

Ромэн Назиров

Избранные газетные рецензии

Составитель Борис Орехов

Вагант
Уфа, 2011

УДК 792
ББК 85.33

*Издание осуществлено на пожертвования
друзей и учеников
Ромэна Гафановича Назирова*

Назирова Р. Г.

Н19 Избранные газетные рецензии / Ромэн Назиров; сост. Борис Орехов. —
Уфа: Вагант, 2011. — 80 с.

ISBN 978-5-9635-0348-5

В издании собраны ранее опубликованные в уфимской периодической печати рецензии на театральные постановки, написанные Ромэном Гафановичем Назировым, выдающимся литературоведом, преподавателем, историком культуры. Издание дополнено несколькими рецензиями на кинопостановки, библиографией газетных статей Р. Г. Назирова и языковедческим исследованием его стилистики.

Адресовано театроведам, филологам и всем интересующимся современной историей театра.

**УДК 792
ББК 85.33**

ISBN 978-5-9635-0348-5

© Р. Г. Назиров, 2011
© Б. В. Орехов, составление, 2011
© Л. А. Каракуц-Бородина, приложение, 2011
© Д. Ф. Муслимов, дизайн, верстка, 2011

Предисловие

Выдающийся литературовед Ромэн Гафанович Назиров (1934—2004), поступая на историко-филологический факультет Башкирского государственного педагогического института им. К. А. Тимирязева, по всей видимости, готовил себя к судьбе писателя. Его многочисленные, неизвестные почти никому, художественные опыты начинают публиковаться только сейчас¹. Позже, в начале 1970-х, он откажется от этого пути в пользу филологии и даже будет жалеть об усилиях, потраченных на повести и романы². Тем не менее, его выбор в большой мере был естествен. 1950-е и следующие за ними 1960-е были совершенно непохожей на нашу в смысле отношения к слову эпохой, временем, когда «Солнце останавливали Словом», роль писателя в обществе осознавалась как весьма значимая, общие настроения были таковы, что советский человек строит невообразимо прекрасное будущее и писатель занимает в этом строительстве такое же полноправное место, как токарь и кровельщик. Может быть, его место даже важнее, это выражалось в льготах и распределении материальных благ, которые, впрочем, вряд ли интересовали Р. Г. Назирова.

С писательским трудом тогда были связаны некоторые ключевые стереотипы. Прежде всего, чтобы хорошо писать, нужно сначала увидеть жизнь, ведь литература считалась её отражением. Для этого можно пойти работать на завод, можно учителем в сельскую школу, но лучше всего поступить корреспондентом в газету: редакционные задания отправят и на производство, и в колхоз, и в другие важные для советского хронотопа точки. Кроме того, в обязанности писателя вменялось и нечто близкое журналистской деятельности — информировать общественность об успехах народного хозяйства. Востребованным пограничным писательско-журналистским жанром был очерк, и не случайно, конечно, во время Великой отечественной войны многие писатели стали корреспондентами фронтовых газет.

Печататься в газете Р. Г. Назиров начинает ещё студентом в середине 1950-х годов, затем приходит на работу в газету «Ленинец» (нынешняя «Молодёжная газета»), где в самом деле пишет и о предприятиях нефтеперерабатывающего комплекса, и о преступлениях на бытовой почве, и о сборе урожая, но постепенно всё больше посвящает себя культуре и становится заведующим литературным отделом газеты.

Уже позже, став доцентом Башкирского государственного университета, Р. Г. Назиров публикует (чаще в «Вечерней Уфе») рецензии на выходящие на экран кинофильмы и спектакли гастролирующих театров. Связь с театральной эстетикой для семьи Назировых особенно интимна: младший сын Ромэна Гафановича стал известным режиссёром и актёром.

Зачем теперь перепечатывать эти старые рецензии? Тому есть много причин. Во-первых, у газетчика Назирова есть чему поучиться. Во-вторых, как признавался сам Назиров, именно годы работы в газете стали для него временем становления стиля, в литературоведении — стиля уникального, чрезвычайно яркого и выразительного. Становление теперь можно проследить детально, первый подступ к этому есть уже в приложении к этой книжке, в статье Л. А. Каракуц-Бородиной «Че-

¹ Назиров Р. Г. Уфимские рассказы // Бельские просторы. 2011. № 4. С. 3—18; *Он же*. Старик. Железнодорожное происшествие // Истоки. 2011. № 11 (727). 16 марта. С. 8—9.

² Мы, молодые ученики профессора Р. Г. Назирова, помогли в разборе архива примерно за полгода до его неожиданной смерти. Внезапно Р. Г. Назиров попался на глаза листок с какими-то черновыми набросками художественного содержания. Профессор пришёл в ярость, резко бросил листок в мусор и в сердцах сказал: «Сколько времени потрачено зря!»

ловека эпохи Пробуждения». В-третьих, тексты Назирова той эпохи очень точно фиксируют особое оптимистическое ощущение советского человека эпохи Оттепели, интересны как памятник той эпохи. Не правы будут те, кто увидит в этих текстах лишь «советизмы», за ними стоит глубокая драма века оптимизма, потушенного пришедшим ему на смену временем застоя. Наконец, научное наследие Назирова ещё не осмыслено до конца, и тут введение в оборот его ранних ненаучных текстов тоже может сильно помочь: вполне возможно, что о каких-то узловых мировоззренческих аспектах будущей профессор проговаривается уже в этих кратких веком газетных публикациях.

В этой книге републикованы только рецензии на кинофильмы и театральные постановки. Это продиктовано как соображениями объёма, так и следующим обстоятельством: газетные статьи из архива учёного, посвящённые литературе, неожиданно более шаблонны (по крайней мере, внешне) и по языку, и по взгляду, более наполнены ритуальными идеологическими жестами, а театральные рецензии позволяют автору и проявить свою литературоведческую эрудицию, и сделать много любопытнейших замечаний «структуралистского» толка (это видно даже в ранних статьях 1950-х годов). Помимо прочего эти заметки, как кажется, способны и лучше объяснить неопытному зрителю особенности театрального языка.

Большое спасибо всем, кто помогал этой книге осуществиться.

Б. В. Орехов

Спектакль о ленинской мечте

Москва, 1920 год. У часовни Иверской божьей матери спуют спекулянты, мелкие торговцы, беспризорники. Женщина продает кукол, духовное лицо предлагает часы. Счет идет на тысячи и миллионы: деньги обесценены. С величавым презрением к окружающему проходит старый инженер Забелин, крупный специалист в области электрификации: он торгует с лотка спичками, уверяя себя в том, что до этого его «довела» советская власть. В этой обстановке бедности, разрухи, недоверия к советской власти начинается действие пьесы Н. Погодина «Кремлевские куранты», поставленной Уфимским русским театром драмы.

Название пьесы символично. В начале действия люди, враждебные новому, злобно кивают в сторону Кремля: «Молчат кремлевские куранты». Молчат знаменитые часы Кремля — это значит, по мнению обывателей, что жизнь «остановилась» или, как выражается словами Гамлета старый часовщик, «распалась связь времен».

Но нет — время не остановилось. Вождь революции Ленин со своими боевыми соратниками создает в сердце огромной, замерзающей без топлива страны свой великий план электрификации России. Кремль. У Ленина — знаменитый европейский писатель, автор фантастических романов. Свой разговор с Лениным он начинает с замечания: «Люди в России очень плохо побриты» Писатель перечисляет бедствия обрушившиеся на страну, и делает «кошмарный» вывод: «Россия погибает!» Он не может понять спокойной уверенности Ленина в неизбежной победе коммунизма. «Значит, у вас есть какая-то тайна!» — повторяет он перед уходом. Ленин остается один, на лице его саркастическая улыбка. «Какой мещанин!» — восклицает он.

Борьба продолжается. Ленин и партия большевиков мобилизуют все силы на осуществление плана социалистического строительства. Снова бьют кремлевские куранты: они говорят о мире и труде. Теперь куранты играют «Интернационал» — гимн борьбы за свободу человечества

Внешне сюжет строится на истории любви балтийского моряка Рыбакова и девушки из интеллигентной семьи Маши Забелиной. С этой сюжетной линией переплетается сценический рассказ о прозрении старого интеллигента Забелина. Но все линии сюжета сходятся к одному — к образу Ленина, роль которого играет народный артист БАССР М. Кондратьев.

Кондратьев не только искусно воссоздает внешний облик вождя, он яркими штрихами передает запечатленный в наших сердцах исторический образ Ленина, вождя и человека, с его быстрыми переходами от бурного веселья к глубокой сосредоточенности, от философского анализа к энергичному действию. В душе каждого зрителя находит отклик чистосердечный смех Ленина, такого простого и великого в своей простоте! Артист убедительно показывает, что гениальность Ленина рождена в недрах великого народа, что Ленин — кровь от крови и плоть от плоти этого народа, что в Ленине сам народ поднялся до альпийских высот человеческого познания и человеческой практики. Образ Ленина является творческой победой М. Кондратьева.

Роль матроса Рыбакова исполняет А. Сорокко. Молодой артист играет с большим подъемом, с настоящим чувством, создавая в основном правильный рисунок образа. Его Рыбаков — это прямой и открытый человек, бесхитростный и честный в своих чувствах, и, несмотря на свою молодость, опытный революционер. Но артист допускает много досадных промахов в передаче внешних черт Рыбакова: постоянно снимает и комкает в кулаке свою бескозырку, чего ни один матрос не станет делать; снимая с костра чайник, протягивает руки прямо в огонь, и зрителю

видно, что огонь «не жжется». Такие ошибки портят впечатление от игры артиста в лучших сценах, проведенных с искренним волнением. Удалось исполнителю сцены с Машей, а также сцена ночной встречи с Лениным.

Народный артист БАССР Ф. Крашенинников, исполняющий роль инженера Забелина, по-настоящему живет на сцене. Перед нами человек науки, влюбленный в свое дело, но не понимающий того, что происходит в стране. Встреча с Лениным, открывающим перед инженером перспективы труда на благо Родины, производит переворот в настроении Забелина. Не сразу расстается он с ошибочными взглядами. Но в тон сцене, где Забелин, собирая в корзину ненужные бумаги захлавленного кабинета, насвистывает какую-то мелодию, мы сразу видим человека, у которого уже легче на душе. Из подобных мелочей создается образ.

Запоминается в характерной роли английского писателя заслуженный деятель искусств БАССР И. Глушарин. Он показывает ограниченного мещанина, с туповатым удивлением слушающего убежденные и ясные слова Ленина о будущем России.

Немноголовна роль Ф. Дзержинского (заслуженный артист БАССР В. Гутман), но исполнителю ее удалось подчеркнуть главное в образе соратника Ильича — его железную волю и сердечное отношение к простому человеку.

В пьесе много эпизодических ролей: люди из народа, уличная толпа, интеллигенты в кабинете Забелина и другие. Коллектив театра в ряде сцен добился слаженности, единства. Хочется отметить тонкую игру Л. Бенина (часовщик), колоритную фигуру старухи «благородно просящей милостыню» (В. Гарчева), рассудительного и умного егеря Чуднова (А. Лебедев). Удачно оформление спектакля (художник М. Попов).

Спектакль оставляет сильное впечатление. Но оно не всегда цельно. В постановке (режиссер — заслуженный деятель искусств БАССР С. Крутов) нет «единого дыхания». Вяло идут первые три картины. Есть слабые «выпадающие» места в игре Ф. Крашенинникова, А. Сорокко, не вошел в образ В. Волков, играющий роль И. В. Сталина, повторяют себя Г. Серова (Маша) и кое-где Крашенинников.

Театр сделал хорошее, нужное дело, поставив «Кремлевские куранты», ибо пьеса Погодина словами великого Ленина учит и молодых, и зрелых держать, мечтать о будущем и творить это будущее своими руками.

[«Ленинец», 27 декабря 1955]

Настоящий детский спектакль

На сцене творятся удивительные вещи. Продавец воздушных шаров, увлекаемый ветром, взлетает, как пушинка. Ученый доктор Гаспар перекрашивает белого человека в негра. Три жадных толстых негодяя управляют целой страной, а маленький мальчик Тутти заставляет толстяков исполнять любое его желание. В огромной кастрюле дворцовой кухни начинается подземный ход, а выход из него находится как раз в балаганчике дядюшки Бризака, где живет веселая маленькая девочка Суок. Все эти чудеса показал уфимской детворе Куйбышевский театр юного зрителя в пьесе

Ю. Олеси «Три толстяка», поставленной режиссером В. Б. Станкевичем.

Детский роман-сказка Юрия Олеси «Три толстяка», полный ярких эпизодов, блестящий юмором и фантазией, принадлежит к числу лучших произведений этого своеобразного писателя. Юрий Олеша облек революционные идеи в красочные формы несколько стилизованной романтической сказки. Этот роман-сказка был инсценирован с участием К. С. Станиславского и дал сюжетную основу для балета «Три толстяка».

Куйбышевский театр юного зрителя вносит в романтический спектакль элементы фарса и прямое обращение к зрителю; танцы, песни, наконец, погоня, начавшаяся на сцене и проходящая через зрительный зал, — все это предельно приближает спектакль к отзывчивой и радушной аудитории в коротких платьях и штанишках. Юные зрители как бы сами участвуют в большой интересной игре, получают возможность в буквальном смысле прикоснуться к сказке. Когда три толстяка гнались по залу за продавцом воздушных шаров, какая-то недоверчивая девочка успела пощупать костюм одного из актеров. Вот так и должны строиться детские спектакли, с максимальной непосредственностью, с открытыми, любовным применением всех театральных условностей: ведь маленькие дети совершенно серьезно и прямо принимают игру.

В центре спектакля, как и в романе, стоит образ маленькой цирковой актрисы Суок. Артистка Т. Егорова с живостью и изяществом играет эту «героическую» роль, вызывая симпатии всего зала. Но в сцене с починкой раненой куклы в доме доктора Гаспара Арнери артистке не достает жесткости в движениях, она забывает, что в этот момент «состоит» только из деревянных и металлических частей.

Ярко и увлекательно играют вождей народного восстания артисты Н. Палло — канатоходец Тибул и П. Рябов — оружейник Просперо. Зато З. Гумеров в роли доктора Гаспара порой утрирует, доходя до искажения замысла автора. Доктор Гаспар в спектакле выглядит не столько чудаковатым ученым, сколько выжившим из ума трясущимся и слюнявым старикашней, новой маской шута — в очках и с седой бородкой, А ведь по замыслу автора Гаспар Арнери — замечательный ученый, друг бедняков, мудрый и добрый человек. Конечно, Юрий Олеша наделил своего доктора Гаспара чертами эксцентричности и «профессорской рассеянности», но эти черты не следует так шаржировать.

Приемы гротеска уместно используются при создании сатирических образов трех толстяков. Толстяка-генерала играет Г. Гребенкин, толстяка-кардинала — заслуженный артист Дагестанской АССР А. Рено и толстяка-буржуа — заслуженный артист РСФСР Н. Цибин. Эти три зловещие и отвратительные фигуры в пьесе мало дифференцированы, их можно рассматривать в целом как некий единый символический образ. Актеры, составляющие это «трио толстых», отлично сыгрались, они мастерски «разделяют» своих отрицательных героев, вызывая в зрительном зале взрывы смеха. Нужно было бы только сделать этот смех более едким и злым, акцентируя момент кровожадной жестокости этих толстых правителей.

Опытной актрисой показывает себя М. Юрьян в роли наследника Тутти. Очень комичны экономка доктора Гаспара тетушка Ганимед (В. Савицкая), учитель танцев Раздватрис (заслуженный артист РСФСР А. Васильев).

