, чего хочет в жизни. Он – единственный из всех героев пьесы, и ради этой цели, ради того, «чтобы люди не умирали в двенадцать лет», Сергей отказывается от многого для себя, в том числе и от Валерии. Такое под силу не каждому. Но в этой способности к самоограничению ради людей, в этой верности своему делу – смысл человеческой жизни.

Счастливы ли такие люди, как Сергей? Ответить на этот вопрос непросто. Счастье – не унифицированный предмет каждодневного обихода. Лишний месяц жизни, отвоеванный врачом у коварной болезни, – его счастье. Ни с чем не сравнимое, добытое многими годами труда и потерь. Право человека – выбирать себе счастье, легкое или трудное. Ведь и Костя с его неудавшейся карьерой архитектора, безответной любовью все-таки счастлив. Тем, что умеет любить людей, делать им добро. Этот его нравственный пример, и пример Сергея помогают Гале выбрать путь. В ней – их продолжение. Так же, как в Галиной умудренной подружке Зое, – увы, продолжение таких, как Лидия и Игорь. Жизнь пока еще несовершенна. Нового человека действительно «выстроить» куда сложней, чем самые сложные кибернетические машины. И на этом нелегком пути

неизбежны жертвы. Но путь осиливает идущий…

Такие вот мысли родились у нас после прочтения пьесы Л. Жуховицкого. Пьесы, думается, и умной, и увлекательной (а это качество куда как не частое). А потом был спектакль «Красного факела», поставленный режиссером Г. Оганесяном и оформленный художником К. Лютынским [31]. Спектакль, согласный с драматургом в его главных мыслях, но отличный в частностях.

На сцене возникли полукруглый «станок», высокие фонари на заднике. С боков площадку ограничили две дощатые стены, которые показались не очень понятными в этом лаконичном и довольно «общем» образе городского пейзажа. Такие декорации сохранились на протяжении всех двух действий. Постановщики с самого начала заявили о своем отказе от «быта». Они ставят «интеллектуальную», а не бытовую драму.

Но пьеса Л. Жуховицкого как раз предполагает быт как характеристику «образа жизни» ее героев. На пустой сцене они выглядят неприкаянно, неуютно. Странно, что Сергей листает свои книги, сидя на полу, то бишь, на ступеньке станка, а Валерия в домашнем халатике (и в туфлях, которые надевала в гости) бродит вокруг него или тоже садится на пол, рядом. Этот халатик и эти книги никак не «вписываются» в пустую сцену. Не будят фантазию зрителей старательные попытки актеров расставить опять-таки на пустой сцене три стула (эпизод дня рождения). И т. д., и т. д.

Есть в спектакле какая-то излишняя экзальтированность, педалирование, тоже не свойственные пьесе Жуховицкого (она написана в тоне интеллигентной сдержанности, умной иронии). Уж очень откровенно глупа Лидия (арт. Т. Крикливцева). Многозначительна и странна медсестра Света (арт. Г. Попова). Сверх меры раздражительна и даже зла Валерия.

Наконец, далеко не во всем принимаешь Сергея. Роль эту играют два актера. Е. Иловайский более мягок и эмоционален, хотя его герою не хватает человеческой значительности, обаяния. У. А. Васильева Сергей – человек волевой, в нем есть привлекательная мужская сила. Но зато он сух без меры, зрители ни разу не ощутили его боль, сомнения, хотя поводов для этого пьеса дает немало.

По актерскому составу спектакль «Красного факела» – молодежный. Молодые актеры говорят со зрителями о том, что их самих не может не волновать. Мы были свидетелями, как в один из вечеров в ответ на слова Кости о том, что надо вырываться «из своего круга», ограничивающего связи человека с миром, из зала бросили: «Это невозможно!» И тогда свой последующий текст артист В. Иванов, играющий Костю, адресовал прямо в зал, туда, откуда шла реплика. Сцена неожиданно обрела форму диспута.

Иванов и играет Костю остро, полемично. Что-то в этом живом, остроумном парне очень близко актеру. Вероятно, его естественная, свободная манера держатся, его умение не выставлять напоказ свои горести и неудачи. Добрый, веселый, незаменимый Костя. «Всехний» спаситель, неутомимый «трепач», душа компании. Но вместе с тем в герое Иванова угадывается какая-то душевная неустроенность. Он, пожалуй, чрезмерно нервозен и, видимо, куда больше раним, чем это может показаться…

В общем успешно дебютировала в роли Валерии выпускница Новосибирского театрального училища М. Филатова [66], несколько лет работавшая в Томске. Роль Гали играет тоже дебютантка – это первое ее выступление на профессиональной сцене – Н. Смердова. Галя, точно натянутая струна, вся в ожидании счастья. Есть в ее чистоте и доверчивости особое свойство – способность угадывать истинные ценности. В этом Галин талант человечности. Недаром же именно она отличила Костю. Молодая актриса

играет еще неровно, порой слишком робко. Но главное ей все же удалось – создать своеобразный характер.

Молодость исполнителей, их заинтересованность в проблемах, о которых ведет речь драматург, придают спектаклю краснофакельцев особую достоверность. И это примиряет нас с тем, что кажется с пьесой несовместимым.

(«Советская Сибирь», 9 октября 1971 г.)

СТРЕНОЖЕННЫЙ КОНЬ РОМАНТИКИ...

Новый спектакль краснофакельцев «Моя любовь на третьем курсе» («Лошадь Пржевальского») по пьесе М. Шатрова я смотрела спустя много дней после премьеры. Зал был полон. Его запомнили в основном молодые зрители (спектакль и адресован преимущественно молодежи). Они замирали всякий раз, когда в руках героев появлялась гитара и звучали студенческие песни. Они тихо, не шелестя конфетными бумажками и не скрипя стульями, как это иногда бывает, слушали споры на сцене, а потом, после спектакля, доброжелательно аплодировали актерам.Но настоящего волнения, счастливых минут полного единения сцены и зала, когда перехватывает горло и тишина звенит от напряжения, все-таки не было.

В чем же дело? Понять это хочется и поэтому, что новый спектакль, поставленный дебютирующим на краснофакельской сцене молодым режиссером Д. Шаманиди (художник – Р. Акопов [1]), собирает полные сборы, значит, он чем-то привлекает зрителей (не одним же «зазывным» названием, кстати, малооправданным), и поэтому, что пьеса М. Шатрова при чтении как раз вызывает и волнение, и горячее читательское соучастие в жизни ее героев. А ведь преимущество «живой» драматургии перед «напечатанной» доказывать не требуется.

Основной конфликт «студенческой комедии» М. Шатрова сводится к противоборству двух жизненных принципов: деспотического своеволия, желания все и всех подмять под себя, опираясь на самое низменное в человеке, и творческого, истинно демократического начала, пробуждающего к жизни явные и скрытые возможности людей творить с наибольшей пользой для общества. Конфликт по самой сути публицистичный (как, впрочем, всегда у Шатрова). Но публицистика эта особого рода. Она от начала и до конца одухотворена поэзией. Потому что пьеса рассказывает о бескорыстии молодости, о ее мечте «жить красиво» – во имя высокой идеи, а не ради рубля, по законам товарищества, а не по принципу «каждый живет своей отдельной жизнью». Наконец, то, что герои пьесы – студенты, время же студенчества всегда останется самой светлой порой жизни, уже предопределяет и логику, и поэзию.

Авторы краснофакельского спектакля начинают действие на аскетически оголенной сцене. Занавеса нет. В глубине – деревянный каркас будущего строения, очевидно, один из «объектов» студенческого строительного отряда. Время от времени перекрытия становятся чем-то вроде нар, на которых спят ребята, и одновременно стенами предполагаемых палаток. Ремарка драматурга насчет «желтой бескрайней степи с пятнышками сиреневых ромашек» и палаточного лагеря отметается. Публицистика этого спектакля поэзию не приемлет. Правда, постановщики пытаются смягчить его жесткий рисунок намеком на романтическую перекличку поколений. Они вводят маленький пролог, в котором песня Стаса Вишневского, «первой гитары курса»,

сопровождается где-то за сценой гулом чеканной поступи солдат; звучит песня о буденовском разведчике, павшем от пули врага. Несколько раз по ходу спектакля возникает на заднике знаменитый красный конь Петрова-Водкина с юношей-всадником, а с двух сторон авансцены, как экспонаты одного музея, выставлены на стендах трубы духового оркестра: старая гармошка и гитара. Быть может, это музей не сегодняшнего, а даже завтрашнего дня. У каждого поколения свои песни…

Но такой изобразительно-звуковой антураж не совмещается со стилистикой спектакля, достаточно заземленной. Кроме того, он иллюстрирует мысль, не нашедшую развития в характерах и взаимоотношениях персонажей. Ведь даже прямой и единственный представитель поколения «отцов» – директор совхоза Сизых (арт. И. Баранов) оказывается личностью не очень-то значительной (в немалой степени в результате сокращения текста роли). Вроде бы и не глуп, и честен, и к ребятам относится с симпатией, хотя и забрал у них незаконно кирпич, но что-то в нем неустойчивое, расплывчатое, не поймешь, хорош или так себе человек.

История с кирпичом, отданным Сизых «шабашникам» на строительство совхозных яслей, заканчивается благополучно: директор чудом «выбил» причитающиеся совхозу материалы и вовремя вернул студентам кирпич. Очевидно, что столкновение это не имело в пьесе и спектакле самостоятельного значения (а если бы не свершилось чуда?), ему отдана роль аргумента в споре. «Как вы можете нас (студентов с шабашниками – М.Р.) сравнивать? – кричит Сизых Женя Сапаргалиев, – Мы приехали к вам работать, а не зарабатывать!» «Неорганизованная, конечно, сила, но тоже строят, как и вы, для людей», – вступает Сизых за «дикую» строительную бригаду.

Итак, и те и те строят «для людей». Но одни приехали зарабатывать, другие работать. И в этом главное различие. Однако оказывается, что очевидные истины бывают иногда не так уж очевидны. Для профессорской дочки Маришки заработок – это возможность лишний раз посетить кафе-мороженое на улице Горького, тогда как для ее однокурсников Максима и Вадима решается, будут ли они каждый день ужинать и смогут ли купить зимнее пальто. Под тяжестью житейской прозы рушатся порою самые высокие идеалы. Особенно, если есть кому подменить их спасительными заклинаниями о пользе дела.

В нашем случае с таким «заклинанием» выступает командир стройотряда Андрей Иконников (арт. В. Иванов), фигура в спектакле наиболее убедительная. В пьесе и на сцене этот характер не во всем совпадает. У Шатрова Андрей – человек азартный, по-своему искренний. Заблуждаясь, он верит в собственную правоту. Кроме того, он способен на сильное чувство – увлечен Таней и страдает из-за вынужденного разрыва с ней. Способность любить и страдать, как справедливо считает друг и противник Андрея комиссар отряда Алексей Нестеров, делает человека небезнадежным.

В спектакле Андрей – вполне сложившийся тип современного карьериста, этакий Глумов наших дней. Ему явно не до любви. Зато вожделенного знамени для своего стройотряда и признания собственных заслуг он добивается в поте лица, не останавливаясь перед непомерной ценой. Формально все выглядит вполне благопристойно: человек хочет, чтобы совхоз вовремя получил школу, жилье, домики и свинарники, отряд – знамя, бойцы – «по пять кусков», если, конечно, будут вкалывать. О морали же и нравственности можно поговорить потом, в Москве. Цель оправдывает средства. И вот счастливая отрядная коммуна (Все, что заработали – поровну. Красиво!) сменилась коммуной бригадной (каждая бригада отвечает только за себя, хочешь заработать – грабь

ближнего). Материальный стимул, по Иконникову, превыше всего. Жизненная программа: «Виноваты обстоятельства, которые заставляют меня действовать аморально» и «Людям нужны сильные парни, мы, как арматура, превращаем человеческую массу в железобетон»…

Дрожь пробивает от такой последовательности. А ведь внешне Андрей ничем не отличается от сидящих в зрительном зале ребят. Тех, что ездили со стройотрядами на целину и теперь ищут в героях и коллизиях спектакля знакомые черты: умен, энергичен, не лишен чувства юмора, как организатор – просто бог… Здесь тот случай, когда «узнаваемость» персонажа, всегда привлекательная для зрителей, «работает» на театр, на самих зрителей. Она побуждает их «шевелить мозгами», как любят выражаться шатровские герои.

Но есть и другого рода узнаваемость – та, что может держать зал на протяжении спектакля и легко отпускает его уже на подходе к вешалке. Нечто подобное, думается, происходит со «студенческой комедией» в «Красном факеле». Все его герои носят форменные костюмы студотрядов. Как и реальные бойцы-строители, они ищут разумные и нравственные формы отрядной жизни и труда. На телеобсуждении спектакля зрители-студенты говорили даже, что извлекали для себя кое-какие практические идеи на сей счет. И это, разумеется, хорошо. Но житейская достоверность не может заменить достоверности эмоциональной. Когда ее не хватает, люди на сцене нивелируются, становятся похожими друг на друга: все в студенческой форме, все «юморят», все разговаривают «как в жизни» (даже в сцене установки микрофона спор командира и комиссара отряда, по мысли автора, «укрупненный» усилителем, в спектакле ради достоверности «снижается» проверочным счетом: раз, два, три)… Семена можно спутать со Стасом, Вадима – с Максом, Лику – с Ольгой. Силик – Алина Силикашвили, в пьесе самая яркая и талантливая среди ребят – чего стоят одни ее лозунги-афоризмы с их бескомпромиссной нравственной! программой – и она тоже (арт. М. Филатова [66]) в общей массе на сцене мало чем отличается от подруг. Драма Алины – ее стойкая безответная любовь к Алеше – в спектакле, по существу, отсутствует.

Но самая большая потеря – это как раз Алеша Нестеров в исполнении В. Бирюкова [9]. В столкновении двух мировоззрений, составляющих основной конфликт пьесы и спектакля, Алеша не случайно выступает противником Андрея. Житейски его позиции слабее (он оперирует чаще духовными, чем материальными, категориями), но за ним правда более высокого порядка. И сам он одухотворен бескорыстием, верой в то, что утверждает, уважением к человеку, к его творческим возможностям, к его способности подняться над собственными слабостями. Если Андрею выгодна бездуховность, пассивность «толпы», позволяющей управлять собой, то Алексей упирается на лучшее в каждом из своих товарищей. Такие люди, как Алеша Нестеров, не так уж часты, общение с ними облагораживает, поэтизирует жизнь.

Краснофакельский Алеша на редкость прозаичен. Он не излучает света доброты и разума, а наводит порядок. В его споре с Андреем так мало страсти и веры, что нам, зрителям, впору согласиться с аргументами противной стороны. Актеру явно неинтересен, не близок его герой, и с этим уже ничего не поделаешь. Режиссерские же купюры (выброшена очень важная для характеристики Алексея история рождения коллективной идеи моста из бочек) сделали образ комиссара еще более голословным.

М. Шатров написал, а театр поставил студенческую комедию. Не удивительно, что на спектакль пошел молодой зритель, жаждущий узнать на сцене себя и своих свер-

стников. Но М. Шатров написал пьесу, дающую театру возможность поговорить с молодежью не только о наиболее рациональных принципах организации работы студенческих строительных отрядов. Драматург увидел в студенческих коммунах поэзию и романтику новых отношений людей, свободных от рабских пут индивидуализма. Жаль, что красный конь романтики так и не вырвался на сценический простор, заставив учащенней биться зрительские сердца…

(«Советская Сибирь», 1973 г.)

ОХ УЖ ЭТА ЖУЖА!

Новый спектакль «Красного факела» «Жужа из Будапешта» – своего рода тройной дебют. Это первая комедийная пьеса известного драматурга Л. Жуховицкого, первый на новосибирской сцене спектакль нового режиссера театра И. Борисова [11] и первое выступление в качестве театрального композитора новосибирца З. Бляхера.

Открытая глазам зрителей сцена еще до начала действия рождает догадку о «ходе», избранном постановщиками. «Игрушечная» полосатая расцветка куполов Василия Блаженного на заднике, смешные человечки, как бы намалеванные на занавесках детской рукой, большие серебряные звезды в небе, которые позже, в нужный момент, заблестят и засверкают (художник – Е. Гороховский [16])… Наконец, первые реплики персонажей, «рекламирующих» в лицах предстоящий спектакль…

Да, конечно же, это – спектакль-игра, свободная импровизационная форма, в которой все чуточку понарошке, чуточку окрашено авторской озорной иронией, увидено ликующими глазами школьницы Жужи, прибывшей в Москву из Будапешта. Все, кроме… но об этом позже. А пока заметим, что при всей привлекательности такой формы, органично вбирающей в себя музыкальные «реплики», песни и танцы, кое в чем у театра есть «перебор». Скажем, когда актеры берут в руку микрофон, чтобы «спеть» заранее записанные на фонограмму песни, это можно понять и принять. Но когда микрофоном оказывается то цветок, то вилка, то есть один условный прием накладывается на другой, или когда идет прямая цитата из знаменитого телевизионного кабачка «13 стульев», – тут чувство меры явно утеряно.

Форма импровизации, игры требует однако не меньшей, если не большей, чем всякая иная, выверенности, строгой организации сценического действия. И. Борисову, думается, удалось этого добиться.

Взяв старт, спектакль двигается вперед весело, стремительно и непринужденно, забавное в нем не заслоняет серьезного, а эстрадность не претендует на роль счастливой соперницы законных средств театра. Что же до музыки З. Бляхера, то она по-хорошему театральна и не только отвечает общему духу спектакля, но в немалой степени этот дух создает. Песни (на стихи Р. Гамзатова, И. Уткина, Н. Ушакова и др.), а некоторые из них наверняка обретут самостоятельную жизнь, служат своеобразной визитной карточкой героев. И, что не менее важно, почти все исполнители успешно справляются с трудностями музыкального жанра – хорошо двигаются, поют, танцуют.

Итак, с первых мгновений зрители попадают в мастерскую молодого талантливого скульптора Виктора Струнникова, в которой и происходят все события пьесы. В несколько безалаберный мир студенческой богемы, где постелью служат подвешенный к потолку гамак или функциональная «пробоина» в стене, а в холодильнике, увы, сво-

бодном от съестного, хранится стиральный порошок. Здесь состоятся все дебаты между «хозяином дома» и его другом Лепой (то бишь, Леопольдом), студентом-искусствоведом, на самые широкие темы – от искусства до воспитания детей. Сюда явится поучать неразумных вечный оппонент друзей Лепин коллега Будкин. Время от времени станет возникать здесь невеста Виктора ревнивая девица Лена. Наконец, именно в мастерскую Струнникова судьба пошлет сначала добрую фею из Венгрии по имени Магда с ее вестью о присуждении Виктору «особой премии», а затем Магдину дочь Жужу из Будапешта, пятнадцатилетнюю школьницу, которой наши милые студенты заменят на несколько дней маму, папу и гидов в путешествиях по Москве.

Роль Жужи театр поручил студентке выпускного курса Новосибирского театрального училища О. Рябовой. В первой на профессиональной сцене большой роли она, скорее всего, сыграла самое себя, свое упоение жизнью, радость бытия, обаятельную бесшабашность и наивность юности. Ее Жужа – девочка «из сегодня»: она умна, лукава, иронична. И самостоятельна. Она – немножко озорной мальчишка, но и юная женщина тоже. Не случайно именно Жужа, ее первые слезы первой любви (к московскому студенту Саше) вернут Виктору творческую зрелость, и он поймет, каким должен быть долго ускользающий от него образ Счастья. Если добавить ко всему этому, что О. Рябова пластична и музыкальна, то станет понятным ее успех у зрителей.

Дуэт Виктора и Лепы – это и сюжетный и смысловой центр спектакля. Здесь обнаруживает себя то самое «кроме», о котором шла у нас речь вначале, тот «серьез», что оправдывает избранную режиссером сценическую форму. Обе роли, конечно же, решаются в комедийном ключе. Но, если Ю. Фильшин (Виктор) играет экспансивность, избыточность эмоций, то Лепа – А. Кондаков скорее спокоен и не лишен здравого смысла. Если один ртуть, другой – ровное течение реки. При всей разнице натур эти двое – близнецы по духу: у них одинаково обостренное чувство долга и ответственности. Касается ли это доверенного им бесенка Жужи (ох уж эта Жужа, эта Жужа!) или собственного творчества.

В девизе Виктора: «фирма гвоздев не делает» куда больше серьезного нежели шутливого. Искусство для Виктора – не конъюнктура, не предмет ширпотреба, не средство прославиться. Он мечтает создать скульптуры, которые возвысят и облагородят человека. Будкинское «все равно», его беспринципная демагогия, достаточно хлестко высмеянная театром (удачный, хотя и не новый прием: Будкин разглагольствует как в немом кино – музыка заглушает его патетические тирады), друзьями игнорируется. Похоже, они не считают нужным зря тратить пыл и аргументы – приспособленца не переубедишь.

В. Власов (Будкин) предлагает острый, даже эксцентричный рисунок роли. Это интересно. И все же жаль, что актер не использует заложенную в пьесе возможность взглянуть на Будкина и с другой стороны. В конце концов он ведь всего-навсего студент, способный гоняться за кругом «уведенной» однокашниками колбасы. Что, если борода, трубка в зубах и мировой скепсис – всего лишь кокетство, желание выделиться?..

Мысли о высоком назначении искусства, о верности призванию, о том, что только правда жизни может вдохнуть душу в творение художника, эти мысли спектакля не теряются в комедийной круговерти, они становятся достоянием зрителей.

(«Советская Сибирь», 22 февраля 1977 г.)

РАСПЛАТА

Новый спектакль «Красного факела» «Шрамы» (пьеса белорусского драматурга Е. Шабана) сразу же вызвала к себе диаметрально противоположное отношение. «Вывести на сцену хулиганов, убийц и копаться в их психологии!» – возмущались одни. «Но ведь в реальной жизни такое случается, отчего же театру не сделать попытку разобраться в корнях явления, не приобщить к своим раздумьям и тревогам зрителей?» – настаивали другие.

Сначала споры шли только в театральной среде. Но вот сыграна премьера, и в дискуссию включился зрительный зал. После одного из первых представлений в молодежной аудитории состоялось обсуждение. И сверстники героев спектакля единодушно поддержали театр в его желании посмотреть жестокой правде в глаза.

Итак, трое подвыпивших молодчиков, на юридическом языке «преступная группа», убили человека. Убили только за то, что он вмешался, когда они приставали на улице к девушке. Впрочем, чуть раньше та же троица без всякого повода, шутки ради, довела до инсульта другого человека, унижала, измывалась над третьим… Теперь наступила расплата.

Кто же они эти трое? Изверги, многоопытные бандиты, врожденные преступники? В том-то и дело, что нет. Всем троим всего-то по восемнадцать, и еще совсем недавно они сидели за школьной партой, опекаемые учителями и родителями. Но вот теперь, когда их сверстники штурмуют знания в студенческих аудиториях, встали к станкам или поднялись на строительные леса, Арнольд, Борька и Валька в пьяном угаре развлекаются на улице. Какая же сила отбросила их столь далеко от бывших одноклассников, сделала отщепенцами, оставляющими неизгладимые шрамы на теле общества?

Это и хочет понять женщина-следователь, для которой юридическая сторона дела неотделима от нравственной, моральной. Спектакль (режиссер И. Борисов [11], художник Т. Жукова), собственно, и построен как следствие по делу об убийстве. Он идет без декораций, в сукнах. Стол и табуретки в кабинете следователя, нары в камере предварительного заключения – вот и весь «вещный» мир сцены. Поворот сценического круга меняет место действия. Постановщики намеренно ограничивают себя во внешних средствах выразительности. Они хотят, чтобы внимание зрителей целиком принадлежало актерам. Им доверено на глазах у зала исследовать истоки падения троих.

На том зрительском обсуждении, о котором шла речь, один из молодых его участников сделал любопытное наблюдение. Он связал воедино поведение дочери следователя, впервые не явившейся ночевать домой, рассуждения об индивидуальном житейском рае судебной стенографистки Люси и образ жизни АБВ (так именуют Арнольда, Бориса и Валентина их знакомые). Разумеется, закономерность в этой цепи достаточно условная. И все же … Как хорошее, так и плохое в человеке с чего-то же начинается. Может быть, как раз с отчужденности между повзрослевшими детьми и их родителями? Ведь вот Борька ненавидит собственного отца, не приемлет его высокомерия, его роли кумира и благодетеля в собственном доме. Не отсюда ли идет Борькина ожесточенность, Борькино самоутверждение с помощью водки и куража над теми, кто послабей?

Арнольд самый циничный из троих, вырос в достатке, сыт, одет и совершенно лишен уважения к труду, в частности (а точнее, прежде всего) к труду своего отца-литератора. Он, так сказать, принципиальный бездельник и иждивенец. Между Люсиной мечтой о комфортабельном покое вдали от шума людского и беззастенчивым эгоизмом

Арнольда, только видимые различия: и та и другой жаждут получать, ничего не отдавая взамен. С Валькой несколько сложней. Этот любит и жалеет мать, дорожит университетом. Но притом легко соглашается на материнские жертвы ради него и участие в пьяных выходках приятелей принимает за верность в дружбе.

В сущности три совершенно разных характера. Но обратите внимание: во всех трех случаях явный перекос в семейном воспитании и одна общая черта – неспособность критично оценивать собственный поступки, считаться с другими людьми. Верно замечает следователь: «Вы рано взрослеете и слишком поздно становитесь самостоятельными». Это замечание в какой-то степени справедливо, вероятно, и по отношению к дочери следователя и уж наверняка – к девятнадцатилетней Люсе-стенографистке (чья житейская мудрость кажется такой скучно-бескрылой рядом с молодой горячностью Следователя). Только у АБВ душевная и социальная инфантильность достигла высшей точки и привела к трагедии.

Театр определил жанр спектакля так: «Монологи в двух частях». Сцены допросов перемежаются в нем внутренними монологами персонажей, в которых и открывается истинное лицо участников следствия. Напряженным вниманием зрительного зала театр обязан не столько сюжету «с неизвестным», сколько психологическому поединку между следователем и подсудимым. Именно так строит спектакль режиссер и именно так восприняла свою задачу исполнительница роли Следователя Т. Дорохова [19]. Гладко причесанная голова с шишечкой на затылке, милицейский мундир, стремительная, угловатая походка… Что-то в ней от девчонки военных лет, от чистоты и бескомпромиссности той далекой молодости, что кажется этой женщине совсем близкой. Недостатки пьесы – вторичность драматургической формы, излишняя назидательность – отступают перед публицистической страстностью, с какой ведется эта роль. Глубоко человеческая интонация актрисы, ее личная позиция многое определяют в атмосфере спектакля.

Эту атмосферу поддерживают и молодые артисты Ю. Фильшин (Валька), Л. Парахин (Арнольд), И. Белозеров [6] (Борька), О. Рябова, А. Запорожец (Люся), играющие с полной самоотдачей.

Все переплелось для Следователя в деле троих: чувство гражданское и материнское, воспоминания собственной юности, думы о будущем… Горечь, возмущение, недоумение, жалость угадываются в ее официальных вопросах. Лишь постепенно зал улавливает в них некую подспудную цель: не только докопаться до юридической истины, но и заставить этих ребят осознать, что они натворили, какова человеческая мера их вины. От страха за собственную участь Следователь ведет Бориса, Арнольда и Валентина к пониманию чужой беды, чужих страданий, к которым до сих пор была глухая их душа. И в этом движении заключены и расплата и спасение. Борькино финальное: «Нет, нет, я не хотел!» и «Да, виновен» Валентина многого стоят…

В только что принятой Верховным Советом новой Конституции СССР записано: «Осуществление прав и свобод неотделимо от исполнения гражданином своих обязанностей». Тех, кто разрушает это двуединство, кто, потребляя предоставленные им обществом блага, хочет быть свободным от обязанностей перед обществом, рано или поздно ждет суровая расплата. История, рассказанная в новом спектакле «Красного факела», в конечном итоге – об этом. И еще – об ответственности взрослых за детей, за то, какими они вырастают.

(«Советская Сибирь», 1977 г.)

СМЕШНЫЕ ИСТОРИИ С ПЕЧАЛЬНЫМ КОНЦОМ

Представьте себе, что человек, которому позарез нужны деньги, сообщает об этом через окно всему прохожему человечеству. И тотчас же является некто с улицы, неся в руках вожделенные купюры: нате, берите – готов помочь!

Теперь представьте, что другой человек, испугавшись возмездия за непочтительность к предполагаемому высокому лицу, прикидывается сумасшедшим и… чуть не отправляется в мир иной.

Может ли быть такое? Маловероятно. Но драматург Александр Вампилов поставил вопрос иначе: а что если?.. И вот оба сюжета становятся поводом к театральному действию. Легко и непринужденно «конструирует» Вампилов свои «Провинциальные анекдоты», не докучая читателям (и зрителям) указующим перстом, а лишь приглашая их к раздумьям.

Многоликий и многожанровый театральный мир А. Вампилова, рожден ли он воображением, шуткой либо анекдотическим сцеплением обстоятельств, всегда оказывается миром реальной жизни. И в «трагикомическом представлении» «Провинциальные анекдоты» драматург выводит на сцену хоровод лиц, вполне узнаваемых. Собранные под общей крышей гостиницы «Тайга», они являют собой дремучее царство Обывателя.

Режиссер С. Иоаниди [22], художник Е. Гороховский [16], поставившие пьесу Вампилова в «Красном факеле», заключают этот мир в четыре стены типового гостиничного номера средней руки. Четвертая стена, в театре обычно предполагаемая, здесь материализуется. Она то раздвигается, открывая сцену, то захлопывается, точно ловушка. За широкими окнами гостиницы сверкает огнями близкий город, а здесь, на замкнутом пятачке-ловушке, идет мышиная возня, правят бал Калошин и компания. Время от времени пятачок будет терять равновесие не только в переносном, но и в прямом смысле слова: от избыточных эмоций обитателей начнет медленно крениться круглый потолок, а музыка (что-то насмешливо-комическое) прокомментирует это смещение реалий. Авторская ироническая фантасмагория реализуется средствами театра.

То, что один и тот же интерьер почти без изменений повторен в обеих частях спектакля («Провинциальные анекдоты» состоят из двух одноактных пьес – «История с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом»), подчеркивает родство душ обитателей гостиницы. Они пройдут перед нами этаким «парадом-алле», обнаруживая разновидности одного и того же типа: местный ресторанный завсегдатай с претензией (А. Кондаков); заезжие снабженцы – рядовые пьяницы без претензий (Анчугин – В. Бирюков [9], Ю. Усачев; Угаров – А. Дорожко [18]); самодовольный молодожен, женившийся, вполне возможно, по расчету (В. Власов); «падший ангел», жаждущий ублаготворить собственную совесть (В. Чумичев [74]); супруга администратора гостиницы Калошина с сердцем, всегда готовым к услугам (В. Мороз [36]), наконец, сам Калошин – квинтэссенция обывателя, рыцарь и жертва стереотипа (В. Харитонов, В. Эйдельман).

Не все персонажи спектакля достигают уровня авторского замысла. Порой они не так ярки, как могли бы быть. Некоторым исполнителям недостает органики, полноты сценической жизни, и тогда появляются неточность, приблизительность, пережим. Иные сцены кажутся затянутыми, и следить за героями становится неинтересно. Конечно же, это вредит общему впечатлению. И все же в главном, думается, Вампилов театром понят.

Лакейская мораль, прежде срабатывавшая безотказно, в конце концов посадила

Калошина в калошу – ловушка захлопнулась и за ним. Вельветовый пиджачок оказался метранпажем из Москвы, и таинственное это, непонятное слово в воображении гостиничного администратора стало разрастаться до бедствия фантастических размеров, едва не лишив беднягу жизни.

Театр трактует Калошина в соответствии с характеристикой, данной ему автором. В номер к Виктории, где злополучный Потапов слушает футбольный радиорепортаж (в его номере радио не работает), этот немолодой бодрячок входит завоевателем. Происходящие с ним метаморфозы имеют богатую партитуру оттенков. Обнаружив нарушение гостиничной нравственности – мужчина в женском номере после одиннадцати! – Калошин упивается ролью обличителя пороков. Мутная водица грязных подозрений – его родная стихия, функция вышибалы – любимейший род занятий. Уж он-то покажет голубчикам!

В этих первых эпизодах Калошин Харитонова полон непробиваемой значительности, окрашенной флером легкого утомления. Он – лицедей по натуре, работающий на публику. У Эйдельмана администратор внутренне менее активен, скорее всего, он лишь осуществляет свою служебную миссию так, как ее понимает. Комедийный ажиотаж, даже с излишествами, начинается у этого Калошина во второй половине сюжета.

Мотив катарсиса, очищения присутствует и во втором анекдоте – «Двадцать минут с ангелом». Те двадцать минут, что незнакомец с улицы мистифицирует томимых жаждой опохмелиться Анчугина с Угаровым и их соседей, не все отданы музе комедии. Искомая пьяницами трешка, обернувшись неожиданной сотней, порождает душевные бури точно так же, как калошинский метранпаж. Совершенно обалдевший от водки, Анчугин готов отстаивать свои представления о человечестве («Все они добры, когда у тебя деньги есть. А когда нет?..») с помощью физической силы. Вдвоем с более уравновешенным Угаровым они распинают мученика бескорыстия на спинке казенной кровати, требуя от него правды. Пародийность этой сцены очевидна. То, что ангел оказался грешником, по существу ничего не меняет: естественное движение души не способны понять не только жлоб Анчугин, но и нервный служитель искусства Базильский, и благополучный молодожен Ступак, и даже умудренная коридорная Васюта – соучастники «допроса». Все вместе они готовы обвинить незнакомого человека во всех смертных грехах и даже упечь в сумасшедший дом. Непонятно – значит, опасно!

И все же в финале объединение этих людей происходит совсем на иной почве. Выясняется, что деньги, предложенные Хомутовым (так зовут незнакомца), предназначались его матери, которая жила в этом городе, забытая сыном, и вот теперь умерла. Тайна обернулась грустной житейской историей. И комплекс вины, разбуженной совести нашел отклик в заржавевших душах обитателей гостиницы. Ведь у каждого из них наверняка есть свои «долги».

Правда, исполнители пришли к такому финалу опять-таки с разной мерой успеха. Скажем, если достоверность образа Анчугина, созданного В. Бирюковым, идет от абсолютной правды жизни, то Ю. Усачева интересует не столько живой характер, сколько комедийные положения. Не слишком очевиден в этой сцене очень существенный субъективный момент: в то время как Анчугина бесит самый факт «странного» поведения «ангела», Базильскому и Ступаку щедрость незнакомца неприятна еще и потому, что они-то отказали соседям в пустяшной трешке. Изобличая Хомутова (психологически точно сыгранного В. Чумичевым), эти двое как бы реабилитируют себя. Такова уж психология мещанина.

Итак, истории с метранпажем и «ангелом» пришли к своему финалу. А что же дальше? Да ничего. Оживший Калошин перейдет из гостиницы на службу в кинохронику. «Щедрый» агроном Хомутов вернется в свой колхоз-миллионер, а лихие снабженцы, может быть, займутся, наконец, делами. Все пойдет, как было. Мораль «сей басни», то бишь анекдота, – скорее для нас, зрителей, чем для персонажей спектакля. Ведь у Калошиных «миг прозрения» – всего лишь только миг.

(«Советская Сибирь», 17 мая 1978 г., под псевдонимом «М. Ильина»)

ЗАКОН ЧЕЛОВЕЧНОСТИ

Гуманистический пафос романа лауреата Ленинской премии Н. Думбадзе «Закон вечности», по которому написал пьесу, поставил и оформил спектакль на сцене «Красного факела» новый главный режиссер театра В. Черменев [71], сформулирован в некоем нравственном законе бессмертия, найденном главным героем книги, писателем и общественным деятелем Бачаной Рамишвили. Законе доброты и взаимоподдержки, «дабы смерть человека не обрекала нас на одиночество в жизни».

Мысль о самоценности каждой человеческой жизни, о неразрывной духовной связи между людьми варьировалась В. Черменевым и в двух его предыдущих новосибирских спектаклях – «Родительском собрании» по собственной пьесе и «По ком звонит колокол» по роману Хемингуэя. Теперь в «Законе вечности» она стала центральной.

Обратившись к произведению остропроблемному, многоплановому, сложному по форме, автор спектакля попытался, сохраняя верность оригиналу, дать ему свое толкование. В истории Бачаны Рамишвили В. Черменеву важнее всего показалось проследить, как нелегкая судьба этого человека смыкалась с судьбой его народа, как поступки и мысли Бачаны задолго до выхода в свет официального партийного документа, заклеймившего нарушения норм общественной морали в родной его Грузии, по сути своей были направлены к той же цели. Это многозначительное совпадение давало повод для оптимизма. Так родилась в спектакле солнечная, окрашенная юмором интонация, которая надежно скрепляет все его разнородные пласты: философичность и патетику, мелодраматизм и притчевый наив, лирическое и смешное. Оптимистичный подтекст романа выходит на первый план, становится «текстом» постановки.

С самых первых сцен зазвучит в спектакле хорошо знакомый всем голос грузинского актера и спортивного комментатора Котэ Махарадзе. Это – голос от автора. Именно голос, а не лицо. Достаточно поднадоевший зрителям расхожий штамп инсценировок обернулся свежей находкой. Махарадзе мило путает две свои профессии, настраивая нас на веселый лад, а его обаятельный акцент довершает дело. Теперь этот голос поведет зал за собой в настоящее и прошлое героя, не оставляя никаких сомнений насчет места действия спектакля: это Грузия, и только она.

А потом на сцену ворвутся парни в черных шелковых рубахах, под звуки лезгинки вспыхнет – нет, не танец, но как бы преддверие танца, – и зал ахнет в изумлении от одинаковости лиц танцоров. Собственно, лиц нет, есть маски: под козырьком огромных кепи – бледный длинный нос и огненно-черные усы. Шутливая маска грузинского театра и кино олицетворяет в спектакле народ Грузии. Не только национальный тип (это лишь внешнее), а людей, какие они на самом деле – добрые и злые, опора главного героя и его боль.

Можно посетовать на то, что в пьесу не вошли такие великолепно написанные и очень важные для характеристики главного героя эпизоды романа, как прием Бачаны в партию или история падения его коллеги-журналиста, принявшего взятку, а затем предательства друга юности – именно эти события явились непосредственной причиной болезни Рамишвили. Однако многие другие, неизбежные при переносе прозы на сцену, «пропуски» возмещены в спектакле голосом от автора и присутствием «хора масок» – прекрасной находкой режиссера.

Аскетизм, свойственный сценографии всех трех спектаклей В. Черменева (в этом ощущается уже некоторое однообразие), в данном случае уповает, по-видимому, на средства чисто режиссерские. Три кровати, покрытые одинаковыми клетчатыми одеялами, и белое полотнище задника – вот, собственно, и все оформление. Но полотно помечено инвентарными номерами: старые зачеркнуты, рядом проставлены новые. И зрительские ассоциации тут же откликаются на режиссерский прием: это – кардиологическая больница с ее горькой эстафетой временных постояльцев – одни уходят жить, другие исчезают навсегда, третьи занимают их место.

По ходу действия белый задник трансформируется то в звездное (в лирических сценах) или в черное (остроумно решенный эпизод явления Христа из сновидений Бачаны) небо, то в киноэкран, где, подкрепляя формулу «закона вечности» (заметим: с несколько прямолинейной иллюстративностью), зрителям покажут трагический глаз и мохнатые натруженные ноги лошади, на которую взвалили непосильный груз.

Так сценография выступает подсобницей у режиссуры.

Оптимистическая вера в торжество справедливости не мешает театру трезво смотреть правде в глаза. Жизнь сталкивает главного героя спектакля со злом живучим, цепким и опасным. Подпольные миллионеры, сколачивающие личный капитал, поклонники всемогущих идолов – блата и протекции – не выдуманы авторами романа и спектакля. Они существуют в действительности, ходят по одной с нами земле. У них тоже есть свой «закон вечности» – закон круговой поруки. «Кроме пяти чувств, – вещает один из этой компании, – существует еще одно – шестое, без которого грош цена всем остальным. И знаете, как оно называется, это шестое чувство?.. Деньги».

Можно, конечно швырнуть больничную «утку» в подхалимничающего фигляра Дархвелидзе, что и делает Бачана, когда «табачный миллионер» является к нему в больницу покупать за взятки спасение от ревизии. Можно посмеяться над настырной дамой, желающей с помощью протекции обеспечить своему недорослю-сыну вузовский диплом. Но, получив отпор за одной дверью, эти «тени прошлого» наверняка сунутся в другие. И нет гарантии, что и здесь не найдут поддержки. Однажды Бачана опубликовал в редактируемой им газете фельетон о директоре комбината меховых изделий Сандро Маглаперидзе, «витязе в кошачьей шкуре», а спустя время встретил его уже процветающим директором ресторана. Кошачий витязь был все так же нагл и угрожающе самонадеян.

Где же выход? Он – в непримиримости, в борьбе упорной и терпеливой всего общества в целом и каждого человека в отдельности.

Автор романа, а вслед за ним театр, свели под общим больничным кровом трех полярно несхожих людей. Настоятель Ортачальской церкви отец Иорам – добрый бородач с лицом крестьянина и чистыми голубыми глазами (Ю. Козев) исповедует несколько отрешенный от действительности идеализм. В свою очередь, сапожник по прозвищу Булика, остряк и балагур, из тех, кто, веселя других, сами сохраняют невозмутимую

серьезность (В. Харитонов), воспринимает жизнь только с точки зрения собственного конкретного опыта. Что до Бачаны Рамишвили, то его идеал – действенный гуманизм. Однако при всем различии образа жизни и мыслей этих троих они – люди одного порядка, ибо всегда руководствуются голосом совести и любовью к человеку. Эта человеческая солидарность обитателей палаты, представляющих как бы макет общества в миниатюре, дарит уверенность в его нравственной чистоте и здоровье.

А. Лосев [30] видит своего Бачану отнюдь не богатырем духа. Беспокойная жизнь не закалила его сердце, не разучила поражаться подлости, не излечила от доверчивости. Житейски Бачана уязвим. Но, наверное, потому так близок нам этот человек, что при всей своей уязвимости он, распознав зло, бросается в бой с ним без оглядки, с открытым забралом и не жалеет себя, когда надо помочь хорошему человеку или защитить невиновного.

Актер играет мягко, легко переключается от сцен сегодняшних к прошлому, от реальности к сновидениям, от моментов драматических к улыбке. Хотя порою хочется воспротивиться ровности этого исполнения, тоскуешь по неожиданностям, по непредвиденным поворотам и оттенкам.

В насыщенной композиции спектакля лирическим сценам Бачаны и Марии отведено, пожалуй, слишком много места, и слишком много пролито в них слез. Но отдадим должное исполнителям: играются эти сцены с большой внутренней наполненностью. В Марии – Т. Черепановой – этой Прекрасной Незнакомке, предназначенной Бачане самой судьбой, есть и боль, и страсть, и влекущая тайна. В ее устах несколько цветистая патетика монологов не кажется фальшивой.

Высокий уровень исполнения продемонстрировали и другие краснофакельские актеры. Как через чистилище, проходят через кардиологическую плату гости Бачаны, чтобы каждому воздалось должное. Эти сцены по сути – законченные сценические новеллы, в центре которых яркий и узнаваемый человеческий тип.

«Табачный миллионер» Дарахвелидзе В. Чумичева [74] – жулик тертый, знающий, как вести дело, умеющий на ходу перестраиваться. Но трусоватый. Елейный голос, заискивающее хихиканье и зоркий прицельный глаз на партнера: клюет или нет? Он смешон и опасен одновременно. Нина Санеблидзе, чадолюбивая мамаша (В. Мороз [36]), напротив, дипломатией себя не утруждает – для столь высоких материй не хватает ума. Требуя протекции, она уверена, что требует по исключительному праву на привилегии.

А вот Вахо Амбокадзе, профессиональный вор, земляк Бачаны, приходит в больницу бескорыстно, с портфелем, набитым лекарствами. В короткой сцене спрессована кривая судьба человека. Г. Скалин, актер, которого до сих пор мало знали зрители, сумел рассказать о ней правдиво и взволнованно.

Сандро Маглаперидзе (В. Орлов [47]), злой демон Бачаны, в больницу не приходит. Но наш герой не раз возвращается к нему памятью. В обрисовке образа этого матерого дельца театр полностью отказался от красок комедийных. Слишком серьезная фигура – «витязь в кошачьей шкуре». Внешность добродушного толстяка резко контрастирует в нем с повадками гангстера. Это вам не Нугзар Дарахвелидзе с его трусостью перед ревизорами. Тут зверь покрупнее. У Сандро есть где-то могущественная рука, он всегда чувствует себя хозяином положения – ничто ведь так не развращает, как безнаказанность. Жалит, улыбаясь, торгуется, угрожая. Всегда предпочитает обороне наступление. Режиссер и исполнитель создали впечатляющий портрет, за которым стоит социально опасное явление.

Общая культура спектакля сказалась и на исполнении самых маленьких, «проходных» ролей. Всего на несколько коротких минут появились, например, на сцене Дуту – милиционер (В. Власов), официант в ресторане (Л. Парахин) и безгласный отпрыск Нины Санеблидзе (И. Игнатов). А в памяти остались и бешеные пьяные глаза Дуту, его тяжелая рука на плече Тамары, и непроницаемая физиономия молодого официанта, неторопливость его передвижений, вся его прямая фигура – смесь последнего вопля моды с нагловатым холуйским неглиже. Запоминаются и развинченность походки долговязого маменькиного сынка, тупая сосредоточенность, с какой этот юный иждивенец вылизывал из вафлей мороженое. Артистичны, непринужденны все появления «хора масок», в котором занята большая группа актеров, в том числе молодых.

Монороман Н. Думбадзе в его сценическом переложении смотрится как многоликое полотно, как яркая и правдивая картина жизни.

(«Советская Сибирь», 31 мая 1981 г.)

ТУДЫШКИН В ПОИСКАХ ИСТИНЫ

В самом названии этой трагикомедии молодого драматурга М. Ворфоломеева «Святой и грешный» точно определены полюсы духовных метаний его героя – скромного сантехника Кузьмы Кузьмича Тудышкина. Фантасмагорическое обличье, в котором являет себя искушение Кузьмы святостью и грехом, – всего лишь условный драматургический прием. И Бог, и Черт (Федя-Мефистофель) – порождение душевных колебаний Тудышкина. Эти роли, если бы позволили условия сюжета, мог бы играть тот же актер, что играет Кузьму.

По жанру пьеса Варфоломеева близка к народной комедии. В ее демократизме есть свои достоинства и свои изъяны. Открывая театру возможности для разнообразных решений, автор в то же время лишает сцену объемных характеров. Персонажи наделены здесь одной функциональной чертой, они скорее маски, чем живые люди. Исключение составляет, пожалуй, лишь сам центральный герой. При всей наивности и неумелости его поисков истины Кузьма Кузьмич мучается духовным томлением, он хочет жить честно, и одно это выделяет его из коммунальной среды, в которой происходит действие.

Театр вправе был зло посмеяться над человеком, приходящим после всех своих метаморфоз к глубокомысленному выводу, что «жить надо не по уму, а по средствам». Но постановщику спектакля в «Красном факеле» Д. Масленникову [34] Тудышкин симпатичен. Режиссеру близка тема «маленького человека», противостоящего мещанской среде. Бунт Кузьмы он понимает как порыв к нравственности, как попытку взорвать стереотип сытого счастьица и вырваться на просторы жизни.

Для того Тудышкина, который выходит на сцену «Красного факела», как и для героя пьесы, выбор образца не изобилует вариантами. Его швыряет от безалкогольной праведности в голых стенах (мебель раздарена) до коньячного благоденствия в окружении бело-малинового «барокко». Третьего не дано. Однако театральный Кузьма Кузьмич в своих превращениях покоя не находит. И в атласном халате он так же полон сомнений, как и в стареньком, не по росту пиджаке.