Декорации спектакля в целом гармонируют с действием, создают хорошее художественное обрамление картин, если не считать слишком упрощенных декораций зверинца. Необходимо только отметить неуместную шутовскую-модернизацию, нарушающую стилистическое единство написанного на занавесе городского пейзажа: надпись «кино» резко контрастирует с архитектурой, с костюмами эпохи рококо, со всем стилем пьесы.

В целом спектакль «Три толстяка», поставленный Куйбышевским театром юного зрителя, без сомнения, является удачным. Чувствуется, что он детально разработан театром, изучен, если так можно выразиться, вдоль и поперек. Это сказывается, между прочим, в некоторой легкости игры. Коллектив театра в этой постановке достигает главного — дает детям много нового, интересного, светлого. И

юные зрители, просмотрев этот спектакль, навсегда запомнят чудесную пьесу о храброй девочке Суок, о борьбе народа за свободу, о трех толстяках и о кукле наследника Тутти.

[«Ленинец», 12 июля 1958]

Спектакль о торжествующей человечности

Мрачная, трагическая история... В Темзе найден труп молодого Джона Хармона, приехавшего в Лондон из заморских колоний получать наследство после смерти отца-миллионера. Огромное наследство переходит в руки супружеской четы Боффинов, слуг покойного богача. Так начинается спектакль «Наш общий друг» — драматическая композиция Натальи Венкстерн по одноименному роману великого английского писателя Чарльза Диккенса.

Разбиты все надежды бедного семейства Уильфер: чудаковатый и деспотичный миллионер оговорил в своем завещании передачу его состояния сыну необходимым условием — женитьбой молодого Хармона на мисс Бэлле Уильфер. А теперь Хармон умер, и прелестная Бэлла носит траур по человеку, которого никогда не видела.

Но славный старик — разбогатевший лакей мистер Боффин — сердечно приглашает Бэллу жить с ними, Боффинами, в роскошном доме угасшего рода Хармонов. Одновременно с Бэллой в этом доме появляется приятный молодой человек — мистер Роксмит, новый секретарь мистера Боффина, который вскоре объясняется Бэлле в любви. Он нравятся Бэлле, но гордая и капризная девушка, бравлируя своим практицизмом, громко заявляет о своем стремлении к богатству, к балам и «шикарным» выездам. Детский протест против ханжества матери, против чувствительных и слезливых проповедей приводит девушку к крайним выводам, и она отвергает искреннюю любовь мистера Роксмита.

Откроет секрет заранее — род Хармонов не угас. Мистер Роксмит, которого герои диккенсовского романа называют «нашим общим другом», есть ни кто иной, как молодой Джон Хармон. Удивительное стечение обстоятельств (обмен одеждой, похищение документов) привело к тому, что за труп Хармона приняли человека, пытавшегося его убить. Узнав о своей собственной смерти, Хармон решает воспользоваться этим, чтобы проверить чувства Бэллы: он не хочет, чтобы девушка выходила замуж за его миллионы.

Вокруг резвой и веселой Бэллы, которой мистер Боффин дает большое приданое, плетутся интриги: накрахмаленные франты стремятся захватить в свои когти богатую невесту. Бэлла поняла всю пустоту своих мечтаний о богатстве и роскоши, она бежит из дома Боффинов и бросается в объятия бедного секретаря. Последнее испытание — мистер Роксмит обвинен в убийстве Джона Хармона; однако благородная девушка готова разделить все беды своего избранника, она не верит в его виновность. И тогда-то Роксмит «воскрешает Хармона», и Боффины с восторгом сбрасывают надоевшую маску, они давно узнали мальчика, выросшего

у них на руках. Все счастливы. Пунш и веселый танец завершают всю эту запутанную историю.

Таков сюжет пьесы «Наш общий друг», показанной уфимскому зрителю московским театром имени Ленинского комсомола (режиссер спектакля — И. Н. Берсенев). Талантливый коллектив театра искусно воссоздает старую буржуазную Англию викторианской эпохи, точно передает дух гуманизма, доминирующий в творчестве Чарльза Диккенса. Артисты говорят настоящим языком диккенсовских героев, создают подлинные диккенсовские типы, и вся их игра согрета теплотой, человечностью и юмором, которые отличают творческую манеру замечательного писателя.

Главная идея пьесы — торжество любви и человечности над адской силой золота. В центре спектакля — борьба за человека, которая находит отражение в душе Бэллы Уильфер. Это главный образ спектакля. Заслуженная артистка РСФСР Е. А. Фадеева в роли Бэллы находит теплые тона, характерные мелкие детали, рисующие порывистую и отзывчивую девушку. Игра талантливой актрисы как бы накладывает светлый и радостный отпечаток на весь спектакль. Единственное, в чем можно упрекнуть Фадееву — Бэллу — это чрезмерная для воспитанной английской мисс резвость и непоседливость, чрезмерное обилие газельих прыжков и беготни, что создает впечатление некоторой нервозности.

Но если игра Фадеевой в целом захватила и убедила зрителей, то этого нельзя сказать об игре А. М. Шешко — исполнителя роли Джона Хармона. Молодой артист вносит в реалистическую пьесу много приемов и интонаций из репертуара «плаща и шпаги». Его герой однообразно героичен: лирические сцены удались ему, но в моменты высокого пафоса А. М. Шешко впадает в ложное актерство и начинает непрерывно передергивать плечами.

Но слабость главной мужской роли сглаживается великолепным ансамблем актеров. Большой успех выпал на долю двух супружеских пар: Боффинов и Уильферов. Забавный и трогательный добряк мистер Уильфер (заслуженный артист РСФСР В. В. Всеволодов) отлично гармонирует со своей костлявой и мужеподобной супругой. Миссис Уильфер торжественна и величава, как смерть, произнося свои высокопарные тирады. В этой роли актриса И. Мурзаева производит сильное впечатление, это настоящая диккенсовская фигура, живущая своей зловещей жизнью и лишь постепенно оттаивающая под влиянием сердечной теплоты окружающих. Но даже в финальной картине, в разгаре бурного веселья, она взирает на танцующих и помахивает платочком с отрешенным и неприступным видом.

Заслуженный артист РСФСР В. В. Марута живо и темпераментно играет «золотого мусорщика» мистера Боффина. Его огромные бакенбарды, жизнерадостное лицо, красный фрак, словно взятый напрокат из цирка, и плебейские манеры, над которыми потешаются вылощенные гости, отнюдь не скрывают от зрителя большого природного ума старика и его изворотливого лукавства. Самые прожженные светские интриганы остаются в дураках, побежденные простонародным здравым смыслом Маруты — Боффина. Артист насыщает образ старого Боффина блестящим юмором, грубоватой, жизнерадостностью и бьющей через край энергией.

Хороша миссис Боффин (В. Н. Благовидова), бывшая нянька Джона Хармона. Эта добрая старушка никак не может ориентировать свое поведение по требованиям великосветского справочника. Очень комична миссис Боффин в своем бальном наряде, когда она танцует в первой паре со своим супругом.

В толпе светских мошенников, сбежавшихся в салон мистера Боффина в погоне за его деньгами, особенно выделяется своей шарнирной походкой, развязными жестами и самодовольно-циничной улыбкой главный претендент на руку Бэллы — мистер Фледджи (заслуженный артист РСФСР А. А. Пелевин). Как много говорят зрителю его сдавленный, шипящий смех и трясущееся от веселья жирное тело,

его циничный сластолюбивый рот и даже тень уныния в углах глаз: трудно придать мошеникам, когда на их пути становятся честные и твердые люди! Игра А. Пелевина — пример того, как следует разрабатывать роли второго плана.

Весь творческий ансамбль театра имени Ленинского комсомола работает слаженно, как хорошо сыгравшийся оркестр. Постепенно нарастает напряжение, меняются характеры и взгляды персонажей пьесы, и сама жизнь прорубает себе путь в джунглях несбыточных надежд и авантюристических планов. Любовь и человечность вырывают Бэллу Уильфер из-под власти золотого миража. Честные люди торжествуют над грязными душами, уважающими только деньги. Гуманистические идеи Диккенса нашли в спектакле яркое воплощение. Все подчиняется единой цели: живописно скомпанованные мизансцены, декорации художника М. С. Родионова, музыка композитора Н. И. Сизова.

Говоря о торжестве человечности в этом спектакле, необходимо иметь в виду специфические особенности диккенсовского гуманизма. Буржуазная действительность не давала писателю материала для счастливых концовок, и благополучные развязки романов Диккенса выглядят как прекрасная мечта. История Джона Хармона кончилась счастливо, но остались бедняки, бродяги, маленькая калека Лизи Гексам и множество других несчастных. Форма драматической композиции оставляет слишком мало места для выявления социального начала в мировоззрении Диккенса. Однако в спектакле громко звучат ноты сочувствия простому народу и его страданиям, ноты вразды к надменным джентльменам «хорошего общества» и алчным стяжателям.

Когда мы смотрим спектакль «Наш общий друг», поставленный театром имени Ленинского комсомола, мы слышим могучий голос правды и гуманности.

[«Ленинец», 21 июля 1958]

Премьера состоялась в Уфе

18 июня перед открытием занавеса в оперном театре на авансцену вышел коренастый седой человек в сером костюме и обратился к уфимским зрителям:

— От имени коллектива нашего театра я передаю вам привет и благодарность за то, что вы посетили нас в такой важный день. Вам предстоит сказать первое слово о нашей новой работе.

Таковыми словами профессор Николай Васильевич Петров, режиссер Московского драматического театра имени Пушкина, народный артист РСФСР, открыл премьеру своей постановки — сатирической комедии «Доброй ночи, Патриция!». Пьеса написана прогрессивным итальянским драматургом Альдо де Бенедетти и переведена А. П. Гусевым.

В своем вступительном слове профессор Петров подчеркнул актуальность комедии. Альдо де Бенедетти осмеял в ней буржуазных политиканов, их дипломатическую возню и фразерство, скрывающее истину — равнодушие к судьбам народов,

хищничество крупных империалистических держав.

По воле случая в великосветскую среду, в общество дипломатов и министров проникает элегантный брюнет с томными глазами — Альберто Алькантара, «вор-джентльмен». При всей своей односторонней опытности, это наивный и даже романтичный юноша: он опьянен случайным знакомством с высокопоставленными лицами и в особенности с усталой и скучающей красавицей Патрицией, женой министра. Начинается головокружительное восхождение Альберто: его принимают за близкого друга американского генерала Бартона, проводящего очередную дипломатическую конференцию. Дерзость, известное обаяние молодого вора, возмечтавшего стать «порядочным человеком», увлекают на некоторое время Патрицию, и она даже подумывает бежать с Альберто от мужа и духовной пустоты «приличного общества». И наконец, карьера вора достигает апогея — по указке Бартона, боящегося разоблачения его связи с Патрицией, конференция избирает Альберто председателем своей комиссии «по определению границ арабских княжеств».

Невозможно пересказать весь этот динамичный и довольно сложный сюжет. Скандал не состоялся — от него «порядочные люди» спасены вмешательством агентов «Интерпола» (международного полицейского объединения). Патриция не решается променять грязь и скуку «большого света» на грязь и треволнения преступной жизни. В среде политиков и богачей все остается по-прежнему благоприятным и по-прежнему подлым.

Как точно определить жанр пьесы? Политическая сатира в ней сливается с комедией нравов. Автор осмеивает и политиканов, считающих себя некими Атлантами, на чьих плечах покоится мир, и угодливо-развязных буржуазных журналистов, и светских дам с темным прошлым типа жены «шоколадного короля» Ван-Лаера, бывшей воровки. Агенты «Интерпола», которых буржуазная пресса окружила легендой, предстают в комедии продажными и бесчестными дельцами.

Всю эту атмосферу продажности и интриг ярко воссоздает в своей постановке коллектив театра имени Пушкина.

Центральной парой, ведущей действие, являются Патриция Лансен, жена министра иностранных дел, и вор Альберто. С первого же своего появления, когда Патриция гуляющей походкой проходит по сцене, с первых же слов исполнительница заглавной роли — М. Кузнецова — убеждает зрителя своей естественной и человеческой игрой. Очень сдержанные жесты, выражение пресыщенности и отчуждения в нежном, капризном лице — это неглупая, даже неплохая женщина, способная понять мерзость окружающей ее среды. Но несмотря на свое превосходство над раззолоченными великосветскими мошенниками, Патриция буржуазна до мозга костей. По-настоящему бьется ее сердце, настоящий крик исторгается из ее взволнованной груди лишь тогда, когда она обнаруживает, что Альберто очистил ее шкатулку с драгоценностями. Отношение зрителя к героине двойственно. Патриция-Кузнецова одновременно вызывает и симпатию, и иронию. Финал комедии — примирение с привычной, хотя и опостылевшей жизнью. Патриция не может уйти от нее... Кузнецова убедительно и просто раскрывает эту маленькую драму внутри комедии.

Альберто Алькантара — один из многих «псевдонимов», под которыми приходится «работать» стройному черноволосому юноше с походкой фата, с манерами завсегдатая дансингов и коктейльхоллов. В этой роли мы видим артиста Ю. Стримова. Резким диссонансом врываются в поведение блестящего молодого человека жесты и словечки блатного мира, по-настоящему комичны его достоинство и своего рода профессиональная гордость. Вор Альберто, вначале мечтающий о жизни «настоящего» джентльмена, вскоре обнаруживает, что господа во фраках и со звездами чужды всякому рыцарству и благородству. Нефть, прибыли, ограбление нефтеносных арабских земель — вот истинная подоплека дипломатии. Разочаровавшись в своих ме-

щанских представлениях о блестящей, романтической жизни аристократов, Альберто-Стромов изменяется на глазах. Исчезает огонек, дерзость, устремленность, он становится флегматичнее и спокойнее, и когда на его плечо вновь кладет свою лапу инспектор «Интерпола», Альберто «шикарным» жестом кидает агенту тросточку, другому — плащ и равнодушно вдевает свои запястья в наручники.

Артист, безусловно, добивается успеха в этой выигрышной роли. Хотелось бы только большей экономности в деталях: так, например, многократно на протяженных пьесе Альберто — Стромов выражает свое удивление однообразно повторяющимся жестом — откидывается и делает шаг назад, как бы отыскивая утраченное равновесие. Это движение становится назойливым, его уже ожидаешь, как неприятной неизбежности...

К достоинствам коллектива театра относится высокопрофессиональное понимание комедии. Как правило, артисты театра имени Пушкина играют без излишнего шаржа, без утрирования. Так, безоговорочно воспринимается зрителем яркий сатирический образ чанкайшиста. Артист Ю. И. Фомичев, исполняющий эту роль, чужд всякого кривлянья, он вносит в образ массу мелких индивидуальных черт — грустную озабоченность и лакейскую угодливость, суетливость маклера и наглость самозванца. Но именно благодаря такому «очеловечиванию» дипломат с Тайваня выглядит еще более омерзительным по своей сущности.

Большую смысловую нагрузку несут образы американского генерала Бартона и министра Лансена. Роль генерала исполняет заслуженный артист РСФСР Г. Яниковский. Импозантный, внушительный в своем зеленом мундире, в атмосфере дипломатических интриг, он выглядит смешным и отвратительным, когда автор пьесы показывает его в будничной обстановке: трусливым, низким, готовым ради карьеры пожертвовать женщиной, которую он якобы страстно любит.

Министр Лансен (заслуженный артист РСФСР И. М. Колин) — это прожженный циник и плут, лишенный всякой чести и стыда. Образу Лансена подчас не достает некоторой психологической углубленности, он слишком легко саморазоблачается. Тем самым, сатира делается чересчур прямолинейной, что не всегда соответствует общему тону спектакля.

Но все же Лансен-Колин — это реальная, живая фигура, чего никак нельзя сказать о роли инспектора международной полиции.

Эта роль сыграна артистом В. Горстенсеном в плане грубого фарса, напоминает полицейского из народных кукольных представлений: того самого полицейского, который гоняется за Полишинелем и которого Полишинель колотит его же дубинкой. Нарочито оглуплённая, подчас нелепая фигура инспектора вызывает смех, но это смех совсем иного рода, нежели в остальных эпизодах. Матерого международного сыщика, с характерной для него вкрадчивостью, фамильярностью и переходами к грубости, В. Горстенсен превращает в обыкновенного чеховского «хамелеона». Создается впечатление, что здесь в жертву комизму внешнему приносится нечто более высшее — комизм положений.

Сатирическая галерея дипломатов, бегающие вприпрыжку газетчики, жеманная и отвратительная миллионерша Ван Лаер, в прошлом воровка (артистка Л. Геника), дополняют ансамбль. Действие происходит на фоне политической конференции и пронизано лейтмотивами однообразных напыщенных речей, которые не изменяются в течение многих лет. Закулисные махинации решают исход всех дел. Вор на посту председателя комиссии, избранный представителями тридцати двух держав, — это сатира, весьма близкая к реальности: ведь скандальные аферы, в которых политика смешивалась с «обычной» уголовщиной, нередко потрясают Вашингтон, Бонн, Рим и Париж.

Да, несомненно, «Доброй ночи, Патриция!» — это весьма злободневная сатира. Мир людей, все еще уверенных, что солнце восходит только для них, мир верши-

телей судеб капиталистических стран, играет всеми своими зловещими красками в этой небольшой комедии. За это зрители должны благодарить драматурга и театр.

[«Ленинец», июнь 1959]

Театр выглядит молодо

Первым спектаклем, показанным уфимским зрителям гостями из Ставрополя явилась музыкальная комедия «Вас ждут друзья» (пьеса А. Гра и В. Плотниковой, музыка В. Белица).

В основе комедии — жизненно правдивая ситуация: молодая девушка Ирина Ушакова, только что окончившая факультет иностранных языков педагогического института, с величайшим трепетом и слезами едет на работу в деревню. Ее сопровождает и «оберегает» от ужасов сельской жизни тетка, Анфиса Петровна, вульгарная дама с замашками покорительницы сердец. Постепенно Ирина сближается с сельской молодежью, влюбляется в бригадира трактористов и начинает осваиваться. Комедия заканчивается тройным поцелуем (обнимаются сразу три влюбленных пары) и полным посрамлением мещанства и всех пережитков.

Скажем сразу: «Вас ждут друзья» не принадлежит к числу лучших советских музыкальных комедий. Более того, многое в «Друзьях» отдает шаблоном, холодной штамповкой, многие приемы старой оперетты лишь кое-как прилажены к современным советским людям, колхозникам, интеллигентам. И если по окончании спектакля зрители аплодируют несколько минут и подносят артистам цветы, то это значит, что театру в большой степени удалось «дотянуть» слабую вещь, спасти второразрядную пьесу от гибели.

«Вас ждут друзья» поставлена главным режиссером Ставропольского театра Н. С. Едигаровым. Постановщик сумел максимально использовать, выигрышно подать все то, что было живого, свежего в пьесе Гра и Плотниковой. Силу постановки составляют не лирические дуэты, не картины «кипящих страстей», а массовые сцены и танцы (балетмейстер заслуженный деятель Удмуртской АССР С. А. Томилин).

Думается, что каждому зрителю вольно или невольно запала в душу сцена на вокзале (финал третьего действия). Как это ни прискорбно, но эта чисто игровая сцена без музыки производит едва ли не самое лучшее впечатление в спектакле. Сказанное отнюдь не должно умалить заслуг ни артистов, обладающих по большей части хорошими голосами, ни оркестра, который вполне справляется со своим делом. Просто музыкальная комедия «Вас ждут друзья» не богата хорошей музыкой.

В сцене на вокзале выведена масса характеров, и все они запоминаются, несмотря на кинематографически быструю смену эпизодов. Вот после второго звонка обнимаются две случайно встретившиеся подруги; вот через перронную толчею с комической невозмутимостью вышагивает длинный, прямой, как палка, гражданин; газетный репортер фотографирует студентов, отъезжающих на целину; проносится по перрону всем нам знакомая фигура транзитного пассажира, с чайником в руках и с головой, повязанной полотенцем... Вся эта сцена мастерски разработана.

Хорошее, праздничное впечатление оставляет молодежная пляска II действия (исполняют Л. Асланов, Л. Вельская, В. Борецкая, В. Кабаков, В. Пирогов, А. Бондарев) да и вообще все танцевальные номера. Вообще молодежь, те самые безвестные, чьи имена редко появляются на афишах, — это прочный фундамент Ставропольского театра.

Было бы непростительно обойти молчанием работу ведущих артистов спектакля. Л. Кизиева создает привлекательный образ молодой учительницы, сначала колеблющейся и скучающей среди колхозников, но затем сроднившейся с ними. У артистки только не всегда достаточно лиризма, девичьей нежности в любовных сценах, она постоянно настроена, если так можно выразиться, на мажорный лад. Много веселья доставляет зрителям Т. Новикова в роли Анфисы Петровны. Это олицетворение воинствующей пошлости, и пожалуй, не может вызвать упрека то, что игра артистки граничит с жесточайшим гротеском.

Яркую пару составляют «влюбленные второго ранга» Таня (В. Тарасова) и Роман (В. Ульянов). Тракторист Роман Шишкин, возомнив себя артистической натурой, превращается в стилиягу. Этот колхозный вариант «дэнди атомной эпохи» весьма оживляет действие, вносит в него элемент злободневности, начисто отсутствующий в скучноватых и однообразных любовных сценах.

Неприятное впечатление оставляет переоглупленная (даже для музыкальной комедии) фигура пасечника.

И однако, заканчивая этот небольшой отзыв, еще раз хочется сказать: постановку «Вас ждут друзья» следует признать удачной. И это не случайно. Ведь молодежь всегда побеждает. А Ставропольский театр музыкальной комедии, без сомнения, выглядит молодо.

[«Ленинец», 16 июля 1959]

Даль не окинуть взглядом

В ТЕЧЕНИЕ МНОГИХ столетий благородное и древнее искусство театра безраздельно царило над сердцами миллионов людей во всем мире. Но девятнадцатый век, открыв светочувствительную пленку, произвел переворот в области зрелищ.

Наступление кино вызвало своеобразную реакцию со стороны театра: она вылилась в поиски новых форм, в поиски того, что недоступно кинокамере.

Мастера сегодняшней советской сцены стремятся приблизить театр к зрителю, увлечь его крупными обобщениями, выразить большие идеи времени в острых сценических образах.

В очень большой степени сказанное относится к сегодняшнему гостю Уфы — ленинградскому театру Комедии (главный режиссер — народный артист СССР Н. П. Акимов). Современный советский театр, как это видно на примере творчества Н. П. Акимова, обнаруживает стремление к яркой зрелищности, к обогащению традиционного арсенала художественных средств достижениями родственных искусств — кино и современной живописи.

Говоря о влиянии кино в постановках Акимова, нельзя сводить это влияние

лишь к поразившей наш глаз проекции цветных диапозитивов на экран-занавес в промежутках между картинами. Нет, дело не только в диапозитивах: спектакли Акимова нередко отличаются чисто кинематографическим монтажом. В них монтируются крупные и общие планы, моментально сменяется место действия, внимание зрителей не ослабевает ни на миг, так как им завладел и властно влечет за собой особый динамичный ритм спектакля, непрерывно поддерживающий напряжение. И это — лишь малая доля того, что имеет в своем распоряжении штаб театра, режиссеры. Ибо в театре уживаются и взаимно влияют друг на друга различные творческие индивидуальности. Решающее влияние одной из них не подавляет, а помогает другим.

Примером этому могут служить два спектакля, совершенно не схожих внешне и тем не менее родственных по духу: «Четверо под одной крышей» и «Рассказ одной девушки».

Комедия «Четверо под одной крышей» написана Мирой Смирновой и Маргаритой Крайндель и поставлена режиссером Н. И. Лившицем. В ней случай сводит «под одной крышей» чету Барышниковых — профессора и его жену — с парой влюбленных: аспирантом Сергеем и фрезеровщицей Леной. Молодая девушка нарушает покой профессорской квартиры, и под ее влиянием честные, но слегка «омещанившиеся» старики Барышниковы заметно перевоспитываются и духовно молодеют. Легкая и брызжущая весельем комедия превращается в своеобразный апофеоз открытой человеческой улыбки.

«Четверо под одной крышей» не лишены недостатков. Эта веселая пьеса, откровенно говоря, «не страдает» особой глубиной и относится к той золотой рубрике, над которой солидная критика давно выписала успокоительную надпись: «Такие тоже нужны!». С чисто сценической точки зрения — в комедии есть слабые, как бы недописанные роли, например, роль Сергея Разумова. Зато в ней много хороших эпизодических ролей, естественных комических ситуаций: такие пьесы актеры любят, в них хорошо играется.

В «Четверых» блеснули своей игрой два отличных комических актера: заслуженный артист РСФСР Н. Трофимов и артист В. Труханов. Трофимов, которого уже полюбил уфимский зритель, — это комик весьма серьезный и порой даже грустный: такие составляют отборную гвардию комедии. Наоборот, Труханову свойствен светлый юмор, своеобразное обаяние, и его Сева, «исполняющий обязанности» Марьи Ивановны, этот застенчивый дурак с его наивным кокетством, вызывает, в конце концов, симпатию зрителя. В эпизодах, где участвуют Трофимов и Труханов, их игра иногда «забывает» главных действующих лиц. Это отнюдь не умаляет достоинств исполнителей первых ролей: народной артистки РСФСР и Таджикской ССР И. Зарубиной (жена профессора — Инна Модестовна), народного артиста РСФСР В. Ускова (профессор Барышников) и других.

Словом, когда пишешь о спектакле «Четверо под одной крышей», рецензия грозит превратиться в рекламу: «Если хотите посмеяться...» — и так далее. Ничего подобного нельзя сказать о «Рассказе одной девушки» Алексея Тверского, поставленном Николаем Павловичем Акимовым.

Эта пьеса в литературном оригинале — рассказ о тернистых дорогах, которыми ходит любовь.

Казалось бы, тысячи перьев сточились на этой теме... Чего еще? Одной больше, и все тут. Но необыкновенно яркая и выразительная постановка настолько поднимает спектакль над материалом, что труд режиссера переходит в соавторство (что, впрочем, должно происходить ежедневно в пока еще не существующем идеальном театре). Акимов, всегда стремится к такому соавторству, он активно вторгается в замысел драматурга и накладывает на него свою печать. При его участии «Рассказ одной девушки» превращается в значительный и весьма «крупный» разговор с глубоко затаявшейся в складках человеческих душ буржуазностью и лицемерием — разговор, изобилующий парадоксами,

от которых способны поседеть иные чтецы шаблонных лекций «о моральном облике»...

Народный артист СССР Н. П. Акимов не только постановщик, но и художник спектакля. Особенность творчества этого большого мастера (начавшего свой путь в искусстве в качестве театрального художника) в том и заключается, что его режиссура неразрывно сливается с оформлением. Точнее говоря, это одно и то же — Акимов не разделяет свою работу. Условное повествовательное обрамление пьесы дает повод для подчеркнутой выразительности оформления, не имеющей ничего общего с традиционными декорациями привычного старого театра.

Диапозитивы на легком экране, изображающие цветы, или воздушные шары, или праздничный стол, задают тон каждому эпизоду, служат к нему символическим эпиграфом (кстати, не всегда достаточно понятным для зрителей, отчего нужное режиссеру настроение может и не возникнуть).

Девушка, ведущая рассказ (арт. В. Карпова), обращается к зрителю взволнованно и непосредственно. Так же взволнованна и непосредственна живопись спектакля. Но этой непосредственности, этой заостренной выразительности подчас не хватает в некоторых эпизодах пьесы. Тогда общая форма спектакля вступает в противоречие с текстом, навязывающим актеру нарочито бытовую, почти натуралистическую игру. Возникают очень жесткие контрасты (сцена в колхозе, например), нарушающие цельность впечатления.

Спектакль «Рассказ одной девушки» увлекает зрителей силой чувства, оригинальностью постановки. Особенно хороши несколько неожиданная сатирическая сцена ученого совета и жизнеутверждающий финал спектакля. Кульминация — спор героя с матерью девушки — интересна только несколькими мыслями автора пьесы: написана эта сцена не сильно и сковывает игру актеров. Нужно сказать, что артисты, занятые в главных ролях (К. Землегладова — Мать, В. Карпова — Она, Г. Воропаев — Он и другие), играют хорошо, стремясь не отходить от общего звучания.

Не все укладывается в созданную режиссером форму, не везде текст «вписывается» в размашистые линии спектакля, но последний, тем не менее, остается интересным и увлекательным. И еще раз можно сказать — главная заслуга в этом Н. П. Акимова.

Вот два спектакля. Очень разные работы, они все же сходятся в своей неприимости к пережиткам капитализма в сознании людей, сходятся в гуманизме — подлинном, а не книжном.

Не так ли и во всем нашем советском искусстве? Только свобода и разнообразие индивидуальных стилей, свойственное искусству строящегося коммунистического общества, обеспечивает нам подъем на такие вершины творчества, с которых видна новая даль — новый огромный расцвет искусства. Эту даль не окинуть взглядом.

[«Ленинец», 25 июня 1960]

Спектакль идет неровно

Эрих Мария Ремарк — крупнейший немецкий писатель-антифашист. Его романы пользуются мировой славой. Поэтому даже малоизвестная драма Ремарка «По-

следняя остановка», поставленная гастролирующим в Уфе ленинградским театром Комедии, вызвала повышенный интерес у наших зрителей.

При всей своей ограниченности, Ремарк, несомненно, представляет левое, активное крыло современного буржуазного гуманизма: он поэтизирует борьбу, ненавидит фашизм и войну, прославляет любовь и чистоту человеческих отношений. В его творчестве нередко звучат пессимистические и циничные ноты, но в драме «Последняя остановка» наиболее ярко, пожалуй, проявились сильнейшие, лучшие стороны таланта Ремарка.

«Последнюю остановку» поставил заслуженный артист Таджикской ССР И. Ханзель. Художник — В. Доррер, создавший единственную декорацию этого спектакля, интересную и выразительную в своей грубой асимметричности, отражающей разорванное и грозное время — Берлин в ту памятную весну, пятнадцать лет назад.

...Советские войска уже ведут бои на окраинах столицы Германии. В своей полутемной квартире, исполненная отвращения к этому «проклятому» миру, одиноко тоскует молодая женщина. Анна Вальтер (заслуженная артистка Таджикской ССР К. Турецкая) — это типичная «надломленная роза» из числа довольно похожих друг на друга ремарковских героинь. Ей опротивели война и нацизм, она не ждет ничего хорошего от русских, презирает своего мужа, труса и доносчика.