Сочувствуя своему герою, постановщики не пожалели для него даже поэтичнейшей из народных мелодий. «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина…» – это как голос души Кузьмы, лучшего в нем, что тянется к свету. Русская песня и кукование кукушки на стенных часах создают в спектакле зоны щемящей лирики в противовес судорожным

ритмам и «сатанинской» музыке (композитор – Л. Богуславский) сцен, где правит бал Федя-Мефистофель – кумир обывателя.

Когда роль Тудышкина играет сам режиссер (а он выступает в спектакле и как актер), столь важный для него мотив неуспокоенности Кузьмы становится особенно очевидным. Интеллигентное, мягкое лицо этого Тудышкина добавляет образу свежие, неожиданные краски. Другой исполнитель – артист И. Слепцов – менее тонок, его герой проще, но и узнаваемей. Таких вот хлипких мужичков можно увидеть в какой-нибудь забегаловке, где за стаканом рассыпухи решают они мировые проблемы. Что за душой – поди, пойми. Театр как бы взял да и вывел одного из таких на свет рампы. И не для того только, чтобы посмеяться над ним, но и чтобы понять. Ведь написал В. Шукшин рассказ о «клиентах» вытрезвителя, сознавая, что огульным осуждением подобным людям не поможешь, надо в них по-доброму разобраться.

В финале спектакля измотанный Тудышкин выйдет на авансцену и растроганно взглянет в глаза зрителям. У них, у людей, а не у бога и черта, ищет теперь наш герой утешения и поддержки. Ищет то, чего не нашел в своих близких. Смешное и драматическое в этом образе обрело необходимую точку.

Но вот кого не пощадил театр, так это окружения Тудышкина.

Первый удар наносит суперзанавес, который встречает зрителей еще до начала спектакля. Смеяться, право, не грешно, когда рукою художника (Н. Клеминой [25]) бестрепетно объединены на одном полотне ангельские головки «святой троицы» и кулинарное роскошество натюрмортов из книги о вкусной и здоровой пище. «Святость» и «грех» развенчиваются смехом. К вожделенному для мещанина идеалу сытости подключены в обрамлении картины разнообразные предметы ширпотреба – от импортного унитаза до автомобиля и модных сапожек. Луч прожектора настойчиво задерживает на них зрительское внимание, ибо потом, материализуясь в выигравший «Жигули» лотерейный билет, реальные сапожки тридцать шестого размера, они станут властно распоряжаться судьбами персонажей.

В сущности и конкурирующие фирмы – Бог и Дьявол – не что иное, как полпреды вещей. В самом деле, ведь специалисты по душам – так, фикция, мираж, тогда как «Жигули» и сапожки – ощутимая реальность. Это понимает даже Бог. Сей чистенький, аккуратненький старец (со светящимся, детски невинным ликом – у В. Эйдельмана и деловитый, себе на уме – у И. Попкова [51]) выторговывает у Тудышкина праведность в обмен на вполне вещественные чудеса. Что до Феди-Мефистофеля, то этот и вовсе не церемонится: гони подпись под документом – и получай взамен проданной души полный ассортимент земных радостей. Хочешь – «Жигули», хочешь – голых русалок в персональном бассейне и дом на морском берегу. Сногсшибательный парень в элегантном костюме при бабочке, Мефистофель А. Болтнева [10] чертовски пластичен, но при этом жлобоват и настырен. Федя В. Бирюкова [9], напротив, – гангстер голубых кровей, он изящен, обаятелен и циничен. Оба актера играют с удовольствием, доставляя удовольствие и зрителям.

Вероятно, постановщик спектакля мог бы выделить в пьесе Ворфоломеева наряду с темой Кузьмы линию его зятя, хама и хапуги, или линию Лизы, дочери Тудышкина, девицы на выданье, завоевывающей себе мужа любой ценой. И тот, и другой варианты имеют прямые аналогии в сегодняшней реальности. Но Д. Масленникова, похоже, более всего беспокоит разобщенность людей, порожденная страстью к вещам. Современный «вещизм» рвет естественные человеческие связи, недвижимость оказывается до-

роже душевного равновесия близких, автомобиль – важнее чувства достоинства, деньги – престижнее любви. Подмена духовных ценностей ценностями материальными губит человечность. Об этом в первую очередь размышляет режиссер.

Изобретательный на остроумные и емкие детали, Д. Масленников, не отступая от жанра, ищет внутри него психологические ходы к волнующей его теме. Так рождаются упомянутые уже лирические зоны спектакля, где отъединенность главного героя ранит печалью. Так возникает «механический» голос Лизы – посредника между возлежащим на кушетке «барокко» отцом и его телефонным собеседником: их потребность в общении иллюзорна, ибо билеты в театр предлагаются не Кузьме Кузьмичу, а его престижу. Та же видимость общения – собачье тявканье, которым постоянно обмениваются Лиза и ее муж Сергей, изображая супружескую нежность.

В сценах всеобщего веселья домочадцы и соседи Тудышкина (В. Чумичев [74] и его партнеры – В. Мороз [36] или Н. Зверкова играют еще один вариант семейных связей, в которых главенствует не чувство, а расчет) либо дергаются в странном танце каждый сам по себе, либо, ошалев от жадности, ползают, сталкиваются лбами у ног Феди- Мефистофеля в поисках брошенного Чертом кольца. В порыве гадливости режиссер закрывает их лица маской свинячьей морды, не боясь возможных и вполне справедливых упреков в недоверии к зрителям.

Однозначность изображенных в пьесе характеров не могла, разумеется, не сказаться на их сценическом воплощении. В частности, немало проиграли образы Лизы и Даши – жены Тудышкина. Но справедливости ради скажем, что Т. Черепанова в заданных автором пределах играет Лизу броско и уверенно, а Т. Дорохова [19] и Л. Кутонова находят для образа Даши живые, достоверные мазки. Что касается Сергея Штучкина, Лизиного мужа, то фигура эта обрела в исполнении С. Грановесова впечатляющую объемность. Актер, что называется, получил «свою» роль. Откуда взялись эта вальяжность знающего себе цену торгаша, эта печать непробиваемого самодовольства на пышущей здоровьем усатой физиономии. Разворот плеч вышибалы, цепкие округлые руки и нежданная эластичность массивной спины, если надо выклянчить денег у разбогатевшего тестя. Когда в финале этот тип вновь почувствует себя хозяином положения, становится страшно за тех, кто от него зависим.

В той же роли выступает новый для «Красного факела» молодой актер М. Аблеев. Имея столь сильного «соперника», он пытается идти своим путем, ищет в образе Штучкина типовые приметы, выходящие за рамки конкретного характера…

Д. Масленников вкупе с Н. Клеминой еще раз продемонстрировали свою приверженность яркой театральности. Можно уже говорить о том, что эти молодые художники внесли в облик «Красного факела» новые, праздничные черты.

(«Советская Сибирь»)

Новосибирский областной драматический театр [43]

ЛЮДИ ИЗ «СТАРОГО ДОМА»

Новая пьеса Александра Арбузова «В этом милом старом доме» – произведение «камерное». Здесь все локально – место действия (в одном доме), круг действующих лиц (одна семья), наконец, круг проблем. Кроме того, это очень арбузовская пьеса – и по жанровой ее определенности, и по верности автора дорогим ему мыслям о гармонии

человеческих отношений, об искусстве, дарящем вечную молодость и чистоту души.

Областной театр драмы, поставивший спектакль по пьесе (постановка И. Хасина [69], художник И. Рылов [53]), намеренно подчеркивает ее принадлежность к «театру Арбузова». Людей, входящих в зал, встречает бело-голубой занавес с названиями новой и старых пьес драматурга. Таким решением театр берет на себя определенные обязательства и перед зрителями, и перед автором. И обязательства эти выполняет.

Пьеса «В этом милом старом доме» написана Арбузовым в жанре водевиля-мелодрамы. Не очень почетный гибрид, если исходить из существующего против обеих его частей предубеждения. Водевиль в его чистом виде в последнее время еще как-то пробивает себя дорогу на сцену. Мелодраму же у нас держат на роли отверженной. Арбузов отстаивает (и не в первый раз!) право мелодрамы на сценическую жизнь. Он использует законы жанра в их прямом назначении – трогать зрительские сердца. И здесь авторы новосибирского спектакля солидарны с драматургом.

Режиссер не только ищет в своих героях смешное и трогательное, но и настаивает на органичном единстве этих качеств. Удается оно не всем актерам. Больше других – П. Осокину, играющему Константина Павловича Гусятникова, музыканта и учителя музыки, и Г. Ильиной [21] в роли предмета его любви – зубного врача Нины Леонидовны.

История о том, как отец троих взрослых детей, человек довольно робкий, поглощенный своей музыкой и своими воспитательными экспериментами, очаровывается тридцатилетней «старой девой», очкариком и неумехой, таит в себе массу водевильных возможностей. Но Арбузов – лирик, отлично знающий и понимающий людей, наделяет своих героев такой детски незамутненной душевной чистотой, таким великодушием, что смеяться над ними грешно. Им можно сочувствовать, за них нельзя не переживать, ими невозможно не растрогаться.

Именно это и происходит в зале театра. Хотя зрители и улыбаются, глядя на то, как мечется по сцене Гусятников – Осокин, как он рубит воздух сцепленными руками, весь взвинченный, внутренне ликующий и убежденный в обязательном ответом ликовании своих близких. Его распирает от полноты чувств, от радостного удивления перед свершившимся фактом: он, Константин Гусятников, влюблен! Надо же!

Комизм, водевильность ситуации актер ищет прежде всего в самом характере Гусятникова (одна фамилия чего стоит!), в несоответствии его внутреннего состояния «нормальности» остальных членов семьи. Выясняется, что именно он, глава клана,– один способен на это сумасшествие, на эту неуемную жажду счастья. Дети, его умные, добрые, музыкальные дети, слишком «современные» для своего старого дома и не по возрасту молодого отца. Их чувства выражаются куда более сдержано и логично, им непонятны ни выбор Гусятникова, ни его потрясение.

И здесь уже не до смеха. Сцена семейного совета, на котором, очевидно, впервые Гусятниковы – идеальный семейный и музыкальный ансамбль – не поняли друг друга, заставляет задуматься. О том, например, что рационализм, свойственный нашему времени и тревожащий не одного Арбузова, делает порою черствыми, а то и жестокими. Или о том, что односторонность, пусть самая привлекательная, даже если речь идет о посвящении себя искусству, в конечном счете, обделяет нас, нарушает гармонию нашего духовного мира.

Однако мысли эти приходят после спектакля. В театре же просто невозможно быть серьезным, глядя на сияющую, чуточку отрешенную физиономию Гусятникова,

изъясняющегося в эти критические для него моменты языком официальных протоколов, что, естественно, придает речи особый комизм.

Удивительно найдена Арбузовым эта речевая характеристика главных героев – Гусятникова и Нины Леонидовны. Очень похожие друг на друга по душевному складу, они и говорят с одинаково неуместным в быту пафосом. Как будто стыдливо прячут за всеми этими «неоднократно», «в связи с тем, что», «в данную минуту» тепло своих чувств. Кроме того, ведь Арбузов написал водевиль, требующий известной эксцентричности.

«Почти до шести утра я взвешивал и обдумывал случившееся и, наконец, без десяти шесть принял решение», – восторженным тоном сообщает Гусятников-Осокин матери о настигшей его любви. Ну как тут не улыбнуться!

«Последнее время я все время видела вас во сне. В связи с этим я даже стала спать больше обычного», – трепеща и удивляясь, признается Нина-Ильина. Эта комичная по складу и наивности фраза звучит в ее устах донельзя трогательно.

Она вообще воплощенное обаяние – со своей открытостью, незащищенностью, добротой. С этими своими нелепыми руками, беспомощными и грациозными одновременно, со смешной шапочкой и детскими гольфами, с ужасно милым мягким «л».

Другая исполнительница этой роли – молодая артистка Г. Филинкова играет менее тонко, водевильное начало забивает у нее трогательную мягкость созданного автором характера.

Мелодраматические, да и водевильные ситуации пьесы и спектакля связанны с еще одной фигурой – бывшей женой Гусятникова Юлией. Когда-то она променяла дружбу и любовь Константина на иллюзию счастья с другим человеком. А теперь вот воротилась обратно в надежде вернуть себе все, что потеряла. Юлия и Нина, не подозревая о том, становятся одновременно и соперницам и «наперсницами».

Юлия – скорее героиня мелодрамы, чем водевиля. Во всяком случае, так ее играет артистка В. Николаева [41]. Ее Юлия так хороша собой, знает жизнь и умеет ценить хороших людей. Собственное поражение и одиночество она переносит стойко. Пожалуй, ей не хватает обаяния естественности, теплоты, слишком «закована» она в свои броские, яркие туалеты. Так что не очень понятно, чем так мила эта самоуверенная женщина требовательным и отнюдь не чувствительным младшим Гусятниковым.

Молодая поросль «строгого дома» хороша уже тем, что самовита. Каждый из ребят – в своем роде. Фредерик (Ю. Салий) – юноша с лицом художника, сдержанно благороден, чуточку ироничен, одержим музыкой; Сашенька (А. Блохина) бойка, властна, нетерпелива; Макар (В. Сатонин) немного скован, в нем еще не перебурлила юность, хотя уже пришло взрослое чувство ответственности за мир, за своих близких, за их музыку (не случайно этот мальчик носит мундир солдата). И товарищи детей Гусятникова – совсем юная, прямая, безжалостно правдива Аля (Г. Громова), забавно неуклюжий, покорный своей Саше Митя Хрустиков (В. Трегубов) – вместе с Гусятниковыми дают некоторые приметы поколения. Уже теперь ясно, что будут они иными, чем Константин Павлович, но что-то важное и ценное от него возьмут.

А «прошлое» олицетворяет забавный дуэт Раисы Александровны – матери и бабушки Гусятниковых, «по совместительству директора музыкального училища», и ее мужа – Эраста Петровича. Мастера областного театра Н. Фомин [68] и Н. Филиппова [67] играют эти роли с увлечением, с прекрасным чувством юмора. Эксцентричность Эраста-Фомина, этакого старого маститого провинциального бонвивана, хорошо со-

четается с лиричностью, некоторым даже мелодраматическим пафосом Раисы Александровны-Филипповой.

И еще один образ полноправно живет в спектакле – образ «милого старого дома». С помощью легкой белой ширмы художник И. Рылов создает интерьеры то гостиницы, то веранды в саду Гусятниковых, то комнаты для занятий музыкой. Совсем немного «перемен», минимум деталей на заднике, а атмосфера каждой картины художником найдена. Тут и День Победы со светящейся за окном цифрой «9 Мая» и звучащими откуда-то снизу, из ресторана, фронтовыми песнями, и ощущение свежести в саду, и светлая одухотворенность комнаты, осененной взглядом великого Моцарта с настенного портрета... И все это на крохотной сцене, с помощью очень скромных изобразительных средств…

«…Хочется, чтобы жизнь вокруг была более осмысленной», – где-то в перерыве между своими комичными метаниями задумчиво и серьезно признается Константин Гусятников-Осокин. Это – «ударная» фраза. Более осмысленная жизнь, с точки зрения Гусятникова, – жизнь, дающая человеку полноту счастья. Жизнь без компромиссов, без натяжек и фальши. Когда красота становиться синонимом духовности, сердечной доброты и бескорыстия. Когда рыцарство не считается старомодным.

Чуть раньше, в сцене упоминавшегося уже семейного совета, Константин, выйдя на авансцену и обращаясь скорее к зрителям, чем к своей семье, сообщит лукаво и доверительно: «…Людей, которые умели бы в различных жизненных передрягах вести себя разумно, честно и весело, все еще недостает».

В этих утверждениях – «мораль» пьесы и спектакля.

(«Советская Сибирь», 1973 г.)

СМЕХ И СЛЕЗЫ ЧАПЕКА

Комедия Карела Чапека «Средство Макропулоса» написана полвека назад. Но размышления писателя о смысле и назначении человеческой жизни не устарели и сегодня. Разве фантастическая идея Пруса, одного из героев Чапека, об искусственном создании элиты избранных, «аристократии долговечности», обладающей привилегией на бессмертие, не перекликается с вполне с реальными претензиями современных «сверхчеловечеков», теоретиков и практиков права сильного подавлять и угнетать? И разве опустошенность, гибель живой души певицы Элины Макропулос, принявшей когда-то чудодейственный эликсир долголетия, не предостерегает от жизни пустой, эгоистично растраченной на одни наслаждения?

Было бы несправедливым обвинять Чапека в пессимистическом неприятии давней мечты человечества о продлении жизни, хотя история героини его комедии как будто бы дает основания для такого вывода. Весь вопрос, очевидно, в том, для чего расходует человек отпущенный ему срок. Как справедливо замечает архивариус Витек, самый бескорыстный из персонажей чапековской комедии, шестьдесят лет безмерно мало, если они отданы познанию, творчеству, добру и любви. Но к чему триста лет, если быть всего лишь «чиновником или вязать чулки», прожигать жизнь или угнетать ближних?

Чапек, философ, сатирик и фантаст, выступает в комедии «Средство Макропулоса» во всех трех своих ипостасях. Он сводит вместе группу людей, предоставляющих различные прослойки современного ему общества, – аристократа, разорившегося прожигателя жизни, адвоката, мелкого чиновника, артистку – и в эту «добропорядочную»

смесь социальных типов и характеров швыряет щепотку взрывчатого вещества фантастики, выворачивающего каждого наизнанку.

Ставить «Средство Макропулоса» заманчиво и рискованно. Детективное развитие сюжета может легко захватить и увлечь в сторону от главного, а некоторая непоследовательность автора (в финале все персонажи, напуганные исповедью Элины, отказываются от притязаний на эликсир долголетия: человеческое берет верх над всеми иными побуждениями) несколько смазывает социальные мотивы пьесы. Областной театр драмы рискнул. Спектакль вышел в дни всесоюзного фестиваля чехословацкой драматургии и дал новосибирцам возможность познакомиться с одной из редко идущих у нас пьес классика чехословацкой литературы.

Постановщики (режиссер – С. Иоаниди [22], художник – И. Рылов [53], композитор – Г. Гоберник [15]) стремились быть верными автору, избранному им жанру, лишь однажды нарушив эту гармонию (придуманный театром пролог, в котором главная героиня появляется то в образе Элины Макропулос, то в образе Евгении Монтес, то как Эмилия Марти, выглядит чересчур театрально, мысль режиссера «не читается»). Спасительный юмор дает театру возможность сохранить равновесие там, где серьезность могла бы выглядеть наивной или неуместной, и посмеяться над тем, что действительно смешно. Загадочность прекрасной незнакомки, вторгшейся в прозаический мир адвокатской конторы с ее ящичками для картотеки и телефонными звонками, показалась бы нелепой, если б не улыбка, которая незримо присутствует в этой сцене.Забавное рандеву двух славных молодых людей – Янека (В. Сатонин) и певицы Кристины (Х. Иванова [20]), устроившихся на бутафорском троне, обретает чуть печальную окраску: их отношения непрочны, несерьезны, как эта театральная бутафория. И уж, конечно, по праву смеется театр над любовным лепетом впавшего в детство графа Шендорфа (Н. Фомин [68]).

Особенно трудные задачи ставили законы жанра перед исполнительницей центральной роли комедии. Фигура одновременно реальная и фантастическая, Эмилия Марти (она же Элина Макропулос) держит на себе всю драматургическую интригу. Кто она – живая женщина или некий робот (кстати, популярный сегодня термин этот впервые придумал Чапек в другой своей фантастической пьесе «R. U. R. »)? Театр, исполнительница – артистка В. Николаева [41] отвечают: живая женщина! В первой половине спектакля неуязвимость Эмилии для всяческих эмоций, заторможенность речи и движений, повелительность жестов воспринимаются как повадки избалованной успехом звезды. Она интригует, читая прошлое, как открытую книгу, и чуточку шокирует бесцеремонностью. Потом в ней появится налет вульгарности, не лишенный, однако, обаяния. И, наконец, в драматической сцене исповеди она оказывается жертвой, игрушкой в руках тех, кем играла сама, и вызывает сочувствие. Именно, здесь, в этой кульминационной сцене, реализуется мысль о возмездии за бессмысленно прожитую жизнь.

И только в талант Эмили, большой певицы, приходится верить на слово. Он «не играется», и тут никакой пролог не выручит. Но, может быть, режиссер и актриса умышленно исключают «печать гения» в облике своей героине? Ведь зрители ни разу (корме все того же пролога) не видят ее на эстраде, только «за кулисами», а здесь она холодна и равнодушна. Такое решение возможно, но оно упрощает и обедняет зрительские эмоции. Кроме того, мысль об ответственности гения перед искусством становится абстрактной, умозрительной.

Между тем дарование Эмилии для Чапека, помимо всего прочего, – своеобраз-

ный пробный камень в оценке его персонажей. Если для Кристины и ее отца Витека в Эмилии Марти важнее всего большой художник, потому что эти двое знают истину духовным ценностям, то для всех остальных Эмилия – красавица, тайна, гипнотическая женщина. Ее дар и положение знаменитости – всего лишь еще одна гирька на чаше весов. Общество, растлевающее, пожирающее талант, обесчеловечивающее человеческие отношения, все обесценивает.

Вулкан страстей, разбуженный Эмилией, лишен духовного начала. Мужчины выторговывают, вымогают ее любовь и красоту, ее тайну долголетия, теряя при этом всю свою показную респектабельность. Происходит отвратительный нравственный стриптиз. Но, чтобы зрители поняли, кто есть кто, актеры должны располагать точно разработанной психологической партитурой роли. В спектакле облдрамтеатра она ощущается не всегда. Размыт, неопределенен образ Грегора (Ю. Салий). Почему, например, именно он один их всех угадал за блеском мастерства Эмили ее скуку и холод? Этот мотив пропущен театром. Однозначен Прус (Ю. Козев). В пьесе надменному, холодному барону дано пережить истинную драму, в спектакле же самоубийство сына проходит для Пруса бесследно. П. Осокин увлечен внешней характерностью («сдавленный» голос, чрезмерная многозначительность интонаций в бытовой речи) образа Витека за счет его содержания. В этой группе, пожалуй, лишь Н. Крючкин (адвокат Коленатый) последователен до конца. Неизменная жизнерадостность его героя оборачивается равнодушием к «клиентам» – Коленатого мало интересует судьба Грегора, в случае же с Эмилией Марти в жестоком ажиотаже он даже готов нарушить законы, которым служит, ради собственной выгоды и удовольствия.

И все-таки при всех издержках спектакля новосибирцы могут быть благодарны театру за встречу с прекрасной драматургией Карела Чапека.

(«Советская Сибирь», 8 января 1974 г.)

НАЕДИНЕ С ЗАЛОМ

Два человека, прожившие рядом двадцать лет, выясняют отношения. Это не рядовая семейная ссора – решается, быть или не быть семье. Застарелые обиды, взаимные претензии, долго копившаяся боль и свежие раны… Люди, что называется, дошли до точки. Но вот что знаменательно: в бурном супружеском конфликте явственно слышны мотивы конфликтов служебных. То, о чем спорят герои современных производственных драм на деловых совещаниях, в строгих кабинетах, здесь, в новой пьесе А. Гельмана «Наедине со всеми», вторглось в стены квартиры, стало поводом для семейной трагедии.

«Проникновение в суть проблемы, а не только в ее духовную аранжировку, и есть то новое, что принесла научно-техническая революция в производственную пьесу». Это замечание критика И. Вишневской впрямую относится к драматургии А. Гельмана. В его пьесах «Протокол одного заседания», «Обратная связь», «Мы, нижеподписавшиеся» техническая информация действительно выступает полноправным героем драмы. Но вот действие перенесено в иную сферу, в сферу личной жизни человека. И что же? А то, что никуда не уйдешь сегодня от работы – слишком многое определяет она в человеке, – и чтобы понять, отчего распадается вдруг семья Голубевых, надо вновь и вновь возвращаться к производственным делам Андрея, к тому, как, какой ценой двигался он вверх по служебной лестнице, чем расплачивался за благополучные показатели.

В первых своих пьесах Гельман почти не касался личной жизни персонажей. Про-

изводственный конфликт там не нуждался в лирических подпорках, он держал внимание читателей и зрителей сам по себе. В комедии «Мы, нижеподписавшиеся» рядом с главным героем уже появилась его жена. И хотя в ошибке двух противоположных позиций фигура эта не была обязательной, какие-то штрихи к портрету героя она добавляла. В последней своей пьесе драматург пошел дальше. Оставаясь верным избранной теме, он соединил воедино дело человека и его личную жизнь. Их взаимозависимость и стала главным объектом художественного исследования.

«Прокурором» начальника СМУ Голубева в пьесе выступают не его сослуживцы, а жена, судьей же, причем судьей беспощадным, оказывается увечье сына, косвенным виновником которого явился отец (ради дутых квартальных показателей Голубев послал бригаду рабочих, в которой был и Алеша, строить дорогу в опасном для работ месте). С самого начала заявлен аргумент неоспоримый. Остается выяснить степень вины.

Отступление под напором обстоятельств, компромиссы приводили прежних героев Гельмана – крупных руководителей Батарцева и Нуркова к служебному и моральному краху. О Голубеве мы узнаем к концу пьесы, что он получил повышение: начальника СМУ назначают управляющим строительным трестом. Нравственные потери личности не совпали, во всяком случае на данном этапе, с общественным осуждением ее позиции. Эту миссию надлежит выполнить зрителям.

Отсюда, вероятно, и выбор И. Борисовым [11], постановщиком спектакля «Наедине со всеми» в областном театре драмы, формы «рассказа от театра». Близость к сцене первых рядов делает естественным прямое обращение к залу. Исполнители обнародуют авторские ремарки как пояснения для зрителей; в прологе, пока рабочие сцены устанавливают мебель, артисты молча вглядываются в зал, а вернувшись на места после антракта, мы застаем одного из участников актерского дуэта (в пьесе всего два действующих лица) в глубоком раздумье, там, где оставили.

Такой ход требует от исполнителей особого рода убедительности, личностного начала – ведь они хотят сделать сидящих в зале своими союзниками, зовут разделить с театром его размышления о жизни, его тревоги и боль.

Артисты Е. Важенин [13] и Л. Одиянкова [46] играют увлеченно, темпераментно. Но чем дальше раскручивается действие, тем острее мы ощущаем, что не можем довериться им сполна. Что-то важное ускользает.

Е. Важенин создает характер внутренне конфликтный, отражающий объективные противоречия времени. Сыграй актер простого карьериста и очковтирателя, то есть то, что лежит на поверхности предложенной автором коллизии, и самые важные пласты социальной драмы Гельмана остались бы незатронутыми.

Парадокс Голубева состоит в том, что по природе своей он вовсе не бездельник, не потребленец, преследующий одни только корыстные цели. Голубев работает азартно, забывая об отдыхе, изматывая себя физически. Но изнурительная эта самоотдача оборачивается против него. Чтобы остаться в своем кресле (а Голубев честолюбив), ему приходится постоянно изворачиваться, жонглировать цифрами, добиваться плана любой ценой. Опытный строитель, умелый работник поставлен в противоестественные для нашего общества условия, бьется в их тисках, шаг за шагом теряя себя. Плата за материальные блага оказывается непомерной.

Конечно, проще всего для Голубева бросить все, уйти в рядовые преподаватели техникума – такой вариант предлагает Андрей жене в пылу их баталий. Но кому польза от подобного решения? Человек потеряет любимую профессию, общество – толкового

работника, который при других условиях мог бы приносить пользу. Да и потом, где гарантия, что и в техникуме не будет своего всесильного Щетинина, чья одобрительная улыбка потребует новых компромиссов с совестью?

Автор, а вслед за ним театр подают сигнал тревоги, сигнал неблагополучия. Но это вовсе не значит, что, адресуясь ко всем нам, они снимают с самого Голубева вину за то, что с ним происходит. В конце концов обстоятельства, как неблагоприятные для дела, так и полезные ему, создают люди. Каждый на своем посту – от рядового до министра. Вспомним, как другой гельмановский герой – рабочий Потапов вместе со всей своей бригадой отказались от незаслуженной премии и тем самым заставили руководство стройки трезво взглянуть на творящиеся там безобразия. Увы, Голубеву такой поступок не по плечу.

Герой Важенина искренен. Он не заблуждается на свой счет. И себя не щадит. Его признания мучительны, полны горечи. Разумеется, ему надо сделать все, чтобы удержать жену, предотвратить разрыв. Но не только в этом дело. Андрей действительно жаждет искупления и до определенного момента верит в то, что сумеет переиначить свою жизнь. В этом коренастом, крепком еще человеке играют такие жизненные силы, он так открыт и безыскусен, что мы, зрители, невольно поддаемся его обаянию. Чем черт не шутит, может быть, и в правду еще не все для Голубева потеряно?

Истина открывается, когда Наталья требует подкрепления слов действием. Всего лишь малость, пустяк: она просит взять ее на работу в трест, чтобы постоянно быть рядом, чтобы удерживать от ошибок. И все летит в тар-тарары. В этой сцене внутреннего перелома актер менее органичен, чем в предыдущих. И все же мы понимаем – в Голубеве говорит не одна амбиция (он не потерпит слежки, нажима!), здесь пострашнее: Андрей просто не может уже перемениться. Поздно. Слишком далеко все зашло. Нельзя «переписать» жизнь, точно школьное сочинение, набело. Бесконечные отступления, сдача позиций деформировали характер. Инерция привычки проникла в мозг и кровь, стала сутью натуры. Это процесс необратимый…

Здесь мы ставим не точку, а многоточие. Потому что все сказанное о Голубеве-Важенине – лишь часть правды о нем. Другая часть связана с вещами интимными, сугубо личными, в которых наш герой тоже терпит неизбежное поражение. Но тут-то спектакль как раз и дает сбой.

В двухчасовом диалоге Голубевых с самого начала взят тон враждебности, взаимного отчуждения. Ничто уже не связывает этих людей, кроме страха перед переменами, зрители присутствуют при агонии семейных отношений. Нет и намека на былую любовь, хотя бы на привязанность. Одна только злость и раздражение. А раз так, то и нечего терять, не о чем сожалеть. Нам отказано в праве на сочувствие, в возможности не умозрительно, из текста, а эмоционально, сердцем ощутить постепенное омертвение человеческой души.

Особенные потери в связи с этим понес образ Натальи Голубевой. В пьесе он достаточно противоречив и дает повод для разных толкований. Мы застаем эту женщину в момент жесточайшего потрясения, когда все чувства до крайности обострены. Ее непримиримость по отношению к мужу может быть понята как результат нервной взвинченности, но можно увидеть здесь и глубоко выстраданную, осознанную позицию. Кто она, Наталья Голубева? Истеричка, рвущая на клочки «грязные» деньги, которыми, как она считает, оплачены ампутированные руки сына? Расчетливая эгоистка, во имя собственного комфорта живущая бок о бок с человеком, которого презирает? Или перед нами

мать и жена, готовая бороться за то, чтобы близкий человек, отец ее сына жил достойно?

Ответить на эти вопросы можно лишь создав на сцене живой человеческий характер.

В намерения постановщика и исполнительницы, безусловно, не входило оценивать свою героиню только со знаком минус. Они стремились понять ее боль, ее отчаяние. Есть в спектакле момент пронзительный (конец первого акта), когда во всей скрюченной, вдавленной в кресло фигуре Натальи, в окаменелости ее лица, в бесцветной ровности голоса угадывается такая мука одинокой души! Но это мелькнувшее было откровение, которое могло бы стать темой роли, вновь и вновь перекрывается истерикой, ожесточением. Не получилось современного женского характера. Сложность заменена одноплановостью, в конечном счете все сводится к претензии на роль жертвы. Собственная вина в судьбе мужа отрицается вовсе. Хотя кому, как не жене, во время взбунтоваться, остановить, не дожидаясь, пока болезнь зайдет так далеко?

Тут беда не одной только актрисы Л. Однянковой. Тут просчет в режиссерском решении. И. Борисов искал житейскую достоверность в каждой отдельной сцене, а потерялась общая картина жизни. Кроме того, есть еще один момент, который нельзя сбрасывать со счетов. Он касается сомнительного сюжетного хода, предложенного автором. Действие пьесы происходит накануне выписки из больницы младшего Голубева. Сын больше месяца в больнице, и вдруг за день до его возвращения, не раньше и не позже, когда Алеше так необходимы любовь и поддержка родителей, теплая атмосфера семьи, мать начинает выяснять обстоятельства дела, едва не доводит себя до самоубийства и в конце концов решается на разрыв с мужем, на уход из дома. С самого начала поведение Натальи ставится под сомнение. Рассеять его режиссеру и актрисе так до конца и не удается.

Пьеса Гельмана сложна для постановки. Социальное и житейское в ней тесно переплетено и обнаруживает себя в условиях необычных. Театр не побоялся трудностей, он отважно шел им навстречу. Постановщик и исполнители видели в своих героях живых людей, у каждого из которых есть своя правда, и искали правду объективную в их страданиях, в их мучительном постижении самих себя. При всех издержках спектакля свою главную задачу он выполнил. Настойчивый вопрос Алеши Голубева: «Папа, я тебя разбудил?!», усиленный микрофоном, трижды повторенный – им заканчивается спектакль, – зрители уносят с собой как предостережение, уносят в жизнь, чтобы думать и помнить.

(«Советская Сибирь», 9 декабря 1981 г.)

КТО ПРИДЕТ ПОСЛЕ НИХ?

Так что же все-таки произошло со Стефаном Петровым, хорошим человеком и образцовым следователем? Что произошло, если он, такой, каким его знали все, совершил сразу два серьезнейших должностных проступка: предупредил преступника о том, что на него заведено уголовное дело, и ударил на допросе заключенного (иного способа не нашел для того, чтобы получить у бывшего аптекаря дефицитное лекарство для умирающего чужого ребенка)? Впрочем, можно поставить вопрос иначе: чего не произошло со Стефаном Петровым, хорошим человеком и образцовым следователем? Потому что истина находится где-то между двумя этими полюсами.

Пьеса болгарского драматурга Г. Данаилова «Осень следователя», по которой по-

ставил свой новый спектакль областной драматический театр (режиссер И. Борисов [11], художник В. Фатеев [65], композитор Г. Гоберник [15]), пришлась как нельзя кстати в его нынешнем репертуаре. Нравственный императив, объединивший в афише театра такие разные произведения, как «Спешите делать добро» М. Рощина, «В день свадьбы» В. Розова, «Кукарача» Н. Думбадзе, «Наедине со всеми» А. Гельмана, «Смотрите, кто пришел!» В. Арро, определил и этот выбор, ибо болгарина Данаилова волнуют те же, что и нас, проблемы. Персонажи его пьесы – знакомые незнакомцы: должностные лица, берущие взятки, и юристы, представляющие закон. Это – один пласт пьесы. Другой ее пласт связан с раздумьями писателя о взаимоотношениях двух поколений – старшего и молодого, от которых зависит, как будут прожиты всеми нами сегодняшний и завтрашний день.

Автор «Осени следователя» хорошо владеет искусством сюжета, его повороты неожиданны, порой непредсказуемы. Для психологической драмы качество, согласитесь, редкое. Над каждым персонажем веет некая тайна, которую театру, а вслед за ним и зрителям предстояло разгадать. Перспектива опасная, хотя и чреватая опасностями: не упустить бы в этой игре самого человека. Здесь многое зависело от актеров, от их умения досказать то, чего не досказывает (быть может, умышленно) драматург. Забегая вперед, скажем: пример того, что может в подобных обстоятельствах артист, явила Г. Алехина [2] в небольшой роли жены Петрова. Она сыграла не роль, а судьбу, всю жизнь этой женщины с ее тревогами, ошибками, счастьем и болью.

Спектакль облдрамтеатра начинается с немой картины. На сценической площадке фронтально, как на фотографии, располагаются все персонажи (кроме главных героев – Петрова и молодого следователя Андреева: они уже были представлены зрителям минутой раньше). Немая картина – визитная карточка спектакля, в котором условность театрального действа намеренно не скрывается (у И. Борисова слабость к открытому приему, он пользуется им в разных вариантах и в других своих работах). Черная одежда маленькой сцены театра создает иллюзию ее глубины. В этом пространстве режиссер с помощью нескольких столов и светильников разной формы свободно меняет место действия. Даже телефон с его безусловной функциональностью неожиданно дискредитируется: собеседники могут положить трубку на стол и доругиваться на расстоянии, без помощи техники, что, естественно, вызывает смех в зале. К слову, драматическое и смешное мирно уживаются в этом спектакле.

Конечно же, условность приема задана самой пьесой, совмещением в ней двух планов: того, что происходит с героями сейчас, и того, что было с ними раньше. Но именно здесь пьеса кажется наименее оригинальной. Театр взял себе на вооружение сам принцип и оказался в выигрыше. В конце концов ключ мы ценим за то, что он открывает запертую дверь. Помимо всего прочего, в сценографии В. Фатеева есть свое обаяние и изящество.

Но пора вернуться к Стефану Петрову. И к Андрееву тоже. Персонажи эти важны не только потому, что именно им надлежало распутать запутанное уголовное дело № 76, и, следовательно, к ним тянутся все нити драматургической интриги. Петров и Андреев представляют как раз те два поколения людей, граждан нового мира, над судьбами которых с тревогой и теплотой размышляет автор, а вместе с ним театр.

Все, что случилось в болгарском провинциальном городе, могло бы случиться и у нас. Как это ни прискорбно. И какой-нибудь советский следователь Петров оказался бы перед выбором: что для него важнее – старая дружба или буква закона, повторяю, буква,

ибо, когда речь идет о законе, буква и дух одинаково существенны.

Герой пьесы выбирает дружбу. В данном случае человеческая порядочность вступила в конфликт с долгом юриста. И проиграла. Потому что нравственные нормы, которыми руководствуется порядочный человек, неприложимы к Сарафовым: те не пощадят ни друга, ни врага. Клевета и шантаж – их тактика, демагогия и круговая порука – их стратегия. Петров оказался в ловушке и отступил: отказало сердце.

Человек, которого театр вывел на сцену (арт. А. Узденский [64]), еще вовсе не стар. Массивная, чуть мешковатая фигура, ощущение спокойной силы, несуетности. Кажется, такого не сокрушить. Наверное, эту роль можно было бы сыграть ярче, психологически разнообразней, но главное все-таки схвачено: в такого Петрова веришь и веришь такому Петрову. Он еще мог вернуться в строй, не потеряв себя, прежнего, и тогда берегись, Сарафов! Мог, если бы… Если бы не внезапная смерть.

Причину этого трагического ухода надо искать не только в истории с бывшим однокашником Петрова Сарафовым (сыгранным Е. Важениным [13] – жизнерадостным циником, убежденным в своей безнаказанности, а В. Костоусовым – вкрадчивым негодяем) или в трусливом нейтралитете прокурора (арт. В. Митянин), и даже не в личной драме Стефана. Больное сердце не выдержало последнего удара: дезертирства Андреева. Как потом выяснилось, отъезд был всего лишь дипломатической хитростью молодого преемника Петрова, но сам Петров об этом уже не узнал.

Опустим момент вины Андреева, опустим, но будем держать в уме: просчитывая свои ходы, он не принял во внимание возможную реакцию старшего коллеги («Иногда инфаркты повторяются через четыре года, а у меня нет возможности так долго ждать», – не правда ли, жестко сказано?). Задумаемся о том, почему так трагически воспринял Петров мнимое бегство нового следователя.

Есть в людях, переживших войну, не свойственная молодым выстраданность чувства локтя, людской солидарности. В бою не роняют знамя, его подхватывают из ослабевших рук и несут дальше, вперед. «Может, это был своеобразный крик о помощи», – скажет Петров Андрееву о пустой папке, из которой исчезли документы незавершенного расследования. Приглядываясь к молодому следователю, Петров и его воспитанница Елена (хорошая актерская работа Г. Громовой, ее Елена – ершистый, колючий, но гордый человек) хотят понять, способен ли тот «подхватить знамя». Для Петрова это, как оказалось, вопрос жизни или смерти. Выше цены не бывает. Человек может ошибаться, на мгновение ослабеть, но мы судим о нем не по его ошибкам, а по тому, что готов он платить ради торжества правого дела.

А что же Андреев? Что может предложить людям он, на какие затраты сердца и ума способен во имя истины? Ему, как прежде Петрову, тоже предстояло сделать выбор: ничем не рискуя, отказаться от продолжения каверзного расследования, либо, рискуя многим, сунуть голову в пекло, попытаться разрубить узел, которым повязаны взяточники и казнокрады разных рангов.

Поначалу усатый юнец, явившийся в провинциальный город налегке, меньше всего ассоциировался с бойцом. У двух исполнителей – А. Невраева и В. Шалавина – разный рисунок роли. Герой Невраева невысок, субтилен, внешне неброс – его не выделишь в толпе. В том, что он, в отличие от большинства сверстников, не курит и пьет исключительно молоко, нет никакой бравады. Он вообще естествен и внутренне свободен во всех своих проявлениях. Это располагает. За неравнодушие, которое в нем угадывается, можно простить даже чрезмерный скептицизм. То, чего не хочется про-

щать герою В. Шалавина – «фирменному мальчику» с ровным пробором. Там, где герой Невраева иронизирует, этот ерничает и слегка рисуется, там, где первый дерзит, второй настораживает хамоватостью.

Варианты типовых черт современной молодежи, которые предлагают исполнители, не мешают обоим быть верными авторской (и режиссерской) мысли. Что заставило Андреева отказаться от своих планов не задерживаться в этом городе и от ленивого безразличия перейти к рискованной и хитроумной атаке? Ответ напрашивается один: в парне заговорили совесть и профессиональный долг.

Сцены допросов, которые ведет Андреев, – самые сильные моменты спектакля И. Борисова. Внешне статичные, они держатся на стремлении сторон разгадать истинный смысл сказанного и утаенного. Ставка столь высока, что не дает ни той, ни другой стороне расслабиться. Актеры сами захвачены психологической дуэлью и заражают своей увлеченностью зрителей. Возникают любопытные характеры. Бывший аптекарский работник Иванов, спекулировавший лекарствами (арт. Пиджаков), – торгаш по натуре, доморощенный философ взаимовыгодных частных сделок. Здесь целый набор приглядок, пристроек к собеседнику, он торгуется и выгадывает почти с вдохновением. Рядом с арестантской робой Иванова воздушное белое платье некоей Христовой (арт. А. Сосновская) кажется знаком самой чистоты. Между тем от этой излучающей улыбки прелестной женщины веет холодом предательства.

Что до Андреева, то, будь рядом Петров, он залюбовался бы тем, как умно, остроумно и артистично связывает этот мальчик (у каждого из исполнителей тут свои нюансы) разрозненные факты и детали в систему неоспоримых доказательств. Теперь уже не может быть сомнений в том, о чем только догадывался Стефан: существует целая преступная группа во главе с «неуязвимым» Сарафовым.

Дитя НТР и текущего дня Андреев не склонен к сентиментальности, рациональность преобладает в нем над эмоциями. Там, где у Петровых «болит сердце», у Андреевых «болит голова». Петров способен сорваться и ударить негодяя, но вряд ли решился бы свести беременную женщину с подло обманутым ею мужем, чтобы добиться необходимых показаний. Андреев от срывов скорее всего поостережется, но чувства преступника, уж точно, не пощадит.

Справедливость требует жертв. Петров расплатился за свой идеализм жизнью. Беспощадный рационалист Андреев довел дело до конца.

С этими, наиболее острыми мотивами пьесы театр обращается осторожно (пожалуй, слишком осторожно). Он предлагает зрителям самим решать, кому из двоих отдать предпочтение. «Когда такие, как он, скажут: «С богом!», кто придет после них? На кого они нас оставят, когда у них разорвется сердце?» Этот вопрос, который задает Елена под занавес, обращен не только к Андрееву, но и к нам, зрителям.

(«Советская Сибирь», 28 января 1984 г.)

ДОРОГА К СВОЕМУ ТЕАТРУ

Берусь утверждать, что И. Борисов [11] в «Цилиндре» продолжает поиски СВОЕГО театра. Режиссер жаждет театра раскованного, не регламентированного, искусство которого может быть самодостаточным. Он обнажает режиссерские приемы, намеренно не скрывая «швов». События спектакля не перетекают плавно из эпизода в эпизод, в нем нет цельности. Идея актерства, лицедейства, не чуждая драматургии де Филиппо,

по-видимому, интересовала Борисова более всего. Жизнь – театр, люди – актеры. Прием «театра в театре», порядком набивший уже оскомину, в данном случае носит смысловой подтекст. В панораме нынешних бурных общественных событий, чаще трагических, иногда – фарсовых, театральность стала приметой нашей жизни. И этот театр – театр жизни, в котором все мы одновременно и участники, и зрители, воздействует сегодня куда мощней, чем искусство сцены. А внутренняя борьба человека с защитной маской, за которой он привык прятать свое истинное лицо? Это ли не драматичнейший из конфликтов! Драматургия Пиранделло с ее двойничеством, распадением личности на истинное «я» и на маску тут могла вполне найти свое место. Тогда почему же просто не поставить пьесу Пиранделло? Почему выбор пал все-таки на де Филиппо?

Могу предположить, что здесь совместились две ипостаси интересов Борисова – как человека и как художника. Судя по прежним работам, его всегда влекло к исследованию нравственных начал в человеке: совесть, доброта, способность к сочувствию, к солидарности по отношению к окружающим… Пьеса де Филиппо возможность такого исследования давала. Ее персонажи – итальянские бедняки из нищего квартала – люди неплохие, по-своему талантливые и изобретательные, вынуждены использовать эти природные качества не самым праведным образом (Рита изображает проститутку, но берет деньги вперед, а потом воскресает умерший муж). Смешное и драматическое в их повседневном быту давало повод к стилистическому разнообразию, что само по себе важно для режиссера. Но его тяга к театральности, очевидно, требовала большего. И тогда возник Пиранделло.

И. Борисов, в сущности, сохраняет весь сюжет де Филиппо – существенно изменен только финал. Но этот сюжет как бы внедрен, встроен в эстетику Пиранделло (в текст спектакля введены и прямые цитаты из Пиранделло). Персонажи спектакля не только конкретные люди, но еще и актеры, у каждого из которых есть своя маска, своя роль. Маски присутствуют и воочию – их держат в руках, они являются у одра мнимого покойника (маска смерти), возникают на лице персонажа с помощью грима. И в оформлении приметы быта соседствуют со знаками театра (художник В. Фатеев [65]) – свисающими сверху лентами, бумажными цветами, манекенами, полосатой занавеской в центре сцены, костюмом Арлекино на гвозде…

Однако все же Борисов оказался между Сциллой и Харибдой собственного замысла. Подменив лица персонажей маской-ролью, он лишил их неповторимой индивидуальности, столь важной для театра де Филиппо. Игра так тесно переплетается с жизнью, что невозможно понять, где лицедейство, а где истинное переживание. Даже когда Агостино и Беттина произносят слова любви – это не диалог любящих, а два актерских монолога, обращенные в зал. Театр требует публичности. И вот уже публикой оказываемся не только мы, но и жители квартала. Они с любопытством глазеют на происходящие в доме мистификации и азартно аплодируют исполнителям.

Чего не хватает зрелищу, так это ДУШЕВНОГО отклика зрителей. В кутерьме театральных трюков и режиссерских придумок потерялся живой человек. И выясняется, что никакая изобретательная театральность заменить его не может. К тому же тот театр, который пытается строить режиссер, требует особой выучки актеров. И хотя в спектакле заняты хорошие артисты, им приходится нелегко – не так просто играть маску и одновременно живое лицо, мистифицировать зрителей и в то же время быть искренним и чувствовать себя свободным в обстоятельствах, самых неправдоподобных и эксцентрических…

Уже упоминалось о финале спектакля, отличном от финала пьесы. У де Филиппо Рита уходит из дома, протестуя против предательства мужа, согласного за большую сумму действительно уступить ее Аттиллио. У Борисова она демонстративно уходит за занавеску, где ждет ее Аттиллио – самый настойчивый из клиентов (тоже своего рода протест). Но когда занавеска раздвигается, мы видим лежащий на кровати манекен. Рита же и Аттиллио объявляются на сцене с другой стороны уже не как персонажи спектакля, а как люди театра. Они выходят на подмостки, чтобы дать возможность артисту Е. Важенину [13]–Аттиллио произнести заключительный монолог.