Но в дом Лины Вальтер внезапно врывается человек в тюремной одежде: политический заключенный, пользуясь бомбежкой, бежал из-под стражи. Эсэсовцы ищут его. Начинается борьба за жизнь человека, и Анна Вальтер не может остаться в стороне: она выдерживает суровый экзамен собственной совести и вступает в игру со смертью, чтобы обмануть ее слуг — палачей из «СС»...

Все первое действие спектакля идет на высоком напряжении. Особенной силы оно достигает в той сцене, когда эсэовец Шмидт приказывает привести одного из беглецов — Иозефа Коха, которого настигла погоня. Роль Коха замечательно исполнил постановщик спектакля — И. Ханзель. Человек, стоящий на краю вечной ночи, поднимается во весь свой рост: Кох «не узнает» своего бывшего товарища по лагерю, которого Анна успела переодеть, Кох бросает в лицо палачам слова, подобные кипящей смоле, он призывает месть на их головы... Этот эпизод — самый сильный в спектакле.

Но эти киловольты человечности и страсти начинают постепенно теряться во втором действии. Ремарк, американский подданный с момента прихода Гитлера к власти, не был в Германии в самый трагический период ее истории, и, быть может, поэтому силуэты советских воинов очерчены им бегло и невыразительно. Но дело не только в этом. Серьезной ошибкой постановки и актера, исполняющего роль эсэовца Шмидта (заслуженный артист Латвийской ССР В. Чобур), представляется трактовка образа врага. Роль эсэовца Шмидта во втором действии звучит неверно. Злобное и угрожающее: «Мы вернемся!» — артист произносит не в полный голос, словно боясь вызвать возмущение зрительного зала (то есть именно ту реакцию, которая необходима в этом месте).

Ведь сегодня мы видим, что змеи, у которых наши отцы в сорок пятом вырвали зубы, — коричневые змеи нацизма — сохранили свой яд и отравили им половину нового поколения немцев. Так как же могут артист и постановщик идти на снижение остроты этого образа?

А ведь именно так они и поступают, торопясь сделать своего эсэовца смешным и жалким. Эсэовцы были грязными и подлыми зверями, но они были зверями до конца. Шмидт у Ремарка не просто цепляется за жизнь, он хочет жить, чтобы вредить и убивать, он даже рискует бежать — и эта попытка приводит к заслуженному концу. Между тем, роль Шмидта во втором действии превращается в комическую, драма чередуется с фарсом, это вызывает разочарование.

Да, это слово должно быть произнесено: театр не сумел использовать полностью

сценичную и острую пьесу. Когда Анна и спасенный ею Росс (артист Н. Харитонов) в финале пьесы мечтают о новой жизни, стоя у озаренного луной окна, их счастье уже мало трогает. Слишком давно миновало необходимое напряжение — таков результат неровности спектакля.

[«Ленинец», 30 июня 1960]

Неторными путями

...Шумит, ликует Вена, томно поют цыганские скрипки. В кудрявых парках, в шикарных салонах разыгрываются приключения благородных кавалеров и очаровательных дам. Кружева и черные полумаски, блестящие цилиндры и розы в петлицах фраков — вся дешевая романтика великосветской хроники, траченная молью старушка Европа прошлого столетия, когда обыкновенный паровоз казался машиной дьявольской скорости, а керосиновую лампу считали одной из вершин цивилизации.

Все это было так давно! Ушла, канула в Лету романтика венской оперетты. Люди XX века стали открывателями атомной энергии и пионерами космоса. Ритм жизни ускорился, тысячекратно расширились масштабы общественных движений и переворотов. Все это наложило отпечаток и на искусство.

И поэтому милая венская оперетта, при всем ее обаянии выглядит в наше время старомодной. Приемы венской оперетты стали шаблоном, персонажи кочуют из одной пьесы в другую, мелодии запеты и засвистаны. И хотя широкие массы любителей по-прежнему принимают овациями «Сильву» или «Графа Люксембурга», тем не менее, эти оперетты устарели. Их музыкальный язык, их формы, их традиции больше не соответствуют духу времени. Сами по себе лучшие оперетты прошлого века продолжают нравиться, но многочисленные эпигоны этого стиля довели его до состояния, близкого к вырождению. Советские композиторы давно начали поиски новых путей в музыкальной комедии.

Стремление обновить музыкальную комедию, сломать ее окостеневшие традиции вызвало к жизни оперетту Дмитрия Шостаковича «Москва, Черемушки».

Крупный советский композитор своим произведением оспаривает старое предствление о том, что оперетта должна быть только веселой сказкой со счастливым концом, где нищий студент оказывается князем, а шансонетка — потерянной дочкой знатного рода (заметим, что и некоторые советские музыкальные комедии, реформируя сюжет, следовали за старой традицией в области музыки и выразительных средств). Шостакович поставил целью создать современную советскую оперетту на злободневную тему, решительно порвать с сентиментальной лирикой и некоторой примитивностью, присущей традиционным формам оперетты.

Задача оказалась не из легких. Музыкальные критики давно уже детально проанализировали музыку оперетты, оценивая ее в целом высоко. Но для рядового слушателя переход от привычной легкости Кальмана и Легара к известной сложности музыки Шостаковича оказывается слишком резким. Многих из нас часть музыки оперетты «Москва, Черемушки» не волнует, почти не затрагивает. Грубо говоря,

великолепно написанные куски чередуются с маловыразительными или с такими, в которых выразительность зашифрована для людей, воспитанных, например, на кристальной ясности оперетт И. Дунаевского.

И тем не менее, попытка Шостаковича очень интересна и во многом достигает цели. В этом есть немалая заслуга коллектива Свердловского театра музыкальной комедии, дирижера Н. Фотина и постановщика спектакля — народного артиста РСФСР Г. И. Кутушева.

Оперетта — обзорение «Москва, Черемушки» — это положенная на музыку современная история о любящих без крыши над головою, о новом доме в юго-западном районе столицы и о нешуточной борьбе вокруг этого нового дома. Честные советские люди восстают против грязных комбинаций с квартирами и сбрасывают с насиженных мест чиновных проходимцев, мешающих им жить. Таково содержание пьесы Масся и Червинского. Она привлекает юмором, жизненностью своих ситуаций.

Но в этой пьесе много недостатков. Как часто случалось и раньше, ее положительные герои написаны беднее и скучнее отрицательных ролей. А когда последние исполняются к тому же самыми лучшими и опытными актерами, впечатление создается неровное, зритель переходит от восторженного участия к самому безучастному созерцанию. В результате страдает цельность восприятия спектакля.

Уфимских зрителей покорила народный артист РСФСР А. Маренич, создающий яркий сатирический образ подхалима-управхоза Барабашкина. Этот блестящий опереточный комик демонстрирует подлинную «джигитовку» самыми разнообразными художественными приемами, в любых ситуациях чувствует себя, как рыба в воде, и является настоящим хозяином сцены. В его исполнении роль управхоза становится одной из ведущих в спектакле.

Хищно и туго сгорбленная фигура Дребеднева («персона», по ремарке авторов) также привлекает внимание зрителя с первого своего появления. Заслуженный артист РСФСР Б. Коринтели подчеркивает и выделяет главное в образе зажавшегося чинуши. Мрачно монументальный в эпизоде, когда Барабашкин венчает его лаврами, мерзко влюбленный в свою пошлую молоденькую жену, приторно заискивающий перед победившими новоселами, Дребеднев — Коринтели всегда добивается живой реакции зрительного зала. Актер хорошо использовал не слишком богатый материал, полученный от драматургов.

Артист В. Эгин успешно справляется с ролью Бориса Корецкого — веселого, беспринципного малого, которого с фантастической быстротой перевоспитывают любовь и коллектив. Удачен танцевальный дуэт Бориса и Лидочки (П. Яновицкая) во втором акте, куда Шостакович вписал злую пародию на рок-н-ролл, используя для этого затасканные мещанские мотивчики времен нэпа.

Вообще элементы сатиры звучат в спектакле наиболее ярко, и сарказм в музыке Шостаковича оказывается несомненно доходчивым.

Хорошо поставлен заслуженным деятелем искусств РСФСР А. Поличкиным балет «На золотом блюде» из второго акта, с ангелами-дворниками и Дребедневым в образе бога Саваофа. Это сатирическое переосмысление балета, идущее параллельно с язвительными комментариями Корецкого, кое в чем перекликается с театром Маяковского. К сожалению, на взгляд уфимского зрителя мастерство исполнителей балетных сцен оставляет желать лучшего.

Сама форма оперетты-обозрения, с элементами кино (проекция на занавес), эстрады и балета, с непосредственными обращениями к зрителю или непринужденными «диалогами» с саксофоном, хохочущим в оркестре, — эта форма представляется емкой и гибкой, открывающей богатые возможности.

Можно назвать еще темпераментную и пластичную актрису В. Евдокимову (строительница Люся), искреннего А. Бельмесова (шофер Сергей), колоритную

Ваву в исполнении актрисы Н. Силь и других. Но хочется отметить большую работу театра в целом, сделавшего очень многое, чтобы реализовать замысел композитора и авторов пьесы. И если не все трудности удалось преодолеть, если музыка оперетты «Москва, Черемушки» не всегда доходит до многих зрителей, то в этом не так уж велика вина коллектива: ведь он делает первые шаги на новом, неторном пути — и делает их вместе с таким большим и сложным композитором, как Шостакович.

[«Ленинец», 6 августа 1960]

Мастерство и... упрощение

АРТУР МИЛЛЕР — ведущий драматург Америки. Его талант, прогрессивные взгляды и мужественная борьба против маккартизма снискали ему славу и уважение далеко за пределами США. Его пьесы, идущие на всех сценах мира, с огромной реалистической силой раскрывают истинное лицо «американского образа жизни».

...Обстановка в США в 50-е годы была страшной. Суд над лидерами компартии, казнь супругов Розенберг, атмосфера страха и шпионажа, анонимные доносы, лжесвидетельство и подслушивание телефонных разговоров — все это живо напоминало гитлеровскую Германию. Американский журнал «Форчун» писал что официальную проверку лояльности прошло 20 миллионов граждан США.

С тех пор произошли некоторые изменения. Сенатор Маккарти и государственный секретарь Джон Фостер Даллес сошли в сырую землю, которая, как известно, всех принимает безропотно. Однако антикоммунизм по-прежнему остается основой американской политики. В прошлом году Артур Миллер, отвечая на вопрос о маккартизме, заявил корреспонденту одного английского еженедельника: «Если бы возник достаточно серьезный международный кризис, то могло бы вновь возникнуть явление такого же рода».

Сейчас, в августе 1961 года, уместно вспомнить эти слова, и наш театральный зритель не может не заинтересоваться пьесой Миллера «Вид с моста», которую показал уфимцам гастролирующий у нас Московский драматический театр. В этой пьесе, написанной в 1955 году, Артур Миллер в острой и оригинальной форме трактует тему предательства, злободневную и насущную для Америки середины XX века.

Действие пьесы происходит в Ред Хук — портовой трущобе, «которая видна с Бруклинского моста», как говорит адвокат Альфиери, чьи комментарии обрамляют пьесу и служат своеобразной заменой хора из античной трагедии. Здесь, в Ред Хук, в среде нью-йоркских итальянцев, уже давно натурализовавшихся на земле Нового Света, живет портовый грузчик Эдди Карбоне с женой Биатрис, двумя детьми и племянницей Кэтрин, сиротой, воспитанной в семье Карбоне. Эдди нелегально принимает в своем доме двух бедняков-итальянцев, прибывших в Нью-Йорк с фальшивыми документами, так как иммиграция в США ограничивается специальным законодательством (въезд открыт лишь для тех, кто везет с собой определенную сумму денег). Марко и Родольфо, двоюродные братья Биатрис, пе-

ресекали океан в поисках работы. Между веселым юношей Родольфо и юной Кэтрин зарождается горячее и светлое чувство, разгорающееся в любовь.

За этим неудержимым огнем со все большей яростью наблюдает Эдди Карбоне. Он безумно, противоестественно влюблен в свою племянницу, он ищет ссоры с Родольфо, отговаривает Кэтрин от брака. Все тщетно. И тогда животная ненависть к Родольфо толкает Эдди на чудовищный поступок: он снимает трубку уличного телефона и сообщает иммиграционным властям адрес двух итальянцев, нелегально проживающих в Бруклине, на Сэксон-стрит — адрес своего дома.

Агенты уводят Родольфо и Марко. Уходя, Марко плюет в лицо Эдди. Отныне, всеми презираемый, он живет только яростью, он кричит, что его оклеветали... Перед судом братья выпущены на поруки. Марко приходит в дом Карбоне и убивает его. Последние слова умирающего: «Кэтрин... Почему?»

Критика считает эту пьесу слабой для Миллера. В самом деле, на драматурга сильно повлияли псевдонаучные теории Зигмунда Фрейда, согласно которым все психические проявления человека якобы определяются половым инстинктом и подсознание господствует над разумом. Бессознательными влечениями Фрейд объяснял и все явления общественной жизни. Фрейдистский «психоанализ», противоречащий учению Павлова, получил на Западе широкое распространение.

Однако фрейдистская схема не подчинила себе полностью пьесу Миллера (впоследствии он ухудшил ее переделкой, но в Московской драме идет первый вариант). Быть может, помимо воли автора, в пьесе отразились настроения протеста против эпохи предательства — настроения лучшей части американского общества. В то же время Миллер двойственно относится к своему главному герою: для него Эдди — не только виновник, но и жертва. В обвинительном приговоре Миллера звучит грустная нотка «всепонимания», которое вряд ли может принять советский зритель.

Это двойственное отношение Миллера к герою вызвало сомнения у постановщика спектакля — главного режиссера Московской драмы А. А. Гончарова. Возникло вполне обоснованное решение заново прочесть образ Эдди Карбоне, усилить социальное звучание пьесы. Изменения в тексте пьесы совершенно незначительны, однако новое прочтение «Вида с моста» коренным образом повлияло на общее впечатление от спектакля. Замысел Миллера претерпел изменения. К чему это привело? «Эдди Карбоне — предатель своего класса», — эту мысль режиссер и актер С. Г. Соколовский проводят последовательно и настойчиво. Но они рисуют Эдди с самого начала пьесы романтическим черным злодеем. С первых же картин в поведении Эдди-Соколовского преобладает хриплая и дымящаяся ненависть. В его голосе нет обычных человеческих интонаций. Когда Эдди совершает предательство, зритель даже не слишком взволнован: он давно ожидал от этого «типа» какой-то крупной подлости.

А между тем, в пьесе Миллера почва конфликта гораздо шире, чем заурядный американский факт анонимного доноса по телефону. Мы знаем, что, живя рядом с буржуазией, часть пролетариата заражается ее пороками. Этот марксистский тезис находит в пьесе мелкобуржуазного драматурга Миллера наглядное подтверждение. Именно индивидуализм, культ своего «я», ницшеанское утверждение «сильной личности» с полным отрицанием морали — вот условия, порождающие ренегатов. Случаи подлого отступничества, дезертирства под огнем известны в истории американского рабочего движения последних лет. Нам памятли также продажность и бандитские нравы в нью-йоркском профсоюзе портовых рабочих... Разве не вызывает беспредельную горечь это зрелище: гибель сильной личности, приносящей свою духовную цельность в угоду темным и низменным страстям? Разве коммунистов не наполнил бы особенной яростью и болью вид рабочего, ставшего предателем?

Да, предателей презирают, их вырывают из сердца, но рана остается. А в спек-

такле Московского драматического театра такое ощущение возникнуть не может: здесь нет динамического развития образа, есть только планомерное разоблачение плохо замаскированного негодяя. А ведь Эдди Карбоне у Миллера — не просто «черный характер» — вначале он добр, честен, мужествен, он разговаривает с Кэтрин смеясь, он любовно берет в свои ладони лицо Биатрис, в одной из сцен он «невольнo улыбаeтся» даже ненавистному Родольфо, он может улыбаться печально, мечтательно, иронически, иногда на его глазах появляются слезы. Ничего этого в спектакле нет. Сильный и темпераментный актер С. Г. Соколовский, повинувшись общему решению темы, ведет свою роль с устрашающей прямолинейностью.

Погиб сильный человек, стал «вонючей крысой», как говорит Кэтрин, — это большая драма. Богатая и мужественная натура распадается на наших глазах, отравленная зёрнышком буржуазного индивидуализма. Гибель человеческого начала в рабочем, попавшем во власть идеологии, умонастроений враждебного класса... Можно прочесть пьесу и так.

В спектакле, о котором мы говорим, этой драмы почти не осталось. Образ Эдди искусственно обеднён, преждевременно подготовлен к перелому, и потому пьеса утратила большую часть своей эмоциональной силы. Если бы роль была сыграна во всей ее сложности, тема предательства прозвучала бы намного сильнее, а Соколовский смог бы создать образ более впечатляющий, более реальный и более отталкивающий.

Так, при правильной целевой установке режиссеру все же не удалось избежать известных потерь: очевидно, нарушена мера, при переходе на более верный курс корабль потерял скорость. Самая короткая дорога к цели обманула создателей спектакля.

Тем не менее, спектакль все же сохраняет большую разоблачительную силу, его достоинства несомненны. Выше уже говорилось о Соколовском, большое дарование которого заслужило высокую оценку наших зрителей. В роли Кэтрин выступила заслуженная артистка РСФСР Л. П. Богданова. Она продемонстрировала игру широкого диапазона, большое разнообразие приемов и средств выражения. Свежесть и обаяние созданного ею образа в большой мере способствуют успеху спектакля.

Особую симпатию зрителя вызвал заслуженный артист Таджикской ССР А. Г. Шишов в роли Марко. Его игра оставляет впечатление безупречности: каждое движение, каждое слово глубоко естественны, роль близка ему. Когда в финале Марко после тяжелой паузы говорит своему бывшему «благодетелю» Эдди: «С-с-скоти-на... Стань передо мной на колени!» — зрительный зал вздрагивает: столько неподдельной боли, горя и отвращения звучит в этом негромком голосе. Шишов разделяет с Богдановой ведущее место в удаче спектакля.

А. В. Антоненко — Биатрис своей точной, будничной манерой невольнo контрастирует с бурным, постоянно клокочущим Соколовским — это напоминает соседство скромной вазы цветов с готовой взорваться бомбой. Однако трудно упрекнуть актрису за этот контраст. Она достоверна, правдива, и если роль Эдди трактована поначалу сдержаннее, не чуждаясь полутонов, то образы супругов Карбоне достигнут полного сценического взаимодействия.

Общее мастерство постановки, лаконичные декорации, условности вроде движущегося во время действия круга, легко принимаемые зрителем, удачная музыка композитора М. Табачникова — все это закрепляет успех. Уфимский зритель благодарен театру за это первое знакомство с творчеством Артура Миллера.

Сейчас, когда идеологический спор с цитаделью капитализма разгорается с особой силой, постановка правдивой и горькой пьесы «Вид с моста» имеет для нас ценность объективного свидетельства. Это свидетельство только выиграло бы в своей значимости, если бы театр не пошел по пути упрощенного решения.

[«Ленинец», 17 августа 1961]

Борьба не прекратится

Светлое современное здание — из тех, какими ныне застраиваются целые километры больших городских магистралей. В одной из квартир этого здания живет семья Забродиных. Члены этой рабочей советской семьи произносят свою фамилию с гордостью. Они сильны своим единством: крепкий, кряжистый Забродин-отец, добрая и сильная Клавдия Петровна, его жена... Их жизнь продолжается в детях: старший — большой инженер, строит завод в Индии, младший — знаменитый футболист, которому все в жизни удается. Крепкая, счастливая семья, смело идущая навстречу своей судьбе.

Но в семье Забродиных появляется очень «проворный» человек, некий Семен Семенович, который «всех знает» и «все может». Это тип современного ловкача и пройдохи, использующего к тому же партбилет как охранную грамоту для своих комбинаций с государственной собственностью.

Так завязывается действие в драме И. Штока «Ленинградский проспект», поставленной на сцене Республиканского русского драматического театра режиссером Г. С. Чесалиной.

Семья Забродиных в известной степени «предрасположена» к моральному «заболеванию», бациллы которого распространяет этот мерзавец Семен Семенович. Забродины слишком уж довольны своим благополучием и удачами. Самоуспокоенность едва не приводит Василия Павловича Забродина к обывательству. Самодовольным и низким эгоистом чуть было не стал Борис, избалованный славой и вниманием женщин. Его старшего брата нет дома. И тогда на защиту забродинской чести поднимается Клавдия Петровна, мужественная и любящая мать. Эту роль играет заслуженная артистка БАСССР К. К. Дмитриева. Актриса «царит» на сцене с первого до последнего своего появления. Точность психологического рисунка, большая сила чувства, великолепная достоверность жеста и реплики — все сливается в яркий и цельный образ, становящийся центральным образом спектакля. Получилось так что все действие строится вокруг Клавдии Петровны. Даже в тех эпизодах, когда она не произносит ни слова, зритель невольно отыскивает ее глазами, чтобы увидеть, как она реагирует на происходящее.

По сути дела, роль эта — героическая. Однако написана она с большой сдержанностью. Постановщик и актриса, в полном соответствии с особенностями бытовой драмы, отказались от какой-либо «приподнятости» и патетических нот. Мы видим простую женщину, с отдельными слабостями и даже забавными черточками. Вот, например, в разговоре с Машей Клавдия Петровна, имитируя футбольные страсти, кричит: «Гол!» — и пинает ногой воображаемый мяч, но таким неловким и чисто женским движением, что зритель не может сохранять серьезность. Однако в сценах драматического поединка с Семеном Семеновичем Клавдия Петровна, мать и защитница, выпрямляется во весь рост. Это не просто хлопотливая охранительница домашнего очага, а большой человек с многогранным характером — она дышит одним дыханием с эпохой. Не только угроза счастью и духовной чистоте ее семьи заставляют ее принять бой: ей, Клавдии Петровне, жизненно необходимо истребить всех подобных семен-семеньчег, которые еще ходят по нашей земле. Это ее долг, ее сильнейшее желание, ее страсть, наконец! Вот за что зритель любит ее и испытывает благодарность к актрисе.

Удачей спектакля и творческим достижением исполнителя явился образ Бориса Забродина. Артист М. С. Шкодин подходит к своему герою без всякой предвзятости, он не морализирует, не пытается обвинять своего Бориса, чтобы затем повести

его по стезе «исправления» и «перерождения». Просто Шкодин живет жизнью Бориса — разгуливает его легкой походкой, с «милой непосредственностью» плюет на все окружающее и готовится к дальнейшим цветам и лаврам. Артист очень естественен, в нем не видно ничего от режиссерского задания, и это один из успехов и режиссера, и актера. Как происходит перелом в душе Бориса? Начало его вызвано ночным разговором с матерью, после ухода Маши, когда Забродина-Дмитриева бросает своему залгавшемуся и запутавшемуся сыну только одно кипящее гневом слово: «Негодяй!». Но во втором действии снова наступает момент, когда Борис балансирует над подлостью, готовый свалиться в ту грязь, к которой его услужливо подвел Семен Семенович. И снова его спасает мать...

После смерти Клавдии Петровны ее место в доме занимает Маша, жена Бориса. Снова женщина, правда, теперь молодая, но с таким же «умным» сердцем, ведет борьбу за счастье семьи. Она добивается того, что упрямый старик Забродин начинает осознавать свою неправоту в отношении Нины. Молодая артистка Л. А. Знаменская создала теплый и привлекательный образ Маши, играет эту роль с подлинным вдохновением.

Особое место в пьесе занимает Василий Павлович Забродин. Это крутой, гордый человек, который под влиянием старого друга, жены и Маши постепенно освобождается от своих иллюзий полного благополучия, от своих ошибок и слишком категорических суждений. Эта большая и сложная роль поручена народному артисту РСФСР и БАССР М. Л. Кондратьеву. Мастерство и сценический опыт помогают ему вылепить запоминающийся, крупный образ. Его яростные и благородные порывы не могут не imponировать нам. И однако в ряде эпизодов в игре артиста вдруг начинает проступать какая-то плакатность, известная идеализация. Тогда в квартире на Ленинградском проспекте появляется горячий трибун, который не уместается в рамки спектакля. Артист, быть может, стремится усилить звучание образа, раздвинуть барьеры жанра? Однако и «усиливать», и «раздвигать» должны все вместе...

И жаль, что Василий Павлович Забродин не стал подлинно «ведущим» лицом в жизни своей семьи, как это могло и должно было быть.

Тоньше в своем поведении, не столь прямолинейно с первых же шагов, а потому — и опаснее, нам думается, надо выглядеть Семену Семеновичу в исполнении артиста А. Ф. Филимонова этот образ наделен чертами довольно примитивного демонизма. К сожалению, бледна игра Р. И. Байковой в роли Нины. От представления к представлению постепенно сгладилось излишнее комикование в выступлении заслуженного артиста Казахской ССР и БАССР А. Я. Закка. В его обрисовке Скворец — комсомолец двадцатых годов, а ныне пенсионер, беспокойный правдолюбец стал менее суетливым. Образ Скворца теперь намного убедительнее, лучше «вписывается» в общий тон спектакля. Исчезает после премьеры и чрезмерно слезливое мелодраматическое звучание некоторых сцен.

К счастью, в глубоко правдивом спектакле отдельные противоречия все-таки не разрушают ансамбля. В целом постановка имеет заслуженный успех, зрители горячо принимают ее, особенно кульминационную сцену, когда Клавдия Петровна выгоняет из своего дома Семена Семеновича.

Недостатки финала относятся прежде всего к тексту пьесы (третий акт написан явно слабее). Здесь накал действия резко падает. И тем не менее, ясная и жизнеутверждающая идея произведения находит в спектакле свое впечатляющее, эмоциональное выражение. Борьба никогда не прекратится, человеческое счастье возможно только в борьбе — таков смысл умного и светлого спектакля, созданного коллективом нашего русского драматического театра.

[«Ленинец», 17 апреля 1962]

Фантазия для скрипки

Б. Метальников — один из талантливых молодых советских кинодраматургов. И его пьеса «Фантазия для скрипки» построена как сценарий: действие представляет собой ретроспекцию, воспоминание о жизненном пути героя: самому действию присуща особая динамичность и контрастность, характерная для кинофильма. Большое число действующих лиц появляется лишь в эпизодах.

Как только занавес поднимается, зритель видит оркестр и дирижера. Затем концертные объявляет, что сейчас будет исполнена фантазия для скрипки. Вот на сцене в черном фраке со скрипкой в руках автор и исполнитель музыки — Андрей Рогачев. Он начинает играть... Гаснет свет, мгновенно меняются декорации, и мы переносимся вместе с отступающей, уходящей мелодией в двадцатые годы, в горькое детство маленького беспризорника Андрея, по прозвищу Чижик. Это пролог. Он удачно сыгран артистками А. Власовой и Т. Дмитриевой.

Драматическая хроника Метальникова отличается свободным развитием событий, которые связаны между собой повторяющейся музыкальной темой. Главные герои пьесы — Андрей и Аленка, бывшая подружка беспризорника Чижика, а позже — воровская «маруха». Судьба ее трагична: в то время, как Андрей постепенно приближается к осуществлению своей мечты — стать скрипачом, Аленка из-за несчастливого стечения обстоятельств попадает в тюрьму. Да и в дальнейшем их пути не сходятся.

Правда, 1941 год снова скрестил их дороги. И вновь не суждено было им остаться вместе. Аленка уезжает, Андрей не догнал поезда. Последняя их встреча — на фронте Андрей давно сменил смычок на винтовку, он солдат. И вот в их часть доставляют тяжелораненую партизанку — в ней Андрей узнает свою давнюю подругу. Умирая, она просит Андрея сыграть ей, ведь она ни разу не слышала его. И он берет отвыкшими, огрубелыми руками случайно добытую скрипку и играет, как бы поддерживая Аленку в ее последний час.

Солдаты, товарищи Андрея, требуют от него единственного подвига — чтобы он снова стал музыкантом, чтобы он своей скрипкой вдохновлял, укреплял и радовал людей.

Пошатываясь, уходит он в снежную ночь с подаренной ему любителем-музыкантом скрипкой. И вот мы опять видим концертный зал, летящую фигуру дирижера, и Андрей заканчивает свою фантазию для скрипки.

Большая роль в пьесе отведена образу народа, который представлен небольшими группами людей, ярко индивидуализированных: это рабочие, товарищи Андрея по общежитию, это группа бойцов на границе в первые дни войны солдаты в финальной картине. Драматург подчеркивает развитие, рост этого коллективного героя. Именно народ трижды спасает одаренного Андрея, побуждает его на подвиг художника, заставляет жить и творить, поднимает к сияющим высотам художественных побед. Так раскрывается в спектакле сущность великого искусства — взаимное самопожертвование художника и народа.

В главной роли выступает артист А. Шворин. Его Андрей обладает сложным характером. Оттенок недосказанности в каждом жесте и в каждой реплике заставляет зрителя почувствовать большой внутренний мир героя. И только в финале, в своей взволнованной музыке Андрей проявляет себя до конца. Впрочем, пьеса имеет логическое продолжение: ее конец — это лишь начало новой большой жизни талантливого музыканта Андрея Рогачева. Особенно удались А. Шворину эпизоды с молодыми рабочими и сцена торжества по поводу газетной статьи о появлении «гения». А. Шворину присуще высокое мастерство мимической детали.

Образ Аленки — удача молодой артистки И. Кенигсон. По пьесе эта роль намного беднее, чем у Андрея: драматург слишком акцентирует жертвенность, своеобразный «героизм страдания, отказывая Аленке в малейшей радости, чтобы затем в предсмертную минуту вознаградить вдохновенной импровизацией Андрея. Однако Н. Кенигсон удалось, по нашему мнению, подняться выше материала, сыграть эту роль в экономном и точном рисунке, оторваться от плохо замаскированного мелодраматизма авторского замысла.

Важен образ Павла, друга Андрея. Человек из народа, простой рабочий, комсомолец становится потом руководителем производства, а в годы войны — офицером. Артист Ю. Гомозов убедительно показывает созревание героя, его внутреннюю силу, позволяющую ему вести за собой Андрея, все время оставаться его старшим товарищем. Но, пожалуй, лучше всех выглядит молодой Пашка в полных юмора и выразительных сценах первого действия. Спектакль «Фантазия для скрипки», поставленный главным режиссером А. К. Плотноковым, содержит целый ряд прекрасных эпизодов. Бросается в глаза колоритная старуха Зайчиха (Г. Власова), эффектен артист Н. Власов в беспроигрышной «крючковой» роли Сенечки. Очень хорош К. Агеев в роли солдата-украинца Горбана. Но в спектакле занят сорок один актер (еще один признак «кинематографичности»), и просто невозможно говорить обо всех.

Но есть один участник, о котором нужно сказать особо. Это композитор Никита Богословский. Его музыка так органически сливается с событиями на сцене, что ее порой «не замечаешь», а точнее говоря — воспринимаешь как одно из качеств происходящего, и она в то же время вполне самостоятельна. В музыке заключается развязка действия, окончательное торжество соединившихся тем народа и артиста.