И Аттиллио говорит о неадекватности человека самому себе. В разное время и в разных ситуациях он может проявлять себя по-разному и потому невозможно узнать, каков он на самом деле. Иногда человек приходит к своему концу, так и не успев самораскрыться. Это мысль Пиранделло. Возможно, она понадобилась постановщику для того, чтобы не торопиться осудить героев его спектакля? Но зритель предпочел бы декларациям собственное знание о героях. Впрочем, раздумья о муках самовыявления имеют ведь прямое отношение и к людям театра. Это может быть и личной темой И. Борисова.

Так или иначе, при всех сомнениях я склонна увидеть в спектакле Борисова живой дух творчества и воспринимаю его как уроки в пути.

(«Новосибирская сцена», вып. 2)

Новосибирский государственный театр юного зрителя [45]

ПОЭМА О МАТЕРИ

Прозу Чингиза Айтматова непросто перевести на язык драматургии. И все же повести его «Первый учитель», «Прощай, Гульсары!», «Джамиля», «Тополек мой в красной косынке», «Материнское поле» перешли на экран кино и телевидения либо на сцену театров. Да и непростительно было бы отказаться от попыток заполучить в театр и кино это неповторимо своеобразное явление нашей литературы.

Айтматова называют поэтом в прозе. В тоже время это писатель эпического таланта, умеющий создавать истинно народные характеры в конкретных обстоятельствах времени, эпохи. Немного найдется сегодня литераторов, чей интерес к самым тончайшим движениям человеческой души оборачивался бы пониманием души всего народа. Айтматов именно такой писатель. Встреча с его героями, ставшими героями сценическими, – сама по себе событие. Тем более значительно оно, когда театр решается на самостоятельную инсценировку прозы Айтматова, на свою собственную драматургическую редакцию и остается при этом верен замыслу автора.

Инсценируя повесть Ч. Айтматова «Материнское поле», главный режиссер Новосибирского ТЮЗа Л. Белов [5] не стремился к буквальному «переводу». Жанр своей «сценической композиции» он определил, как драматическая поэма. Бережно обращаясь с текстом повести, он в то же время вводит в пьесу «хор» женщин и Ведущую, передав им реплики Поля, а иногда и реплики самой главной героини – Толгонай. В спектакле эта группа и одета почти так же, как Толгонай, – в платья, сохраняющие национальные детали одежды киргизских женщин и вместе с тем цветом и покроем символизирующие суровость времени, драматизм событий. Так естественно рождается мысль о тождественности главной героини и этих женщин, она – одна из них, одна из многих.

Но и Поле, Земля, с которой в повести ведет Толгонай свой нескончаемый диалог,

– это тоже они, крестьянки, матери, труженицы. Образ «материнского поля», на котором выращивают хлеб, без которого нет, не может быть жизни, получает и второе, символическое прочтение: трудом матерей, их щедрой, самоотверженной любовью держится мир, благодаря им бессмертен человек. В конце спектакля потерявшая всех близких, но выстоявшая Толгонай прижмет к груди только родившегося сына своей невестки Алиман и скажет вещие слова о том, что пока жив народ, пока рождаются на свет дети, жива она, мать, труженица, живо благословенное материнское поле.

В суровую и возвышенную партитуру спектакля (вместе с постановщиком – Л. Беловым режиссуру осуществляла и К. Осипова) органично входит его художественное и музыкальное оформление (художник – Р. Акопов [1], композитор – Г. Горбеник [15]). Найдено стилистическое единство, некий общий постановочный эквивалент. Веришь, что в этом спектакле могут быть только такая – драматичная, чуть напряженная, будоражащая музыка, и только такие – сочетающие в себе конкретность (бытовую, национальную) и часто театральную образность декорации. Когда на пустой сцене видишь белые столбы из известняка, думаешь не только о сдержанной поэтичности зрительного образа спектакля, но и о том, что известняк пойдет, вероятно, на новые дома. Вместо тех старых, стены которых видны у боковых кулис, увешанные крестьянской утварью. А потом, когда из-за этих же столбов, высвеченные прожектором, выйдут погибшие на войне сыновья и муж Толгонай, чтобы произнести свои монологи, прозаические и стихотворные (стихи написал новосибирский поэт И. Фоняков), ощутишь и чисто театральную условность такого оформления, созвучную всему режиссерскому решению.

Повесть Айтматова – это идущий от первого лица рассказ об одной человеческой судьбе, нераздельной с судьбой многих. Спектакль ТЮЗа тоже строится как монолог Толгонай, так что главная героиня выступает и как рассказчик и как действующее лицо. Уже сама эта форма условна. Она-то, очевидно, и определила стилистику спектакля. Отсюда родились «наплывы» – воспоминания о национальном празднике в аиле с танцем женщин, с мужской пляской-джигитовкой. Отсюда и вожжи, символизирующие погоню Толгонай за ворами, укавшими драгоценные семена, которые собирались по зернышку у голодающих семей. Отсюда звучащая за сценой перекличка солдат, мобилизованных на войну. Этот голос, усиленный микрофоном, в момент, когда семья Толгонай провожает на фронт старшего сына – Касыма, производит неожиданный драматический эффект: ведь мы-то, сидящие в зале, знаем, какая будет война, на что идут эти молодые парни, ради чего отрываются от своих мирных дел…

Есть лишь один «пункт», в котором избранное режиссером решение понесло потери. Он касается образа главной героини. Стремясь сделать ее «одной из многих», Л. Белов в чем-то обеднил образ Толгонай. Ее индивидуальность, думается, несколько приглушена, ей недостает большего разнообразия красок. Чрезмерная нервозность, крик не могут заменить глубины истинно драматических переживаний.

Исполнительнице роли Толгонай – А. Гаршиной [14], несущей на своих плечах нелегкий груз спектакля-монолога, порою не хватает опоры в самой драматургии роли. Пожалуй, ближе всего актрисе лирическая сторона образа. Сильно проводит она сцены с сыновьями, с невесткой Алиман, открывая в своей героине безмерную способность к любви, сочувствию, восприятию чужой беды, как своей собственной. Светло, взволновано звучит финальный монолог Толгонай. Огромная по объему и эмоциональному накалу роль позволила опытной актрисе обнаружить какие-то новые грани своего мастерства.

У других участников спектакля задачи менее масштабные. Кроме Толгонай и Алиман (ее очень эмоционально играет Г. Мамлеева), в инсценировке нет подробно разработанных характеров. Вполне возможно, что автор к этому и не стремился. Ведь все персонажи пьесы возникают в воспоминаниях Толгонай, в связи с отдельными эпизодами ее жизни. Кроме того, авторам спектакля важно было создать «коллективный портрет» народа в лихую годину войны. И они достигли своей цели. Достоинство актерских работ состоит в умении каждого занять свое место в общем ансамбле. В этих условиях чуть слабее сыгранная роль уже не меняет общей картины.

Тактично, с чувством стиля спектакля ведет свою «партию» хор (В. Иванова, И. Петрова, Л. Сумникова, Т. Федорова). В хорошей, строгой манере играет Ведущую Т. Кочержинская [26]. Они во многом помогают рождению столь необходимого при инсценировании прозы Айтматова сплава житейского с эпическим. Всего на несколько коротких минут появляется жена Джешенкула (того самого, что украл драгоценное семенное зерно), но эпизод этот запоминается благодаря темпераментному и достоверному исполнению Н. Деминой.

Есть в спектакле две массовые сцены, о которых потом тоже долго помнишь. Первая – появление гонца со страшным известием: началась война. Сначала Толгонай и ее односельчане видят, как где-то там, за сценой, борется с бурной рекой отчаянный всадник. Потом обессиленного паренька вносят на руках, и он шепчет, так, что лишь по движению губ люди догадываются, одно слово: война! И вот этот эпизод, и этот русый паренек (его играет Е. Луганский) врезаются в память. И другая сцена: кончилась война, в аиле ждут возвращения солдат. Но приходит всего один. Женщины немеют. Потом они с плачем кидаются к солдату, и он, потрясенный, твердит: остальные тоже вернутся, родные мои, все вернутся! Эту сцену и этого солдата (артист В. Кондрашов) опять-таки помнишь.

Наконец, сыновья Толгонай – артисты В. Решетников, А. Лукин, С. Горбушин, ее соседка Айша – К. Осипова – они тоже органично «вписываются» в спектакль.

Присутствие в зале, когда идет «Материнское поле», накладывает определенные обязательства на зрителей. Включив в репертуар это название, ТЮЗ не только хотел познакомить юношество с творчеством замечательного киргизского писателя (этот факт особенно знаменателен сегодня, накануне 50-летия образования СССР). Он стремился еще и к тому, чтобы вслед за ратным подвигом народа в годы Великой Отечественной войны (вслед за своими «военными» спектаклями) показать молодежи драматическую подоплеку этого подвига, приобщить ее к высотам народного духа. А такие переживания требуют особого соучастия, особого настроя души. И здесь театру должна помочь школа. Ибо воспитание чувств – ее общее с театром дело.

(«Советская Сибирь», 1971 г.)

КОГДА КОШКА БЫЛА ДИКОЙ

«Слушай, мой милый мальчик, слушай, внимай, разумей, потому что это случилось, потому что это произошло, потому что это было…»

Сколько ребячьих сердец обмирало от этих завораживающих, интригующих киплинговских призывов. Таинственная мелодия зачина его сказки с самого начала обещает встречу с чудом. Сказка не вообще, а только для тебя одного, тебе поведанная, к тебе обращенная: слушай мой милый мальчик, слушай…

Прекрасная эта идея – инсценировать «Кошку, гулявшую сама по себе». Сказку умную, лукавую и многослойную, в которой первые, верхние пласты доступны детям, будят их воображение, их добрые чувства, а нижние, глубинные, таят в себе «взрослые», философские проблемы. О границах свободы, например, о том, где кончается независимость, и начинаются эгоизм и безответственность. Или о том, в чем истинная сила и истинная мера достоинства. И о месте человека в сущем мире: кто он – властелин и покоритель или друг и покровитель всего живого… Словом, о многом, что волнует людей сегодня и будет волновать всегда. Потому, что сказка написана не только про то, что было и как все начиналось, но и про то, как быть должно.

Автор инсценировки Н. Слепакова сохранила многословность сказки Киплинга. Добавив к Дикой Кошке, Дикому Псу, Дикому Коню, Дикой Корове еще и Тигра и Шакала, введя некоторые дополнительные сюжетные мотивы, она сделала сюжет более действенным, что так необходимо сцене.

И вот они ожили – сказочные персонажи. Прозвучали первые слова обещания чуда, и на сцену явилась Кошка. Очень нарядная, по-балетному пластичная. Пожалуй, слишком нарядная и слишком пластичная для Дикой Кошки, живущей в Диком Лесу. Нет сомнений, артистка И. Петрова прекрасно двигается, и постановщик спектакля в Новосибирском ТЮЗе Н. Ситкова не могла отказать себе в удовольствии использовать этот дар исполнительницы. Грациозная, самоуверенная, горделивая Кошка. В стремлении «жить по-своему» она не знает сомнений. Ей все нипочем – голод, холод, одиночество. От нее скорее ждешь коварства, чем помощи слабому, и потому спасение Мальчика от Тигра и Шакала кажется случайностью, тяга же Кошки к человеку – всего лишь упрямым желанием добиться своего. Ах, как не хватает этой ухоженной красавице, смеющейся металлическим смехом, неоднозначности Дикой Кошки Киплинга! На сцене все очевидно: гордячка, индивидуалистка, ценящая, прежде всего свободу от обязанностей и ответственности.

В сказке и пьесе все так – и все не так. Да, гордячка, да эгоистка, считает западней естественные привязанности и, не сознавая того, сама оказывается в западне своей гордыни. Но как восхитительно независима, как находчива, какое чувство достоинства! А эти качества так важно привить нашей детворе.

Дикий Лес в спектакле не такой уж дикий. Здесь огромные цветы тянут вверх приветливые чашечки, собирая в них росу, которую можно черпать пригоршнями. Здесь лианы, унизанные крупными лепестками, соединяют землю с небом, а веселое солнце бойко и радостно восходит, освещая все вокруг. В этом условном добром мире детства некого и нечего бояться. И нарядная Кошка к месту на этом празднике цветов и трав. Только как быть с другими дикими животными, которым почему-то бывает тут страшно, холодно и одиноко?..

Читая сказку, попадаешь в мир первозданный («это было в ту далекую пору…»), в мир удивительный («когда ручные животные были дикими...»), где безусловность нашего сегодняшнего понимания свободы, пользы, добра и зла подвергается проверке, требует доказательств, утверждает себя в споре.

Спектакль скорее устремлен к упрощению, чем к сложности, более уповает на сюжет, чем на философские подтексты. Ведь не случайно же, скажем, выбросил режиссер сцену, в которой Мальчик рисует свои мысли, а Кошка, восхищаясь, поддерживает в нем пробуждающегося художника.

Киплинговское слово с его бесконечными повторами, замедленными ритмами,

интимно-вкрадчивыми интонациями, с ощущением тайны первооткрытия мира – все это для авторов сценического варианта вроде бы не так уж важно. Они ставят «Кошку…» чуточку иронично, но без особых затей, и по атмосфере спектакль мало, чем отличается от привычных тюзовских сказок. Актеры с видимым удовольствием изображают животных – уже знакомую нам Кошку; доброго, обаятельного, очень активного Дикого Пса (Ю. Гаев); белую в горошек тугодумку Дикую Корову (у И. Кулеш она мудра, нетороплива, у Н. Орловой [49] – по-детски наивна и простодушна); деловитого, нетерпеливого бьющего копытом Дикого Коня (Ю. Соломеин [61]); уморительно долговязого и тонконогого простофилю Тигра (В. Буланкин); хитрого подхалима Шакала (С. Александровский).

Что касается людей – Мужчины, Женщины и Мальчика, то и здесь есть и улыбка, и лирика. Но Женщина – мягкая, очаровательно женственная (Л. Сумникова) – в своем стилизованном прозрачном наряде больше похожа на нимфу, нежели на хозяйку Первой Пещеры и хранительницу Первого Семейного Очага, а Мальчик, типичный тюзовский ребенок – на какого-нибудь Иванушку из русской сказки.

К третьему действию, когда сюжет уже не сулит неожиданностей, дети в зале начинают шуметь. Взрослые же, вполне оценив достоинства игры актеров, фантазию художника Н. Клеминой [25] и верность режиссерскому замыслу композитора Л. Богуславского, чувствуют, однако легкое разочарование. Не то, чтобы спектакль плох, но сказка Киплинга лучше.

(«Советская Сибирь», 27 мая 1979 г.)

СТУКАШИНА КАК ОНА ЕСТЬ
«Рецензия» на роль

О комедиях, подобных «Женатому жениху» А. Кузнецова и Г. Штайна, принято говорить, что они не «претендуют». Главная мысль пьесы – человеку надо верить больше, чем бумажке – хотя и справедлива, но уж слишком бесспорна. И вот среди персонажей, доказывающих эту бесспорную истину, возникает фигура, которая претендует. Более того, она реализует свои претензии, вскрывая глубины целого явления.

Будем справедливы: «кадровик» Серафима Стукашина выписана авторами интересней, чем другие герои. И все-таки подлинно художественное обобщение привнесли в этот характер постановщик спектакля в «Красном факеле» А. Беляев [7] и талантливая исполнительница роли Л. Морозкина [37].

Она появляется на сцене в ярком, но «официального» покроя платье, с портфелем, но современного образца, в кроткой модной стрижке, но с нелепыми кудельками на лбу. В этих «но» есть, очевидно, свой смысл. Серафима – не питекантроп какой-нибудь, по внешним приметам она вполне в духе времени. И слова говорит привычные, сегодняшние: о «здоровой общественности», которая не допустит, о «моральной неустойчивости», о том, что «надо улавливать настроения»… Только сущность Стукашиной все же в этих ее мещанских кудельках.

Морозкина играет ханжу и лицемерку деятельную, активную. Для Серафимы неважно, брат ли ночевал в общежитии у студентки или действительно посторонний мужчина. И не святая преданность параграфу руководит пылом завкадрами. Ее вообще не интересует истина. Стукашина жаждет обличать пороки, так сказать, функционировать

любой ценой. Для нее точно так же неважно, виноват или невиновен непосредственный ее начальник Морозов, которому она до сих пор пела хвалу. Важно, что запахло скандалом. А Серафима обожает запах «жареного». Тут в ход пускается все: параграфы, высокие слова, железные интонации.

Нет, это не штампованный конъюнктурщик старого образца. Стукашина опасней, потому что оснащена современной «техникой» мимикрии. Она не гнет спину перед начальством, а держится с ним «по-свойски», «по-товарищески», «проявляет внимание». С одинаковой деловитостью Серафима сначала подносит Морозову свадебный подарок, а потом, когда свадьба «горит», запихивает его обратно в портфель. Для нее это вопрос принципа. И ходит Стукашина удивительно – то с достоинством вышагивает на своих высоких каблуках, то неуклюже суетится, крадется на цыпочках (это когда ее никто не видит), то несется вихрем… Уже по одной походке можно судить о том, какая она «разносторонняя».

Л. Морозкина создает образ сложный, многогранный. Ее героиня неглупа, увертлива, отлично ориентируется в обстановке. В Серафиме есть даже свое обаяние: улыбнется простецки – ну, прямо симпатяга-человек. И «здоровой общественностью» она себя почитает совершенно искренне. Попробуйте, скажите такой, что на чужой беде да на скандальных историях она наживает себе капитал, что беспардонно лезет в душу людям, – она так же искренне возмутится.

Сегодняшний конъюнктурщик не существует в «чистом виде». Его питательная среда – ложь, подхалимство, предательство. Лидия Морозкина безжалостно изобличает это зло во всем его многообразии.

Актриса очень точно ощущает жанр комедии. Серафима по-настоящему смешна, потому что исполнительница не боится заострений, преувеличений, оставаясь при этом абсолютно достоверной. Ее личное, гражданское отношение к явлениям типа Стукашиной выражается не непосредственно. Артистка высвечивает грани характера изнутри, перевоплощаясь в образ, проживая его сценическую жизнь с полной отдачей.

Актерская удача Л. Морозкиной еще раз доказывает, что комедия имеет право претендовать на серьезность тем и проблематики.

(«Советская Сибирь», 12 ноября 1965 г.)

ЭТОТ ПРОЙДОХА СКАПЕН

Актерские удачи

Его появление в первом акте обставлено с известной торжественностью. После того, как все участники комедии самолично представились зрителям, они располагаются по обеим сторонам сцены, и под звуки маршевой мелодии возникает Скапен (артист В. Косой) – по праву главный герой мольеровской пьесы «Проделки Скапена» и спектакля областного театра драмы. Постановщики (режиссер И. Хасин [69], художник С. Боле) подчеркивают это его положение и «нейтральностью» костюма, резко отличающегося от одежды других персонажей. Там – ироничная дань времени: плащи, береты, пышные панталоны, яркие цвета. Здесь – простые белые куртки и штаны, плотно облегающие невысокую, крепкую фигуру. Что-то в нем от облика мима: отсутствие внешних примет эпохи восполняется пластикой актера, характерностью его лица – этакой «маской» плута-простолюдина.

В первом действии (вообще идущем несколько вяло) В. Косой еще только «разо-

гревается». Его «торжество» наступает во втором акте, в сцене вымогания денег у Арганта и Жеронта. Вот когда начнется каскад его «трюков», всех этих «извивов стана», веселых ужимок, умильных улыбок. Скапен-Косой лжет не то чтобы с упоением (все это было уже не раз и успело ему надоесть), ложь для него скорее форма издевки, насмешки над глупостью и скаредностью чванливых стариков, «хозяев жизни». В эти минуты плебей, слуга торжествует над господами. Он даже не слишком озабочен правдоподобием своего поведения – самодовольным тупицам довольно одного изображения чувств, искренность они все равно не оценят.

Скапен не только умен, горазд на выдумки, он еще превосходно знает жизнь и людей. В этом его преимущество перед «партнерами». К каждому из них у пройдохи свой подход. Аргант глуп до наивности, напыщен и важен – с ним надо завоевывать позиции постепенно, шаг за шагом, притворяясь простачком. Жеронт – дошлый старикашка и скряга; здесь следует действовать напором, не дать времени опомниться…

Бунт одного из последних созданий «гениального протестанта и бунтаря» (так называл Мольера К. С. Станиславский) – любезного авторскому сердцу человека из народа Скапена выражен в его сознании собственного превосходства над буржуа. Чувство достоинства – ведущая черта и новосибирского Скапена. Надо видеть, с какой естественностью человека и мужчины объявляет он прекрасной Гиацинте, что станет хлопотать о деньгах не ради ее знатного жениха, а ради нее самой.

А хлопки по спине или удар по коленкам поверженного ниц молодого хозяина, нуждающегося в услугах слуги-плута! Нет, Скапен не упускает возможности посмеяться над камарильей легкомысленных повес и их ханжей-папаш.

В третьем действии, дабы проучить своего обидчика Жеронта, Скапен засовывает его в мешок и собственноручно отделывает палкой. Вся эта сцена – некий спектакль в спектакле. Скапен-Косой играет сразу несколько ролей: мнимых «охотников» за Жеронтом. Он топает ногами, изображая шаги шестерки солдат, басит, пищит, выпячивает грудь или, наоборот, сжимается в комок. Вот когда наш герой в зените своего плутовского искусства. Он лицедействует, веселясь от души, потешая себя и нас, зрителей. Увлечение Скапена этой игрой так велико, что он не замечает возникшей из мешка лысой головы Жеронта и вынужден затем спасаться бегством…

Быть может, «нейтральность» облика Скапена в спектакле облдрамтеатра имеет и свою оборотную сторону: она в известной степени лишает определенности его социальное положение, его зависимость от «хозяев». Но несомненно, что режиссер и исполнитель видели в своем Скапене предшественника прославленного героя Бомарше – Фигаро, не только знающего пороки буржуазно-дворянского общества, но и готового вступить с ними в борьбу. Человеческая сущность такого Скапена, с его душевным здоровьем, бескорыстием, с его чувством достоинства и умением постоять за себя близка сегодняшнему зрителю.

В. Косой, новый в нашем городе актер, интересно показавший себя в драматургии А. Островского, сделал еще один шаг в актерском освоении классики.

(«Советская Сибирь», 24 февраля 1971 г.)

РАЗДЕЛ II.
Творческие портреты

СКАЗАТЬ ГЛАВНОЕ
(Павел Бахтин [4])

Сегодня коллектив театра «Красный факел», общественность города отмечают 60-летие со дня рождения и 30-летие творческой деятельности заслуженного артиста РСФСР П. Ф. Бахтина.

Через семь лет после окончания войны, в 1952 году, «Красный факел» поставил спектакль по пьесе Б. Лавренева «Песнь о черноморцах» – героическую драму о черноморских моряках, защитниках города русской славы Севастополя. Театр стремился создать спектакль, воспевающий коллективный подвиг советских воинов, народный героизм. Такое решение требовало от актеров крупных характеров, обобщенных образов и вместе с тем предельной достоверности и конкретности.

Павел Филиппович Бахтин играл в «Песне» старшину Нещепу. Это был тот не частый в его жизни случай, когда роль далась сразу, без мучительных поисков и сомнений. Ему, в молодости прослужившему несколько лет на флоте, и даже на Черноморском флоте, нетрудно было освоиться в роли моряка. В форме он чувствовал себя, как дома, морской лексикон казался своим, ассоциаций было хоть отбавляй. Но потом, когда зрители и критика, высоко оценив работу краснофакельцев, говорили и писали о Бахтине-Нещепе, они отмечали не эту, внешнюю достоверность. Актерскую удачу видели в том, что за фигурой степенного, трудолюбивого «мастерового», человека, умеющего в трудные минуты сохранять трезвость мысли и мудрость поступков, угадывался образ всего народа. Миролюбивого по духу, но непреклонного в борьбе с врагом. Актеру удалось в одном характере соединить индивидуальное и типическое.

Эта способность к обобщению очень характерна для актерской манеры Бахтина. Он не «выстраивает» образ, скрупулезно собирая детали, а лепит его, точно скульптор, фиксируя самое главное, определяющее. Помнится, кто-то из рецензентов назвал бахтинского Гордея Кичигина из спектакля «Чти отца своего» по пьесе В. Лаврентьева «чугунным стариком». Он и был таким – широкий, тяжелый, невозмутимый. Этакое застывшее «ископаемое», каменный век, не желающий сдавать позиций. Образ стяжательства, растлившего человечность. И здесь, как в «Песне о черноморцах», за конкретным характером стояло явление. За фигурой мелочного, потерявшего совесть хапуги угадывалось «мурло мещанина», цепкая власть всесильного «мое!»

Среди средств выразительности, которыми пользуется актер, для Бахтина важнейшее значение имеет внешняя характеристика. Иногда именно с нее начинается работа над ролью, чаще содержание образа подсказывает форму. Но, так или иначе, Бахтин всегда дотошно ищет внешние приметы характера. Еще в студенческие годы, играя в гоголевском «Ревизоре», он наделял своего городничего военной выправкой, обветренным лицом, чуть пропитым густым баском. Все это помогало в главном – в рождении образа солдафона, вершащего судьбы людей.

Долго не давался Бахтину ростовщик Салай Салтанович в краснофакельском спектакле «Последняя жертва» Островского. Актер даже пытался отказаться от роли. Зерно образа определилось, когда артист «нашел» внешнюю характеристику Салая. Случайно на улице Бахтин подсмотрел странную старческую походку. Показалось занятным использовать ее. Но не тут-то было: у него походка выглядела явно чужой. Долго бился, пока понял: просто надо ходить по ровному полу так, как будто идешь по ступенькам. Теперь все стало на свое место. Но предстояло еще освоить «азиатский» акцент Са-

лая. Снова начались поиски «натуры». Много дней подряд артист чистил ботинки у чистильщика-армянина, пока не одолел особенностей его русской речи. Когда походка и речь дополнились удачно найденным гримом, ростовщик ожил – форма помогла быстро ощутить суть образа.

Стремление докопаться до существа образа, найти его зерно, чтобы потом «вылепить» характер, – таковы главные вехи пути, который всякий раз проходит Бахтин в работе над ролью.

Двадцать три года из тридцати, отданных искусству, Павел Филиппович играет на сцене «Красного факела». Естественно, что именно этот коллектив во многом определил его актерское лицо. Интерес к внутреннему миру человека неотделим для Бахтина от потребности высказать со сцены четкую социальную мысль. Он неохотно поддается всяким «новациям» в области формы, потому что пуще всего на свете боится потерять за счет содержания. Режиссерам с ним нелегко, но и самому ему, как правило, трудно. Он идет к результату, как берут высоту, – постепенно, с боями, отвоевывая пядь за пядью. Если искусство – великий труд, то Бахтин доказывает это повседневно. Так было в молодости, так есть сегодня, когда он стал признанным мастером. Может быть, в этом сказываются не только свойство характера, природа дарования, но и опыт прожитой жизни.

Если человек в десять лет оказывается один на всем свете, ему нужна душевная сила, чтобы выжить. Если мальчишка два года беспризорничает, скитается по поездам, базарам и городам, ему нужна нравственная стойкость, чтобы остаться человеком. Павел Бахтин остался. Он бросил кочевую жизнь, уехал в бурятские степи. Пас там табуны, батрачил. Потом, как самого грамотного (три класса школы), пастухи избрали его своим профсоюзным «вождем». А дальше – комсомол, первая ячейка в аймаке и, наконец, партия. В 1928 году Павел становится коммунистом.

Жизнь научила его брать с боя любую трудность, а неприступных высот на пути Павла Бахтина хватало. Даже в годы действительной службы он попал во флот благодаря собственной настойчивости – иначе быть бы ему кавалеристом, и прощай мечта о море. А после флота снова свершается невозможное: двадцатишестилетнего бравого моряка с начальным образование принимают в Московский институт театрального искусства.

На фронте в сорок первом старшина автоматной роты Павел Бахтин был контужен – фронтовые победы оплачивались кровью. Но, вспоминая те дни, Павел Филиппович думает не о горьком. На войне люди ему открылись во всем своем величии, а такой опыт для актера дорого стоит.

«Шел спектакль «Константин Заслонов». А антракте за кулисами появился человек в форме железнодорожника. Его грудь была украшена боевым орденом и медалью, которую не часто можно увидеть в Сибири – «Партизану Отечественной войны». Отыскав главного героя спектакля, железнодорожник долго пожимал руку актера.

– Похоже, очень похоже! Именно таким он и был, наш дядя Костя. Пожалуй, только ростом чуть пониже да в плечах пошире. Но это не важно! Вы душу его увидели и так правильно показали ее, что встал перед моими глазами наш командир, как живой». Эта выдержка из статьи, опубликованной в газете «Известия» в марте 1949 года, имеет в виду П. Ф. Бахтина в роли Константина Заслонова. Это была одна из лучших и самых любимых ролей артиста. Она позволила ему выразить свое восхищение советским человеком, воином и героем, которого он узнал и оценил на войне.

Бахтину, как правило, удаются острохарактерные роли. Он превосходно играл того же Салая Салтановича, изобретательно, с юмором – Вельзевула, этакого начальника «адского департамента», в сказке Яна Дрды «Забытый черт». И все же актер тоскует, чувствует себя неудовлетворенным, когда долго не встречается с яркой ролью своего современника, «положительного» героя. Такие его герои, разные по характерам, поставленные в схожие жизненные обстоятельства, в трактовке артиста всегда имеют и общие, объединяющие черты. Это, как правило, люди крупные по масштабам отношения к жизни, люди, выражающие своей личностью какую-то характерную черту времени.

Матвей Хижняков, в пятидесятых годах посланный партией в деревню («Дали дальние, неоглядные…» Н. Вирты), являл собой тип руководителя ленинского стиля. Доверие к народу, к его здравомыслию и опыту, человечность, прямота, непримиримость к тем, кто мешает общему делу, – вот что определяет характер и поведение Хижнякова. Тема доверия (очень актуальная для тех лет), которую нес Бахтин, стала темой, партийным, гуманистическим началом всего спектакля.

Дмитрий Сергеевич Скворец, рабочий-пенсионер, старый коммунист («Ленинградский проспект» И. Штока) ни внешне, ни обстоятельствами бытия не похож на Хижнякова. Ершистый, колючий, в старомодных широченных брюках, он всем своим видом олицетворял отрицание. И такими незначительными казались поначалу объекты его «нападок», что было неясно, что же он утверждает, во имя чего мечет громы и молнии из-под своих лохматых бровей. Но шли минуты, и становилась понятной мысль театра и исполнителя: Дмитрий Сергеевич Скворец – не просто рыцарь справедливости, он отстаивает идеалы, за которые стояли насмерть его товарищи, ветераны партии, он хочет, чтобы дети, молодое поколение, были достойны своих отцов. Такие люди, как Скворец, не всем удобны, с ними трудно, но их бескорыстие и принципиальность вызывают глубокое уважение. Они – совесть партии, ее честь.

Так актер в образе скромного пенсионера раскрывал черты целого поколения, показал другую по сравнению с Хижняковым, но тоже типичную для времени фигуру коммуниста, рядового бойца партии.

Из сорока лет своего партийного стажа П. Ф. Бахтин чуть не половину был на партийной работе. Только в «Красном факеле» он шесть лет избирался в состав бюро и еще шесть – секретарем парторганизации. Собственный опыт и в этом случае делает свое доброе дело: помогает лучше узнать людей. А знать людей – значит иметь, что сказать о них со сцены, уметь сказать самое главное.

(«Советская Сибирь», 18 октября 1969 г.)

ПРАВДА ЛЮБОЙ ЦЕНОЙ
(Людмила Лепорская)

Мы сидим с Людмилой Борисовной Лепорской, актрисой театра «Красный факел», у нее дома и беседуем. Вокруг нас – на столе, на диване – в хаотическом беспорядке разбросаны фотографии. Их не так уж много, во всяком случае меньше, чем сыгранных ролей, и в подборе ощущается определенная тенденция. Это не просто фотоперечень репертуара, а запечатленные театральные мгновения, по которым можно угадать зерно образа. Прямо перед собой вижу лишенное женственности лицо матушки Кураж, брехтовской маркитантки Анны Фирлинг. Усталый, тупой взгляд, тяжелая

трубка у рта… Эта работа, сделанная на сцене Омского театра, по общему признанию, – вершина творчества Лепорской.

Омский рецензент писал о премьере: «… после ухода солдат матушка Кураж, впрягаясь в фургон, дает волю своим чувствам. Ее лицо искажено гримасой, рот широко открыт. Она не произносит ни одного звука, она кричит, кричит страшным, нечеловеческим голосом, от которого стынет кровь в жилах. И этот крик слышен всем».

Лепорская играла существо, развращенное и ослепленное войной. Не сознавая ужаса своих поступков, Анна торговалась со смертью и добровольно отдавала ей своих детей – лишь бы не продешевить. Актриса не щадила Фирлинг, но и не отказывала ей в страдании. Ее Анна страдала жестоко, тем невероятней, чудовищней был этот ее неистребимый, воинственный дух стяжательства.

Встреча с Брехтом не просто подтвердила драматическое дарование Лепорской. Она проявила новые, доселе не открытые в ней грани этого дарования. Эпический Брехт потребовал укрупнения характеров и страстей. Его пьесу нельзя было играть как бытовую, и Лепорская с редкой естественностью откликнулась на требование драматурга. Внешняя сдержанность, которой добивался от нее режиссер, придала темпераменту актрисы трагическую окраску. Но она же исключила возможность всякого сочувствия матушке Кураж. Анна Лепорской воспринималась, как сколок среды, давший почву для произрастания черных цветов войны и фашизма. Лишь бы разбогатеть, лишь бы награбить любой ценой!..

Фотографию Гонерильи, жестокой дочери короля Лира, Лепорская комментирует неожиданно: «Обратите внимание, как много грима, пышных туалетов, а за всем этим пустота. Это был у меня период поисков формы. Наверное, надо было через него пройти, чтобы на собственном опыте убедиться: только содержание определяет и подсказывает форму. Вот, специально сохранила рецензию, в которой ругают мою Гонерилью – и ругают справедливо – за слишком уж обнаженную технологию».

Между «Королем Лиром» и «Матушкой Кураж» расстояние в год. Работа над пьесой Брехта, потребовавшая от актрисы глубокого психологического и социального анализа роли, завершила происходящую в ней эволюцию. В этой работе как бы сфокусировалось все, что накопила Лепорская на пути к Брехту, весь опыт ее непростой актерской биографии. Умение актрисы выразить мысль пластически точно, реализовать ее в конкретном сценическом поведении, легкость, музыкальность, с какими она исполняла знаменитые брехтовские «зонги», – во всем этом сказались и годы работы в оперетте (именно здесь начиналась ее актерская юность), и предшествующий опыт драматической актрисы, и, что особенно важно, способность трезво оценивать как свои победы, так и поражения.

В Новосибирске Лепорская начала в комедийной роли. Среди фотографий я нашла сцену из комедии А. Макеева «Тети и дяди»: стоят в обнимку взъерошенный мальчишка и круглолицая коротко стриженая женщина, ужасно довольные друг другом. Очень хорошо помню этот спектакль, непритязательный, добрый и веселый. Лепорская вошла в комедию легко и свободно, как в свой дом. Немного эксцентричная, чуточку кокетливая, ее Анна Петровна излучала обаяние и доброту. Смешные положения возникали в спектакле из-за новой роли, которую взяла на себя бывшая балерина: роли воспитателя маленького сорванца. Актриса превосходно играла разбуженную в ее интеллигентной Анне Петровне озорную девочку, которая не подыгрывает своему воспитаннику, а попросту испытывает тот же, что и он, азарт, те же эмоции. Но и бескорыстное стремле-

ние согреть чужую судьбу, дать обездоленному ребенку дом, семью она раскрывала не менее убежденно.

Сегодня режиссеры говорят о Лепорской, как об актрисе не только умной и тонкой, но и высокопрофессиональной. Она прекрасно владеет технологией своей профессии, у нее большой жанровый диапазон. И все же в творчестве Лепорская всегда идет от жизни, от живого человека, от его неповторимости. Внутри спектакля она каждый раз создает свой собственный «микромир», точнее, мир своих героинь, в котором все для нее важно – всякая мелочь, неброская деталь, пустячное на посторонний взгляд переживание (ведь в своей повседневной жизни люди страдают или радуются не только по поводу событий вселенских масштабов). Из этих вот «мелочей» и возникает «атмосфера образа», его питательная среда, все то, что делает сценические портреты Лепорской живыми. Быть может, пристальный интерес к жизни человека, глубокое сочувствие ему и рождают тот драматизм, который ближе всего артистической натуре этой актрисы.

Совсем недавно Лепорская сыграла в «Красном факеле» роль, несколько неожиданную для нее: деревенской женщины Настасьи Васильцовой в спектакле по пьесе Чепурина «Мое сердце с тобой». Все переплелось в этом характере – хорошее и дурное, доброе и злое, сегодняшнее и вчерашнее. Старушечье темное платье, косынка на голове, какие-то монотонные, плаксивые интонации… А она ведь не старуха еще. Вон как запела с девчонками озорные частушки – помнит, не забыла. И в сутуловатой ее фигуре есть что-то крепкое, какая-то суровая закалка человека нелегкого крестьянского труда. Но жизнь, видно, била ее, гнула, корежила. Вот и ищет утешения во всемогуществе бога, родную дочь толкает в объятие святоши-сластолюбца – авось и правда вылечит хворую. Как она набросилась на городских студентов, – за свой колхоз обиделась, а куска мяса для них пожалела, все только своим, единокровным. Актриса сильнее всего играет в этом спектакле именно такие, «конфликтные» сцены, содержащие в себе внутренний драматизм.

Конечно, можно было бы увидеть Настасью этакой кулачкой, темной и несознательной (повод для такого решения в материале роли есть). Но Лепорская со свойственной ей проницательностью опирается на те черты характера своей героини, которые рождены сегодняшним днем, конкретным ее бытом. И возникает образ не просто достоверный, но воплотивший в себе противоречия, типичные для времени. Та внутренняя борьба, которую столь остро переживает краснофакельская Настасья, есть не что иное, как бой нового, сегодняшнего, рожденного советской жизнью с тем, что, отчаянно сопротивляясь, не хочет уходить.

О Лидочке Беловой из розовского «Традиционного сбора» Людмила Борисовна говорит с нежностью, фотографию из этого спектакля бережно хранит. Может быть, потому что в ней, Лидии Степановне Беловой, скромном работнике сберкассы из далекой Якутии, есть черты, которых, как считает Людмила Борисовна, не хватает ей самой: мягкость, сдержанность. А, может быть, потому что здесь был новый для нее характер. А еще вернее – роль Беловой дала возможность актрисе выразить какую-то частицу самой себя, своих представлений о современнике. Так или иначе, но Лида Белова стала, как мне кажется, лучшей работой Лепорской новосибирского периода.

«Порядочный человек – уже состоявшийся человек». Эту афористичную фразу произносит один из героев пьесы Розова. Для Лепорской эта фраза – формула, ведущая идея образа Лиды Беловой. Актриса вслед за автором вкладывает в понятие «порядочный человек» куда более широкий смысл, чем это принято в обиходе.

Уже в самой первой сцене она всем своим сценическим поведением утверждает: порядочность – не только невозможность украсть, обмануть, сделать подлость – вообще совершить зло. Это еще и способность человека бескорыстно делать добро. Во всем облике Лидочки с ее вздернутым носиком, ясными глазами, которые она своим, особым манером исподлобья вскидывает на человека, в чуть скованной манере держаться сохранилось что-то девчоночье, милое, угловатое. Что-то от наших, зрителей, школьных подруг. Такие люди неброски, но нет вернее их в дружбе, в любви. Никто так, как они, не способен на самопожертвование, никто не умеет так откликаться на чужую боль и обиду. Именно эти драгоценные черты и делают Лиду Белову порядочным человеком в глазах ее друзей. Эти и еще одна, не менее ценная. Вспомним, как она, Лидочка Белова, тихая, мирная, душевная, – как она вскинулась, когда Илья Тараканов обрушился на своего сына, на современную молодежь. Все опешили от его злобной недоброжелательности, а Лидочка нашлась. Сделала, что требовала совесть. Значит, порядочность – это еще и готовность отстаивать справедливость, защищать истину…

Так Лидочка Белова, в которой актриса видела характер, противоположный собственному, выразила ее, Лепорской, личную нравственную позицию. Современницы и сверстницы, они оказались единомышленниками и единоверцами…

(«Советская Сибирь», 30 октября 1970 г.)

СОРОК ЛЕТ В ПУТИ
(Николай Фомин [68])

Сорок лет работы актера в одном театре – случай в театральной практике, особенно на периферии, не частый. Но сорок лет в театре передвижном, большую часть своей жизни проводящем на колесах, в разъездах по селам – и вовсе редкость. Когда артиста Новосибирского областного театра драмы Николая Дмитриевича Фомина, ныне маститого актера, заслуженного артиста РСФСР, спрашивают, почему он не отказался от кочевого быта, не перешел в стационарную труппу (а такая возможность представлялась не раз), тот пожимает плечами: «Привык к коллективу, к селу, к сельским зрителям».

В те годы, когда он начинал, не было в сибирских селах ни типовых клубных помещений, ни двухэтажных домов культуры. Играли на крохотных сценах, в сараях, под открытым небом. Сами ставили нехитрые декорации, сами были и реквизиторами, и осветителями, и рабочими сцены. Передвигались на лошадях, а то и пешком. Но зато каким счастьем было знать, что в пробуждении Сибири к новой, справедливой жизни есть доля участия их театра, их творчества, их горения.

Это чувство сопричастности своей к заботам и нуждам деревни сохранилось у Николая Дмитриевича по сей день. Милы ему сибирские поля, покрытые голубоватым снегом или колосящейся пшеницей, и березовые колки, и бескрайние дали, каких нет больше нигде. А главное – милы люди с их обветренными лицами, с их трудолюбием, с их способностью живо сопереживать искусству сцены. Многие из этих людей стали друзьями актера, не забывают прислать ему поздравительную открытку в дни праздников.

Вот почему, встречаясь с пьесой о селе, Фомин не чувствует себя путником, забредшим в незнакомые места. А играл он в таких пьесах много – председателей колхозов, сельских партработников… Когда-то, в давней своей работе – роли председателя украинского колхоза Романюка («Калиновая роща» А. Корнейчука) Николай Дмитрие-

вич высмеял руководителя, почившего на лаврах, предавшего интересы хозяйства, людей, которые доверили ему свои судьбы, свое будущее. А совсем недавно в спектакле «Письмо позвало в дорогу» (пьеса Л. Моисеева) с симпатией и понимаем рассказал он о трудных буднях мудрого, влюбленного в людей села секретаря обкома партии Олега Кузьмича Валабуева.

Так сложилось, что на своем актерском веку Фомин переиграл множество ролей руководителей. Даже если предположить, что всякий раз драматурги предлагали актеру характеры своеобразные, в чем-то неповторимые (а так, к сожалению, случалось далеко не всегда), то все равно было трудно не повторяться. Ведь одинаковая профессия, сходные сферы деятельности героев невольно толкают исполнителя на штамп.

И все же Фомин в лучших своих работах избегает повторов. В чем здесь секрет? Очевидно, прежде всего, в постоянном интересе актера к психологической подоплеке поступков его героев. В молодости ему приходилось работать с режиссерами, исповедовавшими веру психологического театра. Школа МХАТа стала и его верой. Он идет к характеру постепенно, исследуя, сопоставляя, размышляя. И доверяя автору: ведь иногда даже запятая или восклицательный знак могут не только подсказать исполнителю верную интонацию, но и «объяснить» душевный настрой героя.

По складу своего творческого и человеческого темперамента Фомин – актер упрямый, «трудный» в работе, в процессе репетиций, но, как выразился один из хорошо знающих его режиссеров, «результативный». Иногда ему не хватает импровизационной легкости, блеска неожиданностей. Зато превыше всего для него идея образа, мысль, которую этот образ несет. Отсюда, от мысли, от содержания, начинаются поиски формы – жанра, средств выразительности. Упрямство Фомина – не каприз премьера, а позиция. Категоричность же позиции рождена знанием жизни, собственным отношением к явлениям действительности.

В горьковском спектакле «Последние» Фомин играл роль Якова Коломийцева (за эту работу он был удостоен диплома на Всероссийском фестивале, посвященном 100-летию со дня рождения Горького). Обычно Якова видят человеком слабым, глубоко несчастным и потому не могущим противостоять страшному миру, в котором он живет. Фомин (вместе с режиссером К. Шишкиным) предложил иную трактовку. Он осудил Коломийцева за страх перед жизнью, за неумение и нежелание бороться, отстаивать собственное право на счастье, покой любимой женщины, будущее своей дочери. Смерть этого человека в финале спектакля воспринималась как распад корней вырождающегося рода Коломийцевых.

Такое решение роли выражало неприятие актером-гражданином, советским человеком общественной пассивности, душевной аморфности, неспособности к борьбе. Непротивление злу, утверждал Фомин, создает почву для его торжества.

Когда устами своего героя – чешского коммуниста Юлиуса Фучика, актер, обращаясь к залу, призывал: «Люди, я любил вас, будьте бдительны!»,это была формула наивысшей ответственности коммуниста, антифашиста за судьбы мира. В другой своей роли – обершарфюрера Шмидта («Последняя остановка» Ремарка), белесого человека с усиками «аля-Гитлер», Фомин персонифицировал чудовищную безответственность нравственного плебея, ничтожества, получившего безграничную власть. Это было разоблачением самой человеконенавистнической философии фашизма.

К той же теме вернулся актер совсем недавно, исследуя ее на материале сегодняшней действительности Америки («Три минуты Мартина Гроу» Г. Боровика). Его Де-

вис, богач, политикан, чьи деньги дали ему право повелевать и властвовать, явил собой тип современного представителя сильных мира сего. По указке Девиса в людей стреляют, как это случилось с прогрессивным деятелем негритянской церкви Кларком, по мановению его пальца идет прахом карьера непокорных, как это грозит прокурору Гроу, готовому разоблачить истинных убийц Кларка. Образ, созданный Фоминым, рождает совершенно конкретные ассоциации с реальными фактами американской действительности.

Эта работа актера позволяет убедиться в его способности мастерски пользоваться языком театра. На протяжении всего спектакля Девис – Фомин неподвижно сидит в кресле на колесах: старик парализован. Но его крупная лысеющая голова, глаза, то обволакивающе-приветливые, то отливающие металлом, низкий рокочущий голос, таящий угрозу, цепко охватившие подлокотники кресла руки – все создает ощущение напряженной внутренней жизни. Актер, всегда тщательно работающий над пластикой – походкой, жестом, вынужден здесь пользоваться минимумом средств выразительности. И, несмотря на это, достигает своей цели: его Девис – не только конкретный характер, но и некий символ «больного» мира, который он представляет.

Более 150 ролей сыграл Фомин за годы своей работы в театре. Его актерская молодость связана с классикой советской драматургии – пьесами Горького, Погодина, Тренева, Лавренева, Корнейчука, Арбузова. На этих пьесах росло мастерство Николая Дмитриевича, они подготовили его к встрече с русской и западной классикой – Островским и Чеховым, Достоевским и Мольером, Гольдони и Лопе де Вега. И сегодня, в канун 150-летия со дня рождения великого национального комедиографа, Фомин играет сразу в трех спектаклях по пьесам Островского, ищет и находит в них живое, сегодняшнее звучание.