Нельзя не сказать о неровности самой пьесы. Б. Метальников подчас становится жертвой кинематографического монтажа. Совершенно не оправдан образ девушки Гали, на которой Андрей очень поспешно женился и с которой вскоре очень небрежно, этак мимоходом, порывает. Зачем нужна эта фигура? Создается впечатление, что она понадобилась Метальникову лишь для показа «ошибок» Андрея, да, наверное, для обоснования рокового ухода Аленки. А еще думается, что между появлением Гали и разрывом вычеркнут какой-то кусок текста. Эта и подобные шероховатости пьесы не могли не отразиться на интересном в целом спектакле. Порою то, что должно волновать, вызывает ощущение неловкости из-за сентиментального привкуса узловых сцен.

И все-таки история таланта, насыщенная грозой и лиризмом, вызывает раздумья, трогает и запечатлевается в нашей памяти и в сердце.

[«Ленинец», 20 июля 1962]

Путь к людским сердцам

Ленинградский театр имени Ленинского комсомола показал уфимцам «Униженных и оскорбленных» Ф. М. Достоевского: сценическая композиция Л. Рахманова

ва и З. Юдкевича, режиссер И. С. Олышвангер, художественный руководитель постановки — народный артист СССР Г. А. Товстоногов. Роман Достоевского, появившийся в 1861 году, сохраняет отпечаток того периода творчества писателя, когда сам он, после девятилетнего невольного пребывания в Сибири, особенно остро чувствовал себя «униженным и оскорбленным», находился на творческом распутье. Это определило и сильные, и слабые стороны романа — его гуманизм, его защиту обездоленных, его сентиментализм.

Спектакль, о котором мы говорим, нельзя назвать законченным, бесспорным. Напротив, он и хорош тем, что представляет собой образец искусства в действии, в борьбе, в развитии. Слово «борьба» здесь не случайно: начиная от первых картин, встречаемых зрительным залом с холодком недоверия, и до самого финала, принятого громом рукоплесканий, на сцене идет борьба за правдивость выражения, борьба за душу зрителя. Путь к людским сердцам прокладывается в самом ходе спектакля, и прокладывается нелегко. Происходит приблизительно то же самое, что и при чтении романа Достоевского: воля автора постепенно подчиняет себе читателя, захватывает драматизмом событий, увлекает силой чувства и целиком овладевает всякой восприимчивой душой. Более того — сила протеста, вызванного «жестоким талантом» Достоевского, нередко оборачивается против его примиряющего финала. Такой атмосферой постепенного сближения художника со зрителем ленинградцам удалось заполнить свой спектакль.

Воссоздать эту атмосферу взволнованного, страстного рассказа Достоевского помогает прием лирического обramления действия монологом Ивана Петровича, который, как и в романе, выступает здесь в роли автора воспоминаний, повествователя... Однако голос его на сцене театра имени Ленинского комсомола существенно отличается от голоса рассказчика в романе Достоевского. Иван Петрович в романе «Униженные и оскорбленные» — одна из самых бескровных фигур, созданных великим писателем, лицо неестественное, унылое, пассивно протестующее против зла. Иван Петрович в спектакле заметно отходит от литературного первообраза: достаточно вспомнить сцену, где он швыряет пачку денег в лицо князю Валковскому, или завершающую спектакль патетическую тираду, которая принадлежит Мите Карамазову. Роль героя-рассказчика стала действительно центральной в спектакле «Униженные и оскорбленные», приобрела силу и достоинство, тщательно подчеркнутые исполнителем этой роли — артистом А. Шестаковым.

Хотя роль Ивана Петровича занимает центральное место в спектакле, наиболее впечатляющим сказывается образ Николая Сергеевича Ихменева, гордого старика, чье человеческое достоинство попорано князем Валковским. Оклеветанный, ограбленный, брошенный в бездну унижения, старик Ихменев поражает нас необычайно острой внутренней борьбой между природной добротой и благородством и навязываемой ему неправым обществом жестокостью. В этой роли снова блеснул уверенным мастерством заслуженный артист РСФСР Д. Л. Волосов, один из лучших актеров театра.

Антагонистом светлых образов спектакля выступает князь Валковский. Исполнителю этой роли Г. Хованову необходимо было немало усилий, чтобы спасти свой образ от мелодраматического демонизма. Валковский-Хованов обрисован разносторонне, со всем его сластолюбием, алчностью и цинизмом. И однако какая-то малость, какое-то «чуть-чуть» ускользнули от актера, и образу не хватило определенности. Не слишком ли хлыщеват этот князь Валковский, которого мы видим на сцене? Да, Г. Хованов талантливо разоблачает своего негодяя, показывает омерзительное нутро внешне безукоризненного джентльмена, но где же здесь «страшный человек», против которого предостерегал Маслобоев? Ничего страшного! Перед нами обыкновенный червонный валет, великосветский пройдоха, жулик из высшего общества. Но этого мало! Князь Валковский должен быть главным носителем социального зла в спектакле.

Важную роль Нелли исполнила актриса Т. Тарасова. Образ гордого ребенка, девочки, которая умирает, не смирившись с подлостью мира взрослых — это подлинный нервный узел романа «Униженные и оскорбленные». В спектакле этого нет — очевидно, в результате особенностей инсценировки. Но Т. Тарасова верно и точно воссоздает характеристику Нелли, данную в романе. Ее предсмертное проклятие, посланное князю Валковскому — ее отцу, образует вместе с прощением Наташи сильный заключительный аккорд, в котором нашли свое сценическое воплощение противоречивые чувства гневного протеста и бессильного смирения, мучившие Достоевского.

Нельзя не упомянуть еще об одной сцене, в которой внезапно и не вполне уместно развернулся яркий талант заслуженной артистки РСФСР О. В. Аверичевой, исполняющей роль хозяйки тайного притона Бубновой. Не вполне уместно, говорим мы, т. к. сцена издевательств Бубновой над Нелли по своей устрашающей, почти гротескной яркости и в то же время по своей изумительной реалистической достоверности стоит в спектакле совершенно изолированно. «Униженные и оскорбленные» в театре имени Ленинского комсомола играют в другой тональности. Сцена, которая почти монополюсно проводится одной О. В. Аверичевой, выглядит как самостоятельный вставной эпизод, разыгранный великолепно, но в другом ключе. Что ж, справедливо заметит читатель, неужели следовало бы играть эту сцену бледнее, скромнее, монотоннее? Ни в коем случае! Надо было поддержать эту сцену за счет большей характерности соседствующих эпизодов.

Нет, далеко не все удачно в спектакле. Можно сказать, что коллективу следует добиваться большей цельности, большей силы драматического напряжения. Местами известный сентиментализм романа перенесен в спектакль с такой первоизданной беззастенчивостью, которая еще сто лет назад вызвала бы резкую критику. Когда актер стремится разжалобить зрителя, он почти всегда достигает противоположного результата — чувства неловкости. К счастью, этими «обратно пропорциональными отношениями» не определяется все лицо спектакля. К концу его действие очищается от ненужных эффектов, приобретает большую стройность и выразительность. Финал звучит сильно. И, как бы подводя итог рассказанному, Иван Петрович на авансцене бросает в притихший зал слова страстного протеста против всех унижений и оскорблений человеческой личности, слова kloкочущего болью отрицания. Это не его слова, мы знаем, что в романе Достоевского рассказчик на такое отрицание не способен, но слова Мити Карамазова, введенные в финал, соответствуют настроению зрителя, служат тем самым сценическим решением, без которого накопившееся напряжение не смогло бы разрядиться. Зрителю нужен этот призыв к изменению мира, логически вытекающий из всех событий спектакля.

Да, неугасимо пламенеет высокий накал страстей в творчестве Достоевского. До сего дня «Униженные и оскорбленные» вызывают гнев и сострадание, до сего дня зрителя волнуют судьбы Ихменевых и Нелли, моральные проблемы героев и их борьба за счастье. Достоевский находит путь к людским сердцам. Это не всегда бывает так просто и легко, путь этот сложен и противоречив. Большое дело совершает талантливый театральный коллектив, на сцене которого продолжает жить раскаленная мысль Достоевского.

[«Советская Башкирия», 4 августа 1963]

Театр больших возможностей

Смех и гримаса ужаса, веселье и печаль... Жизнь человеческая противоречива и многолика. Особенно подчеркивает эту контрастность искусство драмы: вспомним хотя бы соленые шутки Гамлета, готовящего Клавдию знаменитую «мышеловку». Потому-то ценится актер, способный потрясти зал грозным монологом, а через мгновение острой репликой, забавным жестом прорвать в том же зале плотину серьезности и вызвать каскады веселья. Потому-то многого стоит и труппа, с успехом соединяющая в своем репертуаре легкую комедию и глубокую драму. Сегодня речь идет о гостях уфимского зрителя — драматическом театре имени Короленко из Ижевска.

Комедия Александра Фредро «Дамы и гусары» насыщена характерным польским юмором, сочным и подчас грубоватым. Забавная история о том, как три почтенных дамы вздумали женить старого гусарского майора на молоденькой паненке, не богата большими мыслями и содержит лишь легкое нравоучение. Но Фредро, написавший эту пьесу сто сорок лет назад, и не задавался высокой целью: он создал чисто развлекательную комедию.

Так и решает спектакль режиссер Н. Г. Шуров, заслуженный артист Северо-Осетинской АССР. Постановка напоминает водевиль, в ней много музыки, танцев, песенок, есть фехтование на саблях, и порой смешат даже подчеркнуто стилизованные туалеты дам. Спектакль отрежиссирован четко, и ему грозила бы опасность превратиться в некое автоматизированное развлечение, если бы не живая и задорная игра актеров.

Из их числа в первую очередь нужно назвать Л. Г. Шарикову (Анеля), народного артиста Удмуртской АССР М. А. Алешковского (старый гусар Гжегож) и Г. А. Любченко (майор). Вообще актерский состав спектакля «Дамы и гусары» представляется весьма ровным и слитным. Однако, на наш взгляд, в нем все же выделяется игра Шариковой, с ее характерными резкими жестами, уморительно вульгарными позами и низким голосом чуть хриповатого тембра. В исполнении актрисы Анеля превращается в один из главных персонажей комедии, В целом же спектакль был вполне удачен и развлек зрителей, с легким сердцем перелистнувших веселую страничку театральной истории.

Каково же было наше удивление, когда на другой день, справясь в программе гастролей, мы узнали, что Л. Г. Шарикова исполняет роль шотландской королевы Марии Стюарт в знаменитой драме Фридриха Шиллера. Ради одного этого контраста стоило, пожалуй, пойти на «Марию Стюарт» в исполнении ижевцев.

Этот спектакль гостей поставлен главным режиссером театра М. Б. Шнейдерманом. Здесь нет никаких серьезных отступлений от освященной временем традиции, и однако в спектакле полностью раскрылись оригинальность режиссера, способности актеров и талант художника. О последнем будет сказано особо. А пока — на сцене Мария Стюарт, венценосная пленница, вдовствующая королева французская, низложенная королева шотландская, претендующая вдобавок на британский престол. Ее борьба с королевой Елизаветой составляет основной конфликт драмы, написанной Шиллером в Веймаре в 1800 году.

Историческим фоном этого конфликта служила яростная борьба католической церкви против протестантизма, которому покровительствовала Елизавета. Однако эта тема сильно выпцвела в наши дни; да и коронованные героини Шиллера мало похожи на исторических, действительных Марию и Елизавету. Ныне особенно проявился гуманистический пафос драмы Шиллера — борьба человеческих чувств и необузданной жажды власти. В этой схватке сталкиваются не только две главных геро-

ини; этот же роковой спор человеческого и королевского разыгрывается в душе каждой из них. В Марии побеждает человеческое, в Елизавете — королевское.

Л. Г. Шарикова в роли Марии Стюарт убедительна и сильна. Восемнадцать лет заключения не сломили ее героиню, не угасили жажду жизни в этой гордой красавице. Не может не волновать зрителя кульминационная сцена: встреча двух королей в парке замка Фотрингей, где держат в заточении Марию Стюарт. Пленница покорно умоляет свою надменную соперницу о милосердии, она смиряется с унижением своего призрачного королевского достоинства, но когда Елизавета оскорбляет ее женское достоинство, грубо напоминая о многочисленных любовных историях Марии Стюарт, то в ответ происходит нестоящий взрыв. Уже не кающаяся грешница, а человек поднимается с колен, выпрямляет стан — и Мария разоблачает тайные грехи самой Елизаветы, которая с хвастливым лицемерием присвоила себе имя «королевы-девственницы».

Настоящим человеком, высоко неся голову, выходит Мария на смертную казнь, и потому в ней вновь рождается «королева», но уже не в том смысле, в каком шел спор двух соперниц, а в ином: ведь и по сей день мы называем «королевой» настоящему прекрасную женщину.

Заслуженная артистка Удмуртской АССР И. К. Рижская великолепно передала колебания, лицемерие, жестокость Елизаветы. Особенно важна сцена, в которой Елизавета после мучительных сомнений подписывает приказ о казни Марии. Мы видим, как повелительница могущественной страны пытается трусливо уйти от ответственности, свалить ее на плечи государственного секретаря Дэвисона. Рижская выделяет в психологии своей королевы ненасытное властолюбие, лицемерие и жестокость — три главных отличительных черты всех тиранов, каких знала история.

Постепенно, шаг за шагом, изменяется облик этой женщины. Огонь ее главной страсти — желания царить и повелевать — выжигает в ней все человеческое. В финале драмы, дополненном постановщиками, почти безумно звучит ее одинокий и яростный крик: «Я королева! Я королева! Я королева!». Свет гаснет, сцена погружается во тьму, в которой, вырванный из черноты одним-единственным красным лучом, раскаленно рдеет высокий британский трон и кровавая фигура женщины на троне. Идет занавес, закрывая от нас Елизавету, которая осталась одна на свете со своей проклятой властью.

Многие актеры проявили в спектакле и темперамент, и мастерство. Хорошо провела свою выигрышную роль В. И. Костицын (Мортимер), запоминаются Е. К. Трифонов (Эмьяс Полет), Г. А. Любченко (барон Берли) и другие. Одного из авторов удачи зрители не увидели на сцене: это художник спектакля В. И. Векшина, заслуженный деятель искусств Удмуртской АССР. Ее выразительное и лаконичное оформление спектакля, ее красочные и световые эффекты действуют безошибочно. Увлекает зрителя и молчаливая «игра занавеса» — сложное взаимодействие черного и красного полотнищ, которые словно борются друг с другом, вторя действию драмы (так, перед сценой казни черное полотнище полностью закрывает красное).

Спектакль идет в очень живом ритме, декорации меняются чуть ли не мгновенно, паузы между картинами искусно заполняются. Динамизм и цельность спектакля отличают «почерк» режиссера Шнейдермана. Можно поставить в упрек ижевцам некоторую «заигранность» отдельных приемов, порой — исторические вольности. Так, Мортимер стоит спиной к королеве, чтобы показать зрителям свою отчужденность в отношении Елизаветы; Лейстер присаживается отдохнуть на подлокотник трона, вносящая нам, что он, фаворит королевы, возле этого трона — «свой парень»; приемы слишком прямолинейные. Но в целом «Мария Стюарт» ижевских гостей производит сильное впечатление.

Шиллер и Фредро, советские пьесы и современная американская драма — театр имени Короленко нельзя упрекнуть в однообразии репертуара. Не впадая в чрез-

мерную восторженность, мы должны отметить живое, творческое напряжение этого коллектива, обладающего большими возможностями.

[«Ленинец», 28 мая 1966]

Спор о морали

Большой драматический театр имени Качалова (Казань), гастролирующий в столице нашей республики, показал уфимским зрителям драму В. Розова «Затейник» в постановке Г. Соколова. Этот спектакль поднимает злободневные моральные проблемы и, несомненно, заслуживает рассмотрения.

В драме «Затейник» всего два действия. Когда поднимается занавес, мы видим на сцене кровать и спящего человека. В поисках волейбольного мяча в домик забредает человек в изящном летнем костюме. Он будит лежебоку, получает свой мяч и с изумлением узнает в заспанном затейнике (он же заведующий спортбазой) своего бывшего соперника Сергея Сорокина. Эти два человека некогда учились вместе в одном из вузов Москвы, Сорокин был гордостью факультета, и Валентин Селищев боялся его... Несколько лет назад Сергей Сорокин бесследно исчез из Москвы. И вот теперь Селищев, с трудом скрывая радость, узнает в обрюзглом и опустившемся затейнике небольшого приморского дома отдыха — Серегу Сорокина.

Длинный диалог постепенно раскрывает нам предысторию этой встречи. Четырнадцать лет назад два студента любили одну девушку. Она предпочитала Сергея, женитьба уже была решенным делом, но тут в классический «треугольник» вмешалась четвертая сила — сила родительской любви.

Валя Селищев, симулируя самоубийство, положил на видное место искусно сочиненную предсмертную записку. Прочтя ее, мать Валентина чуть не сошла с ума. Она кинулась к отцу. Решено было спасти единственного сына любой ценой. «Любой ценой» в данном случае означает насилие над человеческой личностью, злоупотребление властью. Оно и было в предыстории нашей драмы, это злоупотребление. Ибо отец Вали Селищева работал прокурором и располагал весьма реальной властью.

Алексей Павлович Селищев в драме Розова вовсе не мелодраматический черныш злодей. Сергея Сорокина он в тюрьму не сажал, он просто использовал тот страх, которым в то время были окружены его прокурорские погоны и его работа.

Неясная угроза попеременно с просьбами — в такой форме выразилось злоупотребление властью. Прокурор Селищев лично переговорил с девушкой Галей, в которую был влюблен его сын. Он рассказывал Гале, что Валентин не может без нее жить, и намекал, что Сорокин может вызвать интерес следственных органов. В заключение прокурор подвел Галю к киоску и купил ей шоколадку. Шантаж в серебряной бумажке — уже не только преступление, но и гнусность.

В результате дрожащая от страха девушка вышла замуж за сына прокурора, а Серегу Сорокин навсегда покинул Москву. Подлость послужила фундаментом, на котором Селищевы решили построить прочную, благополучную семью. Обертку от шоколада они давно выкинули, а само «насилие с шоколадом» постарались забыть.

Но ничто не забывается. Спустя четырнадцать лет Сорокин отыскался. Рано или поздно жизнь заставляет держать ответ каждого.

Вся эта предыстория обрисовывается в разговоре двух мужчин в домике на берегу моря. Серега Сорокин кажется оупевшим, он говорит Валентину, что давно все забыл и не придает прошлому никакого значения. Но это лишь маска, привычная маска затейника; на самом деле прошлое живо. Распив по-приятельски бутылку, Сорокин и Селищев становятся откровеннее. Внезапно самая настоящая ненависть показывает свои клыки. Это не просто вражда двух людей, это, по мысли автора, неприимимая взаимная ненависть двух идейных позиций: гуманизма и мещанства.

Актер Б. Шамин выразительно рисует образ современного мещанина. Его Селищев изящен, франтоват, на шее у него болтается модный галстучек; он разбегается по курортам, читает лекции о моральном облике советского человека и при этом изменяет жене налево и направо. Режиссер спектакля проявил дерзость, введя грубую бытовую деталь: проводил случайную любовницу, Валентин Селищев рассматривает свои руки и тщательным умывает их. В этой детали — весь Селищев, чистюля и циник. Этому всегда тепло, никакие бури эпохи не взволнуют пустую гладь его души, он первым приспосабливается к любым поворотам и ловит на лету лозунги момента. Создание этого образа — бесспорная удача актера.

Сложнее с образом Сорокина. По замыслу драматурга Сорокин не герой, а «просто» человек. Четырнадцать лет назад жизнь нокаутировала его, и у Сергея до сих пор болит голова. Актер Е. Кузин очень убедителен и правдив в этой роли. Но беда в том, что у самого Розова эта роль — с червоточинкой. Выписывая этот образ, Розов руководствовался установкой на жалость. Мы, зрители, должны пожалеть Сорокина. В конце первого действия Селищев, отняв у Сорокина фотокарточку Гали, бросает ему в лицо: «Шпана!» — и уходит. Униженный и раздавленный Сорокин валяется на полу. Снаружи раздаются крики: «Затейник!» И Сорокин встает, вытаскивает из кучи «культ-инвентаря» несколько размалеванных масок и выходит на зов скачущей публики. Он обходит домик и появляется с другой стороны — уже в маске. Нелепая смеющаяся харя скрыла его лицо. Прием драматурга рассчитан на то, чтобы подчеркнуть трагизм образа, противоречие лица и маски, чтобы вызвать жалость к Сергею. Такое завершение первого действия вызывает аплодисменты зрителей, точь-в-точь как знаменитое рыдание из оперы Леонкавалло: «Смейся, паяц, над разбитой любовью...» Это уж очень старо. Невольно хочется сказать: пожалуйте, товарищи, не заставляйте насильно жалеть героя.

Второе действие драмы разворачивается в Москве, в доме Селищевых. Валентин, вернувшись домой, рассказывает Галине о своей встрече с «затейником». Очень умная, честная и положительная Галина, конечно же, решает бросить своего мужа и разыскать Сорокина, чтобы помочь ему возродиться. Художественные построения второго действия зачастую отдают сентиментальностью: порой кажется, что Розов пытается подражать Диккенсу, но у последнего сцены обаятий, слез и примирений получались все же гораздо лучше. Прекрасный актер Я. Мацкевич, заслуженный артист Татарской АССР, в какой-то мере придает недостающую убедительность персонажу Розова — пенсионеру Алексею Павловичу Селищеву, его запоздалому раскаянию и выступлению в поддержку Галины. Но вся эта линия дописана драматургом торопливо и небрежно. Ибо на сцену уже выходят его главные и любимые герои — двадцатилетние.

Розов задался целью в этой драме сравнить две истории любви: той, которую мы сейчас рассмотрели, и другой — современной. В квартиру Селищевых входят двое сияющих юнцов: Эдик Селищев, племянник Алексея Павловича, и Тамара. Они только что самовольно вступили в брак, для чего Эдику пришлось выкрасть из сейфа мамы-директорши свой собственный паспорт.

Затем появляется и мамочка, руководительница какого-то предприятия. Спор матери и сына — «гвоздь» драмы Розова, это спор о современной советской морали. Мама — директорша олицетворяет мещанскую мораль; она требует от сына повиновения. Но Эдик хочет жить своим умом, труда не боится и за чужую спину не прячется. Он представляет в пьесе подлинную советскую мораль. Ведь нравственность нельзя предписывать декретами строгой мамы: мораль органически складывается в процессе возникновения и развития новых общественных отношений. «Порядочность выше дисциплины», говорится в драме «Затейник». Одни лишь репрессивные меры («дисциплина» в понимании мамы Эдика) не могут гарантировать морального поведения: оно зависит от нашего внутреннего самосознания, от высокой ответственности каждого человека перед обществом и перед самим собой. Помните, как у Маяковского:

Какой-то
 смущенный
 сукин сын,
а над ним
 путиловец —
 нежней папаши:
«Ты,
 парнишка,
 выкладывай
 ворованные часы,
часы теперича наши!»

Вот эту мораль высокой ответственности утверждает В. Розов. Его драма остается спорной и противоречивой, но она ценна постановкой моральных проблем. Театр им. Качалова создал спектакль, отличающийся высокой профессиональной культурой. Особенно хороши Е. Кузин, Я. Мацкевич, В. Никитин (Эдуард). Недостатком спектакля является лишь некоторая сдержанность, искусственно заниженное напряжение. Подчеркнуто будничная манера диалога подчас приводит к тому, что актеры «проглатывают» немалую долю текста. Так, в первом действии актер Е. Кузин подал свой рассказ-воспоминание настолько «реалистически», что зрители просто не поняли, из-за чего в точности Сергей Сорокин покинул Москву. Ключевая деталь выпала из драмы. В этом ли видят казанцы реализм?

Этот «матовый налет», словно пыль на лампе, приглушает свет драмы. Но хотя пыль мешает, сама лампа — в сто свечей.

Опытный театральный коллектив и богатый мыслями спектакль — таков вывод нашей рецензии.

[«Ленинец», 23 июля 1966]

Революция без легенды

Некоторые размышления о пьесе и спектакле «Большевики»

В минувшую субботу Красноярский драматический театр имени Пушкина начал свои гастроли в Уфе драмой Михаила Шатрова «Большевики». Этот спектакль в постановке главного режиссера театра Германа Меньшенина, безусловно, заслуживает внимания зрителей.

Впервые поставленные в московском «Современнике» «Большевики» обошли многие сцены Союза. Однако, как выяснилось, эта пьеса не так-то уж проста для постановки, в ней есть свои немалые трудности и «подвожные рифы»: поэтому сейчас «Большевики» удерживаются в репертуаре немногих театров. Долгая жизнь драмы у красноярцев — это свидетельство творческой зрелости и силы коллектива, с которым мы сейчас знакомимся.

Драма «Большевики» иначе называется «Тридцатое августа». В ней показаны сутки из нашей истории — 30 августа 1918 года, когда в Москве на заводе Михельсона эсерка Фанни Каплан стреляла в Ленина. Но в отличие от известного фильма Ромма «Ленин в 1918 году» в драме нет сцен у постели раненого вождя и нет его самого; другое отличие от фильма — строгая историческая точность, почти полное отсутствие вымысла, чем не может похвалиться известный кинофильм.

В драме «Большевики» показаны именно те люди, которые возглавляли республику Советов в тот грозовой август: Свердлов, Крестинский, Енукидзе, Петровский, Ногин, Чичерин, Луначарский, Стучка, Цюрупа, Стеклов и другие.

Упоминается Бухарин, говорится, что «Троцкий на фронте...» Короче говоря, Шатров не выбирает действующих лиц, а в точности следует исторической действительности. В момент покушения на Ленина в Москве не было Сталина и Горького. Все время незримо присутствует Ленин; его ждут, его привозят раненого, за его жизнь борются, его мыслями поверяют собственные мысли и постоянно по ходу действия телеграфисту диктуют запросы и приказы председателя Совнаркома.

Вообще говоря, этот драматургический прием заставляет вспомнить «Последние дни» Михаила Булгакова, где Пушкина лишь раз проносят по сцене после дуэли с Дантесом, тем не менее, это пьеса о Пушкине. В драме Шатрова этот прием даже более оправдан, так как эта пьеса не только о Ленине, но и вообще о революции и ее творцах, о гуманизме и терроре, о праве и насилии,

Драма ставит важные философские и нравственные проблемы, не утратившие своего значения и по сей день. В центре драмы — выработка знаменитого решения о красном терроре. В каких обстоятельствах, почему и как принималось это решение? Вот вопрос далеко не академический, чрезвычайно важный и сегодня в борьбе с ложью, с вольными и невольными искажениями исторических фактов.

Зрителя захватывает и сам подход к изображению революционеров — детальный показ их споров, колебаний, ошибок и побед. «Революция без легенды» — так можно было бы, мне кажется, кратко охарактеризовать подход Шатрова и режиссера Меньшенина к этой теме. Из сказанного не следует, что мы отвергаем символические обобщенные формы раскрытия революционной темы — отнюдь нет. Но эта обобщенность, символичность, романтика могут быть с большой пользой для искусства уравновешены документальной или хроникальной формой изображения. Дело не в характерных частностях (например, Крупская штопает простреленное пальто Ленина, которое сейчас хранится в Музее революции), дело в том, что легендарные лица великой эпохи показаны как живые люди, не на высоких пьедесталах, а

в гуще жизни, в борьбе. Пьеса и спектакль приближают этих людей к нам, делают по-человечески понятными и знакомыми — без ложной интимности.

Мы понимаем, что Совнарком 1918 года, решая вопрос о красном терроре, в какой-то мере предопределял развитие событий на очень значительный период времени. Именно потому так сильно звучат в спектакле красноярцев печальные и грозные слова Свердлова (артист Л. Темкин) о том, что между революцией мелкобуржуазной и революцией пролетарской нет неподвижной грани. Режиссер Меньшенин и коллектив театра нашли точный «оттенок мысли»: большевики сознавали, что великие решения связаны с риском, но, тем не менее, эти решения необходимо было принять, чтобы не оказаться в хвосте слепой стихии, чтобы противостоять самосуду, который мог быть порожден гневом народных масс.

Красноярцы вслед за драматургом подчеркивают, что решение проблемы террора — только в сохранении революционной законности: когда исчезает законность, когда ее попирает личный произвол, революция оказывается в опасности.

Театр в основном верно доносит до зрителя «дух и букву» драмы «Большевики». Представляется лишь несколько снижающим пафос пьесы то смягчение, которое Герман Меньшенин произвел (впрочем, с ведома самого автора) в центральной сцене. Мы слышим по-бытовому ускоренные, почти до скороговорки, реплики и аргументы большевиков, обсуждающих вопрос о терроре. Зрители перестают в какой-то момент ощущать тот «трагизм истории», который стремился выявить драматург. Трагедия остается за сценой. Вероятно, возможны различные прочтения текста — их определяет целевая установка режиссера. Но в любом прочтении нужно сохранять все богатство материала, по возможности полно использовать потенциальную энергию пьесы.

С тем же смягчением, видимо, связана и трактовка некоторых образов. Например, и Герман Меньшенин, и артист Л. Темкин знают, конечно, что в конце лета 1918 года Якову Свердлову оставалось жить немногим более шести месяцев: он умер от чахотки 16 марта 1919 года. Свердлов, объявляя красный террор, был смертельно больным человеком, он сгорал, как свеча на ветру. Трагизм этой фигуры «смазывается» ораторским пафосом актера: думается, что на деле то был пафос иного качества. Темкин играет Свердлова, если можно так выразиться, несколько «нарядно».

Следовало бы придать этому важному образу больше страсти и боли, не ограничиваясь сочетанием скромного покашливания с широкими жестами трибуна. Не облегчена ли задача актера в спектакле Красноярского театра сравнительно с авторским замыслом?

В целом постановка «Большевиков» в театре имени Пушкина выглядит монолитной, ансамбль ровный, он производит впечатление дружбы и сыгранности актеров. Интересно сыгран Луначарский (В. Пономаренко), но удаче молодого актера способствовал и чуть более выигрышный материал его роли. Красноярцы — это ансамбль не «звезд», а думающих актеров.

Можно было бы говорить еще о частных погрешностях или удачах, об особенностях манеры игры, но, видимо, не в этом главное. Представляется самым главным то, что Красноярский театр имени Пушкина привез нам спектакль, заставляющий мыслить, исторический и актуальный в силу самой этой подлинной историчности. Вот за это спасибо красноярцам!