Николаю Дмитриевичу Фомину исполнилось шестьдесят лет. И все же мы, зрители, вправе говорит о зрелой молодости его творчества.

(«Советская Сибирь», 1970 г.)

«МАЛЕНЬКИЕ РОЛИ» МИХАИЛА СТРЕЛКОВА [62]

Рассказы о людях театра

Есть в комедии Н. Думбадзе «Не беспокойся, мама!..», идущей на сцене «Красного факела», небольшая роль старого часовщика дядюшки Гургена. Его будка-мастерская, увешанная часами разных марок, стоит в углу грузинского дворика, неподалеку от дома, где живут главные герои спектакля. У Гургена совсем немного эпизодов, но почти на всем протяжении действия он остается за работой в своем закутке. Молча, без слов. Это не предусмотрено драматургом, это стало насущной потребностью спектакля краснофакельцев. Потому что без дядюшки Гургена, как его играет Михаил Стрелков, без его постоянного присутствия, без этих то лукавых, то грустных, то одобрительных или, наоборот, огорченных взглядов, которые между делом бросает он на главного героя спектакля юного Теймураза, без дудочки старика с ее старой грузинской мелодией, напоминающей Теймуру в час сомнений, ошибок или неудач, чей он сын и что должен чтить в себе, – без всего этого потерялся бы какой-то очень важный лирический оттенок в доброй, весело-ироничной интонации спектакля. Ушел бы живой нерв, и мысль о движении времени, к которому как бы причастен часовщик, могла показаться слишком умозрительной.

Дядюшка Гурген – одна из многих «маленьких ролей», сыгранных М. Стрелковым сначала в Новосибирском ТЮЗе, затем на сцене «Красного факела», где он сейчас работает. Разумеется, за свою не очень пока длинную творческую жизнь – Михаил окончил Москоское училище им. Щепкина в 1965 году – Стрелкову доводилось выступать и в больших по тексту, центральных ролях, таких, например, как Лука в горьковском спектакле «На дне» или комиссар в краснофакельском «Князе Мстиславе Удалом» Прута. И здесь сказывалось вынесенное из стен школы Малого театра пристрастие к предельной жизненной правде, свойственный русской сцене «слух» на любую фальшь. Но «маленькая роль» все же занимает в творческой биографии Михаила Стрелкова особое место. Именно в ней с неоспоримой очевидностью открывается способность этого актера самыми малыми средствами создавать законченные человеческие портреты.

Впрочем, выражение «малыми средствами» здесь не очень верно. Короткий отрезок сценического времени у Стрелкова, как правило, до предела насыщен.

С удовольствием, например, вспоминает Михаил Александрович свою работу над эпизодической ролью немецкого солдата в спектакле «Семнадцать мгновений весны». В распоряжении у исполнителя этой роли всего несколько коротких реплик и считанные минуты пребывания на сцене. Солдат вызван в канцелярию шефа гестапо Мюллера в качестве свидетеля. Ему задают несколько вопросов, он на них отвечает. Вот и все. Стрелковский солдат входил в комнату, где его ждали, и, растерянно глядя на офицеров сквозь стекла очков, смешно и неловко выбрасывал руку в традиционном приветствии. Военная форма сидела на нем мешковато, и сам он был какой-то ужасно штатский, неуместный среди окружающих его черных мундиров. Но по мере того, как солдатик начал говорить, становилось понятно: этот крохотный винтик гитлеровской военной машины достаточно притерся в ее механизме. Одно лишь предположение, что он неточно выполнил приказ, вызывало в солдате острый испуг. «Винтик» знает: любой приказ надо выполнять точно. Знание это исключает из нравственного обихода человека понятие личной ответственности, создает иллюзию собственной непричастности к творимому по приказу свыше злу. Всей своей сутью солдатик изобличал войну, фашизм, нивелирующий людей, превративший человека в бездумную убивающую машину.

Конкретность созданного атером характера была неотделима от совершенно определенной общественной среды, она эту определенность предполагала. Именно фашизм, одурманивший целую нацию, породил такого вот нелепого «механического» солдатика. Обобщение здесь напрашивалось само собой, мысль зрителей шла вслед за мыслью актера, переступая границы роли.

Такого рода «нарушение границ» вообще свойственно Стрелкову. И не потому, что ему тесно в рамках маленькой роли. Просто жесткие «условия игры» будоражат его фантазию, заставляют щедрее использовать жизненные наблюдения. Нередко второстепенная роль, сыгранная Стрелковым, обретает в спектакле особый смысл, становится его камертоном. Так случилось, например, с ролью аукционщика в спектакле режиссера В. Кузьмина [27] по пьесе Голсуорси «Без перчаток». Маленький человек этот то, нахохлившись, сидит на чердаке среди домашней рухляди в ожидании своего часа, то оживает в момент аукциона, и голос его от ровного «пиано» поднимается до ликующего «форте» по мере того, как цифры набирают нули. Это мгновения его величия, его власти над вещами и людьми. Руки с растопыренными пальцами повисают надо головами толпы, кажется, он держит невидимые нити, играя живыми марионетками. Формула режиссера: общество потребления есть вечный аукцион, здесь все продается и все по-

купается – обретает в лица аукционщика зловещее воплощение, реальное и символическое одновременно.

Помнится, еще совсем молодым актером в ТЮЗе Стрелков сыграл роль бригадира строителей в спектакле по пьесе Розова «В дороге». Бригадир появлялся на сцене всего на несколько минут в один из самых драматических моментов: только что погиб, сорвавшись со строительных лесов, молодой рабочий. Для бригадира это большая неприятность – ведь он отвечает и за технику безопасности. Но герой Стрелкова был более всего потрясен самим фактом этой смерти. Он воспринял ее как личную беду. В его крике: «Кто разрешил работать без поясов?!» – угадывается не ведомственный гнев, а живое чувство. И потом, на протяжении всего последующего действия зрители помнили этого бригадира и мысленно связывали с ним правильный выбор пути, который в конце концов, делает главный герой спектакля.

И здесь, как и в более поздней роли аукционщика, как во многих других ролях, проявилось стремление актера точно определить место своего героя в общем замысле постановщика, выразить в конкретном характере, насколько это, конечно, возможно, главную авторскую концепцию.

В творческой индивидуальности Михаила Стрелкова многое можно объяснить. Открытость, какое-то чисто русское ухарство сочетаются в его актерском почерке с неожиданной тонкостью, акварельностью рисунка, а веселая (или едкая) ирония, с какой он чуть «отстраненно» смотрит на иных своих героев, уживается со способностью к драматическому перевоплощению в образ. Все это так. Но как объяснить, скажем, физическое ощущение холода, бесовское наваждение, которое выносит с собой на сцену стрелковский Неизвестный («Пучина» Островского), человек в черном с блуждающей улыбкой на широком бледном лице и холодными веселыми глазами? Ровный его голос, житейские речи не согласуются с этим холодом в зрачках, с этим хмельным весельем на чужих костях. Черный человек искушает несчастного, нищего Кисельникова, легко добивается от него, чего хочет, а потом открыто выказывает свое презрение. Конечно же, он – не исчадие ада, а попросту ловкий делец, человек без души и без совести. Это ясно. Но загадка, недосказанность все равно остаются. Может, это судьба Кисельникова приходила, злой его рок? Черного человека нет и в помине, а о нем все думаешь, его силишься разгадать. И «виноват» в том актер, непостижимым образом переключивший бытовую конкретность в какой-то иной, трудно объяснимый регистр, сохранив при этом и живой характер, и свою интригующую зрителей тайну.

Может быть, она, эта тайна, и есть знак истинного дарования?..

(«Советская Сибирь», 14 июня 1984 г.)

СКАЗАТЬ СВОЕ СЛОВО О ЧЕЛОВЕКЕ
(Галина Алехина [2])

Актерское дарование – всегда тайна, в этом, может быть, и заключена гипнотическая сила его воздействия на зрителя. Можно зафиксировать результат творческой лаборатории таланта, но попробуйте разгадать ход постижения им характера, пути трансформации конкретных обстоятельств, предлагаемых пьесой и ролью, в категории общие, временные, типические.

Я спросила у Галины Алехиной, артистки областного театра драмы, как удается ей столь точно воспроизводить всякий раз среду, в которой существуют ее героини.

Она ответила: просто я должна пропустить материал роли через себя, через собственное нутро – иначе ничего не получится. Понимать это, очевидно, нужно так: актриса вбирает в себя чужую роль целиком, и, когда эта жизнь становится своей, – конкретное и общее синтезируются.

Процесс это подсознательный, его стимулируют личный жизненный опыт и, разумеется, актерский талант, способность к перевоплощению. Ибо человек – всегда часть окружающей его среды: она влияет на характер, поведение, привычки. Выключи героя спектакля из этого окружения, бытового, социального, – разрушится сценическая правда.

Впервые я увидела Алехину в спектакле «Старший сын» по пьесе А. Вампилова. Вышла из комнаты на террасу молоденькая девушка в легком халатике, в косынке на голове, под которой воинственно торчали, точно антенны, бигуди, и после первых же реплик стало ясно, что здесь в этом деревянном пригородном доме, она – хозяйка. Что-то трудно объяснимое – в манере держаться, говорить – выдавало в Нине (так звали героиню Алехиной) не горожанку, а уроженку именно пригорода. Этакая грубоватая прямота, независимость от городских условностей и чувство достоинства знающего себе цену человека. В отличие от отца она далеко не сразу поверила в легенду о невесть откуда взявшемся его старшем сыне. А поверив, не размякла, но с пристрастием и требовательностью стала присматриваться к Бусыгину.

По мере развития событий становилось ясно, что Нина давно уже глава семьи Сарафановых, этой странной семьи, где отец и младший брат живут страстями, нерасчетливо тратя себя. Что ж оставалось ей, как не принять на свои плечи житейские заботы и противопоставить «чудачествам» родни здравомыслие «нормального» человека. Отсюда понятен и Нинин выбор будущего мужа: конечно же, она понимает, что жених хамоват, прямолинеен и не слишком умен, зато «самостоятельный». Изрядно уставшая от бурь Сарафановых Нина хочет пожить спокойно, иметь рядом с собой крепкую опору.

Режиссерски (постановщик – Д. Шиманиди) ситуация выстраивается так, что Нина в своей житейской круговерти немного очерствела. Она не жалеет отца, считает его неудачником, выходки же брата-мальчишки с его несчастной любовью ее раздражают. Как теперь выясняется, такое решение Алехина сначала не приняла – в челябинском театре, где она прежде играла Нину, семья Сарафановых была как раз оазисом доброты и взаимопонимания. На репетициях возникли горячие споры. Галина упрямилась. До того момента, пока не вырисовался весь спектакль – с мизансценами, сценографией, музыкой, подкрепляющими мысль режиссера. Приняв в конце концов их вариант, она истово стала разрабатывать версию Нины в этом решении. И тогда оказалось, что Нина просто не умела сочувствовать людям. А именно этот талант обнаружился в Бусыгине. С его появлением в Нине и произошел тот перелом, приведший ее к «очищению», который так поразил нас в работе актрисы.

В спектакле, где многое было приблизительно, ложно взвинчено, Алехина логично и последовательно показывала движение души своей героини от прозы жизни к ее поэзии. Следить за этим процессом было необыкновенно интересно и поучительно. Вскоре актриса уехала из Новосибирска, но ее Нина осталась в памяти. И когда Алехина вернулась в областной театр, захотелось увидеть ее в других ролях.

Следующей стала Леля из «Города на заре» Арбузова. На сей раз комсомолка

тридцатых годов, юная москвичка, одна из первых строителей молодого города на Дальнем Востоке. Иное время, иные обстоятельства. Но и здесь зрителей ждало все то же точное воспроизведение характера во всей конкретности его временных и социальных связей.

Что знала она, родившаяся в середине сороковых годов, о том романтическом и горячем времени? Общим с Лелей было лишь то, что и она, Галина Алехина, выросла и училась в Москве. Впрочем, не только это. За плечами были непросто сложившаяся жизнь, трудный поиск призвания, срывы, болезнь ребенка…Такая уж профессия у актера, что лично пережитое, становясь опытом души, делает его зорче, эмоционально богаче. Когда-то сама Галина сумела многое преодолеть ради права выйти на сцену. Теперь ее Леля, такая вначале уверенная, безапелляционная в суждениях (время было бескомпромиссное), потом – отчаянная в безоглядной своей любви, сделавшись жертвой обмана и демагогии, не потерялась, выстояла, поступилась личным ради общего.

А после Нины и Лели – характеров несхожих, но переживших на каком-то этапе внутренний перелом, обнаруживших нерастраченные запасы духовных сил и в этом смысле близких, пришла к Алехиной Мария («Деньги для Марии» Валентина Распутина), образ, с каким она не сталкивалась никогда прежде. И стало ясно, что все сыгранное до того вело актрису к этой, пока главной и лучшей ее работе.

Способность Галины Алехиной играть не только характер, но и взрастившую его среду в спектакле «Деньги для Марии» обрела неожиданную емкость. Связь личности и ее окружения в данном случае оказалась для автора и театра главным объектом исследования. Продавщица сельского магазина по своей малограмотности допустила растрату, и теперь ей грозит тюрьма. Выручить женщину может только сочувствие односельчан: если они одолжат недостающую сумму, Мария будет спасена. Деньги для Марии становятся оселком, на котором проверяются ее соседи, ее муж Кузьма. Три мучительных дня, когда решается судьба Марии, заставили ее по-новому взглянуть и на самое себя. Так ли она жила, так ли относилась к людям, как требует того совесть? Страшный финал – самоубийство Марии – результат глубокого разочарования в близких и в себе самой, результат трагического прозрения.

В этом жестком, выверенном в каждой детали, пронзительном спектакле (режиссер В. Чернядев [72]) Алехина ведет главную смысловую партию. В облике ее Марии, простой деревенской женщины, есть какая-то печальная, тревожащая духовная красота. Двигается ли она по комнате со своей милой угловатостью, глядит ли в зал огромными глазами на бледном тонком лице, ищет ли мучительно слова, чтобы объяснить Кузьме поразившие ее догадки об их общей жизни, или сидит неподвижно, непривычно и праздно уронив на колени руки, – все выделяет в ней неординарность натуры. В этот момент-пик своей судьбы Мария Алехиной обнаруживает такое богатство внутреннего мира, такую нерастраченность чувств, что гибель ее, гибель матери и жены, трагична сама по себе, воспринимается как невосполнимая утрата высокого духовного начала самой жизни. Равнодушие и жадность не только осиротили семью, они убили веру в доброту и человеческую солидарность. К этому беспощадному выводу приводят зрителей авторы спектакля и прежде всего исполнительница заглавной роли. Не случайно, собираясь на спектакль, готовя себя к нему, Галина каждый раз мысленно обращается к зрителям: сейчас вы увидите, говорит она им, как всей деревней убили женщину. И протеста, которым заряжает ее эта мысль, хватает на все три

часа сценического времени.

В роли Марии особенно ярко обнаружила себя профессиональность молодой еще актрисы (сценический стаж Алехиной насчитывает всего шесть-семь лет). Вся роль построена на несовпадении внешней заторможенности, скованности с напряженными ритмами внутренней жизни Марии, со значительностью происходящей в ней работы души. Алехина соблюдает этот принцип безупречно. Очень точно передает она и отношение героини к мужу, к односельчанам, на которых сейчас вся ее надежда. Чем бы ни занималась Мария, всем существом своим – спиной, затылком – она прислушивается к Кузьме. Каждый приход соседей вызывает у нее острую реакцию: радость, облегчение, когда ей сочувствуют, горестную замкнутость, когда видит она одно только равнодушие и эгоизм. Мария Алехиной становится своеобразным камертоном, определяющим истинное «звучание» человека.

Ничто так не привлекает в современном актере, как наличие человеческой и художественной индивидуальности. Создавая разные характеры, Алехина всегда остается сама собой. В ней сильно личностное начало, она приносит в каждую роль собственное ощущение мира и человека.

В драматургии ее интересуют более всего роли драматические, внутренне конфликтные. Там, где надо сыграть душевную «бесконфликтность», благополучие, Алехина чувствует себя неуверенно. Например, ее Леля из «Города на заре» наименее интересна в первой части спектакля, до начала отношений с Зориным и столкновения с Аграновским. Рассказывая же зрителям о близких ей незаурядных женских натурах, бунтующих против обыденности, способных на большие чувства, актриса не стремится поразить или ошеломить. Она предпочитает краски приглушенные. Но получается так, что мы незаметно попадаем к ней в плен, наполненность сценической жизни ее героинь захватывает нас и не отпускает. И важным делается все – интонация, взгляд, пауза. Важным потому, что они отражают внутреннее состояние человека в каждую минуту его жизни, пропустить мгновение, значит, что-то упустить в этом захватывающем узнавании.

Когда из зрительного зала следишь за ее Шурой из спектакля «Фантазии Фарятьева» (пьеса А. Соколовой), она кажется птицей с подбитыми крыльями: вздернутые плечи, прыгающая, чуть неуклюжая походка, бесцельные хождения из конца в конец сцены. Человек выключен из жизни, все поглотила душевная боль. Можно по-разному ответить на вопрос, имеет ли Шура право так жить, но для того чтобы это решить, нужно понять ее обстоятельства и мотивы. Алехина знает их точно, и потому встреча ее с героиней становится еще одним постижением своеобразного женского характера.

В Галину Алехину верит режиссура театра, ей поручают ответственные роли. Нам же, зрителям, разделяющим эту веру, остается ждать новых работ талантливой актрисы.

(«Советская Сибирь», 3 января 1979 г.)

РАЗДЕЛ III.
Театральные обозрения, театральный репортаж

Гастроли

ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ

Московский академический театр имени Маяковского [38] – один из тех коллективов, о котором знает, хотя бы понаслышке, каждый театрал, независимо от места своей прописки. С именем этого театра связано представление о неустанном поиске, о творческих открытиях – драматургов, пьес, актеров. Наконец, это труппа, во главе которой стоит один из талантливейших советских режиссеров, практик и теоретик театра Н. П. Охлопков.

Надо ли говорить, что приезд к нам такого коллектива воспринят новосибирцами как большое и радостное событие.

Размышляя сегодня о впечатлениях от гастрольных спектаклей охлопковцев, приходится, однако, признаться, что впечатления эти довольно противоречивы. Наряду с такими крупными художественными полотнами, как «Медея» Еврипида и «Царь Эдип» Софокла, мы увидели и средние спектакли, поставленные по весьма посредственным пьесам. Некоторые из них, живущие на сцене театра много лет, очевидно, изрядно «разболтались», потеряли премьерный облик.

Время, как известно, переоценивает художественные ценности. Спектакль «Аристократы» Н. Погодина, вот уже тридцать с лишним лет не сходящий с афиши театра, когда-то потряс Москву. В нем все будоражило – новаторская форма, сюжет по свежим следам событий… Сегодня тот же спектакль не вызывает прежних эмоций. Он воспринимается скорее как дорогая театру реликвия. Условный язык его стал привычным, а недостатки пьесы не искупаются злободневностью фабулы.

В числе пяти советских названий, привезенных охлопковцами, есть спектакль, о котором в свое время много и добро писали в связи с именем прославленного мастера советского театра и кино Л. Свердлина, – «Побег из ночи» братьев Тур. Свердлин играет в нем главную роль – русского писателя-эмигранта Косогорова. Образ собирательный, вобравший в себя черты тех больших русских художников, которые когда-то покинули Родину и испытали всю горечь разлуки с ней. Актер проживает жизнь своего героя с удивительной психологической достоверностью. Трагедия эмиграции, отрыва от родной почвы, упрямое нежелание понять происшедшие в Советской России перемены и, наконец, драматическое постижение своей роковой ошибки – все это становится чем-то бóльшим, нежели вехи душевной эволюции одного человека. Вопреки довольно банальным ситуациям, в которые порой попадает герой, Л. Свердлин проносит через весь спектакль мысль о невозможности для человека нейтралитета, о том, что истинная любовь к Родине не умозрительна, она требует конкретных поступков. Отказавшись выполнить требование гестапо – подписать пасквиль против России – и пожертвовав тем самым жизнью горячо любимого сына, Косогоров делает свой выбор.

Л. Свердлин играет эту сцену с такой сокрушительной правдой переживания, что физически ощущаешь, как тяжело держаться на ногах убитому горем седому человеку. Он совершает свой подвиг совсем не «героично», весь поглощенный собственной болью. А зал аплодирует, все поняв и оценив.

Однако спектакль – это всегда ансамбль исполнителей. Театр имени Маяковского как раз и силен ансамблевостью своих работ, и новосибирцы смогли в этом убедиться. Но не в случае с «Побегом из ночи». Л. Свердлину помогали далеко не все его партнеры. Может быть, здесь виноваты вводы новых исполнителей, почти неизбежные для

старых спектаклей? К слову, и оформление «Побега» сильно пообносилось со дня премьеры, оно явно нуждается во внимании постановщиков (режиссер В. Дудин, художник К. Кулешов).

С темой «Побега из ночи» в какой-то мере перекликается тема драмы «Перебежчик» А. и П. Тур (постановка Б. Толмазова, художник К. Кулешов). Там человек ценой тяжких бед вновь обрел родину, которую едва не потерял. Здесь человек, немецкий офицер, переходит на сторону «противника» ради спасения своей Отчизны от фашизма. И там, и тут один посыл: Родина – превыше всего. И там, и тут героям потребовалось немалое нравственное мужество, чтобы преодолеть в себе нечто общепринятое, отбросить ложное понимание долга ради его истинного смысла.

В чем долг человека? Вопрос этот нельзя рассматривать вообще. Ответ зависит от конкретных обстоятельств. Суть расхождений между полковником Рубцовым и его начальником генералом Бондаревым – героями пьесы Тур – не только в том, что первый видит в «перебежчике» Вальтере Шеринге предателя и провокатора, тогда как второй не исключает возможную искренность немца. Суть спора в том, что Бондарев сначала предполагает в человеке хорошее, а потом выясняет, нет ли плохого. Рубцов же заведомо все ставит под сомнение. Для него формула – предал своих, значит, предаст всякого – верна на все случаи жизни. Храбрый солдат, истово ненавидящий фашистов, Рубцов (арт. П. Аржанов) вместе с тем по-своему ограничен. Преданность «общей формуле», которая принесла уже немало бед, заражает его вирусом недоверия всем – даже самому генералу Бондареву (Е. Самойлов играет эту роль очень тепло, человечно). Между тем истина всегда конкретна. Рубцовский афоризм о предательстве для кого-то – истина, к Шерингу же он неприменим. Не случайно партизанская кличка Вальтера – Верный.

В образе Шеринга персонифицируется идея интернационального долга, следуя которому человек выполняет и свой долг перед Родиной. «Чем бы ни кончилась для меня эта война, я благословляю вашу победу», – говорит Вальтер советской девушке-летчице, которую любит. Это и есть высшее постижение долга человека и гражданина – быть в рядах тех, кто воюет против мракобесия. Таков вывод театра.

Однако все, что сказано о Шеринге и центральной идее спектакля, имеет силу лишь в связи с именем исполнителя главной роли – А. Лазарева. Это один из тех молодых актеров, которых вырастил театр и которыми вправе гордиться. Чтобы играть так, как он, мало одного таланта. В естественности артиста угадывается его личность, его собственный взгляд на проблему. Лазарев отстаивает свою позицию, высвечивая различные грани характера героя.

Воинскую педантичность Вальтера воспринимаешь не только как привычку и тем более не как подобострастие перед теми, от кого он зависит. Просто в любых ситуациях Шеринг не перестает быть самим собой, со своей мужественной честностью, со своей готовностью разделить и вину Германии, и ее будущую расплату. Он – немец и не отрекается от себя.

Вышколенный солдат, Шеринг остается интеллигентом, художником, человеком высокого интеллекта. Его реплики в разговоре с Рубцовым, произнесенные низким, по-мужски сильным голосом, звучат неотразимо. Доказать свою правоту для Вальтера значит не только восстановить справедливость, но и выжить. А он страстно хочет жить.

Мы видели А. Лазарева и в другом спектакле – комедии «Голубая рапсодия» Н. Погодина (постановка Б. Толмазова, художник К. Кулешов) и еще раз убедились, как точно, без всяких видимых усилий умеет этот актер через характер героя донести

мысль, идею образа и спектакля в целом.

В чтении «Голубая рапсодия» казалась не слишком глубокой пьесой на семейную тему. И вдруг в изящном, очень слаженном комедийном спектакле открылись иные, куда более глубокие пласты. Снова, как и в «Перебежчике», проявилась активная черта охлопковцев – стремление философски осмысливать жизнь.

В. Орлова, актриса редкого обаяния, умная, ироничная, всегда как будто упивающаяся тем, что вышла на сцену, играет в «Голубой рапсодии» не талант, растерявшийся перед бытом, а талантливого человека, сохранившего себя вопреки всему. Зина Пращина, бывшая «маленькая студентка», разлюбила своего мужа Ивана Каплина потому, что разочаровалась в нем как в человеке. «Ты мне больше не нужен», – говорит она Ивану, и это самый убийственный для нее аргумент.

Ивана Каплина играет А. Лазарев. Его тема – односторонность, эгоистическое равнодушие, которые дискредитируют талант. «Могучая голова» Ивана подавляет в нем голос сердца. Он принадлежит науке, но наука мертва, если не освящена думой о людях. Вот почему таким чудовищным выглядит ровное, терпеливое обращение Каплина с женой – он не замечает рядом с собой человека. Если хотите, это тема горьковских «Детей солнца», только в иное время.

Так примелькавшаяся коллизия вырастает в большую нравственную проблему.

И, наконец, еще одна комедия гостей – «Весенние скрипки» А. Штейна (постановка Е. Зотовой, художники В. Кривошеина, Е. Коваленко). Это, действительно, веселое представление с музыкой и песнями, с легкими ажурными контурами московских домов и теплым звездным небом.

Шутит, поет под гитару, иронизирует над собой инженер, «холостячка» Катя Доценко – В. Орлова, способная даже самые банальные сентенции облагородить живым чувством. Носится по сцене и залу розово-голубым вихрем немного кричащая, немного сенсационная и все-таки очаровательная, трогательная своей преданностью мужу Алевтина Николаевна – Т. Карпова, ссорятся и мирятся влюбленные… Но в какой-то момент начинает казаться, что все это – лишь экспозиция жизни, сама же она течет где-то там, за пределами сцены, за светящимися в глубине контурами домов…

Таковы в общих чертах впечатления после пяти вечеров, проведенных в зрительном зале наших гостей.

(«Советская Сибирь», 23 сентября 1966 г.)

УРОКИ МИНУВШЕГО СЕЗОНА
Планы, свершения и … ЧП

В начале сезона художественный совет при областном управлении культуры обсуждал репертуарные планы новосибирских театров. Сезон обещал быть интересным, тем более что начало его совпало с событием, ко многому обязывающим творческие коллективы, – пятидесятилетием Октября. Театры намеривались ознаменовать это событие спектаклями, отражающими этапы полувекового пути Советского государства, произведениями, значительными по своему идейно-художественному уровню.

Что касается первого условия, то его, так или иначе, выполнили все. Но если по строгому счету судить о художественных достоинствах некоторых юбилейных работ, то они, увы, не оправдали надежд.

Вынуждены были «законсервировать» свои новые спектакли – музыкальную ко-

медию О. Хромушина «Франсуаза», драматическую хронику «Человек и глобус» по пьесе В. Лаврентьева – театр оперетты, «Красный факел», считанные разы шла опера В. Губаренко «Гибель эскадры». Объяснение тому вполне земное: зритель остался холоден к этим работам.

Особенно откровенная неудача постигла «Красный факел» со спектаклем «Человек и глобус». Может быть, первопричину беды надо искать в том, что постановочная группа выбрала не лучший вариант пьесы В. Лаврентьева. И в результате одна из наиболее важных мыслей драматурга – о взаимозависимости успехов современной науки и судеб мира, «глобуса», оказалась нераскрытой. Кроме того, театр явно остался равнодушен к пьесе, делал спектакль слишком спокойно.

Если рассматривать в целом афишу прошедшего сезона, бросаются в глаза два обстоятельства. Как-то так получилось, что театры проявляли повышенный интерес к «исторической» теме в ущерб теме современной, сегодняшней. По существу, на новосибирскую сцену в этом сезоне не вышел наш современник, замечательная человеческая личность, носитель высокого идеала. Остались вне сферы внимания театров крупные проблемы, которыми живет современное общество.

Нравственная проблематика, по преимуществу увлекшая коллективы в современном репертуаре, как правило, не выходила за рамки сугубо личных, конкретных интересов героев, не приобрела широкого общественного звучания. Это касается таких спектаклей, как «Старая дева» в облдраме, «Верка и алые паруса» в оперетте, «Мой брат играет на кларнете» в ТЮЗе и других.

И уж совсем созерцательную позицию – этакий взгляд со стороны – заняли постановщики пьесы В. Войновича «Два товарища» в «Красном факеле» (режиссер А. Сагальчик [54], художники С. Постников [52] и Р. Акопов [1]). Театр как бы констатирует: посмотрите, сколько у нас есть подлых, жадных, жестоких людей, как много душевной неустроенности, как инфантильна и мягкотела некоторая часть современной молодежи. Картина получается мрачная, тяжелая, и правда отдельных фактов оборачивается неправдой обо всей нашей жизни. Так отсутствие собственной боевой гражданской позиции, упование на то, что зал-де сам сделает нужные выводы, наказывают театр самой страшной карой – отчуждением зрителей.

Недолгая сценическая жизнь «Двух товарищей» завершилась решением художественного совета снять спектакль с репертуара. Подобное ЧП в минувшем сезоне не единственное. Вычеркнул из своей афиши спектакль «Трусохвостик» по пьесе С. Михалкова театр юных зрителей, признав неверным его адрес. Не получилась пока и новая работа того же театра юных зрителей «О времени и о тебе» – попытка поэтического спектакля.

Равнозначные величины

В минувшем сезоне к художественному руководству двумя новосибирскими театрами пришли новые люди. Оба они – и главный режиссер театра «Красный факел». В. Климовский, и главный режиссер театра оперетты А. Кордунер – принадлежат к молодому поколению режиссеров. И тот, и другой владеют языком современного театра. И тот, и другой, судя по их первым работам в нашем городе, люди ищущие, творческие.

Два спектакля А. Кордунера – «Верка и алые паруса» композиторов М. Лифшица, Т. Портнова, М. Михайлова и в особенности «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу – свидетельствуют о тяготении постановщика к жанровому разнообразию в рамках театра оперетты, к психологической разработке характеров. А это уже само по себе не так часто

встречается в «легком жанре».

О творческом лице В. Климовского мы имеем возможность судить только по одной работе – постановке пьесы М. Булгакова «Бег». Спектакль отличается острой сценической формой, цельностью режиссерского замысла. Более того, «Бег» – из тех спектаклей, которые принято называть «режиссерскими». Участвующим в нем актерам отведена роль не столько соавторов, сколько исполнителей воли режиссера. Это обстоятельство имеет серьезные минусы: многоплановость, психологическая сложность характеров героев Булгакова во многом остались за пределами спектакля. Сатирическое развенчание «белой идеи», которое предлагает режиссер, и не подкрепляется, как это есть в пьесе, драматическими судьбами каждого конкретного героя. Это стало особенно очевидно, когда в спектакль вошел московский гастролер – артист театра имени Ермоловой И. Соловьев (Хлудов). В отличие от новосибирского исполнителя А. Малышева [33], играющего, по воле режиссера, марионетку в неумолимых тисках рока, персонифицированный крах «белой идеи», И. Соловьев доносит до зрителя трагедию незаурядной личности, не сумевшей понять хода истории и поплатившуюся за это нравственной и физической гибелью.

Работа А. Малышева в «Беге», как и внутренний бунт И. Полякова (генерал Чарнота), так и оставшегося в спектакле «инородным телом», для «Красного факела» сегодня симптоматичны. Этот коллектив складывался и развивался как театр психологический, театр, где ведущие фигуры – актер и режиссер – всегда оставались равнозначными. Его труппа формировалась и росла прежде всего на драматургии Чехова, Горького, на советской классике. Эти черты биографии при всех неудачах, которыми отмечено последнее десятилетие жизни театра, – его неразменный капитал. Очевидно, ближайшее будущее «Красного факела» зависит в значительной степени от того, насколько новому главному режиссеру удается объединить собственную художническую позицию с тем, что накоплено многолетним опытом коллектива.

Обнадеживают в этом смысле ближайшие планы краснофакельцев: Горький, Пушкин, Шекспир. А. Островский… Театр ищет интересную советскую пьесу.

Нынешний сезон был, по существу, периодом официального признания в качестве режиссера «Красного факела» А. Малышева. Его спектакль «В ночь лунного затмения» явился первым за последние годы обращением театра к драматургии братской республики. Пьеса Мустая Карима, по-настоящему талантливая, населенная яркими характерами, воссоздает дореволюционное прошлое башкирского народа. Материал и его режиссерское прочтение предоставили возможность для интересных актерских работ. Это, прежде всего образ Танкабике, которую горячо, увлеченно сыграла Л. Борисова [12]. Позже на туже роль успешно ввелась по творческой заявке другая актриса – К. Орлова [48]. Сам этот шаг заслуживает уважение хотя бы потому, что К. Орловой пришлось вступить в творческое соревнование с сильной «соперницей», преодолеть и собственную неуверенность, и сложившееся представление о ее, Орловой, возможностях. Достойным партнером своих старших товарищей выступил в этом спектакле молодой артист Е. Иловайский, играющий трагическую роль «юродивого» Давана.

Большим событием в жизни советского театра стал столетний юбилей М. Горького. Если «Красный факел», от которого прежде всего надо было ожидать горьковского спектакля, никак не откликнулся на эту дату, то два других театра – ТЮЗ и областной – поставили «На дне» и «Последние».

Спектакль «На дне» заслужил высокую оценку и у себя в городе, на республи-

канском горьковском фестивале. Для режиссера В. Кузьмина [27] это была во многом этапная работа. Впервые в своей творческой жизни обратившись к драматургии Горького, он воспринял его как драматурга сугубо современного, вложил в спектакль гражданскую и человеческую взволнованность, сумел объединить яркую зрелищность со стремлением глубоко проникнуть в психологию и социальную сущность горьковских героев и конфликтов.

В спектакле неожиданно и по-новому открылись как актеры старшего поколения, так творческая молодежь. Д. Бутенко (Клещ), Е. Лемешонок [28] (Актер), А. Мовчан [35] (Бубков), А. Дорожко [18] (Сатин) и другие.

Повышением общего творческого тонуса был отмечен этот сезон в жизни коллектива областного драматического театра. Боевое неравнодушие, наступательный характер проявились в работе режиссера С. Иоаниди [22] и исполнителей в спектакле «Ночная повесть» К. Хоиньски и других спектаклях театра.

Третий компонент

Сегодняшний театр немыслим вне связи со своим третьим (после режиссера и актера) компонентом – зрителем. В этом году делались интересные попытки разнообразить формы общения со зрителями. «Драматургические чтения» «Красного факела» вызвали живой отклик у любителей театра. Жаль, что коллектив не выполнил свое обещание – проводить эти чтения регулярно.

Что касается остальных, то даже традиционные зрительские конференции оказались забытыми. А встречи со зрителями на их «рабочих местах» носили эпизодический характер.

Очевидно, наступило время, когда вопрос о контактах с «третьим компонентом» становится одним из решающих в театральной жизни города. Без изучения, без научных исследований зрительских интересов сегодня трудно ориентироваться, трудно планировать жизнь театрального организма. Вот почему важно не только широко использовать и совершенствовать проверенные формы работы со зрителями, но и искать новые, более современные, с учетом разных категорий людей, посещающих театр.

* * *

Новосибирские театры готовятся вместе со своей страной отметить 100-летие со дня рождения В. И. Ленина и 50-летие Ленинского комсомола. Выбираются и обсуждаются пьесы. К сожалению, пока не у всех коллективов есть четкие планы на этот счет. Уроки минувшего сезона должны многому научить и от много предостеречь.

(«Советская Сибирь», 9 июля 1967 г., в соавторстве с О. Александровой)

Гастроли

ЧЕЛОВЕК ПРОТИВ ТЕНЕЙ
(спектакли ленинградцев)

Мир в пьесе Е. Шварца «Тень» делится на тех, кто способен поверить в «обыкновенные чудеса», – это простые, хорошие и мужественные люди, и тех, кого сытость сделала слепыми, бесплодными и жестокими. Сказка Андерсена о тени, отделившейся от человека и зажившей самостоятельной жизнью, дала драматургу повод высказаться о вещах вполне реальных, глубоко его волнующих. Безыскусность языка Шварца обманчива. С простодушием, почти детским, он срывает покровы со многих человеческих, общественных пороков. Лирика и сатира, трагедия и фарс, реальное и фантастическое – все переплелось в этой пьесе-сказке, как нередко переплетается в самой жизни.

«Тень» Н. Акимова, постановщика спектакля в Ленинградском театре комедии [56], по жанру – памфлет. Пародийность, насмешка в самой манере актерской игры, в трактовке большинства образов – целой галереи сатирических портретов, одновременно конкретных и типизированных. Ирония, сарказм присутствуют и в оформлении спектакля (Н. Акимов является и его художником), с этой возвышающейся над миром надутой фигурой всадника, чей конь уместил все четыре копыта на крохотном пятачке, с хохочущим сатиром, подпирающим задним местом ажурный балкон, с расписанной шашечками стеной дворца…

Вместе с тем спектакль ленинградцев – это еще и сказка вполне в духе Шварца, где чудеса совершаются естественно и непринужденно и где строго разграничены знаки добра и зла.

Образ Тени (артист Л. Милиндер) со зловещим синим лицом, во фраке, в обтягивающем черном трико (уже само это несоответствие выделяет фигуру Тени из ряда остальных персонажей) воспринимается в единстве слова и пластики. Исполненные мрачной грации прыжки, синхронное повторение каждого жеста «хозяина», наконец, великолепный трюк, когда актер повисает вниз головой, распластавшись на лестнице… Л. Милиндер как бы материализует метафору. Тень, забывшая свое место. Робот, вообразивший себя властелином мира. Лицедей, умеющий говорить с каждым «на его языке» – хороших людей «подкупать» дружбой, дурных побеждать их же оружием – ложью, коварством, лицемерием.

Театр создает обобщенный тип взбесившихся Теней, ибо все, кто окружает Ученого, кроме юной Аннунциаты, – в сущности, только имитация людей. У них та же, что у Тени, потребность пластаться у ног сильного, та же готовность обкрадывать, унижать, предавать ближнего. Они так же легко приспосабливаются и к роли лакеев, и к роли повелителей. Программа Тени: никаких перемен, как было, так будет! – это платформа, которая их всех объединяет. Но самостоятельность этих псевдолюдей – всего лишь иллюзия. Как Тень не может жить без своего хозяина – Ученого, так красавица Юлия не может обойтись без покровительства старой развалины – министра финансов (его очень остро, изобретательно играет артист А. Бениаминов), а стяжатель Пьетро (арт. А. Подгур) – без поддержки самой Тени. И доктор, сломленный, страдающий (арт. А. Савостьянов), тоже, в сущности, из мира теней. Даже юная принцесса (арт. С. Карпинская) – раба своих собственных капризов.

И только двое – Ученый и Аннунциата – от начала и до конца остаются людьми. «Тень может победить только на время. Ведь мир-то держится на нас, на людях, которые

работают!» В этой реплике Ученого – жизнеутверждающий пафос спектакля.

Румяная, добрая Аннунциата (арт. В. Карпова), в пестрой юбочке и грубых башмаках, – типичная девушка из народа: ничему не удивляется и судит о жизни с наивной трезвостью здоровой и чистой натуры. Она дитя того мира, где сказка переплетается с былью и где сам воздух пропитан поэзией. Потому именно ей, Аннунциате, дано испытать «обыкновенное чудо» любви, дружбы, чувства справедливости и не страшиться правды.

Роль молодого ученого в пьесе менее выигрышна, и это сказывается в спектакле. Выручает обаяние артиста Г. Воропаева. Своей неискушенностью и простотой Ученый ставит в тупик придворных лизоблюдов, ибо мыслит и чувствует недоступными им категориями. Его фраза, определившая финал: «Тень, знай свое место!», – звучит, как приговор. Дутое величие Теней развенчано. Торжествует человек.

Во имя чего смешить

Открыв гастроли «Тенью», ленинградцы как бы сами определили высокую меру требовательности, с которой следует подходить к их работе. Тем ощутимей было разочарование от второго гастрольного спектакля – «Свадьба на всю Европу».

Молодые драматурги Арк. Арканов и Гр. Горин написали остроумную и довольно злую комедию о неких работниках телевидения, задумавших показать сначала области, потом стране, а затем и всей Европе, молодежную свадьбу и превративших эту идею в нелепое и жестокое издевательство над людьми.

В пьесе есть, на мой взгляд, одно уязвимое качество: персонажи, которых авторы высмеивают, написаны несколько прямолинейными, чтобы не сказать, глуповатыми. А если так, то происходит смещение акцентов. Мысль, которая должна возникать попутно, – нельзя доверять безответственным людям серьезное дело, – выходит на первый план, главная же идея – всякое очковтирательство, авантюризм, показуха, в конечном счете, античеловечны – оказывается отодвинутой на вторые позиции.

Театр (режиссер Н. Лившиц) полностью принимает расстановку сил в пьесе. Более того, режиссера, а по его воле и большинство исполнителей, как будто не интересуют человеческие характеры. Они играют комедию, смешную пьесу – и все тут. Артист А. Подгур, превосходный Цезарь Борджиа в «Тени», в этом спектакле (он играет телережиссера Седых) смешит публику частым повторением словечек из телевизионного жаргона, небрежностью, с какой его герой ради таинственного «панорамирования» решает сокрушить стены в квартире новобрачных, или наигранной экзальтацией, когда он сжимает в объятьях обманутого и униженного им старика. Конечно, все это, может быть, и смешно, и в комедии уместно. Но при условии, если бы за словами и поступками возникал характер, если бы все эти «смотрибельно», «панорамирование», выпученные в экстазе глаза не превращались в самоцель, не отвлекали, а, наоборот, фиксировали внимание зрителей на том чудовищном равнодушии, неуважении к человеку, которые стоят за бойкостью телевизионного спеца. Как это ни парадоксально для театра комедии, но хочется повторить навязшую в зубах истину, что смешное надо играть серьезно.

В роли сценариста Марка Персика в спектакле выступает превосходный актер Л. Лемке. Профессиональный уровень его работы заслуживает всяческих похвал. Но и здесь трудно что-либо сказать о человеческих качествах этого персонажа. Вначале кажется, что умный Персик все понимает и в его иронии заложен протест. Потом начинаешь думать, что он ничего не понимает и вполне стоит своих коллег. Наконец, приходишь к предположению, что Персик просто циник и сибарит. Но тогда непонятна его

финальная самокритичная реплика – значит все-таки есть зачатки совести?

Человек вообще не прост. Но, чтобы осудить или возвеличить его, надо знать, за что осудить и за что возвеличить. Общественное зло – не абстрактное понятие. У него есть свои социальные корни и свои конкретные носители. Театр, думается мне, пытается показать зло как таковое, не копая вглубь, не анализируя. И в этом его промах.

Однако было бы несправедливым поставить здесь точку. Есть в спектакле ленинградцев три персонажа, которые вырываются из атмосферы безмятежного фиксирования фактов. Это жених Павел Агеев (арт. В. Захаров), невеста Марина Журенкова (арт. М. Мальцева) и дед Василий Абрамович Журенков (арт. К. Злобин). Все трое живут в спектакле напряженной, полной драматизма жизнью. Для них все всерьез – для Марины, милой, большеглазой, простодушной, искренне верящей, что «свадьба на всю Европу», хоть и не очень приятное, но важное и нужное дело; для Павла, единственного, кто сразу восстал против бестактного вторжения в его личное, святое; для деда, трогательного, доверчивого, по простоте душевной принявшего ажиотаж телечинуш за внимание общественности. И вот что знаменательно: серьезность, с которой эти трое актеров относятся ко всем сценическим событиям, не мешает им играть комедию. Напротив, смех в зале, связанный с любым из этих персонажей, как правило, вызывается не внешними атрибутами комического, а столкновением конкретного характера с обстоятельствами, ему противостоящими. То есть тем, что и составляет природу жанра.

(«Советская Сибирь», 21 июля 1967 г.)

Гастроли

В ЧЕМ ЖЕ СЧАСТЬЕ?

Театр имени Вахтангова [17] открыл новосибирские гастроли двумя спектаклями советских авторов. При всем несходстве творческих почерков А. Арбузова и А. Корнейчука, при качественно разном уровне драматургии (пьеса Корнейчука «Память сердца», думается, значительно уступает в этом смысле арбузовской «Иркутской истории») оба названия имеют и общие черты. Прежде всего это горячее, пристрастное отношение драматургов к героям, своим современникам. Это и сходство сюжетных мотивов: обе пьесы – о любви и верности. Еще явственнее «точки соприкосновения» обнаруживаются в сценическом решении, ибо оба спектакля – истинно вахтанговские. Их яркая театральность, увлекательная зрелищность сочетаются с верным следованием мысли драматурга, с ее активным выявлением и развитием.

«Иркутская история» идет в театре давно. Изрядно изменился состав исполнителей. Возможно, сегодня постановщик – народный артист РСФСР Е. Симонов решил бы спектакль как-то иначе, а художник – народный артист РСФСР И. Сумбаташвили оформил бы его менее аскетично (хотя лаконизм зрительного образа вовсе не помешал художнику успешно сочетать поэтичность с воспроизведением быта строителей ГЭС). Но спектакль жив, в нем бьется живое сердце.

Может быть, самое удивительное в вахтанговском воплощении «Иркутской истории» – его поэтическая интонация. Не наивная, нет. Это как если бы зрелый человек сохранил душевную молодость и не уставал удивляться красоте мира и человеческих отношений. Удивляться, радоваться, горевать, воспринимая чужую жизнь, как свою собственную. Сидя в зрительном зале, думаешь о том, что жанр драмы – понятие многозначное. Поэзия, лирика, проза жизни, ирония – все переплелось здесь, создавая сплав

реального бытия человека.

«Иркутская история» – именно такой сплав. Театр решил пьесу Арбузова, как спектакль-воспоминание, как рассказ о прошлом, далеком и близком. Эта форма сделала естественными и «наплывы» (на пологом помосте в центре сцены в луче прожектора возникают женщины, которых любил один из героев – Сердюк, начальник экипажа большого шагающего экскаватора), и то, что начинается спектакль с конца всей истории, и обращенные прямо в зал рассказы-монологи, и другие театральные условности.

Есть в спектакле и прямые «полпреды» драматурга и театра – лица «от автора», или, как их называют в программке, хор (заслуженные артисты РСФСР А. Абрикосов, А. Кацынский, артисты Е. Федоров, Н. Малишевский). Постановщики одели их в строгие, нейтральные, черные костюмы, подчеркнув тем самым, что это не участники действия, а именно «рассказчики».

Разумеется «нейтралитет» хора чисто внешний, ибо всем своим поведением он выражает те самые пристрастие и влюбленность в героев, о которых уже шла речь.

«Иркутская история» – это история любви. Любви возвышенной и возвышающей. А. Арбузов попытался написать, а театр – сыграть чувство, не менее глубокое и страстное, чем любовь прославленных героев Шекспира.

Авторы спектакля вовсе не утверждают, что столь высокая страсть доступна каждому. Великие чувства – удел глубоких натур. Не зря же товарищи Сергея и Виктора называют их любовь к Вале «удивительной». Но в том-то и дело, что время наше поднимает рядового человека до невиданных прежде духовных и нравственных высот. Сергей Серегин, рабочий человек, сумел разглядеть в разбитной девчонке со славой «Валькидешевки» сердечную доброту, тоску по любви и счастью. И это его «прозрение» возвысило Валю не только в глазах окружающих, но и в ее собственных глазах. Любовь Сергея оказалась выше условностей и она сотворила чудо.

Симпатии, которые зрители неизбежно должны испытывать к Сергею, тем больше, что исполнитель этой роли В. Шалевич прекрасно усвоил стилистику спектакля. Его Серегин – личность, он сдержан, значителен, но и романтичен.

Чудо нравственного прозрения произошло не только с Валентиной. Свет любви Сергея упал и на Виктора (засл. арт. РСФСР В. Лановой). В спектакле вахтанговцев Виктор живет не так уж легко и просто. Его гложет обида на отца, связавшего свою жизнь с дурной женщиной, мешает понять, в чем его, Виктора, счастье. И здесь любовь Сергея творит свое второе чудо. То, что казалось Виктору веселым времяпрепровождением, легкими, ни к чему не обязывающими отношениями, обернулось любовью. Сергей дал своему другу увидеть Валю иными глазами, и простенькая продавщица из продмага оказалась лучшей женщиной на свете. Любовь же сделала Виктора требовательным – и к жизни, и к себе, и к Валентине.

Нужно ли говорить, как это сложно – сыграть Вальку со всеми ее метаморфозами. Сыграть путь, в начале которого наивысшими проблемами были выручка за дефицитную воблу и вечерние танцульки (как будто и не видит Валя ажурных кранов над головой, не слышит шума большой стройки), а в конце – гибель мужа и осознание того, что даже любовь, семья, дети не дают человеку полноты счастья, если нет у него дела, которое «немного лучше тебя самого». К слову, театр всеми доступными ему средствами фиксирует внимание зрителей на этой формуле, стремясь в то же время реализовать ее в конкретных характерах.

Вальку у вахтанговцев играет одна из замечательнейших актрис народная артист-

ка СССР Юлия Борисова. Играет по-вахтанговски, ярко и артистично. Именно она – душа спектакля, хотя в нем немало и других интересных работ (у того же В. Шалевича, у Э. Зорина, М. Дадыко, В. Васильевой, играющих экскаваторщиков и рабочих-строителей – товарищей главных героев).

Непостижимо, как умудряется актриса сквозь целый калейдоскоп деталей и нюансов пронести главную, стержневую мысль роли. Но она это делает. Более того, не будь всех этих ее пританцовываний, играющих интонаций, невероятных переходов, образ наверняка не получился бы таким объемным, таким неповторимым. Ах, как она хороша – эта худенькая, дерзкая и озорная девчонка! И какой болью отзывается в душе то, что угадывается за ее легкомыслием.

До встречи с Сергеем Валя еще и сама не знает, отчего ей одиноко. Гордость ее уязвлена небрежностью Виктора, с которым она «гуляет», надоело «крутиться одной» – но это, пожалуй, и все. Сергей объясняет Вале ее самое. Вторую часть спектакля Борисова играет куда более сдержанно – Валька уже не та. И в то же время та самая. Просто спала шелуха, и обнажилось истинное, то, что и раньше угадывалось актрисой, а вслед за ней – зрителями.

История любви оказалась историей постижения героями спектакля своего человеческого предназначения.

Пьеса Корнейчука трудна для постановки уже тем, что многое в ней вызывает ощущение неправды. И здесь вахтанговцы (постановщик Е. Симонов, художник – заслуженный художник РСФСР С. Ахвледиани) продемонстрировали, как умеют они оправдать и сделать увлекательным для зрителей даже несовершенный драматургический материал. Хотя, конечно, полного успеха в этих условиях добиться невозможно. В спектакле все-таки есть спады, чаще всего там, где актерам приходится произносить слишком уж «лобовой» текст или когда у кого-то из них не хватает мастерства «вытянуть» слабо написанную сцену.

В пьесе рассказана история женщины, бывшей узницы фашистского концлагеря, пронесшей через всю жизнь любовь к своему другу, товарищу по антифашистскому подполью, итальянцу Антонио Террачини. Спустя более двух десятилетий Антонио приезжает в Киев и встречается с Катериной и ее сыном Антоном (как выясняется, он и его сын тоже). Верность Катерины ее юношескому чувству и родной земле (первое она принесла когда-то в жертву второму) как бы проецируется на взаимоотношения Антона и его невесты, их друзей из строительной бригады. Иначе говоря, чувства сегодняшнего молодого поколения выверяются прошлым и настоящим их отцов.

Спектакль привлекает живописностью, с какой передает художник красоту прекрасного города, – сверкают вдали купола Киевско-Печерской лавры, зеленеют тенистые парки, уходит в высоту строгий и величественный монумент Славы с вечно горящим огнем у подножья… Превосходно поставлена и остроумно, с азартном сыграна молодежная сцена в кафе (особенно выделяются в ней артисты Н. Русланова и Ю. Волынцев), где много музыки, где каждый актер создает свой маленький «номер», не разрушая общего ансамбля. Наконец, и здесь, в этом спектакле, новосибирские зрители испытали радость общения с такими крупными мастерами советского театра и кино, как народный артист СССР Николай Гриценко, народный артист РСФСР Юрий Яковлев и другие.

Гриценко играет роль как будто бы и второстепенную для основного сюжетного узла пьесы и спектакля. Но, как Юлия Борисова в «Иркутской истории», так и он в этом

спектакле сочетает виртуозную театральность с точным донесением мысли. Помимо всего прочего, Гриценко приятно поет, темпераментно танцует. Его эксцентричный, пылкий старый актер, вечно иронизирующий над самим собой, так по-молодому предан искусству, полон такой нерастраченной доброты к людям, что начинаешь понимать: тему верности – Родине, дружбе, призванию – эту тему несет и он.

Ю. Яковлев (Антонио Террачини) выступает в дуэте с прекрасной актрисой народной артисткой РСФСР Л. Пашковой (Катерина), живущей на сцене наполнено и увлеченно. Сам же он превращает, в общем-то, незавидную роль в значительный человеческий характер. Снова мы встречаемся с вахтанговской школой актерской игры, где все изящно, блистательно и чуть-чуть иронично.

Красавец, великан, Антонио по-человечески обаятелен и умен. Но все-таки он чуть-чуть вылощен, чересчур вежлив и спокоен, так что шутка насчет «там-там влево, там-там вправо» в политических убеждениях Террачини в трактовке Яковлева выглядит вполне серьезно. Актер не довольствовался материалом пьесы. Он искал более глубоких жизненных ассоциаций.

Итак, первое знакомство с театром имени Вахтангова состоялось. Оно обещает зрителям много новых ярких впечатлений.

(«Советская Сибирь», 1971 г.)

К итогам сезона в драматических театрах

НАМЕЧАЯ ТВОРЧЕСКУЮ ПРОГРАММУ...

Минувший театральный сезон был в какой-то мере определяющим для дальнейшей творческой судьбы наших драматических театров: именно в этом сезоне к художественному руководству ТЮЗом и «Красным факелом» пришли новые люди.

В. Кузьмин [27], много лет возглавлявший театр юного зрителя, зарекомендовал себя как приверженец яркой театральной формы, искусства праздничного, зрелищного. Его переход в «Красный факел» был событием отнюдь не только административного порядка. Предстояла работа с коллективом, имеющим в прошлом традиции театра психологического, театра Горького и Чехова. Тюзовские спектакли В. Кузьмина последних лет такие, как «На дне», «Чайка», были своеобразной подготовкой его встречи с «Красным факелом». И тем не менее и новому главному режиссеру, и труппе предстояло взаимное узнавание, «притирка», определение какой-то новой общей платформы. Это казалось непросто еще и потому, что В. Кузьмин пришел в «Красный факел» в очень сложный для театра момент: последние годы несколько раз здесь менялось художественное руководство, нормой стал пресловутый «средний» уровень спектаклей, далеко не всегда удовлетворял и город и сам коллектив репертуар. И как результат – потеря контакта со зрителями.

Рано еще говорить о каких-то коренных переменах, но первые шаги, сделанные В. Кузьминым и новым директором театра Н. Никульковой [42], обнадеживают. Театральный год начался с обновления афиши. Правда, отказавшись от слабых старых спектаклей, театр не смог сберечь и то, что сберечь стоило (такие, например, названия как «Варвары» Горького, «Борис Годунов» Пушкина, «Мой друг» Погодина, «Мое сердце с тобой» Чепурина).

Сезон открылся сразу четырьмя премьерами: «Трактирщица» Гольдони, «Одни, без ангелов» Жуховицкого, «Без перчаток» Голсуорси и «Выбор» Арбузова. Самим под-

бором этих названий театр как бы декларировал свою программу: современная тема и советские авторы, классика и поиск новых, редко идущих пьес (последнее подтверждается сегодня работой театра над горьковскими «Чудаками» и «Венецианскими близнецами» Гольдони).

Спектакли были по своему творческому уровню неравноценными, и все же они вызвали оживление общественного мнения. Зрители охотно пошли на «Трактирщицу». Горячий интерес вызвал спектакль «Без перчаток».

Судя по дальнейшим событиям, театр намеренно делает ставку на молодого зрителя. Вслед за пьесой Жуховицкого, адресованной молодежи, «Красный факел» ставит комедию Думбадзе «Не беспокойся, мама…», «Валентин и Валентина» Рощина и примыкающего к той же «молодежной» теме «Инженер» Каплинской. Сами по себе эти названия не вызывают возражений, а некоторые из них, как например, «Не беспокойся, мама…» (спектакль посвящен 50-летию образования СССР), пользуются заслуженным успехом у зрителей. И все же, думается, «молодежное» направление не может стать ведущим для театра, работающего в городе, где есть свой ТЮЗ.

Если говорить о главной линии репертуара такого коллектива, как «Красный факел», то, на наш взгляд, им должно быть, в частности, освоение классического наследия, к которому краснофакельцы пока только подступаются.

В минувшем сезоне, пожалуй, как никогда прежде, творчески активно проявила себя режиссура «Красного факела».

С успехом прошел режиссерский дебют В. Кузьмина в спектакле «Без перчаток». Пьеса Голсуорси получила в его интерпретации острое социальное звучание. Режиссерская мысль облечена в яркую театральную форму. Это позволило полнокровно показать себя актерам. Темпераментом, значительностью созданных характеров отличались работы И. Полякова, Е. Лемешонка [28], А. Беляева [7], В. Василенко и других.

К слову, с приходом нового руководства оживилась творческая жизнь труппы, активно занимается в спектаклях весь актерский состав. В том же спектакле «Без перчаток» интересно показались В. Эйдельман, А. Смирнова [59], до сих по не так уж часто встречавшиеся со зрителями. Успешно прошел он и для молодых актеров В. Иванова и В. Бирюкова [9].

Неровно складывалась судьба нового для Новосибирска молодого режиссера Г. Оганесяна. Первым его работам – «Одни, без ангелов», и «Инженер» – недоставало яркой режиссерской мысли, они были аморфны. Зато «под занавес» сезона Г. Оганесян поставил очень изящный, легкий, взывающий к зрительскому соучастию спектакль «Сослуживцы», который обнаружил скрытые до сих пор возможности этого режиссера.

В новом качестве увидели зрители в «Сослуживцах» и некоторых, хорошо известных им актеров. А. Покидченко [50], актриса лирического, романтического дарования, с подлинным блеском сыграла комедийную роль, соединив в образе руководителя некоего статистического учреждения Калугиной смешное и лирическое. Прежде всего, она оказалась выразителем главной мысли спектакля. Очень точно уловил его эксцентрическую стилистику и исполнитель главной мужской роли артист В. Эйдельман.

С «полной нагрузкой» работал в этом сезоне третий по счету режиссер театра – старый краснофакелец К. Чернядев [73]. Ему в немалой степени обязан своим успехом у зрителей спектакль «Трактирщица».

Полноправным соавтором режиссеров выступал художник театра Р. Акопов [1]. Его работа в «Сослуживцах», в «Без перчаток», в «Не беспокойся, мама…» отличается

вкусом, чувством стиля пьесы, умением найти точное зрительное выражение мысли постановщиков.

Отрадно, что минувший сезон прошел в «Красном факеле» на редкость организованно: впервые за многие годы ритмично шли репетиции, во время выходили премьеры. Это дало возможность театру выпустить 9 новых спектаклей. А умелая организация – залог успеха в любом деле.

Нелегким испытанием был минувший сезон для Новосибирского ТЮЗа. Новому молодому главному режиссеру Л. Белову [5], прежде работавшему здесь очередным режиссером, предстояло не только определить творческую линию театра, но и сформировать труппу. В связи с уходом группы актеров режиссура сделала только одних вводов в старые спектакли около двадцати. Тем не менее, в афише ТЮЗА сегодня 17 названий, в том числе шесть, созданных в этом сезоне.

Анализируя репертуар сезона, убеждаешься в том, что театр не намерен отказываться от традиционной для него героико-романтической, революционной темы (спектакль «Гаврош из Замоскворечья»), что он настойчиво ищет новые названия и имена («Пеппи Длинный чулок» Линдгрен, «Свой остров» Каугаера, «Материнское поле» Айтматова, «Радуга зимой» Рощина, «Три мушкетера» по роману Дюма). Справедливости ради заметим, что таким спектаклям, как «Свой остров» и «Пеппи Длинный чулок», недостает определенности режиссерской позиции (постановщик – В. Орлов [47]), а слабый по драматургии спектакль «Гаврош из Замоскворечья» спасает только присутствие в нем романтического образа юного революционера, сверстника сидящих в зале зрителей.

Пьесы национальных драматургов в тюзовской афише стали не только данью славному юбилею СССР. Обращение к такому крупному явлению нашей литературы, как роман Ч. Айтматова, воспринимается как попытка театра освоить новый аспект героической темы, новую для него поэтическую стилистику.

В этом спектакле Л. Белов выступил и как автор сценической композиции, и как режиссер. Несмотря на некоторый рационализм этого произведения, оно привлекает единством режиссерской мысли, декоративного оформления (художник – Р. Акопов) и актерского исполнения.

Центром драматической поэмы о Матери, о Земле стал образ Толгонай в исполнении А. Гаршиной [14], играющей с большой самоотдачей и взволнованностью.

ТЮЗ стремится к жанровому разнообразию своего репертуара. Рядом с драмой Каугвера, «фантазией» Рощина, драматической поэмой Айтматова он ставит комедию «Три мушкетера» – очаровательный, жизнерадостный, чуточку ироничный спектакль о приключениях любимых детворой литературных героев.

Разнообразие жанров дает возможность по-разному попробовать себя актерам. Ведущая актриса ТЮЗа В. Широнина с успехом выступила в минувшем сезоне и в травестийных ролях Пеппи и Кати («Радуга зимой»), и в драматической роли Мари («Свой остров»), и в лирико-комедийной роли госпожи Бонасье («Три мушкетера»), продемонстрировав свою актерскую зрелость.

Много и интересно работал в этом сезоне В. Решетников – умный, ироничный жизнелюб Д'Артаньян, мужественный и поэтичный Касым («Материнское поле»). Обратил на себя внимание как интересный актер с хорошей школой недавний выпускник Ленинградского института музыки, театра и кинематографии И. Осинин. Отметили зрители и Г. Шустера [75] в гротесковой, изобретательно сыгранной роли короля («Три

мушкетера»), В. Горбушина, психологически точно и вместе с тем иронично сыгравшего там же торгаша Бонасье.

В нынешнем году главному режиссеру областного театра драмы С. Иоаниди [22] было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Очевидно, что это не только оценки личных заслуг С. Иоаниди, но и признание явного подъема всей творческой жизни коллектива.

За последние годы труппа театра пополнилась способной молодежью, зрелой режиссурой. Своеобразно складывается сегодня его афиша. Коллектив настойчиво работает над классическим репертуаром. В нынешнем сезоне он поставил третью по счету (после «Василисы Мелентьевой» и «Доходного места») пьесу А. Островского «Бесприданница», единственный из всех театров города отметил юбилей Мольера спектаклем «Проделки Скапена». По-прежнему верен театр современной политической теме – тепло принят зрителями его спектакль по пьесе Боровика «Три минуты Мартина Гроу». Пятидесятилетию СССР посвящена сказка Нахуцришвили «Чинчрака». После прошлогодней премьеры трагикомедии белоруса А. Макаенка «Трибунал» театр приступил к работе над другой его пьесой – «Затюканный апостол».

С. Иоаниди поставил в этом сезоне два спектакля – «Три минуты Мартина Гроу» и «Бесприданница». Его режиссуре свойственна острота социальных характеристик. Но если в пьесе Боровика это совпадало с замыслом автора, то в «Бесприданнице» привело к упрощению, излишней прямолинейности некоторых образов.

Ищущим режиссером проявил себя И. Хасин [69]. Именно он отважился обратиться в прошлом году к такому редкому и трудному жанру, как водевиль. В нынешнем сезоне И. Хасин поставил Мольера. Далеко не все в спектакле удалось, но образ главного героя – Скапена в исполнении артиста В. Косых стал победой театра. Убедительно раскрывается в нем мысль о чувстве достоинства, находчивости и веселом нраве человека из народа.

Из других актерских удач этого сезона стоит отметить работы Н. Фомина [68], создавшего живой, неоднозначный образ купца Кнурова в «Бесприданнице», П. Осокина, который очень свежо, нетрадиционно сыграл Карандышева, С. Назаренко – горячую, искреннюю Полу в «Трех минутах Мартина Гроу», В. Лелепа в заглавной роли этого же спектакля.

Сейчас наши драматические театры находятся на гастролях. Они держат экзамен перед сельскими зрителями Новосибирской области, в городах Украины. Впереди новый, ответственный сезон – предстоит отмечать 50-летие образования СССР. Это ко многому обязывает.

(«Советская Сибирь», 2 июля 1972 г., в соавторстве с О. Александровой)

Гастроли

ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ

Два названия в гастрольной афише нашего гостя – Московского театра имени Вл. Маяковского [38] принадлежат русской классике. Это «таланты и поклонники» А. Островского и «Дети Ванюшина» С. Найденова.

Спектакли эти, по существу, открывшие гастроли, дают некоторое представление о сегодняшней художественной программе театра, о его поисках современного подхода к классике, современного сценического языка.

Новосибирские театралы помнят горячие дебаты, которые вызвал в свое время спектакль «Красного факела» «На всякого мудреца довольно простоты», решенный в жанре остросатирическом, почти буффонадном. Многих шокировало тогда пренебрежение постановщика к традиционному представлению об Островском как бытописателе.

Сегодня новосибирцы спорят о «Детях Ванюшина», о том, потеряла или нет пьеса Найденова свою психологическую глубину и социальную остроту в интерпретации А. Гончарова.

Мне довелось видеть одно из премьерных представлений в Москве. Впечатление было ошеломляющим – бытовая драма, решенная в жанре трагикомедии! Первоначальное внутреннее сопротивление было сметено шквалом режиссерских неожиданностей, блестящими актерскими «импровизациями».

Нынешний гастрольный спектакль несколько поблек по сравнению с тем, московским. Кое-где появились актерские «пережимы». Например, в одной из самых виртуозных работ – роли Константина (А. Лазарев). Но что особенно существенно – на роль старика Ванюшина пришел новый исполнитель. Превосходный актер Ю. Горобец, разумеется, не нарушил ансамбля, но его исполнение, думается, не очень точно совпадает с жанром спектакля. Он от начала и до конца играет драму. Залитое слезами лицо Ванюшина взывает к зрительскому сопереживанию, начисто снимая объективное суждение об этом человеке, нравственно искалечившем собственных детей и теперь жестоко за это расплатившемся.

Сказано все это справедливости ради. В споре же о Найденове и Гончарове хочется горячо принять сторону театра.

Очевидно, что самим выбором жанра режиссер выражал свое отношение к событиям и героям пьесы Найденова. Его интересовали в ней не подробности быта купеческого «темного царства» и даже не столкновение отживших форм общественного уклада с новыми, еще более жестокими, а тот разлад между отцами и детьми, который вызвало это столкновение. Мещанская ограниченность, эгоизм, бездуховность, опошляющие самые высокие и чистые человеческие связи – любовь, родительскую и сыновью привязанность, супружеский долг, – стали объектом беспощадного осмеяния. Однако, порожденные злом, трагедии того же старика Ванюшина, его младшего сына Алексея, дочерей Людмилы и Клавдии вовсе не перестают быть трагедиями, даже если эти люди нелепы и смешны. Этот сплав комедийного и трагического рождает жанр, как мне кажется, близкий современному зрителю, склонному скорее к иронии, нежели к патетике и к сильным переживаниям более, чем к сантиментам.

Знакомство с домом Ванюшиных начинается для зрителей задолго до первых реплик его обитателей. Тяжелая вывеска на открытой сцене самодовольно извещает: "Ванюшин и С-ья". Вне конкуренции». В этом торговом доме реклама похоронных принадлежностей благополучно соседствует с безвкусными сентенциями по поводу чашки какао, которую так приятно подать к завтраку «вашим малюткам», а благостно светящая перед иконой лампада освещает тяжелые, потемневшие от старости деревянные стены и мебель, низко нависший, давящий потолок.

Минует первый акт, и старая вывеска сменится другой – «Торговый дом Константина Ванюшина», старая мебель вытеснится белым клавесином, медвежьей шкурой на полу и звонком для вызова прислуги. И над всей этой картиной хамского воцарения старшего отпрыска Ванюшина зловеще и многозначительно взойдет иная реклама:

«Продажа разных мук» (художник Н. Эпов).

Так, казалось бы, сугубо бытовые, «служебные» детали обретают в спектакле «второй план».

Атмосферу дома Ванюшина создают не только вещи. Разбитные приказчики – не слишком радивые стражи купеческого добра; вечно сонная, встрепанная горничная Акулина (Г. Виноградова), дебелая экономка с нагловатой улыбкой – что-то в ней бесстыжее, откровенно чувственное (В. Славина) – эти эпизодические персонажи многое объясняют в жизни семьи Ванюшиных. Все здесь идет прахом. Нет ни привязанностей, ни хозяйской руки. Трепет перед «Самим» скорее ритуал, игра, чем истинные чувства. Старый дом набит людьми, живущими разобщено, не знающими и не любящими друг друга. Каждый по-своему несчастен и жесток к остальным. У каждого есть основания опасаться ближнего.

В этой атмосфере люди находятся в постоянном состоянии взвинченности. Мельтешит, хорохорится, делает пакости и тут же пугается возможной расплаты зять Ванюшина Щеткин (А. Ромашин). Носятся по дому, суют нос во все щели, изнывая от любопытства, гимназистки Аня (О. Блажевич) и Катя (Н. Гундарева). Они уже теперь – маленькие лицемерки. Разве что в Ане сохранилось чувство к отцу, не успели его задушить. Сбежавшая от мужа Людмила (С. Мизери) то близка к истерике, то каменеет в тупой безысходности, то, махнув на все рукой, вновь бежит, но уже из отцовского дома – точно объятая пламенем пожара в своем не к месту нарядном красном платье. На грани полного отчаяния исповедуется отцу Леша – несчастный, одинокий, потерявшийся мальчик (В. Вишняк)…

Совсем не традиционная в спектакле Клавдия (Т. Карпова). Ее изуродованная горбом фигура затянута в яркие шелка, волосы тщательно причесаны, лицо моложавое, привлекательное. Нервные, злые движения. Постоянная внутренняя борьба с потребностью закричать, завыть от боли. Но это нельзя, надо делать вид, что все у нее прекрасно, все, как положено быть. Как она идет по авансцене, мимо приказчиков под звуки дурашливого мотивчика, самолюбиво вскинув голову, с папироской во рту! Потом, у лестницы, пошатнется в изнеможении – и устоит, не сдастся… Какие страшные, изнуряющие и бессмысленные страдания!

Константин – и вовсе особая статья. А. Лазарев играет не просто холодное, самодовольное ничтожество. Он насмехается, издевается, язвит по поводу воинствующего, слепого упоения всяческими новшествами, грубого, всесокрушающего высокомерия хама и невежды. Эта длинная, тонкая претенциозно-нелепая фигура. Эти испепеляющие взгляды и брезгливые интонации. Эти полосатые кальсоны и зеленая сеточка в волосах… Вот где замысел режиссера нашел блестящее воплощение.

В финале пьесы Найденова старик Ванюшин, как известно, кончает жизнь самоубийством – такова логика социальной подоплеки этой драмы. Отжившее уходит из жизни. А. Гончаров использовал другую редакцию, в свое время театрами отвергнутую. В спектакле Ванюшин остается жить. Он только перебирается наверх, на второй этаж своего дома, уступив низ Константину. Логика тут ясна: старик Ванюшин недостоин трагедии; разумеется, он несчастен, но и смешон.

Если у Найденова уродства общества приводят к распаду семейных отношений, то в «Талантах и поклонниках» Островский поведал о том, как в жалком провинциальном городишке был куплен на позор и погибель большой талант русской актрисы.

Поставила спектакль в театре им. Маяковского старейший наш режиссер М. Кне-

бель (в содружестве с Н. Зверевой; художники – Ю. Пименов, О. Гроссе, Г. Епишин). В комедии Островского она увидела то, что было ей, очевидно, ближе и дороже всего: тему служения искусству, дающему человеку полноту счастья, облагораживающему душу. В центре спектакля режиссер ставит наряду с актрисой Сашенькой Негиной Нарокова (Б. Левинсон), в прошлом хозяина театрика, где выступает Негина, а теперь помощника режиссера. В опрятной его фигуре, в независимой манере держаться, в почти детской неустрашимой прямоте бездна естественности и обаяния. Человек этот ради любви к театру пожертвовал состоянием и ни секунды не жалел о том. Именно ему поручает режиссер быть устроителем и «волшебником» театрального представления. Потому что театр присутствует на сцене как главное действующее лицо.

В обрамлении театрального занавеса возникает интерьер комнаты Негиной. А еще раньше актер, играющий Нарокова, одним движением ладоней заставит загореться лампы, стоящие на авансцене. И молодая женщина в белом платье – актриса, играющая Негину, полетно взмахнув рукой, прочтет на пустой сцене стихи о чудодейственной силе искусства. И только потом по знаку все того же актера-Нарокова медленно опустят сверху декорации, и начнется действие. Но и теперь с обеих сторон площадки – комнаты Негиной – останутся видимые зрителям закулисные «карманы» с колосниками, какими-то деревянными каркасами, столиками, к которым будут присаживаться у горящих свечей, ожидая своего выхода, герои спектакля.

В этом воспроизведении «изнанки» сцены – признание в любви к театру, ко всему, что в нем есть.

Падение Сашеньки Негиной, наивно полагавшей, что она приносит себя в жертву искусству, для авторов спектакля состоит в ее самоуничижении, в предательстве собственного дарования. Став «вещью», которую покупают, талант теряет свой смысл. Талант и пошлость несовместимы.

Если в режиссуре А. Гончарова увлекает острота и неожиданность решений, яркая театральность, то спектакль Кнебель кажется легким, прозрачным, несмотря на сложности режиссерского приема (театр в театре). В этом спектакле актеры играют с особой грацией.

Негина – Л. Наумкина очень молода, изящна, сама гармония. В ее облике есть отблеск таланта. А значит, нет в ней практицизма, нет трезвого опыта жизни. Она столь же искре верит в добродетель честного Пети, как и в добрые намерения хищника Великатова (хотя у А. Лазарева, только что введенного на эту роль, он, пожалуй, слишком откровенно циничен. Во всем остальном актер убедителен: он играет человека умного, жестокого и потому опасного).

Плетет свои «кружева», перекатывая на языке, точно камушки, реплики Домны Пантелеевны В. Орлова, певучая, ироничная. Величественно «непробиваем» «покровитель артистов, а преимущественно артисток» князь Дулебов – А. Преснецов. Очаровательна, по-своему, добра товарка Негиной по театру Смельская – Г. Анисимова. Обаятелен и несчастен спившийся трагик Ераст Громилов – И. Охлупин.

Так можно было бы продолжать еще, потому что «Таланты и поклонники» – спектакль «актерский». Здесь режиссер действительно «умер в актере», еще раз подтвердив тем самым свою бескорыстную преданность театру.

(«Советская Сибирь», 8 июля 1973 г.)

Гастроли

«В ДОЩАТОМ ЭТОМ БАЛАГАНЕ…»

Какой драматический театр не ставит сегодня спектакли с пением и танцами. Это повсеместное увлечение может быть всего лишь данью моде, но может и обогащать искусство драмы новыми, неотразимо действующими на зрителей красками. Судя по гастрольным спектаклям нашего гостя – театра имени Ленсовета [55], музыкальные спектакли для него – не отклик на поветрие, а цельное, продуманное направление. Музыка помогает режиссуре облечь мысль в форму поэтическую и страстную, она служит эмоциональной опорой актерам в их постижении характеров и событий.

«Дульсинея Тобосская» А. Володина – один из спектаклей такого рода – создан на материале изначально для сцены трудном. В нем больше от литературы, чем от театра. Это своеобразная фантазия на тему Сервантеса, где главной героиней выступает прекрасная дама уже почившего рыцаря Ламанчского Дульсинея, то бишь деревенская девушка Альдонса из Тобоссо, и где истинность «реальных» героев сверяют по роману, из которого они вышли. Иными словами, жизнь поверяется литературой, или, точнее, реальность, рожденная воображением, соотносится с такой же воображаемой реальностью.

Театр делает вид, что не замечает литературности пьесы. Он строит на ее основе народную музыкальную комедию, вариант мюзикла (музыка Г. Гладкова), в котором бытовые сцены легко уживаются с приемами условными, слово – с пением и танцем, а юмор и ирония соседствуют с лирикой.

Постановщики (режиссер-постановщик И. Владимиров, режиссер Д. Либуркин, художник Б. Коротеев) воздвигают на сцене двухъярусный станок из потемневших досок, который служит и интерьером дома зажиточного крестьянина – отца Альдонсы, и мостком деревенской улицы. Подробный быт «традиционных» спектаклей ленсоветовцев уступает здесь место буйной театральности. Связки красного перца, желто-красные платья девушек – острая цветовая приправа к первым эпизодам, в которых Санчо Панса, выполняя свой долг перед покойным господином, объявляет Альдонсу Дульсинеей Тобосской. Затем верхний ярус-улицу завесят огромным ковром несусветной расцветки – метафора пошлости, и действие перекинется в заведение Тересы, огненно-рыжей матроны (Л. Леонова играет ее броско и иронично), делающей «бизнес» на популярности дамы прославленного Дон Кихота. Сама же Альдонса, по наивности оказавшаяся приманкой для знатных бездельников, будет облачена в белое платье, символ чистоты и непорочности.

Дразнящий красный цвет в почтенном крестьянском доме, и цвет невинности в сомнительном заведении старой сводницы! Это ли не насмешка, не вызов постному ханжеству и лицемерию. Но то ли еще будет! Спектакль то течет, как спокойная река, то мчится вскачь в карнавальном вихре, то встает на дыбы, сотрясая стены зала воплями взбунтовавшейся Альдонсы. При этом смешное возникает там, где можно было бы предположить драму, страсти кипят в моменты самые неподходящие, а любовь правит свой тихий бал вопреки всему, воздавая хвалу естественным человеческим чувствам. Когда же в финале Санчо Панса, Альдонса и ее возлюбленный – юноша Луис (М. Боярский одинаково интересен и в «игровых» и в вокальных моментах роли), очень похожий на рыцаря на Ламанчи, обнявшись, отправляются в странствие, хочется воскликнуть: Дон Кихот умер – Дон Кихот жив!

Санчо Панса театральный (А. Равикович) умнее и тоньше своего литературного прототипа. Этот упрямый коротышка добровольно взвалил на плечи груз ответственности за дело почитаемого рыцаря. Он серьезен, трогателен и смешон в одно и то же время. Чего стоит только его пробежка через сцену с палкой вместо копья наперевес. А песня о Дон Кихоте. А взрывы темперамента и тихая печаль…

Народность этого характера роднит его с образом Альдонсы, созданным А. Фрейндлих. В нем та же безыскусственность и та же крепкая нравственная основа. Естественный человек – вот тема обоих исполнителей. Человек, способный подняться над предрассудками и слушать голос лишь собственного сердца.

А. Фрейндлих – отважная актриса. Она не боится быть некрасивой и никогда не бывает вульгарной. Ее актерский темперамент и музыкальность придают высокий смысл и музыке и слову, оправдывая самые рискованные режиссерские находки. Если на свете на все про все существует всего семь музыкальных нот, то и у Фрейндлих между хрипловатым «до» и нежнейшим «си» вмещается все безбрежие человеческих эмоций.

В двух других музыкальных спектаклях театра – «Укрощение строптивой» и «Люди и страсти» – мы имели возможность наблюдать целый каскад перевоплощений замечательной актрисы, еще и еще раз испытать силу воздействия ее пения, ее драматического и комедийного дара.

«Укрощение строптивой» идет у ленинградцев давно и имеет, вероятно, столько же поклонников, сколько оппонентов. Фарсовая природа этой шекспировской комедии подсказала театру форму свободной импровизации. Авторы спектакля (постановщик И. Владимиров, режиссер Н. Райхштейн, художник А. Мелков) начинают его прологом, в котором юноши-актеры от имени театра обращаются к залу, «рекламируя» предстоящее представление. Таким образом, основное действие оказывается как бы «спектаклем в спектакле».

Этот не новый, но в данном случае органичный прием повел постановщиков дальше – к многочисленным театральным трюкам и пародиям, иногда остроумным, иногда – не очень. Судите сами. Исполнители поют песни вполне современного характера, слуга Люченцио носит в авоське пустые бутылки, явно предназначенные для сдачи, один из героев бреется электробритвой, Петруччо готовится к первой встрече со строптивой Катариной так, как это делает боксер перед выходом на ринг, и на свадьбу является в костюме хоккейного вратаря.

Этот перечень можно продолжать и продолжать. Избыточность режиссерской изобретательности в какой-тот момент начинает кренить спектакль, точно перегруженное судно. И тогда выясняется, что в театральной кутерьме как-то затерялось главное, ради чего и стоит ставить сегодня шекспировскую комедию: любовь Катарины и Петруччо, на почве которой разыгрывается поединок этих двух незаурядных людей и которая все оправдывает. Слишком шумный Петруччо (Д. Барков) азартно и безжалостно укрощает богатую невесту, в чем благополучно преуспевает, а рыжая чертовка Катарина (А. Фрейндлих) покоряется силе обстоятельств, припрятав, вполне вероятно, про запас, на будущее, новые козни. Если Белинский утверждал, что Шекспир помирил поэзию с жизнью, то в спектакле ленинградцев есть ощущение полноты жизни, но нет поэзии.

И тут не выручают ни прекрасная, по-настоящему театральная музыка Г. Гладкова, ни поразительные мгновения психологических и комедийных откровений А. Фрейндлих, ни яркие работы других актеров. Таких, например, как уже знакомый

нам А. Равикович, демонстрирующий в роли Грумно великолепную актерскую технику, или как В. Матеев (косноязычный, заполошный и туповатый Бьонделло) и И. Балай – исполнительница остроумного пластического этюда «Манекен». Участники спектакля веселятся сами и веселят зрителей, они не боятся быть лукаво фривольными и поражают зал пластической свободой. Но во имя чего? Вот в чем вопрос.

... В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад...

Небольшой помост в центре сцены задернут стареньким занавесом. С боков и позади – хаос грубо сколоченных досок. Они могут быть и крестом, и перекладиной виселицы, как помост может оказаться и эшафотом, и трибуной. Человек в черном бархате зажжет медные чаши светильников на авансцене, загорятся с двух сторон свечи в старинных люстрах, проплывет величавая мелодия органа, и начнется спектакль неожиданный, странный, заставляя зал то замирать в немоте, то смеяться до упаду.

И. Владимиров в содружестве с теми же режиссером Н. Райхштейн, композитором Г. Гладковым и художником А. Мелковым осуществил дерзкую и оригинальную идею: создал композицию «Люди и страсти», в которую вошли сцены из пьес и стихи Гете, Гейне, Шиллера, Фейхтвангера, Гуцкова, Брехта. Всемогущий «дощатый балаган» причудливо объединил на своих подмостках молодого философа Уриеля Акосту, жившего в XVII веке, и запуганных гитлеровским режимом обывателей века XX, плененную претендентку на английский престол Марию Стюарт и вдову Людовика XVI Марию-Антуанетту, приговоренную к смерти революционным трибуналом. Объединил для того, чтобы увлечь своих зрителей трагическим и смешным, высоким и низким – великим театром самой жизни.

Первая часть спектакля построена в форме концерта – одна сцена сменяет другую, и каждой предпослан стихотворный эпиграф, который, как и положено эпиграфу, содержит квинтэссенцию авторской мысли. Но эпиграфами служат стихи великих немецких поэтов, их читают или поют молодой мужчина (М. Боярский) и стройный юноша, почти мальчик (А. Фрейндлих), и кажется, что это настоящее и будущее обращает свой взгляд в прошлое, судя его нелицеприятно и строго.

Из пьес, на которые пал выбор театра, взяты сцены кульминационные, решающие моменты в судьбах героев. А. Фрейндлих и ее партнеры сыграют несостоявшееся отречение юного Уриеля Акосты как победу духа над хрупким телом. Назначение Фрейндлих на эту мужскую роль само по себе содержательно: перед безжалостным судом раввинов предстает не сложившийся уже мыслитель, а неискушенный юноша, повинный лишь в том, что хочет понять, «чем жив человек», и этим, добавим, близкий своему «двойнику», мальчику-поэту, задающему в зонге-эпиграфе из Гейне все тот же вечный вопрос.

В следующих сценах – из «Марии Стюарт» Шиллера и «Вдовы Капет» Фейхтвангера А. Фрейндлих откроет иные характеры, иные человеческие страсти. Ее королевы – две ипостаси жестокого мира, где правят сила и власть. Надменно насмешливая, возвышается Елизавета над своей поверженной на колени сестрой-соперницей (Г. Никулина), и только перчатки, которые она то снимает, то натягивает вновь, выдают напряжение всесильной властительницы.

Но вот произнесена последняя реплика королевы английской, коротким движе-

нием исполнительница сбросила тяжелый плащ и из сада Фотерингей перенесла нас в революционный Париж, в тюрьму Консьержери, чтобы, поведав о душевных метаниях казнившей, показать теперь всю бездну смятения и страха приговоренной к казни.

Она сидит у самого края сцены лицом к залу, высвеченная прожектором, и чуть раскачивающиеся в полутьме фигуры стражников создают иллюзию медленного неумолимого движения повозки, которая везет Марию-Антуанетту в ее последний путь. Дерзкие крики толпы – точно плевки в лицо, демонстративно нарумяненное и подвижное. Но внутренний монолог выдает всю меру ее ненависти и отчаяния.

Фрейндлих-исполнительница не может не сочувствовать своей страдающей героине, но Фрейндлих-современная актриса спустя несколько минут подведет итог насмешливыми строками из Гейне: «… королева сама, при всем своем царственном лоске, стоит перед зеркалом без головы и, стало быть, без прически».

Такова логика этого спектакля.

Вся вторая его часть отдана сценам брехтовского «Кавказского мелового круга». Мы узнает здесь почерк И. Владимирова – постановщика «Дульсинеи» и «Укрощения строптивой». Та же праздничная вольница массовых сцен, та же яркость красок и та же счастливая раскованность актерского исполнения.

Как и в первой части, где наряду с А. Фрейндлих, превосходно играют Е. Каменецкий, В. Кузин, О. Каган, во второй есть заметные актерские работы (М. Боярский, Е. Гвоздев, И. Замотина, Л. Леонова). Но «солирует» один из лучших мастеров труппы А. Равикович.

История о том, как деревенский писарь, выпивоха и болтун Аздак стал по воле случая судьей, поведана театром с юмором и блеском, достойными пьесы Брехта. Восседая на толстой книге законов, в которых ничего не смыслит, Аздак тем не менее судит по справедливости.

В образе Санчо Пансы А. Равикович опирался на нравственную чистоту человека из народа: теперь в своем неуемном деревенском философе он увидел народную мудрость и безошибочное чутье на правду. Впрочем, сказать так, значит сказать только о результате. Между тем в работе А. Равиковича захватывающе увлекателен сам процесс, само пребывание артиста на сцене. С чем сравнить его Аздака? С ртутью, не знающей устали? С миной, всегда готовой взорваться? Ерник, плут и пройдоха все превращает в балаган. Он важничает и тут же насмехается над самим собой, берет взятки с видом святой невинности и обескураживает логикой самых парадоксальных умозаключений. Но зато он никогда не падает духом – даже, если лицо его разбито в кровь…

В театральном вступлении к «Фаусту» Гете, который служит прологом к спектаклю «Люди и страсти», трое спорят о предназначении искусства сцены. Аргумент одного из троих – комического актера, похоже, выражает позицию самих ленсоветовцев. И потому рискнем закончить это обозрение еще одной цитатой:

С талантом человеку не пропасть.
Соедините только в каждой роли
Воображенье, чувство, ум и страсть
И юмора достаточную долю…

(«Советская Сибирь», 28 июня 1978 г.)

ПАМЯТЬ ВОЙНЫ

Время обладает способностью обнаруживать в событиях и фактах минувшего все новые и новые стороны, глубинные пласты, философские подтексты. Как справедливо заметил поэт, большое видится на расстоянии.

Когда в майских афишах наших драматических театров появились названия пьес, посвященных Великой Отечественной войне, хотелось прежде всего понять, почему именно эти пьесы заинтересовали творческие коллективы в год восьмидесятый.

«Красный факел» остановил свой выбор на «Одной ночи» Б. Горбатова. Пьеса написана давно, вскоре после окончания войны, когда свежи были в памяти потрясшие душу ее реалии. Автор зафиксировал их взволнованно и горячо. В стенах одного дома в прифронтовом южном городке он собрал людей, по-разному воспринимающих трагические события. Здесь есть старый рабочий, который не желает ни понять, ни простить отступления наших войск под натиском фашистов. Есть девушка-комсомолка, оставшаяся в городе для подпольной работы. Есть скромная русская женщина, мать двоих детей, – в роковой час она сама посылает мужа выполнять воинский долг, посылает на смерть. Наконец, здесь есть отщепенцы, извлекающие из войны прибыль для себя. Все это было на самом деле, все это правда. Но правда факта, которая в 50-е годы казалась откровением, сегодня, спустя десятилетия, воспринимается иначе…

Людям в зрительном зале, читавшим роман Ю. Бондарева «Берег», где в сложном сопряжении существуют прошлое и настоящее, война и мир, людям, видевшим фильм Л. Шепитько «Восхождение», где с поразительной силой художественного прозрения исследуются восхождения человека к подвигу и путь к бездне отступничества, – зрителям 1980 года старая пьеса Б. Горбатова кажется знакомой схемой.

В спектакле «Красного факела» (режиссер М. Владимиров) есть удачные актерские работы (Василий – В. Бирюков [9], Софья – С. Сергеева [57], Кривохатский – В. Харитонов, Лариса Даниловна – А. Гаршина [14], Люся – Т. Сердюкова [58]), есть ярко сыгранные сцены (возвращение Василия), но общего итога это не меняет. Пьеса сделала когда-то свое доброе дело, в нынешнее же сознание зрителей она явно не вписывается.

«Мой бедный Марат» А. Арбузова – тоже «старая» пьеса. Однако выбор ее областным театром драмы оправдан свежестью и глубиной характеров персонажей, никогда не стареющими поисками нравственной истины. Кроме того, для этого театра драма Арбузова – свой материал. Камерность пьесы (всего три действующих лица), подробно и неторопливо прослеженные драматургом движения человеческой души, соотнесенные со временем, – все это давало возможность наилучшим образом использовать особенности маленькой сцены и зрительного зала театра.

Приглашенные на постановку режиссер Л. Аронов и художник С. Александров предельно сдержанны и лаконичны. Они отказываются от каких-либо эффектных постановочных приемов, полностью полагаясь на исполнителей. Но две из трех ролей режиссер поручил совсем молодым актерам – А. Сосновской (Лика) и М. Шелухину (Леонидик), только что окончившим театральное училище. Такое распределение сил сказалось на уровне спектакля.

Роль Марата играет более опытный артист Е. Важенин [13]. В истории о том, как в блокадном Ленинграде, в пустой холодной комнате – вся мебель прошла на дрова – встретились трое, чтобы потом, на протяжении семнадцати лет их жизни постоянно

скрещивались и пересекались – в этой истории Марат–Важенин и ведет главную мелодию.

Одинокий, все и всех потерявший мальчик в старой одежонке, козырек ушанки закрывает пол-лица… Знающий себе цену воин с Золотой Звездой на груди… Человек с далекой стройки, внесший в комнату, где живут его старые друзья, дыхание ветра и больших трудовых забот… Таким разным предстает Марат в трех частях спектакля. Играя возмужание своего героя, Е. Важенин все время помнит о мальчике сорок второго года. В последнем, самом сильном у актера акте мы легко догадываемся, откуда у Марата его бескомпромиссность и максимализм, его жесткая требовательность к себе и своим друзьям. Он сердцем всегда в долгу перед теми, кого не пощадила война.

Лишь в одном герой Е. Важенина оправдывает Ликино определение «Мой бедный Марат»: трудный опыт жизни не погасил в нем света первого робкого чувства. Да, он отказался от собственного счастья ради счастья того, кто слабее, но себе, своей юности не изменил. Вот он стоит перед Ликой в огромных унтах, с задубевшим от солнца и мороза лицом – бывалый, крепкий мужчина, вроде бы не склонный к излияниям, – и чуть растерянно, сам себе удивляясь, говорит о том, как пусто и глухо в его жизни без нее. Независимость Марата оказалась иллюзией.

Партнеры Е. Важенина играют куда менее емко. Лика, одна из тех арбузовских женщин, чье очарование так трудно поддается объяснению, в спектакле облдрамтеатра поблекла, потерялась. В первой части в ней есть еще обаяние юности и непосредственности. В последующих частях она, увы, ординарна. Не очень понятно, чем держит двух своих старых друзей эта усталая, пророй не в меру суетливая женщина.

Леонидик у М. Шелухина тоже не проживает той сложной духовной жизни, какую предполагает пьеса. Что-то любопытное обещает начало: этакий лохматый чудик, смесь воробышка с волчонком. Но о его военной поре можно судить лишь по протезу вместо руки, а не по внутренним переменам. Неудовлетворенность литературной работой, желчь, какая-то механичность семейной жизни, взаимоотношения с Ликой – все то, что угадывается в режиссерском замысле в третьей части, что должно мучить, угнетать Леонидика, воплощается во многом формально, без внутренних человеческих затрат. Вероятно, режиссер не помог молодому артисту найти в себе эти человеческие резервы.

Ах, как часто сегодня не хватает нам, зрителям, актерского воодушевления на сцене. Мастерство мастерством, но никогда не заменит оно личной заинтересованности актеров в судьбе своих героев, сердечной боли за них. Мы охотно прощаем молодым недостаток опыта и умения только в том случае, если он оплачен щедрой затратой всех душевных сил.

Третий спектакль на военную тему – «Святые в аду» А. Гецадзе, поставленный в театре юного зрителя, симпатичен как раз актерской увлеченностью. Тут многое сошлось. Обменные постановки в Новосибирском и Тбилисском ТЮЗах (в Тбилиси ездил ставить спектакль «Настенька» главный режиссер нашего ТЮЗа Л. Белов [5]). Встреча с новыми, притом высокопрофессиональными постановщиками – главным режиссером Тбилисского театра юного зрителя Л. Мирцхулавой и художником А. Какабадзе. Прекрасная музыка из произведений Д. Шостаковича и О. Тактакишвили, русские и грузинские народные песни. Наконец, своеобразная по жанру пьеса грузинского драматурга. Неудивительно, что работа над спектаклем проходила в особой, приподнятой атмосфере.

При всех несовершенствах пьесы А. Гецадзе (слабая разработка характеров,

композиционная фрагментарность) она привлекает необычным ракурсом рассказа о войне. В жанровой ее структуре есть что-то от фольклора, от народных сказаний и легенд. Сюжетные коллизии пьесы трудно поверять бытовой, житейской правдой. И потому какие-то моменты спектакля вызывают зрительское недоумение. Не очень понятным кажется эпизод с Настей, русской красавицей (Л. Сумникова), которую «с первого взгляда» полюбил мститель-моряк Джондо. Не по времени нарядная, ухоженная, она вроде бы неуместна в суровой обстановке войны, не всегда логичным представляется и поведение самого Джондо, в облике которого нечто анархическое, неуправляемое (хотя в исполнении А. Сумникова в этом есть свое обаяние).

Сомнения подобного рода можно продолжить. Но почему-то не хочется этого делать. Секрет заразительности спектакля, если хотите, в его непредсказуемости, непривычности, в отрешении от быта. Не будни войны сами по себе занимают авторов, а то, как трансформировалась героическая и трагическая народная эпопея в сознании грузинского народа, в его художественной памяти.

В основе пьесы вполне реальный сюжет. Первый год войны. Группа молодых солдат-грузин прибыла в Новороссийск. Тяжелые, изнурительные бои. Затем – окружение, попытка вырваться к своим и – гибель почти всей группы. На этой сюжетной канве авторы спектакля и вышивают свои причудливые узоры – веселые и печальные, лирические и поэтические. То выйдет на сцену старая женщина в черном, оплакивающая погибших сыновей, и покажется, что это сама мать-Родина, мудрая, всеведущая и скорбящая. То возникнет в приглушенном свете полугреза, полумечта – обряд грузинской свадьбы, связывающей Настю и Джондо. В час высокого настроя души герои заговорят стихами или запоют, и родные горы ответят им песней, ободряя и напутствуя.

В чем-то нов для русской сцены сам главный конфликт спектакля. В центре внимания его авторов судьба женщины на войне. Санинструктор Майя проходит через все военные испытания и искусы, сохранив себя для большой любви. Мотив, по-видимому, близкий национальному характеру грузин. Молодая исполнительница роли Майи И. Нахаева [40] очень точно уловила особенности стилистики спектакля. Веселая, общительная девушка, таких много было на войне, – вдруг невесть откуда взявшееся ощущение родства со старой женщиной-матерью, и эта мудрая прозорливость, и этот… опыт души, когда на каждую загадку готова разгадка… Какая-то в ней тайна, что-то недосказанное и потому влекущее – в этой простенькой Майе.

Много в спектакле и других хороших актерских работ. Мириан С. Петрова – юноша-воин, нежный, хрупкий и одновременно несгибаемый (впрочем, этой роли все же не хватает душевного тепла, в ней больше от головы, чем от сердца). По-своему неповторимы каждый из солдат – Эмзар (В. Соколов [60]), Савле (С. Байков [3]), Нико (Г. Шустер [75]), Серго (В. Васильев), Шалва (Ю. Сизов), Валико (С. Шаповалов), старшина (Ю. Соломеин [61]), Братья Шио и Амиран (В. Буланкин и В. Калиниченко).

Помимо всего, работа грузинских мастеров доставила зрителям эстетическое удовлетворение. Л. Мирцхулава в совершенстве владеет искусством мизансценирования. Его пластические композиции не только содержательны, но и красивы. А сценография А. Какабадзе продемонстрировала, как много может сказать зрителям современный театральный художник.

…В глубине свободной сценической площадки – только живописный задник с размытыми в туманной дымке контурами полуразрушенной кирпичной кладки, перистых крыльев («Святые в аду»), пронизанных какими-то тревожными, взвихренными линия-

ми, алыми всполохами, а еще – два черных столба и зияющая черной пустотой арка. В финале столбы перечеркнут крест-накрест человеческие жизни, во тьму арки уйдут, точно в небытие, павшие в бою. Так скупо и емко создается атмосфера войны, ее зримый трагический пафос…

Тремя майскими премьерами откликнулись новосибирские драматические театры на традиционный праздник Победы. И хотя неравноценен результат их работы, самый факт обращения к теме Великой Отечественной войны говорит о негаснущем интересе к ней творческих коллективов, о их готовности искать и находить пути для достойного отображения на сцене героического прошлого нашего народа.

(«Советская Сибирь», 6 июня 1980 г.)

Гастроли

ПЬЕСА. СПЕКТАКЛЬ. ЗРИТЕЛИ.

А. Володин, А. Вампилов, А. Казанцев. Каждое из этих имен связано с поступательным движением нашей драматургии последних десятилетий. А. Володин стал одной из самых заметных фигур для театра 60-х годов. А. Вампилов принес в драматическую литературу и театр годов 70-х свой художественный мир и собственную театральную эстетику. А. Казанцев принадлежит к современной молодой драматургии, которую критик А. Смелянский называет «поствампиловской». Сам факт включения пьес этих авторов в афишу нашего гостя – Ленинградского театра им. Ленинского комсомола [55] говорит об активности его репертуарных поисков.

Все три пьесы – «С любимыми не расставайтесь» А. Володина, «Утиная охота» А. Вампилова, «Старый дом» А. Казанцева – представляют нравственно-этическое направление гастрольного репертуара ленинградцев. В центре каждой из них – внутренний конфликт героя (или героини) с самим собой, мучительное постижение нравственной истины.

Пьеса «С любимыми не расставайтесь» родилась по инициативе театра, в его совместной работе с А. Володиным. Было это восемь лет назад. На памяти многочисленные и, как правило, восторженные рецензии на спектакль. Все годы он сохраняется в репертуаре, несмотря на то, что ушла исполнительница главной роли, с которой во многом связывался успех этой постановки. Возможно, сегодня режиссер Г. Опорков и художница И. Бируля решали бы спектакль как-то иначе. Его условный образный строй на нынешний взгляд (ирония судьбы!) кажется примелькавшимся. Несколько поугас пыл исполнителей массовых сцен: их непринужденность – как хорошо затверженный, но поднадоевший урок.

Держат спектакль два центральных дуэта. Я говорю два, потому что душевным метаниям Кати (Э. Зиганшина) и Мити (Р. Громадский) вторят живые голоса валторны и трубы – удивительная поэтическая находка режиссера и композитора В. Гаврилина.

Э. Зиганшиной, пожалуй, недостает той выстроенности роли, какая была у ее предшественницы. К Катиной финальной, трагической, сцене зрители не слишком подготовлены. Но как увлекательно следить за сценической жизнью этой маленькой женщины. За ее показушными прихорашиваниями перед зеркалом, разыгрываемой светскостью – всей этой демонстрацией своей независимости от мужа. В финале, когда в нервной клинике хрупкую Катину фигурку обрядят в огромный белый халат и из-под отброшенной челки глянут круглые несчастные глаза, – сердце сожмется от жалости. А

потом она скажет: «Митя, я по тебе скучаю» и уже истошно, по-бабьи, прокричит эту фразу снова и снова, так, что будет и вовсе невмоготу ее слышать.

Вот тогда немудрящая житейская история о том, как из-за пустячной ссоры разошлись двое любящих друг друга людей, выйдет к своему нежданно трагическому пику. И станет понятным, зачем понадобилось актеру и театру демонстрировать перед нами многочисленные варианты разводов на суде, смешанные и печальные. Не доверяйтесь поверхностным впечатлениям, любовь не игрушка, от нее и впрямь сходят с ума: об этом нам хотели сказать.

Митя, как его играет Р. Громадский, в нашей истории – второе лицо. Рабочий человек, крепко стоящий на ногах, в области чувств он беспомощен и душевно невоспитан. Большой, упрямо-простодушный, Митя плывет по течению, не догадываясь, что за счастье надо бороться. В этом его вина перед Катей и перед самим собой. А для зрителей – наглядный урок воспитания чувств.

В центре пьесы А. Казанцева «Старый дом» тоже двое молодых героев – Он и Она, Олег и Саша. В еще одной вечной, как мир, истории любви А. Казанцев обнаруживает какие-то очень сегодняшние мотивы. Судьбы его персонажей в отличие от персонажей пьесы Володина (ей как раз недостает социального анализа) неотрывны от среды, погружены в быт, из него вытекают. Старый особняк в центре Москвы, в котором живут Саша и Олег, – некий символ довлеющих над людьми старых нравов. Их не так-то легко вытравить из этих стен, где бывал когда-то Лев Толстой и где теперь, в наши дни, юность сталкивается с жестокой и грубой прозой жизни.

Драматург проницательно и жестко, ни в чем не поступаясь правдой, судит своих героев, каждому воздавая должное. Пьянство, родительское своеволие, неумение понять своих детей, спекуляция на общественной нравственности – все эти пороки людские, такие узнаваемые, персонифицированы в живых, полнокровных характерах.

Но главная линия пьесы все же лирическая. Взаимоотношения Саши и Олега, как они складывались в юности, когда обоим было по семнадцать, и к чему они пришли двенадцать лет спустя, составляют смысловой и композиционный стержень пьесы.

Театр (режиссер Е. Арье, художник М. Рыбасова) распорядился драматургическим материалом по-своему. Все пространство сцены по горизонтали занимают интерьеры комнат семьи Крыловых (родители Олега), семьи Глебовых (родители Саши) и Юлии Михайловны, их соседки. Сверху, ярусом – заброшенный чердак, а в оркестровой яме – общая кухня с плитами, чайниками и сковородками. Здесь нет ничего от старинного московского особняка – просто старый, густонаселенный дом-муравейник, какой может быть на любых широтах, и в романтическую версию о посещении Льва Толстого не очень верится. А значит, отмечается что-то и в самих людях, дом населяющих. Это скорее всего жители провинции, далекой от крупных городов.

Возможно, на ленинградской, по размерам куда большей, чем наша, сцене театра нагромождение вещей не кажется столь самодовлеющим. Сейчас же плотный коммунальный быт заполонил сценическую площадку, стал воздухом спектакля, его непробиваемой атмосферой. На первый план вышла не лирическая, как в пьесе, а комедийно-обличительная линия. Зрители на этом спектакле куда охотней смеются, чем печалятся или переживают за героев.

Чуть ли не центральным персонажем стал Рязаев (артист В. Ростовцев играет эту роль сочно, напористо) с его сыскным ажиотажем, нездоровым интересом к интимной жизни соседей и всегда готовыми формулами-перевертышами вроде: «Вмешиваться в

жизнь надо активнее», «Нет чужих дел. У нас все дела общие». Глубоко драматическая по существу роль матери Саши в исполнении способной, неожиданной в новом для нас качестве (после володинской Кати) актрисы Э. Зиганшиной обрела краски сугубо характерные. Тощая, замученная жизнью с пьяницей и хамом мужем, эта женщина должна была бы вызывать к себе горячее зрительское сочувствие. Но где там, если исполнительница лихо играет «халдистость», ограниченность, куда больше уповая на смех зала, чем на его душевную реакцию.

Не стану лукавить, спектакль смотрится с интересом, в нем есть режиссерская наблюдательность, есть заметные актерские работы – И. Слободской (мать Олега); Н. Поповой (Оля, дочь Рязаева); А. Черновой (Юлия Михайловна). Все это так. Но перенос в сторону быта все же неверно ориентирует зрителей.

В свежей своеобычной пьесе А. Казанцева самый яркий образ – Саша Глебова. Девочка из неблагополучной, как у нас принято говорить, семьи рано повзрослела. В свои семнадцать лет она уже сформировавшаяся личность. И какое завидное чувство достоинства, какая редкая в таком возрасте способность защитить свой душевный мир от непрошенных вторжений. Но что самое поразительное – какая одухотворенная женственность в совсем юном существе.

Молодой артистке И. Кушнир многое удалось в этой роли. Тоненькая, беленькая, с нежным мелодичным голосом, эта девочка говорит свои целомудренные и земные слова о любви так, как могла бы их сказать сама прародительница Ева. Будто никто до нее не говорит таких слов любимому. Не сомневаешься, что Саша по праву мечтает стать актрисой, ей есть, что сказать людям. И горькое разочарование в Олеге, который оказался «не самым необыкновенным», и отвратительная сцена с Рязаевым, «застукавшим» Сашу с Олегом на их чердаке, куда они бегут от любопытных глаз, – все отложится, в это веришь, в душевную копилку будущей актрисы.

Что до Олега (А. Дубанов), то он и впрямь «не самый необыкновенный». Немного инфантильный, часто неуправляемый для взрослых и уж наверняка безответственный в своих поступках. Во второй части спектакля, когда спустя двенадцать лет они с Сашей встретятся в старом доме своей юности, где по сути мало что изменилось, он снова скажет, что любит ее. Но Саша не поверит.

Театр не ставит точку в последнем диалоге. Сократив финальную сцену, режиссер завершил ее грустной цитатой из сказки Андерсена о несгоревшем в огне бедном сердце оловянного солдатика. Что ж, Саша сохранила свое сердце для искусства, но раны детства не заживают, саднят.

Сколько копий ломается в спорах о том, что же он такое – Виктор Зилов, герой самой сложной пьесы А. Вампилова «Утиная охота». Отпетый ли он негодяй или все же потенциально неплохой человек? Ленинградцы попытались пойти за автором. А он видел в Зилове характер двойственный, противоречивый, вызывающий к себе одновременно и жалость, и неприятие. Объективно драма Зилова – в пассивном подчинении обстоятельствам, в душевной апатии. Живет он скучно, бессмысленно, растрачиваясь в пьянках, в скоротечных романах. И, понимая это, напускает на себя флер разочарованности, исключительной личности. За что и расплачивается одиночеством. Режиссер спектакля Г. Опорков и исполнитель роли Зилова В. Рожин не дают своему герою спуску, но и не ставят на нем крест. Оставаясь субъективными, они не отступают от объективности.

Оформление художницы И. Бируля сразу же проводит черту между реальной, си-

юминутной жизнью Зилова и тем, что он прокручивает в своих воспоминаниях, проснувшись однажды в тяжком похмелье. Здесь вполне реальная кровать, на которой лежит Зилов, там – черная одежда сцены только намечает контуры черных окон и дверей (позже персонажи спектакля будут еще манипулировать воображаемыми предметами). В таком решении читается своя программа, свое отношение к герою пьесы. Его бренное существование – иллюзия жизни, в которой все человеческие ценности обесценены, они всего лишь видимость, мираж. Преобладание черного цвета, траурная музыка (композитор – В. Гаврилин), надо думать, не просто дань сюжету (приятели в шутку объявляют Зилова мертвым и посылают ему надгробный венок). Это еще и траур, пусть слегка ироничный, по несостоявшейся судьбе человека.

Вообще ирония, то горькая, то язвительная, – преобладающая интонация спектакля. Ироничен уже сам лихорадочный марафон, роковой бег в неизвестность. Взмыленный, с ошалелыми глазами человек несется по жизни, не успевая различать где подлинное и где мнимое, где добро и где зло, сам нанося удары окружающим и корчась от их ударов.

Изображенный Вампиловым мир обывателей – зиловского окружения решен театром в красках по преимуществу сатирических. Клетчатый пижон, подкаблучник Саяпин (арт. В. Тыкке) и его вездесущая супруга – гений дипломатии (А. Отморская), стареющий робкий ловелас Кушак (В. Ростовцев) и элегантный как гробовщик, и загадочный как Фантомас, Дима-официант (В. Яковлев) – это провинциальное болото, островок в мире подлинной активной человеческой жизни, цепко держит Зилова. Еще неизвестно, что хуже – зиловский обморочный цинизм или рассудочный практицизм его приятелей. У Зилова хотя бы бывают минуты прозрения, минуты боли, стыда перед близкими, у него есть страсть – утиная охота, дарующая радость общения с природой, ему ведомы мгновения искреннего увлечения женщиной. Прекрасная сцена – монолог Зилова, обращенный к жене. Он стоит перед запертой на ключ дверью, зная, что Галина там, по ту сторону двери, и грезит, как они на рассвете поедут с ней на охоту, как поплывут сквозь туман, увидят восход солнца, будут слушать тишину… В эти мгновения у Зилова не ошалелые глаза бегуна, а теплые глаза человека. Даже трагикомическая попытка застрелиться при всей ее нелепости обнаруживает в герое спектакля душу живую.

Финал играется уже в ином, чем сцены воспоминаний, ритме, с иной интонацией (и декорации обретают здесь определенность). Что-то в Зилове, бледном от пережитого волнения, переменилось. Он спокоен и тверд. Начало ли это новой жизни или возвращение к прежней? Кто знает. Театр не дает определенного ответа. Но хочется верить в лучшее.

(«Советская Сибирь», 14 июня 1980 г.)

Гастроли

ДВЕ КОМЕДИИ

Живой интерес людей самых разных жизненных ориентаций к пьесе В. Розова «Гнездо глухаря», которую наш гость – Московский театр сатиры [39] включил в свою гастрольную афишу, не вызывает сомнений. Она обращена к насущным нашим заботам и на малом плацдарме семейных отношений ведет сражение во многих направлениях. Постоянная тема драматурга – взаимосвязи старшего и младшего поколений – в «Гнезде глухаря» вышла на новый виток, вобрала в себя остроактуальные мотивы, стала много-

значней. Максимализм юности сталкивается здесь не с воинствующим мещанством, как это было в прежних пьесах Розова, а с жестким рационализмом, иногда вольно, а иногда невольно обращающим в мелкую разменную монету все, чем должно дорожить человеку.

На материале пьесы можно было бы, вероятно, создать сатирический спектакль, зло и беспощадно обличающий пороки. Но, как это на первый взгляд ни парадоксально, Театр сатиры (постановщик В. Плучек, режиссер С. Василевский, художник И. Сумбаташвили) избрал иной путь. Он ставит бытовую комедию, где смешное неотделимо от драматического, а горькое и тревожное не мешает радоваться или гордиться, когда есть на то причины.

В. Плучек еще раз доказал, что драматургия Розова требует погружения в быт, именно в нем и через него театр находит ключ к пьесе. Здесь важно все – от престижного «ретро» и заморских диковин в квартире главного героя спектакля Степана Алексеевича Судакова до точного знания, в каком именно ларьке его жена покупает овощи и фрукты. Без подобных подробностей невозможно понять ни психологии самого Степана Алексеевича, ни пружин, управляющих конфликтом. Ибо в реестре ценностей, которым руководствуются люди типа Судакова и его зятя Егора Ясюнина, «мелочам быта» отведено главенствующее место. По ним оценивается человек.

Итак, в центре пьесы и спектакля семья Судакова, бывшего фронтовика, занимающего теперь ответственный пост «где-то в сфере работы с иностранцами». Три поколения семьи – своеобразный срез общества с его проблемами и противоречиями. Что сохранили из своего славного боевого прошлого старшие, прошедшие войну, какой нравственный капитал оставят в наследство молодым? И каковы сегодня сами наследники, чего хотят они от жизни? Вот что в первую очередь интересует театр.

В семье Судаковых неблагополучно. Молча страдает из-за разлада с мужем дочь Степана Алексеевича Искра. Болеет за нее душой мать, Наталья Гавриловна. Свои непростые проблемы у младшего Судакова – шестнадцатилетнего Прова. Только зять главного героя, Ясюнин, земляк «великого рязанца», в чью фамилию драматург вложил столь злой, ироничный смысл, пребывает в полном душевном равновесии. Психологический комфорт обеспечивают Егору эгоизм, лицемерие и холодный расчет – весь стиль его жизни. Что до самого Судакова, то он в своей душевной глухоте и слепоте ничего не замечает.

А. Папанов, актер разнообразный, часто неожиданный, и здесь играет Судакова с неожиданной мягкостью, с доброй улыбкой, с пониманием объективной драмы своего героя. Это человек незлобивый, доверчивый, по натуре простецкий. Житейское благополучие он, кажется, все еще ощущает, как новый костюм: приятно, импонирует, но пока не стало привычным. Жизнь уже обкатала Степана Алексеевича, втянула в недобрую игру – карьера, взаимные услуги: я – тебе, ты – мне, заботы о престиже, а в потаенной глубине живет прежний лихой парень, заводила, отчаянная голова.

Сегодня Судаков ужасается дружбе сына с девочкой не из «того круга», а завтра со счастливым воплем бросается к скромной просительнице, подруге юности, и готов ей немедля помочь. Только что Степан Алексеевич с накатанной интонацией услужливого гида демонстрировал иностранному гостю свои комфортабельные апартаменты и свою образцовую советскую семью, а спустя минуту с веселым презрением комментирует обмен сувенирами: «Пусть знает наших. Мы не копеечники, как они». Еще недавно казалось, что всего на свете важнее для нашего героя движение вверх по служебной

лестнице, и вот, в один час постарев, он куда драматичней принимает предательство любимого зятя, чем крушение карьеры.

Актер вместе с режиссером дарят нам надежду на то, что второе «я» Судакова вернет еще человека к жизни, достойной его прошлого.

Мысль о живительной силе нравственного опыта военного поколения находит свое выражение и в образе жены Судакова (Н. Каратаева). В этой очень домашней, уютной женщине в критические моменты мы угадываем вдруг молоденькую медсестру далеких военных лет, ее нетленный дух бойца. Именно Натальей Гавриловной, ее любовью держится семья, от нее у Искры и Прова такое острое ощущение чужой боли и такое упрямое неприятие несправедливости.

И все же душевное одиночество младших Судаковых – вина родителей. В этом пункте театр непримирим. Связанные кровными узами и взаимной любовью, старшие и младшие в семье живут всяк сам по себе. Что-то важное упущено безвозвратно.

В пьесе младший Судаков – уже сложившаяся личность. Он серьезно размышляет о жизни, у него есть свои убеждения. С таким человеком трудно не считаться. По складу мышления, по речевой характеристике этот образ, безусловно, принадлежит нашим дням. В спектакле Пров другой. Молодой артист Ю. Васильев играет (и играет хорошо, заразительно) подростка, в котором многое еще не устоялось, избыток жизненных сил требует выхода. Мальчишку бросает в крайности. Он то резвится, как восторженный щенок, то льет горькие слезы, то отчаянно, по-детски беспомощно пытается нелепым поступком что-то изменить в жизни своего дома. Такой Пров ближе к розовскому герою пятидесятых годов, сокрушавшему дедовской саблей полированную мебель – символ ненавистного ему мещанства.

Нравственный урок, который дает зрителям театр, стал таким впечатляющим благодаря еще одной, поистине удивительной актерской работе. Критика уже писала о Т. Васильевой, открывшейся в роли Искры как большая трагическая актриса. Теперь она сделала и нас свидетелями того, как человеческое достоинство возобладало над человеческой слабостью, как из любви, униженной, оскверненной подлостью и ложью, родилась воля к жизни, родились мужество и доброта. Долго еще будет, наверно, хранить память это застывшее женское лицо, этот низкий ровный голос, от которого то каменело, то расцветало сердце.

В актерском ансамбле спектакля москвичей не все показалось равноценным. Рядом с ярко сыгранными центральными ролями – милой, обаятельно-наивной землячки Судакова Валентины Петровны (Н. Архипова), до мелочей узнаваемой бойкой продавщицы Веры (Н. Феклисова), циничного молодого хама Золотарева, потенциального Ясюнина (А. Диденко), существуют в спектакле и какой-то очень уж безликий Егор Ясюнин (Г. Мартиросян) и соперница Искры Ариадна Коромыслова Н. Селезневой, которой так не хватает в этой роли темперамента и разнообразия красок.

Комедию Г. Горина «Феномены» поставил в Театре сатиры Андрей Миронов. «Феномены» – второй (и не последний) опыт в режиссуре этого известного артиста. Актерская режиссура, кажется, уже перестала быть предметом дискуссий. Практикой доказано, что хорошо все то, что хорошо, и наоборот.

Миронов выбрал драматургию сюжетно парадоксальную, эксцентрическую, близкую его актерской индивидуальности. Вместе с художником Д. Боровским и композитором А. Кремером он строит ироническое представление, в котором парадокс не претендует на достоверность, довольствуясь лукавым: «Этого, возможно, быть не мог-

ло, но кто знает…», а правда жизни говорит сама за себя.

Сценическое пространство перечеркнуто углом, образующим две стены гостиничного номера: феномены, прибывшие в Москву для научного эксперимента, загнаны обстоятельствами в угол, пути к отступлению нет. То, что из трех предполагаемых «уникумов» только один – шофер Михаил Прохоров действительно обладает уникальной способностью напряжением воли передвигать предметы, не меняет дела. Сантехнику Клягину нужна справка, которая бы засвидетельствовала наличие в нем дара видеть сквозь стены – с помощью сего официального документа самозванец Клягин рассчитывает вернуть в лоно семьи жену. Инженер Иванов, случайно затесавшийся в эту компанию, – просто отзывчивый человек, он не позволит себе отказать в помощи ближнему.

Эксперимент благодаря не слишком праведным ходам мужа Елены Петровны Ларичевой – научного шефа феноменов – прошел благополучно. Казалось бы, здесь и делу конец. Каждый добился, чего хотел. Но не тут-то было. Парадокс с феноменами по правде жизни не мог завершиться всеобщим ликованием. И не потому лишь, что обман неизбежно должен был раскрыться. Героев спектакля не радует результат, добытый такой ценой. Дают ход назад не только правдолюбец Прохоров и благородный Иванов, но и сомнительный Клягин.

Так в чем же, как говорится, мораль? Она в том, что неповторим, уникален, непредсказуем каждый человек. Стоит лишь внимательно приглядеться. Бог с ней, с парапсихологией, дело ученых решать, мода это или наука. У искусства другие задачи. У комедии – в частности. Миронов и его товарищи шутят, придумывают забавные трюки. Благо автор пьесы – мастер комедийных ситуаций и положений. Но главная забота режиссера все же – человеческие характеры. Они разработаны досконально, в соответствии с жанром. Хотя единого стиля актерского исполнения удается достигнуть не всегда.

Опытные мастера театра – Р. Ткачук (Клягин) и М. Державин (Иванов) добиваются комедийного результата, оставаясь совершенно серьезными. Уморительная семенящая походка кругленького вечно взмыленного Иванова, его деловитая озабоченность своими командировочными набегами не мешают услышать и принять здравые рассуждения инженера о делах производственных (не зря зал встречает эти ироничные экспромты одобрительными аплодисментами). Хозяйственный зануда Клягин, напротив, нетороплив, обстоятелен, весь поглощен магазинными проблемами: купить, обменять покупку, снова купить и снова обменять. Сантехник мается жаждой лично регулировать жизнью человечества на всех уровнях (вспомним: он претендует на роль «всевидящего ока»). Смешное возникает от несоответствия между тем, как понимает себя этот человек и каков он на самом деле.

Для образов Прохорова и Ларичева найдена очень тонкая типажность. Белобрысый угрюмоватый Михаил (Ю. Воробьев) в своих красных носках и красных ботинках, надетых явно по случаю московского вояжа, – типичное дитя провинции. Ларичев же – щуплый лысеющий «джинсовый» интеллигент (Б. Плотников) – несомненно столичный житель. Однако молодые исполнители, люди талантливые, проигрывают своим старшим коллегам в органике. Их захлестывает комедийная форма.

Диалог москвичей с новосибирскими зрителями продолжается. Он обещает нам еще много ярких впечатлений.

(«Советская Сибирь», 6 июня 1981 г.)

БУДЕМ ЖДАТЬ

Сезон 1985–1986 гг. был для ТЮЗа вторым по счету сезоном в новом здании. А это значит, что продолжалось освоение пространства непривычно большого зала и главное – огромной сценической площадки. Дело оказалось не простым. И сегодня еще создается впечатление, что театр, его режиссура, сценографы и актеры пока чаще преодолевают размеры сцены, чем используют их себе на пользу. Художники либо выстраивают выгородки для дорогого сердцу интерьера, либо оставляют сцену пустой, так что человек на ней теряется. Тем не менее, поиски идут, опыт накапливается, а в нем важны как обретения, так и потери – хотя бы для того, чтобы знать, как делать следует.

После долгих неудач с очередными режиссерами ТЮЗ в этом сезоне, наконец, получил сразу двух. Оба молодые, оба окончили одну, Ленинградскую школу (выпускники ЛГИТМиКа разных лет). Если учесть, что и главный режиссер театра Л. Белов [5] – представитель той же школы, то альянс может оказаться интересным и плодотворным. К тому же очередное пополнение труппы произошло за счет учеников Л. Белова – выпускников его курса в Новосибирском театральном училище. Уже первые выступления дебютантов выделили среди них группу перспективных молодых актеров.

И еще одно приобретение – в ТЮЗе появился свой маленький оркестр, так что со сцены звучала живая музыка – новая краска в палитре театра.

Репертуар театра в сезоне сложился по обязательным тюзовским канонам: спектакль для подростков, спектакль для малышей, спектакль для старших школьников и молодежи. Конечно, плохо, что не было классики. За последние десять лет ТЮЗ поставил всего два названия русской классики: «Без вины виноватые» А. Н. Островского (1976) и «Ревизор» Н. В.Гоголя (1983). Нет нужды доказывать необходимость классики в театре для юношества. Что касается конкретно Новосибирского ТЮЗа, то его труппа, в которой лидируют молодые мастера, остро нуждается в ролях большого дыхания. Просто не по-хозяйски долго держать таких актеров, как, например, С. Петров или И. Нахаева [40], на диете сугубо детского репертуара. Впрочем, даже хорошая современная «взрослая» пьеса все равно не заменит классики.

Открыл сезон спектакль «Как спасти белого носорога» И. Ольшанского в постановке приглашенного режиссера В. Кузьмина [27]. Для Новосибирского ТЮЗа он свой человек, поскольку в 60-е годы возглавлял театр. Сценографию исполнил художник Е. Гороховский [16], также приглашенный и тоже бывший новосибирец. Однако обоим пришлось иметь дело с новыми для них условиями нынешней сцены театра. А поскольку место действия пьесы Ольшанского локально, надо было искать соответственное пространственное решение.

Постановщики вывели актеров на передний план, отделив его от остальной части сценической площадки стеной. В первом акте (стена дачной веранды) она образует линию, параллельную рампе, во втором (стена комнаты) – диагональ, которая уже своим присутствием предвещает неблагополучие, какой-то тревожный сдвиг. Несложное сценографическое построение открытий не сделало, однако оно позволило убить сразу двух зайцев: локализовать действие и сохранить воздух большой сцены.

Открытие занавеса зрители встречают аплодисментами: в темном небе свер-

кает алмазная рассыпь звезд, с двух сторон веранды зеленеют кусты – все дышит свежестью летнего вечера вдали от шума городского.

Свободно может возникнуть вопрос: а какое отношение имеет это красивое и несколько «старомодное» оформление к теме пьесы и спектакля, посвященных проблемам современных подростков? Но разве поэзия не принадлежность юности, а ее поиски и метания не так же вечны, как вечен свет далеких звезд?

Для И. Ольшанского тема юности, ищущей себя, своего места в жизни, не нова. Он обращался к ней в сценарии очень хорошего фильма 50-х годов «Дом, в котором я живу». С тех пор много воды утекло. Проблема осталась актуальной, но сами юные герои, уже совсем другое поколение, изрядно переменились. Автор же, хорошо знавший тех, довоенных ребят, о которых рассказал в кинофильме, сегодняшних, как нам показалось, знает хуже (то же самое можно сказать о режиссере, который в этом смысле автора не «поправил»).

Герои пьесы и спектакля не «прочитываются» как представители конкретного поколения. Такие вот Димы, Иры или Никиты могли принадлежать и 60-м, и 70-м годам. Драматург улавливает то, что лежит на поверхности: инфантилизм пятнадцатилетних, разрыв между их претензиями на самостоятельность и неумением этой самостоятельностью пользоваться. Но корни явления исследовать не пытается. Роль семьи в судьбе подростков, роль, безусловно, очень важная, рассматривается в самом общем аспекте. Безотцовщина Дима, заласканный матерью, бунтует против ее диктата. Женька, заброшенный родителями, – они слишком заняты своими отношениями, – живет, как живется. А вот Ирины родители преданы друг другу, и поэтому дочь их может служить образцом. Конечно, это всего лишь схема, но именно по ней строится логика пьесы. В. Кузьмин – опытный мастер. Он умеет дать спектаклю лирическую атмосферу, в чем в нашем случае ему очень помог композитор Г. Гоберник [15], сочинившие прекрасные песни о матери, о белом носороге. Запоминаются молчаливые, под звуки колыбельной, переходы матери Димы, других взрослых, в пьесе лишь упомянутых. Они как укоры Диминой совести. Существование юного героя в контексте этих, придуманных режиссером эпизодов, получает дополнительную остроту.

Умеет В. Кузьмин и повести за собой актеров. В спектакле занята тюзовская молодежь нового призыва. Ее сценическая жизнь радует полнотой самоотдачи.

Дебютанту Н. Тимофееву, по облику типично тюзовскому герою, наверняка знакомы герои вроде Димы. Не исключено, что он еще помнит себя пятнадцатилетним и потому имеет возможность сопоставлять и сравнивать. Словом, ему есть, что сказать о своем персонаже. Кое о чем актер говорит «поверх текста». О том, например, что Дима взрослее своего драматургического прототипа и его внутренняя жизнь сложней и напряженней. Подсознательно он все время оберегает ее от чужих вторжений. Было бы ошибкой принимать его ребячество только за примету возраста. Это скорее маска, игра. Вот Дима, презрев дверь, взлезает на дачу к своей однокласснице Ире через окно, предварительно напугав девочку утробным рычанием. Он, представляете себе, белый носорог, за которым гоняется браконьеры. Почему белый? Да потому, что они вымирающие уникумы, в мире таких осталось всего-ничего. Их надо беречь и лелеять. Позже, во втором действии, Дима самокритично признает себя браконьером. А пока он – белый носорог, уникальная порода.

В юморе нашего героя есть немалая доля серьезности. Озорство уживается

в нем с завышенной самооценкой. Он требует от окружающих больше, чем готов и может им дать сам. В этом невысоком пареньке с симпатичным переменчивым лицом вообще много чего намешано. Он колюч, неуправляем и одновременно совестлив. Он ерничает, ведет себя вызывающе – а за всем этим угадывается чистая и ранимая душа. Его неудержимо тянет к Ире, открыться же мешает не робость даже, но то самое самолюбивое нежелание пустить другого в свой сокровенный мир, попасть от кого-то в зависимость (отсюда и бунт против материнской опеки). Наблюдать Н. Тимофеева в лирические моменты спектакля необычайно интересно. Такая в его Диме затаенная нежность, целомудренная боязнь прикосновений. Он глядит на Иру, лицо его распускается, хорошеет – и тут же снова является маска бесшабашного весельчака.

Во втором действии Дима откроется с неожиданной стороны. Просто не верится, что он такой, какой есть, способен на явную подлость: бросить на пол портрет матери, принять за должное Женькин увод чужой собаки, решиться на продажу облигаций золотого займа – наверняка, единственных сбережений их семьи. Можно понять Диминого сверстника Прова из розовского «Гнезда глухаря», который выхватывает у незнакомого мужчины портфель, чтобы потом, в милиции, демонстративно выкрикивать имя отца: вот какой сын у Судакова! Иной формы протеста против чиновной отцовской глухоты он не знает. Глупо, конечно. Но основания-то благородные. Пров хочет, чтобы его дом «был чистым». Чего же хочет Дима? Разрушить свой с матерью дом? Личной свободы любой ценой?

Правда, нагромождая одну нелепость на другую, Дима тут же и кается, его мучает совесть. И все-таки как бы ни убеждал зрителей театр в добродетелях своего героя, что сделано, то сделано, совершенных поступков не перечеркнешь. Заинтригованный зал ждет, что же последует дальше. А дальше следует благословенный Happy end. Соратник по домашнему дебошу Женька с позором изгнан, а «осознавший» Дима блаженствует в кругу друзей. Стоило ли, спрашивается, огород городить, коли все так легко и просто? Может, честнее было оставить главного героя на распутье и позволить зрителям думать о возможном финале? Те, кто сидит в зрительном зале ТЮЗа, не хуже нас, взрослых, знают, что в реальной жизни не все и не всегда кончается быстро и благополучно. И незачем с ними лукавить.

Что касается изгнанного Женьки, то в пьесе это довольно противный субъект. Ярый почитатель дензнаков, диско-мальчик, меняющий чужие кассеты на престижные подтяжки «Шериф», и вообще человек, для которого нет ничего святого. Театр взглянул на Женьку иначе. Длинный, нескладный, весь какой-то нарочный, герой способного молодого артиста А. Самолетова не вызывает к себе симпатии. Антигерой тюзовской сцены, он эпатирует новых знакомцев и зрителей развязностью и цинизмом. Но за его кривлянием притаилась боль. В сущности, у Женьки нет ни семьи, ни друзей, компания же Димы походя от него отмахивается.

Театр, однако, на этом ставит точку, ему не хватило драматургического материала. А надо бы и Женьку понять, и в его ситуации разобраться. В конце концов, каждый человек – белый носорог, каждый уникален. И Женька – не исключение. Легко сочувствовать обаятельному Диме, всехнему любимчику, и куда трудней принять отпетого Женьку. Но если надо кого-то спасать согласно названию пьесы и спектакля, то в первую очередь как раз Женьку.

Остальные персонажи «Белого носорога» менее интересны хотя бы потому, что бесспорны. Молодые исполнители вместе с режиссером стремятся вдохнуть жизнь в предложенные автором схемы. Лучше это удается С. Голоборолову. Его увалень Никита уже определился, он увлечен столярным ремеслом. Надо видеть, как Никита оглаживает старинное кресло, стараясь угадать, из какого оно сделано дерева. Победительная Таня Т. Классиной [24] всегда чувствует себя хозяйкой положения, особенно если на нее устремлены влюбленные взгляды мальчишек. А вот Ире (Л. Трошина [63]) не повезло – ее непогрешимость никого не греет. Обычная история: положительные пай-мальчики и девочки пасуют в глазах зрителей перед возмутителями спокойствия.

После спектакля думалось вот о чем. Да, конечно, в том, каковы наши дети, многое зависит от взрослых – от семьи, от школы, от живущих рядом, наконец. Ну а сами пятнадцатилетние? Как с их ответственностью за свои поступки? Ведь через два года им кончать школу, уходить во взрослую жизнь. Может быть, главная беда наших Дим и Женек в том как раз, что не дано им этого чувства ответственности, слишком долго остаются они обиженными мальчиками, когда пора бы стать мужчинами. И не крушить все и вся вокруг, вымещая на безвинных и виноватых свои амбиции, а уже что-то и созидать, и прежде всего, в себе самих. Как нужны ТЮЗу пьесы и спектакли об этой стороне проблемы. И нужны именно сегодня, когда так возросла роль «человеческого фактора» во всех областях общественной жизни. Так думала я в начале сезона, еще не зная, что в конце ТЮЗ покажет премьеру по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». Но о ней позже.

После «Белого носорога» была другая пьеса, где тоже балдеют подростки, только теперь девчонки.

В последние годы все чаще персонажами пьес, посвященных подросткам, оказываются не мальчишки, а девчонки. Происходит своеобразная феминизация темы. Разумеется, крен этот возник не по прихоти авторов. Достаточно развернуть свежую газету, чтобы убедиться в актуальности этих тревог. Грубость, цинизм, жестокость в обличии будущих женщин, жен, матерей с особой остротой ставит пред обществом вопрос о неблагополучии в воспитании юного поколения. Огромный резонанс, который вызвали фильм «Чучело» и МХАТовский «Вагончик» по пьесе Н. Павловой, еще раз подтверждает, что драматургами обнаружена реальная болевая точка. Теперь к той же проблеме подключился и М. Рощин, всегда чутко воспринимающий социальный заказ времени.

Вслед за широко прошедшей по сценам страны драмой «Спешите делать добро!» Рощин пишет – «Вся надежда…». Пьеса грешит вторичность сюжетных коллизий (сколько уж было на сцене и экране горя – матерей, бросающих своего ребенка, чтобы потом, потерпев житейский крах, отыскать повзрослевшее чадо, выплакать прощение). Вызывая к нашей совести, к нашему нравственному чувству, драматург все-таки чего-то не договаривает, социальный аспект проблемы остается в тени. На вечные вопросы «кто виноват?» и «что делать?» даются половинчатые ответы.

Тем не менее, рощинская «повесть для театра» цепляет, будоражит сознание, вызывает доверие правдой живых характеров, точностью наблюдений.

В центре внимания драматурга девчоночья «компашка», выбравшая полем своих действий городской парк. Девчонки вяжутся к прохожим, зло лицедействуют, со-

ревнуются в пакостной изобретательности, не во что доброе и прочное не веря. Такие ребячьи компании – не плод авторского воображения. Они существую в реальности. Со своим душевным надрывом, своими болячками, которые толкают подростков на непредсказуемые поступки. Уличная вольница уводит от дома, где нет теплоты и взаимопонимания, несет по течению.

М. Рощин рассматривает компанию Надьки-чумы как некий микромир, отторгнутый от большого мира взрослых. Здесь есть свои законы справедливости, свои силы притяжения и отталкивания, даже свой язык – сленг для избранных. Каждая из девчонок в отдельности чувствует себя беспомощной перед жизнью, в которой не находит своего места. Все вместе они защищены и агрессивны. Важно понять, что их объединяет. Наверное, душевное одиночество, естественная потребность в общении, в чувстве локтя равных себе. И еще – жажда самовыявления, самоутверждения.

Противостояние компашки миру взрослых отнюдь не однозначно. Отстаивая свое право на независимость, Надежда и ее подруги страстно хотят внимания к себе. Любой ценой. Сваленными ли скамейками на пути у настырной бегуньи, чья не понятная им целеустремленность раздражает, или грубым вмешательством в чужие сокровенные отношения. Стыдно и горько, что так много этим девочкам не дано взрослыми. Одними – из эгоизма, другими – из-за неумения понять, достучаться до сердца. Ведь это мы бываем порой лицемерны, безответственны, равнодушны. А дети видят, дети судят. И примеряют на себя, выбирают позицию. Вот и пожинают то, что посеяли.

Это чувство сострадания и вины более всего владело режиссером В. Цхакая [70], избравшим для своего спектакля в Новосибирском ТЮЗе печально-тревожную, элегическую интонацию. «Вся надежда…» – дебют В. Цхакая в качестве очередного режиссера театра. С пьесой М. Рощина он работал истово, заражая актеров, увлекая их глубиной проникновения в материал, в психологию героев. Спектакль получился актерский. Исполнители-дебютанты и те, кто уже не мало переиграл в пьесах о подростках, вынесли на премьеру влюбленность в свою новую работу.

Спектакль В. Цхакая и художника В. Карманова [23] в лучшем смысле слова театрален. Магия театра владеет зрительным залом. Кажется, впервые огромная сцена ТЮЗа подчинилась постановщикам. Все ее пространство занял осенний парк, с опавшей листвой, с желто-красными кронами деревьев, с теплым светом окон в глубине – действительно, среда обитания людей. Осенний мотив – ностальгия по юности, весне жизни, которой самой природой дарованны радость и чистота бытия.

Медленно движутся вдоль рампы фурки, являя зрителям то интерьер комнаты Тони, то квартиру приемной матери Нади – разные места действия, новые его повороты. В самом этом движении, в замедленных ритмах, долгих паузах, струнных «закадровых» переборах есть что-то завораживающее, призывающее к раздумьям.

Такое решение неожиданно. Пьеса М.Рощина, кажется, предполагает другую стилистку. Более жесткую и динамичную. Скорее публицистически страстную, нежели элегическую. Драматизм происходящего постановщик во многом передоверяет музыке. Ее в спектакле переизбыток, самой разной – от позывных «Маяка» и современных песен до Вивальди. С режиссером хочется спорить. Что-то важное на пути от пьесы к спектаклю он теряет. В обрисовке характеров снята резкость. Рощинская беспощадность к его героиням подвергнута сомнениям. Все это так. Но художник

ведь живой человек, с конкретным жизненным опытом, с только ему свойственным восприятием действительности. В. Цхакая, похоже, просто не желает быть жестким и беспощадным. Он и в дурном ищет хорошего, чтобы было во что верить. Чего тут больше – прекраснодушия или оптимизма – трудно сказать. Но ведь в главном режиссер не противоречит автору, вовсе не случайно называвшему свою пьесу «Вся надежда…».

Роль Нади режиссер поручает в разных составах двум актрисам – более опытной И. Нахаевой [40] и начинающей С. Прутис. Результат получился непредсказуемый. И. Нахаева берет мастерством, полнотой проживания роли. В этом ее сила. С. Прутис не хватает опыта, но она молода и непосредственна, подлинность чувств здесь не театральная, а природная. И наше зрительское сердце горячо откликается на подлинность. Для В. Цхакая Надя – героиня лирическая. Всем существом она жаждет идеала и собственного идеального самовыражения. Не зря в своих причудливых апокалиптических видениях Надя, точно Жанна Д'Арк слышит обращенные в ней призывы о спасении «расколотого земного шара», видит протянутые руки стариков и детей. В этих эпизодах Надежда остается на сцене одна. Уплывают вверх листья деревьев, обнажая сразу помертвевшие корявые стволы. Красный луч света нацелен на детскую кроватку: угроза, нависшая над миром, бьет по самому святому. И это предчувствие трагических катаклизмов нашего века проходит через сердце героини спектакля. Такая не способна, как, скажем, персонажи «Вагончика», избить человека. Ей грезится миссия спасительницы человечества.

Но наступает пробуждение от грез – и снова прозаически пререкания с мамой Клавдией, бесконечные разговоры о пропуске занятий в училище хлебопеков, где ей смертельно скучно, бесцельные блуждания с подругами. А душа просит другого, чего и сама толком не знает, но другого, фантазия бурлит, недовольство собой и жизнью требует выхода. И пошло-поехало…

У обеих исполнительниц Надька-чума неординарный человек. «Личность»– так уважительно, хотя и не без иронии, отзываются о ней мальчишки из школы, где она училась и откуда ушла, не простив учительнице глубокого срыва. Впрочем, вполне вероятно, что после восьмого класса от неуправляемой ученицы просто поторопились избавиться. Так или иначе, школа спасовала, школа от Надьки отвернулась – еще один повод для неприятия взрослых.

Уже с самой первой сцены, очевидно что Надежда – лидер компании. Вечер. По парку гуляют люди в больничных пижамах – рядом военный госпиталь. В глубине двое пожилых мужчин играют в шахматы. Светятся окна дома – его обитатели уже вернулись с работы. Течет жизнь. А на последнем плане наша четверка – Надька и ее подруги – мается от безделья. Лениво покачивается в кресле-качалке хорошенькая Ленок (Т. Дубовик): модные джинсы и сапожки, яркая безрукавка – типичная современная девочка. Топчется на месте неухоженное дитя улиц по прозвищу Жирафа (И. Кулеш). Все на ней не по росту: синие мешковатые брюки, детское синее пальто, из которого она явно выросла. Лица не разглядеть – вязаный колпак натянут до бровей, руки в карманах. Черепаха в синем панцире, всегда готовая к обороне. Двух слов связать не может – косноязычна до ужаса. Как потом выяснится, есть и папа, и мама. Но контактов нет, бегает девчонка из дома. Одни только слезы – и им, и ей.

И. Кулеш отважно забывает о своей привлекательной внешности не ради того,

чтобы показать физическую ущербность девочки. Эта актерская работа – как сигнал тревоги: спасите наши души!

У третьей из четверки по прозвищу Бухара (Т. Смирнова) – живая нахальная мордашка, кошачья походка (наверняка кому-то подражает). Этой – море по колено. Но сейчас Бухара тоже скучает.

А Надя молча сидит на ящике-кубике и о чем-то думает. И такой разительный контраст между маятой остальных и Надиной сосредоточенностью, отдельностью от всего, что вокруг. О чем она думает? Этого мы не узнаем: Надя не любит пускать к себе в душу. А вот в том, как необходима девчонкам поддержка, ее идеи и организаторский талант, убедимся сполна. Пока наша героиня где-то там, в своих мыслях, компашка теряет лицо, но стоит Наде вернуться на грешную землю, начинается жизнь.

Конечно, каждая из Надиных мистификаций – немного игра на публику. Поразить, ошарашить, продемонстрировать бесстрашие – чем не романтика. Но отчего тогда, выманив у доверчивой женщины злополучную банку компота, Надежда не сразу понесет ее подругам, на какую-то минуту задержится, стоя к ним спиной? Будто засомневалась. Или застыдилась? Однако правила игры требуют свое, и вот уже она лихо торжествует победу. А как притихает Надька-чума в эпизоде с молодым парнем из госпиталя (очень тонкая работа С. Голобородова), угадав в его балагурстве безмерное одиночество. Режиссер настойчиво ведет нас вглубь характера героини, не позволяя довольствоваться поверхностными впечатлениями.

Сюжет с лейтенантом Цхакая трактует иначе, чем автор пьесы. У Рощина полудетское Надино увлечение досталось хорошему, отзывчивому человеку. Странная своевольная девочка с обожженной душой вызывает у него сочувствие, желание как-то помочь, обогреть. Режиссер пытается обострить ситуацию, провести свою героиню через еще одно жестокое испытание, еще одно предательство (первой предала ее родная мать), чтобы убедительней выглядел финал. Лейтенант, мужественный командир, рисковавший собой ради спасения солдата, в личной жизни оказывается инфантильным. Двадцатидвухлетний мужчина не остается равнодушным к посягательствам пятнадцатилетней девочки, его к ней тянет. Он разрывается между Тоней и Надей. Сомнительность ситуации усугубляет исполнитель роли лейтенанта В. Буланкин. В результате его герой, жалкий и растерянный, еле уносит ноги. Право, игра не стоила свеч.

Когда роль Надежды исполняет И. Нахаева, тот же сюжет обретает новый поворот. Играется любовь с первого взгляда, взрослая женская страсть, чувство болезненное, всепоглощающее. Актриса в этих сценах демонстрирует и проницательность, и точную меру правды, но спектакль в своем движении теряет заданный курс.

Написав пьесу о подростках-девочках, Рощин, конечно же, не мог обойти мотива пробуждающейся женственности. Первых ее зовов, порой еще не осознанных, робких, тайных. Какая девочка не мечтает о красивой любви, даже если эта девочка из разряда «трудных». Для постановщика спектакля такие моменты чрезвычайно важны. В потребности любить он усматривает надежду на нравственное исцеление. Надо видеть, как завороженно, внимает Жирафа исповеди надиной родной матери Шуры о ее роковом романе с собственным мужем. Жирафа, это долговязое чудище, это почти бесполое существо!

В истории Шуры авторы спектакля постарались избежать банальности. Начнем с того, что новосибирская Шура (Л. Сумникова) вовсе не чувствует себя преступницей. Она является в скромную квартиру Клавдии праздничной залетной птицей. Точно добрая фея, одаривает всех подарками, сияет, благоухает, очаровывает. Бесхитростный Шурин эгоизм прямо-таки обескураживает. Ей и сейчас не Надя важна, ей надо выплеснуться, рассказать о той своей распрекрасной жизни, где был морской волк с трубкой – муж, кумир, подарок судьбы. А выговорившись, надорвав сердце, Шура признается: нет больше кумира, растаял в тумане, исчез. Настало время решать, как жить дальше. Для того и понадобилась дочь. Наконец-то.

Это позже, когда Надежда сбежит с аэродрома, Шура будет метаться по комнате в Клавдиной ночной рубашке, растрепанная, зареванная. Вот когда ее проняло.

Другая исполнительница роли Шуры – И. Петрова понимает свою героиню иначе. В дом к Клавдии приезжает женщина властная, ведет себя хозяйкой: не говорит – приказывает, подарки раздает, будто благоденствует. Но жизнь ее надорвала, озлобила. Драму свою она переживает тяжело, хоть и не хочет сдаваться. Лишь в финале, вновь обретя дочь, она размякает, в девочке, в Наде ищет утешение.

Обе трактовки имеют под собой почву. Но исполнение Л. Сумниковой кажется мне многозначительней. Так всегда бывает, когда актер свободен от пут заданности и доверяется собственной интуиции.

Мамку Клавдию играет Т. Кочержинская [26], актриса интеллигентная, умная. А играет она совсем простую женщину. Есть в ее Клавдии что-то детски наивное, доверчивое. Ходит утицей, в обвисшей кофте, в носочках, размахивает руками, воюет с Надькой, ругает проклятые «хены», невесть от кого доставшиеся строптивой девчонке, даже куском хлеба ее попрекает. А все равно видно: добрый Клавдия человек. О трудной своей жизни говорит она коротко, к слову. Но могла бы и совсем не говорить. Актриса эту ее прошлую жизнь сыграла. И мудрость сыграла тоже. И деликатность. Все, все вместила в этот характер, сделала своим, органичным. Ах, как светится ее Клавдия, когда вспоминает Надю в детстве! Жаль, не всем воздается по заслугам. Клавдии – не воздалось. Не смогла она стать повзрослевшей приемной дочери наставником и другом. Винить ли ее за это? Она делала все, что могла и умела.

Сопоставляя двух этих женщин – Клавдию и Шуру, театр не ищет однозначных оценок. Несчастны обе, обеих в пору пожалеть. Но и вина у каждой своя. Только, когда смотришь на Клавдию в сцене прощания, видишь, как сидит она с вымученной улыбкой не в силах подняться, оторвать от пола онемевших ног, сердце кровью обливается. Отдает мамка Клавдия свою звездочку родной матери, жалея Шуру и Надю и щадя себя. И не хочет показать, как ей больно. До каких же духовных высот может поднять человека бескорыстие!

В финале спектакля луч прожектора высветит на авансцене три женские фигуры. Крепко обнявшись, плачут все трое: Клавдия, Шура и Надежда. Да, да, Надежда. Не героиня парковых баталий из первого действия, а совсем другая девушка. Страдания сделали ее взрослой, научили понимать и прощать. Эти слезы – очищение и обновление души, те мгновения общности, которые дают человеку силы жить.

Спектакль В. Цхакая вызвал горячий интерес. Стало ясно, что в театр пришел режиссер со своеобразной творческой индивидуальностью.

Другой очередной режиссер – А. Исполатов дебютировал спектаклем для ма-

лышей «День рождения кота Леопольда» (это его первая работа в качестве профессионального режиссера). Выбор сказки А. Хайта был в достаточной мере компромиссным. То, что хорошо для короткого мультфильма (известная серия о Коте Леопольда), оказалось не очень хорошо для полнометражной пьесы. Сюжет ее исчерпывает себя через двадцать минут, и автору приходится, что называется, тянуть резину. Но театр уповал, очевидно, на популярность у детей мультика о симпатичном Коте и на жанр музыкального спектакля. Музыка, песни, танцы должны были залатать дыры в явно затянувшейся истории вражды Белого и Серого мышат с Котом Леопольдом.

А. Исполатов посадил оркестр у левой кулисы, предложив актерам запросто общаться с музыкантами, а этим последним – не только аккомпанировать песнями, но и создавать различные шумы по ходу действия. В руки исполнителям режиссер дал микрофон. И спектакль весело покатился по рельсам эстрадного представления. Благо, композитор Б. Савельев написал на этот случай несколько шлягеров, быть может, не очень милых строгому академическому уху, но принадлежащих музыкальной среде (радио, телевидение), в которой повседневно существуют наши дети.

Сразу же стало ясно, что текст диалогов не слишком помогает исполнителям решать свои задачи и что палочка-выручалочка этого зрелища – музыкальность и пластичность актеров. И потому Кот Леопольд в исполнении С. Войтова, не обладающего такими качествами, со своего центрального положения оказался оттесненным, а пальму первенства захватили мышата – С. Петров и А. Маклаков [32]. Какое же удовольствие – смотреть на Белого и Серого! Белый тряпичный фрак на тощем теле, штаны с заплатами на коленях – это Белый. Серый – круглый, как мяч, и легкий, как воздушный шарик, – облачен в рабочий комбинезон. Первый – идейный лидер дуэта, выдумщик и задира, второй – азартный исполнитель, простодушная и грубоватая «рабочая лошадка». Их агрессивность по отношению к Коту Леопольду диктуется не столько голосом крови, сколько потребностью куда-то деть избыточную мальчишескую энергию. А за собственные проказы мышатам приходиться самими расплачиваться. Оба исполнителя чувствуют себя в музыкальной стихии спектакля, как дома. Оба прекрасно владеют современной пластикой. Оба настолько органичны, что кажется, будто они не играют по тексту роли, а импровизируют. Ба, да они же клоуны! Белый и Серый. Тонкий и толстый. «Здравствуй, Бим!» – «Здравствуй, Бом!» А все происходящее на сцене – цирк!

Конечно же, режиссер об этом догадывается. Не зря он (вместе с художником С. Левиным) по-клоунски одел мышат, придумал им маски умника и простака. Не зря отправляет Серого с манежа (простите, со сцены) в зрительный зал знакомиться с ребятами. И Пса-доктора – жизнерадостного хлопотуна (Г. Шустер [75]) не случайно сажает на трехколесный велосипед.

Догадывался-то режиссер догадывался, да остановился на полпути. А жаль. Пройди постановщики весь путь до конца, возможно, и сценография спектакля могла оказаться более изобретательной, чем сейчас. Бесспорно, вертящийся, точно карусель, станок в форме открытых страниц детской книжки-гармошки, с гирляндами цветных лампочек наверху создает праздничное настроение. Но банальный интерьер комнаты или пейзаж на «страницах книжки» все-таки куда скучнее, чем нечто, связанное с цирком.

Сцена собственно дня рождения Кота Леопольда тоже держится на Белом и

Сером, на их переодеваниях, забавных метаморфозах, на знакомых детворе песенках, только со смешно перевранными словами. Остальные персонажи, при всем искреннем стремлении исполнителей встроиться в праздник, сравниться с мышатами не могут. А если бы помнить о цирке? Кто знает… Замечательный призыв Кота Леопольда: «Ребята, давайте жить дружно!» в финале спектакля находит горячую поддержку и на сцене, и в зале. Режиссерский дебют состоялся. Дался он нелегко, но обнаружил в молодом постановщике готовность не пасовать перед трудностями.

Под занавес сезона, буквально за три дня до его окончания театр сдал художественному совету и сыграл премьеру главного спектакля по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». Долгие годы героико-романтическая тема была для новосибирцев ведущей. Потом эта традиция изрядно поувяла. Возвращение на сцену Павки Корчагина (инсценировка романа шла в ТЮЗе еще до войны) должно было стать возвращением доброй, старой традиции.

Спектакль готовился долго. Инсценировку «по мотивам» романа написал сам постановщик – главный режиссер театра Л. Белов. Он дал ей название «Одна жизнь». Это было второе обращение театра к роману Н. Островского – незадолго до войны инсценировку «Как закалялась сталь» поставил в ТЮЗе режиссер Р. Суслович. Роль Павки Корчагина играл замечательный романтический актер Василий Макаров. Можно предположить, каким был тот спектакль, рожденный в канун войны, как бы предчувствовавший близкую драматическую судьбу тех, кто сидит в зрительном зале. Пример одной жизни не мог не бросить отсвет на эти многие жизни.

Л. Белов попытался подхватить эстафету. Традиция, как известно, хороша не сама по себе, а тем, как она развивается на каждом новом витке истории. Сегодня в зале сидят внуки солдат Великой Отечественной, много знающие об этой войне и ее героях не только по книгам, кинофильмам и спектаклям, но из уст живых участников грозных событий. Чтобы Павел Корчагин встал в один с ними ряд и более того – что-то добавил к представлениям современной молодежи о возможностях человеческого духа, о том, что такое настоящий комсомолец и коммунист, нужно было соотнести традиции с сегодняшним днем.

Педагоги свидетельствуют: нынешние старшеклассники с большим интересом читают роман Н. Островского. Сытые, модно одетые наши акселераты ищут в этой книге примеры для подражания. В Павле Корчагине их привлекает, прежде всего, постоянная потребность в деле, жажда оставаться в боевом строю вопреки самым жестким обстоятельствам. И вера в идеал, которому он служит до последнего удара сердца.

Социальная активность и социальное бескорыстие – вот что может противопоставить сегодня книга Н. Островского мещанской успокоенности и эгоизму, в которых мы обвиняем наш прагматический век. Полезное обществу дело воспитывает и закаливает человека. Человек, жадно ищущий дело, сам строит, созидает себя, свою человеческую личность. Таким был Н. Островский. Таковы и герои его книги.

Л. Белов выводит на сцену обоих – Островского и Корчагина. Подобный ход использовал уже А. Казанцев в свое пьесе 1978 года «…с весной я вернусь к тебе» (по мотивам романа «Как закалялась сталь» и письмам Н. Островского). Но там писатель представлен был его письмами к друзьям, а живым персонажем выступал только Корчагин. Письма, поразительные, раскрывающие титаническую силу духа автора,

перекликаясь с действием пьесы, предваряя каждую сцену, воссоздали образ неукротимого бойца, судьбу сложную, трудную, яростную. Достоверность документа безотказно работала на литературный сценический прототип и одновременно давала картину времени, в которое жил Н. Островский.

Л. Белов тоже использует документ: дневники, письма, но их немного, и не они определяют принцип построения композиции. Материал перераспределен так, что на сцене играет главным образом юность Павки, а все, что связано с самыми впечатляющими эпизодами романа – строительство узкоколейки, болезнь, неподвижность и, наконец, создание книги, – все это, по сути, отдано литературному слову (дневник врача, письмо другу, рассказ жены писателя, стихи, страницы будущей книги, которые диктует Островский). Исключение составляет броско решенная сцена с дезертиром со стройки, рвущим комсомольский билет. Конечно, и такое построение возможно. Но, во-первых, документальные формы в данном случае уступают по силе воздействия живому действию. Не случайно первый акт (начало жизни Павки) значительно убедительней аморфного второго. А во-вторых, коли задумана не инсценировка книги, а рассказ об авторе и его романе, почему отбор материала идет по линии сюжета, а не наиболее полного показа становления героя? В результате совсем опущена, например, работа Корчагина в комсомоле, борьба с бюрократами, о чем так важно было бы сказать сейчас, когда, чего греха таить, изрядно девальвировано в глазах молодежи понятие «комсомолец».

Жанр спектакля авторы определили как драматическая поэма. На сцене царствует поэтический, условный театр – тот, который ближе всего творческой манере Л. Белова. Полпредом жанра выступает сценография Р. Акопова [1] с ее серой, суровой одеждой сцены, с прямыми цитатами из творчества Петрова-Водкина – поэта революции. Материальные знаки сюжета, одновременно заполнившие сценическую площадку, воспринимаются как обобщение, как знак Времени. Уходит вдаль и ввысь узкий помост с рельсами узкоколейки. Здесь, на высоте, режиссер выстраивает мизансцены наиболее эмоциональных, ударных эпизодов. В центре сцены – комната Островского, металлическая кровать с серым одеялом, в пишущую машинку на столе заправлен белый лист бумаги. Аскетизм, сосредоточенность, драма. По бокам этого интерьера – зеркало и рояль в доме Тони, столик в трактире, куда мать приведет отдавать в работники Павку, и… дуло пулемета. На нескольких поднятых над уровнем сцены, будто на штыках, площадках будут появляться участники спектакля, поддерживая стремление режиссера создать непрерывность действия (что ему все-таки не всегда удаляется из-за общей фрагментарности композиции).

Вносят свою лепту в поэтический жанр и остальные помощники Л. Белова – композитор Ю. Юкечев [76], написавший хорошую, содержательную музыку, балетмейстер Н. Соковикова, постановщик пантомимных сцен К. Долгин. Кажется, все изобразительные средства театра обращены на то, чтобы создать романтическое, приподнятое зрелище.

Правда, стоит посетовать на то, что образ трубача (на сей раз в форме красноармейца) не бог весть как свеж и нов. Что трагическая сцена еврейского погрома, когда мечутся в бликах «мигалки» женщины в длинных белых рубашках, кажется чересчур театральной. Что мужественный голос В. Высоцкого все-таки не может быть прямым мостиком в сегодняшний день, и рассчитан более на популярность певца.

Но это, в конце концов, частности. Главное же в том, что переизбыток постановочных средств призван заполнить пустоты, которые есть в содержании спектакля. Изначальная эклектичность замысла вбирает в себя быт и метафору, традиционные сцены и пантомиму, лицо от автора и персонажей, также исполняющих функцию рассказчиков, комментаторов. Пестрота сценического языка давит на психику зрителя. Обилие действующих лиц «стреляет» вхолостую. Речь идет не только о массовках. Никак не вписаны характеры таких важных для судьбы Павла людей, как мать, брат, матрос Жухрай. Все строится в расчете на одного героя.

Высокий, худой, с копной светлых волос, Павка молодого артиста А. Самолетова обаятелен, ершист и непосредственен. Актер прекрасно проводит сцены с Тоней Тумановой (Т. Классина [24]), для которых театр не пожалел времени, с матерью. Это герой лирический. Но Павел Корчагин – несгибаемый боец революции, «железный» большевик пока оказался не по плечу молодому исполнителю. Да и материала ему отпущено тут маловато. В сущности функцию эту берет на себя С. Петров, играющий Островского. Неподвижная фигура в инвалидном кресте все время приковывает к себе внимание. От этого человека чего-то ждешь. И как досадно, что его так мало, что автор композиции не дал ему возможности проявиться. Может быть, вообще стоило передать вторую половину роли Корчагина С. Петрову – Островскому? Такое совмещение вполне логично.

Спектакль только начинает жить. Вероятно, что-то в нем будет меняться к лучшему, дозревать. Хотелось бы, чтобы Павка Корчагин действительно вернулся на тюзовскую сцену.

Итак, сезон закончен. Какие тенденции он обнаружил? Прежде всего, неостывающий интерес театра к внутреннему миру юности. Поиски духовного контакта со зрителями, причем не только в момент спектакля, но и задолго до него. (К постановке «Одной жизни», например, педчасть провела анкету среди старшеклассников физматшколы на тему, какими бы они хотели бы видеть спектакль по книге Н. Островского, каким должен быть его главный герой). Отсюда – выбор репертуара. Готовность идти здесь самостоятельным путем (создание инсценировок по произведениям прозы внутри театра тоже своеобразная традиция новосибирцев). В этом году на базе новосибирского ТЮЗа создана лаборатория драматургов Сибири, пишущих для юношества. Это вселяет надежду на то, что появятся новые интересные пьесы.

Нынешний сезон был «парадом» режиссеров – от маститого В. Кузьмина и его восприемника Л. Белова, много лет возглавляющего коллектив, до молодых постановщиков. Последние сделали свои творческие заявки. Что тоже обнадеживает.

Разумеется, сезон выявил и недостатки. О них шла уже речь. Наверно, лучше выбирать хорошие пьесы, чем «спасать» слабые. Конечно же, чрезмерное увлечение театральностью может привести и приводит к штампам (пример: обязательное присутствие песен и стихов в качестве «оживляжа» в молодежных спектаклях ТЮЗа).

Но конец сезона – это и ожидание следующего.

Будем ждать.

(Альманах Новосибирского отделения СТД РФ «Диалог», № 2, 1986 г.)

Театральный репортаж

РЕПЕТИЦИЯ, РЕПЕТИЦИЯ...

Казалось бы, что может быть прекрасней премьерного волнения, дыхания притихшего зала, упоения своей властью над сотнями сердец, бьющимися в унисон. И все же многие актеры признаются, что более всего в своей профессии любят период репетиционный. «Репетиция – любовь моя» – так назвал свою книгу известный советский режиссер Анатолий Эфрос. Магический процесс поиска, рождения образа, когда написанное драматургом обретает плоть и кровь, становится куском жизни, исповедью художника, – вот что такое репетиция.

Обо всем этом человек со стороны может только догадываться. Потому что репетиция – это еще и будничная, повседневная работа, требующая больших физических затрат. Я и была тем самым человеком со стороны, когда два дня подряд сидела на репетициях будущих премьер «Красного факела».

Театр готовит сразу три новых спектакля. Один из них – «Гнездо глухаря» по пьесе В. Розова – сейчас, когда публикуется репортаж, уже на пороге премьеры. Мне же довелось увидеть первый прогон, то есть первую черновую репетицию спектакля в целом.

У пустого зрительного зала в такой час свои, особые отношения со сценой. Он нелицеприятен и грозен – этот молчаливый свидетель первого прогона. Ни одного знака одобрения и неприятия, но артисты кожей чувствуют его присутствие. В проходе между рядами за маленьким столиком сидит режиссер-постановщик. Он сейчас полпред зала, фиксирующий удачи и промахи. Я вижу, как Семен Семенович Иоаниди [22] по ходу делает записи на листах бумаги. Потом, когда прогон кончится, актеры спустятся в зал к этому столику, чтобы услышать замечания режиссера. И все же репетиция есть репетиция. Перед ее началом, обнаружив на сцене действующий телевизор, артисты ахают, кто-то острит насчет невыгодного соперничества. Прогон уже идет, а из-за кулис выглядывает какой-то человек и, приложив руку козырьком, страшным шепотом вопрошает: «Там нет Гороховского?» В нужный момент не пошел занавес (наконец-то будет занавес!). Произошла какая-то неувязка с реквизитом – артистам приходится иметь дело с воображаемыми предметами. Репетиция есть репетиция…

Декорации художника Гороховского [16] изображают современную квартиру – прихожая, кабинет, гостиная. Коричневое дерево, мебель «под старину»… Но все это еще пока голо: нет книг, нет коллекции икон, очень важной в сюжете пьесы. Нет света, музыки. Тем не менее, какое-то представление об обитателях квартиры уже создается.

Новая пьеса В. Розова продолжает близкую драматургу тему «отцов и детей», нравственного климата общества. И все же это какой-то новый этап его творчества. Никогда прежде Розов, пожалуй, не был так резок и беспощаден к тому, что его мучит, что он не приемлет в жизни. Горячая, граждански страстная, от сердца написанная пьеса.

Судя по репетиции, при всех ее шероховатостях, постановщики и исполнители увлечены материалом, следить за актерами интересно. Из разговора у режиссерского столика улавливаю суть требований С. С. Иоаниди. Он хочет, чтобы артисты соз-

давали характеры-личности, не играли многозначительность, то есть жили в образе естественно. Такой же естественности режиссер добивается и для общего тонуса спектакля. Любопытно будет посмотреть, как все это реализуется в готовом варианте…

Если у С. С. Иоаниди я видела завершающий этап репетиции, то у другого режиссера – М. Е. Владимирова, приглашенного в «Красный факел» для постановки сатирической комедии французского драматурга Роббера Томы «Восемь любящих женщин», попала на планировку – ступень, предшествующую репетициям на сцене. В пьесе Владимиров видит достаточно серьезный идеологический заряд. «Общество, состоящее из таких, как герои Томы, индивидуумов, – говорит он, – больное общество, оно обречено на гибель». К тому же, по мнению режиссера, идея разобщенности, эгоизма, лицемерия раскрывается в остром конфликте, через яркие характеры. Наконец, немаловажно и то, что написана комедия в занимательной, напряженной форме.

Жанр будущего спектакля – трагифарс, требующий от актеров отточенной техники. Занята почти вся женская часть труппы – играют два, а некоторые роли – три состава исполнительниц. В репетиционной комнате установлен станок-лестница (она ведет на второй этаж особняка, где живут героини спектакля – одна большая семья), пока еще не покрашенная, столики с посудой, диван, кресла. Все, что необходимо для работы. На площадке один состав, но присутствуют все актрисы, занятые в спектакле.

У Владимирова, как говорят в театре, железная дисциплина, с ним шутки плохи. Не знаю, так ли это, но сам Михаил Егорович человек с юмором. У него своеобразная манера показа: объясняя что-то, он с невозмутимым видом переводит текст пьесы на язык современного бытового жаргона, так что за благопристойностью очаровательных француженок обнаруживается склонность к коммунальным склокам. Получается очень смешно, а главное – абсолютно ясно, чего именно ждет от актеров режиссер.

Детективная фабула пьесы наверняка возьмет свое. Но Владимиров требует абсолютного слуха на ситуацию, ему нужен точный ответ на каждое «почему?». Он выстраивает сцену так, чтобы не оставалось ни одного зазора, ни одной проходной реплики – все должно быть накрепко сцеплено и все имеет свою причину и свое следствие. Смешное и драматическое в этом случае рождается как само собой.

Одну и ту же сцену повторяют по нескольку раз. Я вглядывалась в лица актрис, опытных и молодых, и не находила в них досады или усталости. Они еще и еще раз мчались вверх по лестнице, прощая режиссеру его замечание по поводу порхания «как танк», кидались в драку из-за рассыпавшихся купюр (надо было точно найти ее ритм), падали в обморок, возмущались, плакали, пугались. Одним словом, трудились в поте лица ради того, чтобы потом выйти на сцену во всеоружии. Поистине, нелегок хлеб актерский!

А работу над третьим спектаклем – «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана – я застала в стадии самой ранней: шла застольная репетиция. Это период разговоров, обсуждений, выяснений, первых проб. Здесь режиссер, предложив собственную версию спектакля, выясняет, что думают о своих героях, их месте в общем замысле исполнители.

Постановка поручена Аркадию Николаевичу Абакумову, недавно дебютировавшему в «Красном факеле» спектаклем «Аморальная история». Если «Гнездо глухаря» еще не идет нигде, и краснофакельцы, вполне возможно, окажутся одним из первых, если комедия Томы известна немногим, то пьеса Гельмана поставлена в столице, о ней много пишут. И это не столько облегчает, столько затрудняет положение режиссера: надо сказать что-то свое. Аркадий Николаевич намерен ставить социальную комедию. В истории о том, как некий Леня Шиндин в вагоне поезда всеми правдами и неправдами добивался от членов приемочной комиссии подписей под актом о сдаче нового хлебозавода, дабы сорвать интригу против своего начальника и кумира Егорова, в этой истории Абакумов видит, прежде всего, возможность натолкнуть зрителей на раздумья над вопросом, во имя чего живет человек.

Эта достаточно общая формула оборачивается конкретным вопросом («в чем твоя жизненная сверхзадача?») к конкретным лицам, в частности, к исполнителям роли Шиндина или его оппонента Малисова. Именно такой разговор я и застала, когда явилась к Абакумову на репетицию. В комнате, кроме режиссера, было всего четыре человека. Оговаривался монолог Малисова. Только один монолог, но он потянул за собой массу все тех же «почему?». Не все они исходили от постановщика. Пробиваясь к истине, актеры спорили, возражали, минутами казалось, что они приперли режиссера к стенке. Тогда он предлагал попробовать сыграть – и что-то начинало проясняться.

Могло показаться, что разговоров слишком много, что репетиция порою заходит в тупик. На самом же деле вступал в силу актерский импульс. Даже если они разойдутся со своими сомнениями, мысль будет продолжать работу, пока в один прекрасный момент все не станет для них безусловным. Говоря «для них», я имею в виду и режиссера тоже – в процессе репетиции и он что-то постигает и от чего-то отказывается…

Когда мы сидим в затемненном зрительном зале и смотрим на сцену, мы видим творческий результат. За ним – неизвестность и постижение, отчаяние и надежды, радость и муки творчества. Все то, что зовется будничным словом «репетиция».

(«Советская Сибирь», 1979 г.)

КОММЕНТАРИИ

ЗА СПИНОЙ МАСТЕРА
(театральные рецензии М.И. Рубиной как образцы жанра)

Изучая теорию журналистских жанров, студенты факультетов журналистики неизбежно сталкиваются с трудностями при освоении одного из самых неоднозначных –рецензии. Сложности эти носят отчасти объективный характер: рецензия, в самом деле, требует от автора глубокого знания того вида искусств, которому принадлежит рецензируемое произведение, а также владения разнообразными профессиональными приемами создания текста. Усугубляются эти сложности отсутствием единой теории и методики создания современной газетной и журнальной рецензии.

Авторы учебников для факультетов журналистики помещают рецензии в различные жанровые группы. Например, к информационным (мини-рецензия) и аналитическим жанрам относит рецензии А. А. Тертычный в учебном пособии «Жанры периодической печати». К группе информационно-оценочных жанров относит рецензию З. С. Смелкова в книге «Риторические основы журналистики». У других авторов можно встретить термины «публицистическая рецензия» (М. И. Шостак) и даже «художественная рецензия». Такое разнообразие в описании жанра отражает реальную картину сегодняшней арт-журналистики. В самом деле, задачи, которые ставит перед рецензентом то средство массовой информации, которому предназначается текст, могут видоизменять результат почти до неузнаваемости. Так, мини-рецензия мало похожа на аналитическую, а та, в свою очередь, – на публицистическую рецензию. Однако есть нечто общее, объединяющее все предлагаемые сегодня студентам способы и приемы рецензирования. Это требование доказательности текста рецензии. И неизбежный вопрос, который встает перед любым автором рецензии, а в особенности – начинающим: как совместить в одном высказывании личную оценку и объективную характеристику художественного произведения? Проще говоря, как совместить субъективность автора с требованием «объективности» оценок? Как не превратить рецензию в площадку для самовыражения? Это тем более сложно, так как предмет отображения, художественное произведение «…представляет собой нерасторжимое единство объективного и субъективного, воспроизведения реальной действительности и авторского понимания ее; жизни как таковой, входящей в художественное произведение и познаваемой в нем, и авторского отношения к жизни»[1]. У того же автора мы встречаем: «Произведение искусства доставляет... интеллектуальное, а иногда и чувственное наслаждение, словом, воспринимается личностно. Особая роль именно этой функции определяется тем, что без нее невозможно осуществление всех других функций – познавательной, оценочной, воспитательной»[2]. Великий театральный режиссер Г. А. Товстоногов говорил, что после восприятия непосредственной целостности художественного произведения в сознании происходит "обмен чувств на мысли", и этот период эстетической рецепции является переходным от живого созерцания к абстрактному мышлению . Итак, способ работы над рецензий любого типа одинаков: личное восприятие рецензенту следует препарировать и на основе этой непростой хирургической операции, подключив необходимый контекст, как из сферы эстетического, так и из области жизненных реалий, создать цельное произведение – рецензию.

Подтвердим эти выводы и в третий раз процитируем А. Б. Есина: «Возникает естественный (и фундаментальный для теории!) вопрос: если столь велика роль субъ-

1 Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта. Наука, 2000. С. 4.
2 Там же. С. 6

ективного фактора... то как же при этом избежать субъективизма, произвола, как в достаточной мере «объективизировать» объект нашего изучения? Сделать это оказывается вполне возможно, так как сами наши ощущения, вызываемые объектом, вполне поддаются объективизации, рассмотрению со стороны. … Второй и решающий шаг делается тогда, когда по поводу своих впечатлений литературовед задает вопрос: что они значат? почему возникли? и – самое главное! – верны ли они, соответствуют ли самому произведению, являются более или менее точным его отражением или лишь выражением собственного внутреннего мира по поводу произведения и в связи с ним»[1]. (Заметим в скобках, что цитируемая книга посвящена анализу литературных произведений, но работа над театральной рецензией ничем принципиально не отличается. Разве что усложняет задачу рецензента: в театре критик имеет дело не только с одним произведением, но и с его воплощением, с работой всех творческих театральных цехов.)

У рецензента (повторим: любого думающего рецензента, но в первую очередь – начинающего) непременно возникает цепь взаимосвязанных вопросов: допустимо ли опираться в рецензировании на собственный вкус? С каких позиций, по каким критериям оценивать рецензируемое произведение? Что должна включать в себя итоговая оценка? Наконец, какова целевая аудитория именно этой рецензии? Полностью ли она тождественна целевой аудитории издания, для которого рецензия создается? И так далее. Каждый из вопросов порождает следующий, и ответ на них ищется каждый раз заново. У литератора, критика и журналиста Л. В. Костюкова в книге «Журналистика мнений» находим: «Главные достоинства критика – вкус и культурная вменяемость. Первое нужно, чтобы отличать живое от неживого, второе – чтобы фильтровать вторичность, пусть и невольную… Итак, на каждое новое явление искусства возникает двойная реакция – вкусовая и установочная. Как левая и правая части уравнения, где одно проверяет другое. Аналог вычисления и замера.

Если эти оценки слишком часто расходятся, значит, установка (именно для данного критика) неверна. Она, наверное, усвоена где-то в процессе учебы, за красоту, но плохо обобщает личный вкусовой опыт. Если оценки практически совпадают, то, стало быть, вкус умер, осталось фантомное ощущение, эхо установки. Нормальное состояние – конфликтное сближение оценок»[2].

Студент, который учится писать рецензии, попадает в подлинный «сад расходящихся тропок», в котором, особенно поначалу, разумнее всего идти по чужим следам, постепенно утаптывая собственную дорожку.

«Посоветуйте, рецензии каких авторов почитать, чтобы выйти из дебрей теории и на примере понять черты и границы жанра», – просят те студенты, кому не удается ни в учебной, ни в специальной литературе найти ответы на перечисленные выше вопросы и разобраться в азах рецензирования.

И вот тут-то случается заминка. Можно предложить студентам учиться рецензированию на статьях замечательного русского критика Александра Рафаиловича Кугеля, но это примерно то же, что осваивать азы репортерства на текстах Владимира Алексеевича Гиляровского. Обратимся к современникам? Но рецензии большинства авторов, определяющих сегодняшнюю театральную критику, лучше изучать, уже имея собственный опыт рецензирования. Эти рецензии, как правило броско и даже блестяще написанные, мало помогут начинающим критикам: в них авторское начало зачастую затмевает спектакль, а то самое «конфликтное сближение оценок» заменяется на оцен-

1 Есин А. Б. Указ. соч. С. 13.

2 Костюков Л. В. Журналистика мнений. М.: ИЖЛТ, 2004. С. 94-100.

ку прямую и однозначную. Такова сегодняшняя журналистика. Мы, в свою очередь, не беремся оценивать это явление. Лишь отметим, что сей путь – для единиц, для авторов с именем, которые могут позволить себе не утруждаться доказательствами, а предложить читателям поверить им на слово. Этими текстами вполне можно восхищаться. Но на их примере вряд ли удастся сделать первые шаги в рецензировании. Между тем автор этих заметок уверен в том, что учиться создавать скрипки, стоя за спиной мастера и наблюдая за движениями его рук, – весьма результативный способ обретения если не мастерства, то хотя бы ремесла. Остается найти мастера.

* * *

Автору посчастливилось однажды изучать творческую историю Новосибирского областного драматического театра «Старый дом». Тогда работы М. И. Рубиной (и в первую очередь – рецензии) поразили ясностью (как известно, это основное качество журналистских текстов, ради которого стоит жертвовать всеми прочими[1]). Ясно рисовалась в воображении картина происходящего на сцене, представлялась игра актеров. Ясной была режиссерская концепция. Наконец, не возникало сомнения в позиции критика и в том, на основании чего рецензент признавал спектакль удавшимся – или не слишком. Хотя у Рубиной практически не встречается декларируемых прямых оценок, ее отношение к спектаклю в целом остается тоже совершенно ясным.

Театр, в отличие от прочих видов искусства, сохраняется только в откликах критиков. Ответственную задачу перед историей не решить хлестким отзывом, способным продемонстрировать лишь виртуозное перо и остроумие автора. Прочтите работы М. И. Рубиной так, как они расположены в этом сборнике. И вы увидите каждый из новосибирских театров – в его развитии, во взаимоотношениях с эпохой, которая в те времена ставила перед искусством задачи не только творческого свойства. Вы увидите спектакль и, что очень важно, – вы услышите зал. Театральная постановка рождается, как известно, трижды. Сначала ее творит драматург. Потом режиссер. И, наконец, – актеры. Спектакль живет в единстве (или противостоянии) сцены и зала. Отражение этих взаимоотношений помогает рецензии даже через несколько десятков лет не превратиться в архивный документ, а остаться живым свидетельством того, что происходило в Новосибирске в один из театральных вечеров много лет назад. Пример? Пожалуйста! В сегодняшнем театре разве что дети станут «общаться» из зала с героями спектакля. А вот взятая почти наугад из ряда других выдержка из рецензии на спектакль «Красного факела» по пьесе драматурга и публициста Леонида Жуховицкого «Одни, без ангелов».

...Мы были свидетелями, как в один из вечеров в ответ на слова Кости о том, что надо вырываться «из своего круга», ограничивающего связи человека с миром, из зала бросили: «Это невозможно!» И тогда свой последующий текст артист В. Иванов, играющий Костю, адресовал прямо в зал, туда, откуда шла реплика. Сцена неожиданно обрела форму диспута…

Прочтите работы М. И. Рубиной вдумчиво, не спеша — и вы увидите, что они почти во всем соответствуют теории рецензирования, изложенной в учебниках журналистики. Отложив чтение, вы с удивлением заметите, что личность критика, при таком сдержанном, лишенном открытых оценок подходе, вовсе не уходит в тень. Напротив, теперь вам будет легко сказать, что приемлет, а что считает недопустимым в искусстве журналист и критик М. И. Рубина, какими качествами должен обладать спектакль, чтобы

1 Рэндалл Д. Универсальный журналист. Алматы, 1996. – С.158.

Рубина признала его творчески состоявшимся, и так далее.

А теперь давайте попробуем прочесть несколько текстов М. И. Рубиной вместе Конечно, большую их часть мы оставим вам для самостоятельного изучения, надеемся – полного профессионального и чисто читательского удовольствия.

* * *

Итак, первый абзац. Времена броских лидов еще не наступили. Начало рецензий у Рубиной, как правило, не лишено некоего «крючка», зацепки для читателя, но не слишком интригующе. Так, спокойное обещание умного разговора. Для заинтересованного читателя достаточно.

Из обзора спектаклей «Красного факела»:

В этой истории смешных коллизий, пожалуй, немногим больше, чем драматических. Все дело в том, чтобы соблюсти меру: не дать захлестнуть себя эксцентричности и не удариться в скучные сантименты. Обе крайности смертельны для комедии. Краснофакельцы в большинстве случаев удерживают равновесие…

Еще «Красный факел», спектакль «Одни, без ангелов»:

– Человек должен быть счастливым, по крайней мере, старается…

– Кому должен?

– Всем… И себе, и окружающим. Даже потомкам… Это не менее важно, чем придумать тысячу кибернетических машин. И, к сожалению, не менее сложно…

Пушкинская строчка: «Один, без ангелов», ставшая названием пьесы Л. Жуховицкого, одновременно образно формулирует ее главную мысль. Человек обязан быть творцом счастья – сам, «без ангелов»…

И снова «Красный факел»:

Новый спектакль краснофакельцев «Моя любовь на третьем курсе» («Лошадь Пржевальского») по пьесе М. Шатрова я смотрела спустя много дней после премьеры. Зал был полон…

На сцене «Красного факела» – непростая драматургия Вампилова («Провинциальные анекдоты»). Рецензия начинается так:

Представьте себе, что человек, которому позарез нужны деньги, сообщает об этом через окно всему прохожему человечеству. И тотчас же является некто с улицы, неся в руках вожделенные купюры: нате, берите – готов помочь!

А вот начало рецензии на спектакль «Старого дома» (тогда — Областного драматического театра). Вчитаемся:

Комедия Карела Чапека «Средство Макропулоса» написана полвека назад. Но размышления писателя о смысле и назначении человеческой жизни не устарели и сегодня. Разве фантастическая идея Пруса, одного из героев Чапека, об искусственном создании элиты избранных, «аристократии долговечности», обладающей привилегией на бессмертие, не перекликаясь с вполне реальными претензиями современных «сверхчеловечеков», теоретиков и практиков права сильного подавлять и угнетать? И разве опустошенность, гибель живой души певицы Эллины Макропулос, принявшей когда-то чудодейственный эликсир долголетия, не предостерегает от жизни пустой, эгоистично растраченной на одни наслаждения?..

Может быть, современному читателю этот ход на первый взгляд покажется слишком прямолинейным, однако подумаем: М. И. Рубина решает в одном абзаце сразу три задачи. Помимо привлечения читательского (и зрительского, разумеется) внимания, она

пересказывает, сжато и внятно, содержание спектакля (необходимая составляющая любой рецензии, если адресаты ее те, кто еще не видел спектакля, а таковых, естественно, большинство) и обозначает его проблематику, – именно «путем конфликтного сближения оценок». Попробуйте написать столь же емкий абзац о любом из современных вам спектаклей, и вы убедитесь, что это потребует немалого труда.

Еще один пример подобного начала. Тот же «Старый дом», то есть – «облдрама», спектакль «Наедине со всеми»:

Два человека, прожившие рядом двадцать лет, выясняют отношения. Это не рядовая семейная ссора – решается, быть или не быть семье. Застарелые обиды, взаимные претензии, долго копившаяся боль и свежие раны… Люди, что называется, дошли до точки. Но вот что знаменательно: в бурном супружеском конфликте явственно слышны мотивы конфликтов служебных. То, о чем спорят герои современных производственных драм на деловых совещаниях, в строгих кабинетах, здесь, в новой пьесе А. Гельмана «Наедине со всеми», вторглось в стены квартиры, стало поводом для семейной трагедии…

Конечно, современному студенту придется вначале выяснить, о чем же спорили «герои производственных драм» в XX веке, но читателю, для которого предназначались строки Рубиной, это было понятно без объяснений. Рецензия датирована 1979 годом. Вспомним – близилась перестройка, верилось в возможность «тоталитарного общества с человеческим лицом», хотя слово «тоталитарное» в применении к Отечеству еще не звучало. Производственные драмы полнились не служебными, а вполне сценическими конфликтами долга и чести, закона и человечности и так далее.

А вот первый абзац, в котором Рубина не пересказывает содержание, но дает общую картину спектакля, что при таком режиссерском прочтении пьесы вполне объяснимо. Анализ увиденного рецензент основывает не столько на взаимоотношении драматургического и режиссерского начала в спектакле, сколько на творческих исканиях режиссера.

Берусь утверждать, что И. Борисов в «Цилиндре» продолжает поиски СВОЕГО театра. Режиссер жаждет театра раскованного, не регламентированного, искусство которого может быть самодостаточным. Он обнажает режиссерские приемы, намеренно не скрывая «швов». События спектакля не перетекают плавно из эпизода в эпизод, в нем нет цельности. Идея актерства, лицедейства, не чуждая драматургии де Филиппо, по-видимому, интересовала Борисова более всего. Жизнь – театр, люди – актеры. Прием «театра в театре», порядком набивший уже оскомину, в данном случае носит смысловой подтекст.

Все же в большинстве рецензий М. И. Рубина начинает разговор о спектакле с анализа пьесы, и делает это весьма обстоятельно. Что заставляет в очередной раз удивиться тому, сколь мало объем текста определяет его информационную и смысловую насыщенность. Рецензии Рубиной не так уж велики, около 10 тысяч знаков. И они за редким исключением содержат все составляющие полноценного анализа спектакля, а именно: исследование его драматургической основы, режиссерского прочтения, игры актеров (исполнителей не только главных персонажей, но ролей второго плана), а кроме того – сценографии и зачастую костюмов, что рецензенты прежде обходили стороной (да и теперь не всегда замечают).

«Взгляните» на эти словесные картинки. Не правда ли, вы не просто «увидели» декорации, вы узнали кое-что о самом спектакле, уловили его образ, представили ре-

жиссерский замысел и даже почувствовали конфликт режиссуры и драматургии?

Фрагмент рецензии на спектакль «Красного факела» «Моя любовь на третьем курсе»:

Авторы краснофакельского спектакля начинают действие на аскетически оголенной сцене. Занавеса нет. В глубине – деревянный каркас будущего строения, очевидно, один из «объектов» студенческого строительного отряда. Время от времени перекрытия становятся чем-то вроде нар, на которых спят ребята, и одновременно стенами предполагаемых палаток. Ремарка драматурга насчет «желтой бескрайней степи с пятнышками сиреневых ромашек» и палаточного лагеря отметается. Публицистика этого спектакля поэзию не приемлет.

Фрагмент рецензии на спектакль «Красного факела» «Провинциальные анекдоты»:

Режиссер С. Иоаниди, художник Е. Гороховский, поставившие пьесу Вампилова в «Красном факеле», заключают этот мир в четыре стены типового гостиничного номера средней руки. Четвертая стена, в театре обычно предполагаемая, здесь материализуется. Она то раздвигается, открывая сцену, то захлопывается, точно ловушка. За широкими окнами гостиницы сверкает огнями близкий город, а здесь, на замкнутом пятачке-ловушке, идет мышиная возня…

* * *

Рецензия на детский спектакль – что может быть проще? По сути, хватит и аннотации, не правда ли? Мы же и без рецензии представляем себе: есть непременно яркое и красочное зрелище. Есть самые благодарные на свете маленькие зрители. Есть их мамы и папы, которые подмечают в спектакле второй план. Да, все это есть, однако дети посередине действия начинают шуметь, а родители – скучать. Нонсенс? Давайте посмотрим, что увидела в этом спектакле и как истолковала увиденное М. И. Рубина, и как критик ненавязчиво, но убедительно приведет нас к выводу, который приготовил для нас: *«Не то чтобы спектакль ТЮЗа «Кошка, которая гуляла сама по себе» плох. Но сказка Киплинга лучше».*

Итак, посыл – очевидный факт, с ним спорить экзотично, и поэтому его непременно надо обозначить. В основе спектакля –почти беспроигрышная задумка.

Прекрасная эта идея – инсценировать «Кошку, гулявшую сама по себе». Сказку умную, лукавую и многослойную, в которой первые, верхние пласты доступны детям, будят их воображение, их добрые чувства, а нижние, глубинные, таят в себе «взрослые», философские проблемы…

Далее в рецензии – о самой сказке, затем – о драматургической основе спектакля. В сказке Киплинга – магия повествования, эквивалент слова на сцене – действие. Обратим внимание, что последовательно и чуть с опережением мы получаем в рецензии ответы на вопросы, которые вот только собирались задать.

Автор инсценировки Н. Слепакова сохранила многословность сказки Киплинга. Добавив к Дикой Кошке, Дикому Псу, Дикому Коню, Дикой Корове еще и Тигра и Шакала, введя некоторые дополнительные сюжетные мотивы, она сделала сюжет более действенным, что так необходимо сцене.

Но где же герои? Нас уже заинтересовали, мы ждем!

И вот они ожили – сказочные персонажи. Прозвучали первые слова обещания чуда, и на сцену явилась Кошка. Очень нарядная, по-балетному пластичная. Пожалуй,

слишком нарядная и слишком пластичная для Дикой Кошки, живущей в Диком Лесу.

Кажется, что-то не так? Вот что.

Ах, как не хватает этой ухоженной красавице, смеющейся металлическим смехом, неоднозначности Дикой Кошки Киплинга! На сцене все очевидно: гордячка, индивидуалистка, ценящая прежде всего свободу от обязанностей и ответственности.

Но это же детский спектакль! Значит, на сцене сказочный мир, который и определяет, как ведут себя герои.

Дикий Лес в спектакле не такой уж дикий. Здесь огромные цветы тянут вверх приветливые чашечки, собирая в них росу, которую можно черпать пригоршнями. Здесь лианы, унизанные крупными лепестками, соединяют землю с небом, а веселое солнце бойко и радостно восходит, освещая все вокруг. В этом условном добром мире детства некого и нечего бояться. И нарядная Кошка к месту на этом празднике цветов и трав. Только как быть с другими дикими животными, которым почему-то бывает тут страшно, холодно и одиноко?..

Почему? Это просчет художника или осознанный ход?

Спектакль скорее устремлен к упрощению, чем к сложности, более уповает на сюжет, чем на философские подтексты. Ведь не случайно же, скажем, выбросил режиссер сцену, в которой Мальчик рисует свои мысли, а Кошка, восхищаясь, поддерживает в нем пробуждающегося художника. ... Они ставят «Кошку…» чуточку иронично, но без особых затей, и по атмосфере спектакль мало чем отличается от привычных тюзовских сказок…

Мы уже сквозь строки увидели спектакль и почти убедились в правоте рецензента. Хочется только спросить: а как выглядят, как играют остальные персонажи?

Что касается людей – Мужчины, Женщины и Мальчика, то и здесь есть и улыбка, и лирика. Но Женщина – мягкая, очаровательно женственная (Л. Сумникова) – в своем стилизованном прозрачном наряде больше похожа на нимфу, нежели на хозяйку Первой Пещеры.

Теперь нас совсем не удивит вывод.

К третьему действию, когда сюжет уже не сулит неожиданностей, дети в зале начинают шуметь. Взрослые же, вполне оценив достоинства игры актеров, фантазию художника Н. Клеминой и верность режиссерскому замыслу композитора Л. Богуславского, чувствуют, однако, легкое разочарование. Не то чтобы спектакль плох, но сказка Киплинга лучше...

Давайте откроем книгу А. А. Тертычного «Жанры периодической печати» на теме «Рецензия». Там мы прочтем: «…перед критиком стоит трудная задача – совместить целенаправленный анализ авторского и режиссерского замысла с характеристикой творческого воплощения. Дело усложняется еще больше, когда автор рецензии ставит своей задачей сравнить литературный первоисточник с ... театральной инсценировкой. Создание хорошей рецензии на произведения синтетических жанров... всегда определяется профессиональным умением критика оценить все стороны работы»[1].

Убедиться в правоте автора учебника, созданного в 1999 г., на примере других, более сложных и многоплановых рецензий критика М. И. Рубиной (созданных двумя-тремя десятилетиями раньше, в 1960–1970-х г.г. XX века) мы предлагаем читателям самостоятельно.

* * *

1 Тертычный А. А. Жанры периодической печати: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 148.

Вспомним знакомую из курса средней школы цитату Белинского: «Каждое произведение искусства непременно должно рассматриваться в отношении к эпохе, к исторической современности и в отношении художника к обществу…»[1].

В рецензиях М. И. Рубиной историческая современность присутствует повсеместно. Сегодня это выглядит как примета времени, в которое довелось работать критику. Только не спешите с выводами: дань идеологической цензуре, что поделаешь! Уберите мысленно из рецензий эту часть анализа – и представление о спектакле, родившееся в нашем сознании, окажется неполным. И вот что особенно интересно: все политические, или идейные, как их было принято называть, аспекты текстов Рубиной основаны на обыкновенных человеческих представлениях о жизненных ценностях. Автор просто задает себе и читателям-зрителям вопросы, которые вызывает у него проблематика и коллизии спектакля. И либо оставляет их открытыми, либо отвечает — как профессионал, гражданин и современник. Разумеется, представления рецензента об идейности искусства отличаются от тех, что есть у нас сегодня. Что ж, журналистика, и часть ее – критика, неизменно отражают время. Мы всего лишь хотели обратить ваше внимание на отсутствие конъюнктурности в текстах. Пожалуй, сегодня простое требование «писать под формат» искажает авторское видение куда сильнее.

Фрагмент рецензии на молодежный спектакль «Красного факела» «Моя любовь на третьем курсе»:

Основной конфликт «студенческой комедии» М. Шатрова сводится к противоборству двух жизненных принципов: деспотического своеволия, желания все и всех подмять под себя, опираясь на самое низменное в человеке, и творческого, истинно демократического начала, пробуждающего к жизни явные и скрытые возможности людей творить с наибольшей пользой для общества. Конфликт по самой сути публицистичный (как, впрочем, всегда у Шатрова).

Еще один фрагмент рецензии на краснофакельскую премьеру:

Новый спектакль «Красного факела» «Шрамы» (пьеса белорусского драматурга Е. Шабана) сразу же вызвал к себе диаметрально противоположное отношение. «Вывести на сцену хулиганов, убийц и копаться в их психологии!» – возмущались одни. «Но ведь в реальной жизни такое случается, отчего же театру не сделать попытку разобраться в корнях явления, не приобщить к своим раздумьям и тревогам зрителей?» – настаивали другие.

Сначала споры шли только в театральной среде. Но вот сыграна премьера, и в дискуссию включился зрительный зал. После одного из первых представлений в молодежной аудитории состоялось обсуждение. И сверстники героев спектакля единодушно поддержали театр в его желании посмотреть жестокой правде в глаза.

А этот отрывок – из рецензии на спектакль «Старого дома» (областного драматического театра) «Осень следователя»:

Все, что случилось в болгарском провинциальном городе, могло бы случиться и у нас. Как это ни прискорбно. И какой-нибудь советский следователь Петров оказался бы перед выбором: что для него важнее – старая дружба или буква закона, повторяю, буква, ибо, когда речь идет о законе, буква и дух одинаково существенны.

Герой пьесы выбирает дружбу. В данном случае человеческая порядочность вступила в конфликт с долгом юриста. И проиграла.

Вновь обратимся к А. Есину: «Если тематика – это область отражения реально-

1 Цит. по указ. соч. А. А. Тертычного, с. 145

сти, а проблематика – область постановки вопросов, то идейный мир – область художественных решений, это своего рода «завершение» художественного содержания. Это та сфера, где становится ясным авторское отношение к миру и к отдельным его проявлениям, авторская позиция; здесь определенная система ценностей утверждается или отрицается, отвергается автором»[1].

* * *

Подытожим. Мы советуем внимательно и по несколько раз читать рецензии М. И. Рубиной тем, кто собирается освоить этот нелегкий жанр. Простите за азбучную цитату, «чтение – вот лучшее учение». Комментариями и фрагментарным анализом мы лишь хотели обратить внимание будущих рецензентов на возможности, которые открывает перед критиком следование традиционным формам рецензии. В этом сборнике помимо рецензий представлены иные критические жанры (их названия не всегда совпадают с теми, что приняты в журналистике). Обзоры, полирецензии, творческие портреты – свидетельства таланта и мастерства критика, – все это почти забытые сегодня способы разговора в печати о театральном искусстве. Хотя каждый из представленных материалов легко представить на страницах даже не журналов – газет, а они (как известно каждому молодому критику) ох как неохотно соглашаются на такие публикации. Однако насыщенность содержания в текстах М. И. Рубиной заключена в строгую лаконичную форму, и в каждом тексте легко обнаружить ответ на вопрос – зачем газете публиковать этот материал? Не для некоего абстрактного «отражения культурного процесса», а ради донесения до читателей главной мысли, прочно связывающей искусство и жизнь. Этого требовало время. Но возможно, именно этого всегда требует журналистика? Даже если это журналистика культуры?

Е. В. Климова, ст. преп. факультета журналистики НГУ

УЗНАВАЕМЫЙ РОСЧЕРК ПЕРА
(композиционно-структурные особенности рецензий М. И. Рубиной)

Рецензии Марины Ильиничны Рубиной имеют примерно одинаковую структуру: сначала идет встраивание спектакля в художественный контекст, автор определяет общую тему спектакля, его идеи и проблематику. Но это – только «затравка», все более и более углубленное раскрытие темы продолжается на протяжении всей статьи. Можно сказать, что Рубина выдвигает тему как некий тезис, а затем, анализируя различные слагаемые спектакля (игру актеров, сценографию и т. д.), иллюстрирует развитие означенной в спектакле темы. Причем иллюстрирование всегда неразрывно сплетено с анализом художественной и идейной составляющих спектакля.

Авторские приемы Рубиной создают ее особый, узнаваемый стиль рецензирования: помимо схожей структуры, в ее текстах встречаются повторяющиеся элементы, идеи, приемы анализа.

Одной из таких отличительных черт рецензий Рубиной является равнозначность для нее как для критика спектакля и пьесы, лежащей в его основе. То есть оба произведения рассматриваются одинаково – и по объему, и по глубине анализа. Иногда половину текста рецензии может составлять анализ пьесы. Для Рубиной пьеса не просто основа спектакля, это самостоятельное произведение, которое может существовать ав-

1 Есин А. Б. Указ. соч. С. 38.

тономно, без постановки.

Отсюда еще одна отличительная черта рецензий Рубиной – в ее материалах, как правило, исследуется связь первоначального текста (пьесы, романа) с собственно постановкой. Зачастую сначала анализируется пьеса, ее сюжет и герои, а потом - спектакль как производная, воплощение литературной основы. Однако ядром рецензии остается спектакль, так как в текстах присутствует анализ и сценографии, и музыки, и света. При сравнении спектакля с пьесой, Рубина делает акцент на тех моментах, когда режиссер отходит от замысла автора-писателя (иное, чем в пьесе, толкование характеров, иные сюжетные линии, ключевые моменты) и пытается понять, что эти изменения дали постановке. Например, в рецензии «Закон человечности» Рубина говорит сначала только о романе Н. Думбадзе «Закон вечности», затем о пьесе, написанной по произведению грузинского писателя, и только потом о самом спектакле. Она сравнивает все три ипостаси образов – в романе, в пьесе, на сцене.

В другой рецензии: *««Красный факел» остановил свой выбор на «Одной ночи» Б. Горбатова. Пьеса написала давно, вскоре после окончания войны, когда свежи были в памяти потрясающие душу ее реалии. Автор зафиксировал их взволнованно и горячо».* (Далее идет анализ произведения). *«Камерность произведения, подробно и неторопливо прослеженные драматургом движения человеческой души, соотнесенные со временем, – все это давало возможность наилучшим образом использовать особенности маленькой сцены и зрительного зала театра».*

Также, «от основ», анализирует Рубина персонажей спектакля. Сначала – образы героев, их поступки, реплики, характеры. И затем, разобравшись с персонажами, Рубина переходит к глубокому анализу актерской игры (каковы в спектакле сценические образы, какими актерскими средствами созданы, удачные или неудачные получились роли). И что особенно примечательно, анализ игры актера так же встроен в некий контекст – либо в биографический (место этой роли в творческой жизни самого актера), либо в собственно театральный (сравнение созданного актером образа с образами других исполнителей в этой же роли). Марина Ильинична хорошо знала и любила новосибирские театры, и поэтому в ее статьях всегда видна личная вовлеченность и компетентность автора.

«Роль Жужи театр поручил студентке выпускного курса Новосибирского театрального училища О. Рябовой. В первой на профессиональной сцене большой роли она скорее всего сыграла самоё себя, свое упоение жизнью, радость».

«В. Власов (Будкин) предлагает острый, даже эксцентричный рисунок роли ... И все же жаль, что актер не использует заложенную в пьесе возможность взглянуть на Будкина с другой стороны».

«Дядюшка Гурген – одна из многих «маленьких ролей», сыгранных М. Стрелковым».

О сюжете спектакля Рубина упоминает в рецензиях очень кратко, поскольку все важное уже прозвучало в анализе пьесы и характеристике персонажей.

Как мы уже сказали, в рецензиях Рубиной всегда присутствует сценография, во многих текстах она анализирует также работу художника по свету, композитора, художника по костюмам. Автор находит у каждого спектакля какую-то «изюминку» – новаторство, необычный творческий ход; не важно, в каком элементе сценического действия он проявился – в работе ли со светом, в музыкальном сопровождении или в оформлении сцены. Но Рубина не просто обращает на эту деталь свое и читательское внимание.

Она ищет взаимосвязь новаторского элемента с общей идеей постановки, с ее прочими составляющими, пытается понять, для чего такой прием был использован в спектакле.

«С самых первых сцен зазвучит в спектакле хорошо знакомый голос грузинского актера и спортивного комментатора Котэ Махарадзе. Это – голос от автора. Именно голос, а не лицо. Достаточно поднадоевший зрителям расхожий штамп инсценировки обернулся свежей находкой».

«По ходу действия белый задник трансформируется то в звездное или в черное небо, то в киноэкран… Так сценография выступает подсобницей у режиссуры».

Марина Ильинична Рубина в своих рецензиях указывает и на плюсы, и на недостатки спектакля, в ее исследовании нет перекоса в сторону прямой оценочности. Оценка, конечно, есть, но практически нет оценочных слов. Точка зрения автора всегда подкреплена аргументацией. И она становится понятной в результате прочтения статьи в целом, остается как некое «послевкусие».

Еще одна особенность композиционного строя рецензий Рубиной: повествование ведется последовательно и логично, каждый новый пункт рассуждения вытекает из предыдущего, что создает у читателя ощущение полноты и завершенности анализа. При этом анализ разбит на некие тематические блоки (о пьесе, сюжете, персонажах, игре актеров). К иным темам автор возвращается несколько раз. Например, анализ игры актеров вначале встречается в связи с анализом сюжета, затем — одновременно с изучением персонажей, и в конце — во взаимосвязи с описанием сценографии. Это похоже на ход мысли по спирали: периодическое возвращение к какому-то вопросу, рассмотрение его с различных сторон, в связи с разными аспектами. Автор статьи ведет беседу с читателем, отсюда и легкость чтения рецензий Марины Ильиничны Рубиной.

Особенно важным для Рубиной оказывается вплетение рецензируемого спектакля в общекультурный контекст. Этот элемент присутствует почти во всех ее рецензиях, причем, Рубина встраивает спектакль в художественный контекст на различных уровнях — в связи с темой, затрагиваемой в конкретном спектакле, с творчеством именно этого постановщика / режиссера / писателя / актера, с другими спектаклями этого театра, с театральным прошлым и настоящим Новосибирска и т. д. В одной рецензии могут быть затронуты сразу несколько уровней.

Заключительный абзац всегда возвращает читателя к теме, заявленной в самом начале, к теме, которая является лейтмотивом всего спектакля. Получается, что в финале статьи автор чаще говорит о главной идее спектакля, нежели о самом сценическом действии. Эта идея, основная мысль спектакля, которая служит стержнем всей рецензии, является еще и дополнительным средством встраивания театрального события в общехудожественный контекст (в этом случае он берется очень широко, как темы, затронутые когда-либо в искусстве).

Отдельно хочется отметить, что Рубина часто писала полирецензии, в которых анализировала два-три спектакля. Они могли быть объединены общей темой (постановки к годовщине Победы в ВОВ в разных театрах), или одним театром (премьеры в «Красном факеле» за май) и так далее. При этом Рубина рассматривала все спектакли в отдельности. Для каждого из них были все те же «контрольные точки» — обязательно присутствовал анализ пьесы, актерской игры, работы режиссера, рассматривались особенности каждого из спектаклей. Но при этом лид, первые несколько абзацев и заключение рецензии были общими для всех рассматриваемых спектаклей, они объединяли несколько завершенных автономных рецензий в одну.

Например, начало рецензии «Память Войны»: «*Когда в майских афишах наших драматических театров появились названия пьес, посвященных Великой Отечественной войне, хотелось прежде всего понять, почему именно эти пьесы заинтересовали творческие коллективы в год восьмидесятый»*. Окончание рецензии*: «Тремя майскими премьерами откликнулись новосибирские драматические театры на традиционный праздник Победы*».

***

Таким образом, общая структура рецензий Марины Ильиничны Рубиной, нам представляется следующей.

Основная идея спектакля используется как стержень всей рецензии, она открывает и завершает рецензию, создавая кольцевую композицию материала. Всегда в текстах Рубиной присутствует анализ пьесы (либо прозы), по которой поставлен спектакль, литературная основа рассматривается на равных с самим спектаклем. Персонажей Рубина анализирует и в пьесе, и в спектакле, сравнивает написанных и сыгранных героев. Анализу игры актеров Рубина уделяет много внимания, часто конкретную роль она рассматривает в контексте остальных ролей, сыгранных этим актером. В ее рецензиях почти всегда есть анализ сценографии, света, музыки, эстрадных элементов спектакля. Рубина, как правило, встраивает спектакль в художественный контекст, зачастую это происходит на нескольких уровнях сразу.

Все эти средства и приемы создают индивидуальный стиль письма Марины Ильиничны Рубиной, ее рецензии узнаваемы, их интересно читать даже сейчас, когда уже ни один из описываемых ей спектаклей не идет на Новосибирской сцене.

* * *

Для современников имя М. И. Рубиной было очень значимым – она была одним из ведущих критиков Новосибирска, ее статьи публиковались не только в Сибири, но и в столичных изданиях. Ее рецензии актуальны и по сей день – в них спектакль рассматривается таким образом, что мы видим не только его анализ, но и место этой конкретной постановки в театральном пространстве Новосибирска. Поэтому, обращаясь к рецензиям Рубиной сегодня, мы можем воссоздать театральный контекст того времени.

Рецензия, в отличие от новости, не теряет своей актуальности с течением времени. И на примере статей М. И. Рубиной мы видим, что рецензия может жить дольше самого спектакля, сохраняя таким образом и сам спектакль в художественном пространстве.

К. Ежова, студентка
факультета журналистики НГУ

ПРИМЕЧАНИЯ

Некоторые имена и названия, встречающеся в тексте

1. **Акопов Р. П**. – театральный художник, в 1960–1980- г.г. оформлял спектакли в театрах «Красный факел», Новосибирский ТЮЗ. В 1970-е г.г. – главный художник театра «Красный факел».

2. **Алехина Г. А.** – нар. арт. России, начинала работу в Областном драматическом театре, ныне – ведущая артистка труппы театра «Красный факел». Преподает в Новосибирском государственном театральном институте.

3. **Байков С. И.** – засл. арт. России, работал в театрах «Красный факел», Новосибирский ТЮЗ (театр «Глобус»).

4. **Бахтин П. Ф.** – засл. арт. России, работал в театре «Красный факел».

5. **Белов Л. С.** – режиссер, засл. деят. искусств России. В 1971–1987 г.г. – главный режиссер Новосибирского ТЮЗа. Преподавал в Новосибирском театральном училище.

6. **Белозеров И. А.** – нар. арт. России, дипломант Российского национального театрального фестиваля-премии «Золотая маска», ведущий артист труппы театра «Красный факел» с 70-х гг. Преподает в Новосибирском государственном театральном институте.

7. **Беляев А. В.** – засл. арт. России, работал в театре «Красный факел».

8. **Бибер М. А.** – засл. арт. России, работал в театре «Красный факел».

9. **Бирюков В. Е.** – нар. арт. России, лауреат Государственной премии СССР, Государственной премии РСФСР. Один из ведущих артистов театра «Красный факел» в 1970–2000-е г.г. Снимался в кино («Вечный зов», «Приказ: огонь не открывать», «Приказ: перейти границу» и др.).

10. **Болтнев А. Н.** – лауреат Государственных премий СССР и МВД СССР, один из ведущих артистов труппы театра «Красный факел» в 1978–1985 г.г., позднее актер Театра им. Маяковского (Москва). Снимался в кино («Мой друг Иван Лапшин», «Противостояние» и др.)

11. **Борисов И. Б.** – актер, режиссер, педагог, засл. деят. искусств России. Ученик Б. Е. Захавы, В. А. Эухера, А. А. Гончарова, Е. Р. Симонова. Работал актером и режиссером в театрах Иркутска, Омска, Кемерово, Хабаровска. Был режиссером в театре “Красный факел». В 1979–1986 г.г. – главный режиссер Новосибирского областного драматического театра. Преподает в Новосибирском государственном театральном институте.

12. **Борисова Л. Б.** – засл. арт. России, работала в театре «Красный факел». В 1960–1990-е г.г. – ведущий педагог, в 1970-е г.г. – директор Новосибирского театрально училища.

13. **Важенин Е. И.** – засл. арт. России, в 1970-начале 1980-х г.г. – ведущий артист Новосибирского областного драматического театра, с 1990-х г.г. – ведущий артист Новосибирского театра «Глобус». Снимался в кино («Хрусталев, машину!», «Трудно быть богом» и др.).

14. **Гаршина А. В.** – нар. арт. России. В 1949–1979 г.г. работала в Новосибирском ТЮЗе, в 1979-1994 г.г. – в театре «Красный факел». С 1994 г. – в Новосибирском театре «Глобус».

15. **Гоберник Г. Я.** – композитор, режиссер, нар. арт. России. В 1970–1980-е г.г.

работал заведующим музыкальной частью в различных драматических театрах Новосибирска. Автор оперетт («Дама-невидимка», «С любовью не шутят» и др.), балета «Repete!», музыки ко многим драматическим спектаклям. В 1991–1997 г.г. – художественный руководитель Новосибирского театра «Глобус». Ныне – зам. художественного руководителя Государственного академического Малого театра (Москва).

16. **Гороховский Е.Э.** – театральный художник, в 1970-е г.г. – главный художник театра «Красный факел», также оформлял спектакли в Новосибирском ТЮЗе.

17. **Государственный академический театр им. Е. Вахтангова** – история театра началась в 1913 г. со Студенческой драматической студии под руководством актера и режиссера МХТ Евгения Багратионовича Вахтангова. В 1917 г. студия стала называться «Московская драматическая студия Е. Б. Вахтангова», затем она вошла «в семью» МХТ под именем его Третьей студии. 13 ноября 1921 г. открылся постоянный театр Третьей студии МХТ по адресу: Арбат, 26 (там, где театр им. Е. Вахтангова находится и сегодня).

18. **Дорожко А. И.** – засл. арт. России, с 1970-х г.г. – в труппе театра «Красный факел».

19. **Дорохова Т. В.** – засл. арт. России, работала в Новосибирском областном драматическом театре, театре «Красный факел».

20. **Иванова Х. И.** – нар. арт. России, с 1970-х г.г. – ведущая артистка труппы Областного драматического театра (театра «Старый дом»).

21. **Ильина Г. Ф.** – зал. арт. РФ, ведущая артистка труппы Новосибирского областного драматического театра (театра «Старый дом») в 1960–1990-е г.г..

22. **Иоаниди С. С.** – актер, режиссер, засл. деят. искусств РСФСР. Основатель Новосибирского государственного театра «На левом берегу» (1997). Творческий путь начинал как актер в театральных коллективах Ленинграда, Москвы, работал в театре Тихоокеанского флота. В 1958–1963 г.г. – актер театра ”Красный факел”, в 1963–1974 г.г. – главный режиссер Новосибирского областного драматического театра.

23. **Карманов В. А.** – театральный художник, дизайнер. Работал в театрах Кузбасса, в конце 1980-х-начале 1990-х г.г. – главный художник Новосибирского ТЮЗа (театра «Глобус»).

24. **Классина Т. Я.** – засл. арт. России. Начинала работу в труппе Новосибирского ТЮЗа, ныне – ведущая артистка театра «Красный факел».

25. **Клемина Н. Н.** – художник, в 1979–1984 г.г. – главный художник театра «Красный факел», также оформляла спектакли в Новосибирском ТЮЗе.

26. **Кочержинская Т. И.** – засл. арт. России. С 1970-х г.г. – ведущая артистка труппы Новосибирского ТЮЗа (театра «Глобус). Преподает в Новосибирском государственном театральном институте.

27. **Кузьмин В. В.** – нар. арт. РСФСР. С 1940-х г.г. – актер и режиссер Новосибирского ТЮЗа, в 1971–1974 г.г. – главный режиссер театра «Красный факел».

28. **Лемешонок Е. С.** – нар. арт. России. В 1946–1952 и в 1958–1970-х г.г. работал в Новосибирском ТЮЗе. Играл в театрах Иркутска, Ташкента, Ленинабада. С 1970 по 2002 г. – ведущий актер театра “Красный факел”.

29. **Ленинградский театр им. Ленинского комсомола** – возник в 1936 г. в результате слияния ленинградского ТРАМА и «Красного театра». В 1991 г. переименован в Санкт-Петербургский Государственный театр «Балтийский дом». В настоящее время

имеет статус театра-фестиваля.

30. **Лосев А. А.** – засл. арт. России. Начинал работу актером в кемеровских театрах, в 1970–1990-е г.г. – ведущий артист труппы театра «Красный факел». В 1980–начале 1990-х г.г. был председателем Новосибирского отделения Союза театральных деятелей РФ.

31. **Лютынский К. Г.** – художник, главный художник Новосибирского ТЮЗа в 1960-х г.г. Также оформлял спектакли в театре «Красный факел».

32. **Маклаков А. К.** – засл. арт. России. Играл в Новосибирском ТЮЗе (театре «Глобус»), театре «Красный факел». С конца 1990-х г.г. живет и работает в Москве. Снимался в кино («Ночной дозор», «Тупой жирный заяц» и др.), телесериалах («Солдаты» и др.).

33. **Малышев А. А.** – один из ведущих актеров театра «Красный факел» в 1960-е г.г. осуществлял постановки как режиссер.

34. **Масленников Д. А.** – режиссер, в 1970–1990-е г.г. осуществлял постановки в Новосибирском ТЮЗе, областном драматическом театре, театре «Красный факел».

35. **Мовчан А. Я.** – актер, режиссер, педагог, нар. арт. России. Играл в труппе Новосибирского ТЮЗа, в 1970–1980-х г.г. – главный режиссер Новосибирского театра музыкальной комедии.

36. **Мороз В. И.** – засл. арт. России, работала в театре «Красный факел».

37. **Морозкина Л. З.** – засл. арт. России, работала в театре «Красный факел».

38. **Московский академический театр им. Вл. Маяковского** – один из старейших театральных коллективов Москвы и России. Его здание на ул. Большая Никитская построено в 1886 году для гастролеров из-за рубежа. На рубеже XIX–XX вв. театр назывался «Интернациональным» в силу всеевропейского состава выступающих здесь артистов. С 1920 г. в здании расположился Театр революционной сатиры (Теревсат), в 1922 г. преобразован в Театр революции, руководителем которого назначен Всеволод Мейерхольд. С этого момента начинается современная биография театра им. Вл. Маяковского.

39. **Московский академический театр сатиры** – открылся 1 октября 1924 г. спектаклем «Москва с точки зрения» В. Типота и Н. Эрдмана. В 1984 г. получил звание академического.

40. **Нахаева (Соколова) И. Б.** – засл. арт. России. С 1970-х г.г. – ведущая артистка Новосибирского ТЮЗа (театра «Глобус»). Преподает в Новосибирском государственном театральном институте. Снималась в кино («Однажды осенью», «Отрыв» и др.).

41. **Николаева В. Н.** – засл. арт. России. Начинала творческий путь на сцене Новосибирского ТЮЗа, работала в Барнаульском ТЮЗе, в 1965–1977 г.г. – артистка Новосибирского областного драматического театра.

42. **Никулькова Н. И.** – засл. работник культуры РСФСР. В качестве директора возглавляла Новосибирский ТЮЗ (1958–1971 и 1978–1987 г.г.), театр «Красный факел» (1971–1978 г.г.).

43. **Новосибирский областной драматический театр** – первоначально имел название «Новосибирский колхозно-совхозный передвижной театр». Открылся 1 октября 1933 г. спектаклем «Прорыв в любви» В. Чуркина. С 1992 г. театр называется Новосибирский государственный драматический театр «Старый Дом».

44. **Новосибирский государственный академический театр «Красный факел»**

– был создан в Одессе, открылся 15 апреля 1920 г. спектаклем «Зеленое кольцо»

З. Гиппиус. В первые 11 лет существования театр был разъездным, показывал спектакли в разных городах Украины, России, Белоруссии, республик Кавказа. В 1932 г. театр “Красный факел” по приказу Управления театров РСФСР был стационирован в Новосибирске. В 1995 г. театру присвоено звание академического.

45. **Новосибирский Театр юного зрителя** – создан в 1930 г.. Первый спектакль – “Тимошкин рудник” Л. Ф. Макарьева в постановке В.А. Стратилатова (10 июля 1930 г.). В 1993 г. театр получил название Молодежный государственный театр «Глобус», в 1997 г. – звание академического театра.

46. **Одиянкова Л. В.** – засл. арт. России, работала в Новосибирском ТЮЗе, Новосибирском областном драматическом театре. Ныне работает в Москве.

47. **Орлов В. С.** – актер, режиссер, педагог, засл. арт. России. Работал актером в Ленинградском и Новосибирском ТЮЗах, театре «Красный факел». Осуществил постановку около 30 спектаклей в разных театрах города.

48. **Орлова К. И.** – засл. арт. России. С 1940-х г.г. более полувека проработала в труппе театра «Красный факел».

49. **Орлова Н. В.** – засл. арт. России, с 1970-х г.г. – в труппе Новосибирского ТЮЗа (театра «Глобус»).

50. **Покидченко А. Я.** – нар. арт. СССР. Играла на сценах театров Актюбинска, Ашхабада, Оренбурга. С 1958 г. – ведущая артистка театра «Красный факел».

51. **Попков И. М.** – засл. арт. России, более полувека (с 1950-х г.г.) работал в труппе театра «Красный факел».

52. **Постников С. С**. – засл. художник РСФСР, работал главным художником в Томском драматическом театре, в 1967–1972 г.г. – главный художник театра «Красный факел».

53. **Рылов И. В.** – художник, в 1930–1970-х г.г. работал в Новосибирском областном драматическом театре.

54. **Сагальчик А. О.** – режиссер, в 1960–1970-е г.г. работал в театре «Красный факел», преподавал в Новосибирском театральном училище.

55. **Санкт-Петербургский академический театр им. Ленсовета** – открылся под названием «Новый» 19 ноября 1933 г. премьерой спектакля «Бешеные деньги» А. Н.Островского. В 1923 г. театру присвоено название Театр им. Ленинградского совета.

56. **Санкт-Петербургский государственный академический театр комедии** – возник в 1931 г. как Ленинградский театр сатиры и комедии. В 1935 г. труппу, уже под названием «Ленинградский театр комедии», возглавил выдающийся режиссер и художник Николай Павлович Акимов, имя которого театр носит сегодня.

57. **Сергеева С. С.** – засл. арт. России, с 1970-х г.г. – ведущая артистка труппы театра «Красный факел».

58. **Сердюкова Т. А.** – засл. арт. России, работала в театре «Красный факел».

59. **Смирнова А. С.** – засл. арт. России, проработала в театре «Красный факел» с 1950-х по 1990-е г.г.

60. **Соколов В. Р.** – засл. арт. России. В 1970–90-е г.г. – работал в труппе Новосибирского ТЮЗа (театра «Глобус»).

61. **Соломеин Ю. Б.** – засл. арт. России, с 1970-х г.г. – в труппе Новосибирского ТЮЗа (театра «Глобус»).

62. **Стрелков М. А.** – засл. арт России. Работал в Новосибирском ТЮЗе, с 1970-х г.г. – ведущий артист труппы театра «Красный факел». В 1990-е г.г. преподавал в Новосибирском театральном училище.

63. **Трошина Л. М.** – засл. арт. России, с 1970-х г.г. – ведущая артистка труппы Новосибирского ТЮЗа (театра «Глобус»).

64. **Узденский А. Е.** – нар. арт. России, в 1970–1990-е г.г. – ведущий артист труппы Областного драматического театра («Старый дом»). В настоящее время – артист московского театра «Современник». Снимается в кино («Не думай про белых обезьян», «Закрытые пространства»), телесериалах («Ментовские войны» и др.).

65. **Фатеев В. А.** – театральный художник, живописец. С середины 1980-х г.г. оформляет спектакли в новосибирских театрах «Красный факел», «Глобус», «Старый дом», Городской театр под руководством С. Афанасьева. Преподает в Новосибирском художественном училище.

66. **Филатова М. Г.** – засл. арт. России, работала в театре «Красный факел».

67. **Филиппова Н. Н.** – засл. арт. России, в 1938–1974 г.г. – актриса Новосибирского колхозно-совхозного передвижного, затем Новосибирского областного драматического театра.

68. **Фомин Н. Д.** – засл. арт. России, в 1938–1974 г.г. – актер Новосибирского колхозно-совхозного передвижного, затем Новосибирского областного драматического театра.

69. **Хасин И.** – режиссер, ученик В. П. Редлих, в 1970-е г.г. ставил спектакли в Новосибирском областном драматическом театре, театре «Красный факел».

70. **Цхакая В. Я.** – режиссер, в 1980–1990-е г.г. работал в Новосибирском ТЮЗе, театре «Красный факел». В настоящее время живет в Санкт-Петербурге.

71. **Черменев В. Г.** – режиссер, лауреат Государственной премии ЭССР, главный режиссер театра «Красный факел» в 1981–1984 г.г.

72. **Чернядев В. К.** – режиссер. В 1976–1979 г.г. – главный режиссер Новосибирского областного драматического театра, в 1980-е г.г. – главный режиссер Новосибирского ТЮЗа.

73. **Чернядев К. С.** – режиссер, засл. деят. искусств России. Ученик Б.Е. Захавы, В. Г. Сахновского. Работал режиссером театра “Красный факел” в 1957–1973 г.г. (главный режиссер в 1960-1971 г.г.).

74. **Чумичев В. Н.** – засл. арт. России. В 1970–2000-е г.г. – артист театра «Красный факел». Ныне – директор новосибирского театра «На левом берегу».

75. **Шустер Г. А.** – засл. арт. России. Ведущий артист Новосибирского ТЮЗа (1960–1980-е г.г), театра «Красный факел» (с 1991 г.).

76. **Юкечев Ю. П.** – композитор, засл. деят. искусств России. Автор оперы «Сказание о людях тайги», балетов «Комиссар», «Обская легенда», музыки к ряду спектаклей драматических театров Новосибирска. Преподает композицию в Новосибирской государственной консерватории им. Глинки. Председатель Сибирской организации Союза композиторов России.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Марина Рубина: «Мной правили не времена, а честь и долг»

(интервью Татьяне Шипиловой, опубликованное в газете «Советская Сибирь» в мае 2004 г. Печатается с сокращениями).

В уютной гостиной Дома актера собрались друзья, коллеги, ученики и все они – поклонники (иначе не скажешь!) известного новосибирского театрального журналиста, более четверти века проработавшего в редакции областной новосибирской газеты «Советская Сибирь», Марины Ильиничны Рубиной. Собрались, чтобы выразить ей в честь 80-летия признательность за то, что она сделала для культуры нашего города, для каждого из них своим верным служением профессии, а главное – своим талантом, принципиальностью, умением дружить и подставлять свое хрупкое, но надежное плечо в самых трудных ситуациях. Это был очень задушевный и трогательный вечер. Потому что Марина Ильинична одновременно и эталон – «наше все», и сердечный, открытый людям и миру человек. А накануне, хоть Марина Ильинична и отнекивалась от интервью как такового, мы посидели вдвоем за кофейком у нее на кухне...

– Если внутри себя человек не ощущает дряхлым, старым, никому не нужным, то у него есть стимул жить! Ну вот, допустим, какие-то старушки ходят в хор ветеранов, а я иду в театр. Как человеку обязательному, с чувством долга, для меня очень важно, что я еще кому-то нужна. Ну, во-первых, конечно, я нужна своей семье – внуку, сыну, мужу. И, конечно я нужна своим коллегам по секции театральной критики при Новосибирской организации Союза театральных деятелей. И когда я даже не собираюсь идти на очередное заседание, они меня вызвонят и обязательно заполучат... Вот такая востребованность, она тоже дает, в общем, стимул для жизни. И вообще, когда я стала размышлять на околоюбилейные темы, пришла к выводу, что я довольно-таки насыщенно живу. Конечно, я не хожу в театры так, как раньше, когда я смотрела все: у меня есть возможность выбирать, смотреть то, что я хочу... Я книгочей, много читаю, и сейчас у меня для этого больше времени. Самый кайф, когда я вечером заваливаюсь в кровать с книжкой – это самые прекрасные моменты в моей жизни. Потом, что, наверное, покажется забавным, тем более, что раньше этого никогда не было, – я очень увлекаюсь политикой. Я смотрю все новостные программы, гораздо чаще, чем смотрю в «ящике» фильмы.

Я совершенно обожаю Познера с его «Временами», я считаю, что это экстра-класс телевизионного журналиста. Не пропускаю парфеновские «Намедни». Смотрю программы Шустера и Сорокиной, а теперь еще и «К барьеру» Соловьева – мне все это очень интересно. Иронизирую над собой, что страшно расстраиваюсь, когда обижают Россию, когда ее – великую страну – перестают уважать. Когда всякие шавки ее могут пинать, ее и ее представителей. Когда изгоняется русский язык из Прибалтики. Когда россиян считают оккупантами. Я очень лично это переживаю. Потому что это очень несправедливо в первую очередь. У меня есть свои пристрастия по отношению к политикам. Есть свои любимчики, есть те, кого я совершенно не принимаю. Причем мои пристрастия иногда очень сильно разнятся с общепринятым мнением. Я, например, безумно уважаю Чубайса. У нас что бы ни случилось – виновен Чубайс! Анекдоты даже про это. А это одна из самых ярких личностей в России – образованнейший человек, умница! И потом он настоящий мужчина: как он держит удар, живя в окружении такой ненависти! Я не могу его не уважать.

А с другой стороны – хитрый Жириновский, этакий коверный клоун, всегда на плаву. И столько людей за него голосует, уму непостижимо! С большим уважением от-

ношусь к Путину и очень ему сочувствую. Потому что такое навалить на себя – этот бардак весь... Мне кажется, он человек глубоко порядочный. Но все равно для меня он во многом загадка. Короче говоря, я все это очень горячо воспринимаю. Поэтому не могу о себе сказать, что я старушка-божий одуванчик, которая сидит дома и кроме своей кухни ничем не интересуется. Наоборот.

– Дает себя знать профессия...

– В связи с этим всем я стала много думать о нашей профессии. Конечно, в тот период, когда я работала, было очень много сложностей. Эта жуткая цензура. Эти бесконечные запреты. Давление партийных боссов, от которых наша судьба зависела. Моя судьба зависела от двух высказываний. Одно – высказывание редактора, который ко мне, кстати, очень неплохо относился: «За Мариной нужен глаз да глаз». И второе – секретаря обкома: «У Рубиной на все свое мнение, пусть посидит без работы». И меня вытолкнули, и я больше двух лет была отринута от своей профессии. Они все могли сделать. Но когда я вижу, что сейчас происходит с честными журналистами, которые хотят говорить правду... Нас хотя бы не отстреливали, а ведь их сейчас отстреливают! Ведь это какая-то немыслимая цифра, что-то около 800 журналистов, которые погибли отнюдь не в горячих точках. Вот что сейчас значит эта профессия. И я понимаю: то, что делали мы, это просто цветочки. А ведь я очень любила свою работу, я всегда говорила, что я отличница из 10-го «А». Причем, я очень любила не только ее романтическую сторону, которая, безусловно, присутствует в нашей профессии. Я любила самую черновую работу. Работу с авторским активом, правку материалов...

– Мне рассказывали, бывало, в редакции уже никого нет, только Рубина сидит в своем кабинете и все что-то там правит...

– Мне было это интересно. Потом – чувство долга, обязательность. Но не могу сказать, что когда я ушла из редакции, то потеряла себя.

– Ведь многие люди и сламываются...

– Может быть, потому что у меня были еще какие-то другие дела, как я уже сказала, – театр, секция критики, книги. Какая-то духовная жизнь, которая держала. Хотя, когда уходила, думала, что не смогу обойтись без редакции, не смогу жить, если не буду писать. Сейчас я пишу, но не в том ритме. Участвую в выпуске газеты «Авансцена», в книгу по истории ТЮЗа-«Глобуса» дала два очерка. Что-то такое делаю...

– Марина Ильинична, вы говорили про политику через свои нынешние пристрастия и интересы. А вам нравятся новые времена?

– Как сказать, не может быть здесь однозначного ответа. Нельзя выбросить то, что было раньше, потому что там было достаточно много того, что давало нам возможность как-то довольно прилично существовать. И были какие-то вещи вроде справедливые. Я совершенно не склонна оплевывать те времена, хотя, конечно же, эта жесткая цензура, это ощущение несвободы, слова сказать нельзя... Я как взрослый человек жила, когда уже не было Сталина. Но когда была еще совсем девочка, через нашу семью эти страшные времена прокатились тоже небезболезненно: по счастливой случайности остался жив мой отец, он был очень крупный военный, и был выписан ордер на его арест... Но, когда я была уже зрелым человеком и работала, все равно это было тягостно, что моя судьба зависела в том числе оттого, что там сказал какой-то чиновник из обкома. И эти бесконечные запреты! Ах, нельзя опубликовать 50 строк о том, что вышел альбом Грицюка, хотя он великий художник. И все надо было пробивать, и то, что я старалась быть справедливой и не допускать в том разделе, который я вела в «Советской Сибири», ни-

какой подлости, все это стоило больших нервов, и все это было очень унизительно.

А с другой стороны, ну, что она, нынешняя свобода, когда она иногда превращается в прямой беспредел. Когда ВСЕ можно. Когда появляется целая профессия киллеров, которая убивает людей. Когда нет цензуры, но как только журналисты начинают говорить правду о Чечне, им тут же затыкают рот... Но сегодня все-таки лучше, чем вчера. Во всех смыслах. Есть право человека говорить то, что он думает. Другое дело, что у него есть выбор: кто-то осторожничает, потому что знает, что за какие-то его слова не погладят по головке, а кто-то не осторожничает и говорит то, что думает. Ему достается за это, но он имеет право это сделать. Как Вольтер говорил? «Мне глубоко противны ваши взгляды, но я готов отдать жизнь за то, чтобы вы имели возможность их высказать». А материальная сторона жизни? Все эти наши бесконечные очереди, дефициты... Я, например, совершенно не склонна свирепствовать оттого, что люди покупают машины, ездят на курорты. Если они эти деньги честно заработали. Другой вопрос – эти новые русские, которые из грязи в князи. Среди них масса людей необразованных, они вызывают у меня жуткое отвращение. Я же бесконечно уважаю образованных ребят, которые сейчас сидят в банках, фирмах и работают как проклятые. У них хорошие головы, они умные, и у них есть такая возможность сейчас – зарабатывать, и на здоровье!

Конечно, ужасно, когда такой огромный разрыв между богатыми и бедными! Безусловно. Я вот думаю – нам, нашему поколению, мол, досталось: такие жуткие времена, и война через нас переехала, и невзгоды послевоенного строительства, эта наша перестройка и дефолт 98-го года, и деньги у нас отняли... А теперь государство старикам выдает по тысяче, которая ничего сейчас не стоит. Что тут скажешь? Хороших времен в России никогда ни для кого не было. В России всегда были плохие времена. Другой вопрос, как каждый человек переживал их – достойно или недостойно. И в любом случае надо просто как-то уважать себя и уважать свою страну и идти, может быть, на какие-то вещи, которые могут принести неприятности, если ты честный человек. Но что делать... Так что не время определяет, как человек живет, человек все-таки сам должен решать, как он живет в любое время. Но я между тем и сторонник компромиссов, нужна какая-то гибкость.

– Николай Васильевич Безрядин – редактор нашей газеты на протяжении четверти века – в таком же юбилейном интервью охарактеризовал свою редакторскую долю как жизнь между молотом и наковальней: между обкомом и коллективом, профессией, которую он так же любил... Театр и газета не были вашим молотом и наковальней?

– Трудность моя заключалась вот в чем: я слишком хорошо знала, что такое труд режиссера, актера, вообще людей театра. Я знала и глубоко уважала этот труд. Я знала, как они глубоко уязвимы...

– Но все равно были принципиальным критиком...

– Мне трудно это объяснить. Наверное, все-таки дело в том, что истина для меня дороже. Я не юлила. Но, если в чем-то не соглашалась или что-то критиковала, я старалась это делать достаточно деликатно. Обязательно деликатно. Даже в самом выборе слов, которые бы, не дай Бог, не оскорбляли. Я с театром спорила. Я не стояла, как судья в тоге. А просто спорила, не соглашалась. И свою позицию как-то доказывала. Для меня это был закон. Поэтому этой наковальни не было, хотя сложности... Кроме того, у меня была дополнительная сложность – у меня же работал в театре муж, потом сын! И меня в любое время могли упрекнуть в необъективности... Поэтому мне было очень сложно, но я думаю, меня никто не упрекал, даже когда у меня была эта самая тяжелая

для меня история с Константином Саввичем Чернядевым.

– Когда после Редлих стал театр заваливаться...

– Да. Чернядев был очень неплохой режиссер, очень милый интеллигентный человек. Я к нему очень хорошо относилась. Но он никакой не руководитель. Он не мог дать направление театру, он не был художественным лидером. По природе своей. И театр на самом деле стал заваливаться: был жуткий период... Его гнобили московские критики. И надо было как-то наконец определиться с этим, и я написала такую передовую статью, в которой сказала, что «Сибирского МХАТа» нет, это все в прошлом, и что будет дальше – пока неясно, и надо об этом думать. Когда напечатали, был большой скандал – Чернядев прибежал в обком, положил заявление на стол, но его уговорили остаться. Потом мы с ним встретились, и я как-то сумела его убедить, что это я не со зла все сказала – в конце концов, у меня есть своя профессия, которая меня обязывает... И как-то все это рассосалось.

– А еще история новосибирской театральной журналистики свидетельствует: в самом начале своего творческого пути совсем молодая Рубина пожурила Веру Павловну Редлих – она ведь совсем была неприкасаемая, почти как Константин Сергеевич...

– Да, было. Собрали в «Факеле» партсобрание и дамы партийные заламывали руки: «Как вы смели Веру Павловну, Веру Павловну!..» Но тоже обошлось, потому что я прежде, чем высказать собственное мнение, обязательно сто человек расспрошу – не субъективна ли я...

– Более всего в профессии вы боялись несправедливо обидеть людей творческих… А вот сейчас очень лихая молодая театральная журналистика! Порой бьют наотмашь – направо-налево...

– Как врачу в отношении больного, так и человеку, пишущему о театре, опаснее всего – навредить. Самое важное в нашей профессии: с одной стороны, так писать о театре, чтобы это было интересно для читателей-зрителей, а с другой, – что очень сложно сочетать, – нужно быть полезным театру, то есть театр должен что-то извлечь для себя или получить подтверждение своим мыслям или ощущение, что с ним спорят, но доказательно и мотивировано. Талантливый ты, не талантливый – надо не свою образованность демонстрировать, а стараться быть полезным и зрителю-читателю, и театру. Если ты что-то не принимаешь в театре, то доказывай это и очень деликатно выбирай слова. Я это хорошо знаю, потому что у меня дома два артиста. Если это даже критика, но доказательная, первая реакция отторжения у думающего человека всегда сменяется анализом: обида пройдет, и он, возможно, с написанным согласится… Главная наша этика – доказывать, а не просто вещать. А сейчас чаще пишущие о театре вещают – это может быть очень бойко написано, но все равно остается вещанием, так как бездоказательно. И не важно хула это или похвальба. И всерьез театры эту всю писанину просто не принимают. Но ладно, если отбросят, а если ты обидел, серьезно уязвил? Критики ведь не с железяками работают, а с теми, у кого «поцарапанное сердце» – без этого нет актера... Говорят: вот они нарциссы, ничего не скажи! Не нарциссы, просто работают нервами. Сейчас читаю книжку Райхельгауза: там он пишет – хороший актер всегда недоволен собой. И это всегда нам, пишущим, надо помнить.

Учебное издание
ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН МАРИНЫ РУБИНОЙ
Материалы к курсам «Основы творческой деятельности»,
«Искусство глазами журналиста», «История театров Новосибирска»
для студентов факультетов журналистики и студентов театральных вузов
Комментарии Е. Ежовой, Е. Климовой, И. Яськевич
Отв. редакторы – Е. Климова, И. Яськевич
Корректор – А. Годовикова
Дизайн и верстка – В. Карманов serof@cn.ru

Марина Ильинична Рубина (1924–2008) родилась в Киеве в семье военнослужащего. Училась в средней школе в Москве. В начале войны вместе с семьей была эвакуирована в Свердловскую область. Окончила факультет журналистики Свердловского государственного университета. Первое место работы – во владимирской областной газете «Призыв».

В Новосибирске начинала в газете «Большевистская смена» в качестве заведующей отделом литературы и искусства.

Много лет работала заведующей отделом литературы, искусства и науки новосибирской газеты «Советская Сибирь». Как театральный журналист публиковалась в столичных журналах «Театр», «Театральная жизнь», газете «Советская культура», журнале «Сибирские огни». Автор книг об актерах, Новосибирском театре оперы и балета. Имя Рубиной упоминается в «Театральной энциклопедии» в числе театральных критиков, успешно работающих в Сибири.