[«Вечерняя Уфа», 6 августа 1970]

«Зимняя сказка»

В очень разнообразном репертуаре Севастопольского драматического театра имени Луначарского, выступающего сейчас в Уфе, привлекает внимание имя Шекспира. Севастопольцы привезли нам постановку его драмы «Зимняя сказка».

Это, конечно, не «Гамлет». Достигнув успеха и, может быть, относительного душевного равновесия, Шекспир перестал создавать свои потрясающие трагедии с кровавыми финалами. С 1608 года начинается период так называемых «романтических драм-сказок», одна из которых идет сейчас у нас. Шекспир — всегда Шекспир, и хорошая постановка любой его вещи — это праздник.

«Зимнюю сказку» поставил режиссер А. Д. Смеляков и оформил художник В. Б. Озерников. Спектакль идет, по сути дела, в одной декорации, которая прибавлением нескольких аксессуаров преобразается то в королевский дворец, то в хижину пастуха. При Шекспире с декорациями было еще проще. Костюмы у севастопольцев пестроваты и представляют собой смешение самых разных эпох, но ведь «Зимняя сказка» знаменита своими анахронизмами: часть действия разыгрывается в Богемии (Чехии), которую, кстати, Шекспир поместил на берегу моря, а король Леонт посылает гонцов к дельфийскому оракулу, который существовал в древней Греции, когда никакой Богемии на свете не было. Еще одна забавная деталь: королева Гермиона, жена Леонта, заявляет, что ее отцом был русский царь. Шекспиру Московское царство, Русь времен Ивана Грозного и Годунова, представлялась далекой и экзотической страной.

Содержание «Зимней сказки» несложно: Шекспир заново написал драму ревности, но в сказочном варианте и (в отличие от «Отелло») со счастливым концом. Король Сицилии Леонт беспричинно приревновал Гермиону к своему другу, богемскому королю Поликсену; тут не было никакого Яго, никакой злодейской интриги, а чистейший каприз ревнивого тирана. Последовали страшные беды, прекрасная Гермиона очутилась в тюрьме, там родила дочь, которую Леонт, считая плодом измены, велел бросить в пустыне; далее — сцена суда над королевой и чтение «оправдательного вердикта» дельфийского оракула, известие о смерти юного принца, сына Леонта. Гермиона падает и умирает от горя. Но потом все наладится, правда победит и даже невинно обвиненная королева окажется живой. Сказка, настоящая сказка — поздний Шекспир.

В целом спектакль севастопольцев удался, но в нем есть некоторые недостатки, на которые хотелось бы обратить внимание.

Прежде всего — удивительная режиссерская «находка»: Поликсен, король-забудлыга, с кувшином вина в руках. Мы видели таких комических королей в пьесах Шварца. Это прекрасные пьесы, но не кажется ли вам, что между Шекспиром и Шварцем есть «маленькая разница»? Поликсена играет заслуженный артист РСФСР В. А. Шаврин, актер вполне серьезный, во второй половине драмы почти безупречный. Видимо, манеры и интонации подгулявшего биндюжника в первой части драмы следует отнести не столько на счет игры актера, сколько на счет режиссерской попытки «оживления» роли.

Нам могут сказать, что это — «оригинальное прочтение». Но тогда и вся пьеса должна быть прочитана в том же духе! Ан нет, этого сделать нельзя: исчезнет сказочная серьезность, пропадет весь драматизм.

Английский театр эпохи Шекспира не боялся ни соленых шуток, ни озорства. Сочетание высокой трагики с самым смелым комизмом — один из секретов вечного обаяния Шекспира. Так и в «Зимней сказке» ветреные богемские пастушки контрастно оттеняют чистую любовь принца Флоризеля и Утраты (так зовут дочь

Леонта и Гермионы, воспитанную пастухами). Но не слишком ли примитивно велелся эти разудалые девицы? В конце концов их опереточные ужимки и прыжки начинают надоедать. Может быть, Шекспир задумал эту озорную группу все же несколько поэтичнее?

Но спектакль все же нравится, и это не случайно. Наряду с режиссером-постановщиком большая заслуга в этом исполнителя роли Леонта — актера Н. Н. Маруфова. Хорошие актерские данные, рост, голос дают ему богатые возможности для игры, и он умеет пользоваться этими возможностями. Его Леонт — это настоящий король, не забывающий ни на миг о своем сане и власти, взглядом одним повергающий в трепет, В позах, движениях, жестах Маруфова — ничего лишнего и ничего неточного: королевское величие, гордость, гнев, но и королевское раскаяние, стыд и любовь. Увидеть этого актера в «Зимней сказке» было по-настоящему интересно,

В целом под стать ему и Гермиона — артистка Л. Б. Кара-Гяур. Быть может, не вполне уместны прорывающиеся в ее голосе бытовые разговорные интонации. Ведь так называемый реализм Шекспира — это вовсе не реализм Островского или Чехова, и подавать красочный, метафорический шекспировский текст в разговорном ключе невозможно. Но такие моменты в игре Кара-Гяур редки, она проводит роль в основном на уровне своего партнера — Н. Н. Маруфова.

Не вдаваясь в дальнейшую оценку игры каждого актера, скажем просто: севастьянская драма — это дружный, слаженный ансамбль, и «Зимняя сказка» — спектакль цельный, запоминающийся. Венцом его становится знаменитая финальная сцена. Просветленная улыбка великого гуманиста Шекспира, защитника чести и достоинства женщины, незримо одухотворяет поэтический финал драмы с «оживающей статуей» Гермионы.

Эту статую якобы изваял знаменитый скульптор, и сходство ее с усопшей королевой так поражает безутешного Леонта, что он молит ее сойти с пьедестала и заговорить. И вот «статуя» оживает (невинный обман, на пьедестале живая Гермиона, скрывавшаяся шестнадцать лет от мира). Всю эту сцену севастьяпольцы сыграли прекрасно. А встреча матери с Утратой — кого не растрогает эта вечная тема материнской любви? Принц Флоризель женится на Утрате, все примиряются, все счастливы.

«Зимняя сказка» полна очарования. Конечно, можно было бы поставить ее более драматично, сделать первую половину более грустной, более «тяжелой», чтобы тем большее душевное облегчение дарил нам светлый финал. Но, в конце концов, пьесы ставятся режиссерами, а не газетными рецензентами. С режиссеров мы многого требуем, но многое и отдаем на их усмотрение. Конечный результат оправдывает трактовку А. Д. Смелякова, несмотря на указанные выше погрешности.

[«Советская Башкирия», 10 июня 1971]

Разнообразие — это тоже лицо

1 июня «Драматической песней» Б. Равенских и М. Анчарова в Уфе открылись гастроли Московского драматического театра имени Пушкина.

Этот театр гастролировал у нас в Уфе 13 лет назад — летом 1959 года. Приятно

видеть, что в составе труппы остаются наши давние знакомые: М. Кузнецова, И. Колин, Г. Яниковский, Ю. Стромов, В. Торстенсен... Но, конечно, новых имен впятеро больше. По сути дела, мы, уфимские зрители, заново знакомимся с театром имени Пушкина, которым руководит народный артист РСФСР Б. Н. Толмазов.

Во второй день гастролей мы увидели в постановке народного артиста СССР Б. И. Равенских пьесу Леонида Андреева «Дни нашей жизни». Сам выбор пьесы косвенно воспринимается как дань признания сложному и яркому таланту Андреева.

«Дни нашей жизни» (1909) — одна из лучших пьес Андреева. В ней нашли отражение многие факты его собственной биографии: его студенческая молодость (он окончил Московский университет), его наследственный алкоголизм (он лечился в специальной клинике для хроников), его «отсидка» в Таганской тюрьме. В пьесе отразились и страстный гуманизм Андреева, протест против социального неравенства, и мощное влияние Достоевского, и противоположное этому влиянию пессимистическое неприятие «сверхвысокой» нравственной требовательности, того этического максимализма, который был отличительной чертой «русских мальчиков» в горячие годы трех революций. Разрываемая противоречиями, как бы вибрирующая от напряжения пьеса «Дни нашей жизни» — сложная вещь, и для постановки трудная: в ней нужно не только играть, но и всем сердцем верить во многие большие вещи. Лучшими своими сторонами пьеса Андреева соприкасается с великой гуманистической традицией русской литературы.

Поначалу казалось, что спектакль идет «в полнакала», как светит электрическая лампа, когда в сети падает напряжение. Действие развивалось томительно, с неоправданными замедлениями, которые затем навёрстывались рывками. Не слишком убедительной выглядела центральная пара: Ольга Николаевна (актриса Т. И. Лякина) и Николай Глуховцев (заслуженный артист РСФСР А. В. Локтев). Иным персонажам недоставало красок, они словно оставались «немыми». На этом фоне стремительным метеором просверкала Евдокия Антоновна, которую играет народная артистка РСФСР О. А. Викландт — актриса и режиссер... И все же в спектакле «чего-то» не хватало.

Но затем, во второй половине спектакля, произошел перелом, появилось это самое «что-то». Внезапно действие захватило и увлекло зрителей. И дело было тут не в том, что по тексту Андреева обостряется сюжет пьесы. Дело в том, что актерский ансамбль внутренне «собрался». Последний акт шел с нарастающим успехом. Занавес опустился и поднялся вновь, были цветы, аллодисменты и чувство внутренней удовлетворенности — все, как и должно быть.

И первая заслуга в этом — О. А. Викландт. Очень естественна, более того — гротескно-правдива Евдокия Антоновна с ее французским романсом о рыданиях осенних скрипок, под аккомпанемент которых она торгует своей родной дочерью. Потрясают до ужаса ее гнусное сюсюканье («секаладоську хотю») и ее доподлинный, душераздирающий трагизм: «Куда мне идти?» Эта дама с зонтиком, которым она подает сигналы покупателям живого товара, эта мать-сводня сама оказывается жертвой кошмарной жизни, она несчастна и одинока; мы испытываем почти преступную жалость к ней — к говорящей по-французски голодной собаке старых московских бульваров. Ради одной игры Викландт уже стоит поспешить на «Дни нашей жизни»! Какое нужно — нет, не только дарование — какое нужно сердце, чтобы обогатить нас и такую, по-новому перевернувшейся болью о человеке!

Евдокия Антоновна оказывается центром спектакля. Все играет на нее. Это приводит к сильному смещению акцентов и порождает известную неопределенность общей трактовки. Мы далеки от безоговорочного восхищения этим спектаклем. У актеров немало заигранных приемов, порою трагическое подается мелодраматически и в таких случаях не доходит до зрителя. Зато комизм всегда бьет без промаха. Вот и получается, что часть публики жизнерадостным хохотом то и

дело прерывает действие этой мрачной, глубоко печальной драмы, а второстепенная роль подпоручика Миронова, очень живо и естественно исполненная актером Ю. И. Косых, начинается едва ли не забивать главных героев «Дней нашей жизни».

Но не будем педантами: выше уже говорилось, что пьеса трудна для постановки (хотя весьма сценична). Не так-то просто через внешний бытовизм донести до зрителя андreeвскую «жуть». И все же актеры добились настоящего сопереживания зрителя, и наступили моменты (в последнем акте), когда зрительный зал замирал, ожидая очередной реплики. Уфимцы тепло приняли спектакль.

Зрителям пришлось по душе Онуфрий (актер Р. М. Вильдан), цельное впечатление произвел надутый и страшный в своей тупости Эдуард фон Ранкен (народный артист РСФСР Ю. И. Аверин), запомнился злобный городской (В. В. Торстенсен).

Спектакль производит впечатление широкого диапазона творческих возможностей труппы. Об этой широте говорила уже гастрольная программа театра имени Пушкина: здесь пьесы самых разных авторов, от Бернарда Шоу до Михаила Зощенко и от Луиджи Скарцины до Мустая Карима.

3 июня наши гости показали комедию А. Н. Островского «Невольницы» в постановке А. Я. Говорухо. Это одна из самых легких вещей драматурга, написанная в последний период его творчества (1880 год) и заметно уступающая «печальным комедиям» того же периода, хотя и не лишенная тонкого психологизма и социальных мотивов. Однако театр предлагает совсем иную трактовку пьесы — еще более облегченную, почти водевильную. Создателям спектакля явно не хочется особенно углубляться в переживания прехорошенькой взбалмошной институтки. Актеры не психологизируют, актеры веселятся напрапалу. Очаровательную дурочку Евлалию Андреевну играет В. В. Алентова, а ее мужа — народный артист РСФСР С. В. Бобров. Они составляют дружный дуэт, которому великолепно аккомпанирует Р. М. Вильдан в роли циничного молодого карьериста Мулина. Это вариант грибоедовского Молчалниа, только заметно отполировавшегося за 60 лет. Вильдан со своими плутовскими ужимками и пируэтками доставил зрителям немало веселых минут, совершенно заставив забыть студента Онуфрия из предыдущего спектакля. И вновь блеснула щедрая, изобретательная О. А. Викландт в роли экономки Марфы Севастьяновны. Эта актриса очеловечивает все, к чему ни прикоснется, стремится найти что-то доброе или по крайней мере вызывающее жалость даже в ролях, задуманных с отчетливым знаком минус. Ее «находки» производят впечатление мгновенных импровизаций, например, изумительная «звуко-мимическая» сценка, когда она одними жестами и звукоподражаниями объясняет ужасное действие яда.

Столь дерзко трактованная комедия «Невольницы» имела у зрителей большой успех. Когда по окончании «Невольниц» перед зрителями в последний раз проплыл круг сцены с неподвижными «живыми картинами», словно образующими комический эпилог спектакля, аплодисменты не смолкали несколько минут.

В заключение остается лишь добавить, что гастроли Московского драматического театра имени Пушкина начались успешно. Интерес к гостям возрастает, а впереди еще много такого, что стоит посмотреть.

[«Ленинец», 7 июня 1972]

«Легенда о Паганини»

Имя Никколо Паганини, феноменального скрипача-виртуоза, приобрело колоссальную известность уже в конце восемнадцатого века. Лермонтов, описывая в романе «Княгиня Лиговская» кабинет Печорина, упоминает об «алебастровых карикатурах», стоявших на камине: в числе их была фигура Паганини. Блестящий романтический образ Паганини создал Генрих Гейне в своих «Флорентийских ночах». Советский писатель Анатолий Виноградов в 30-е годы написал роман «Осуждение Паганини», имевший большой успех и до сей дня не забытый читателями.

Московский драматический театр имени Пушкина, гастролирующий сейчас в Уфе, поставил пьесу В. Балашова «Легенда о Паганини», написанную белыми стихами и имеющую подзаголовок «Поэма для театра». Постановщик этого спектакля — народный артист РСФСР Б. Н. Толмазов, главный режиссер театра.

В громкой славе Паганини была трагическая нота. Жизнь его окружена легендами и небылицами: враги распускали о нем слухи, что он убил из ревности человека и долгие годы был на каторге, что он продал душу дьяволу за великое искусство, за неслыханное мастерство игры на скрипке. Интриги иезуитов против Паганини детально (хотя и с большой свободой воображения) изобразил в своем романе А. Виноградов. В пьесе В. Балашова борьба духовенства против гения представлена как соперничество за власть над душами людей. Антагонистом главного героя выступает аббат Винченцо — бывший скрипач и бывший друг Паганини. Их нравственный поединок и составляет стержень всего сюжета. К теме борьбы религии против искусства примешан оттенок личной зависти, пусть даже не вполне осознанной. Пьеса заканчивается духовной победой Паганини.

Роль его исполняет заслуженный артист РСФСР А. И. Кочетков. Голос А. И. Кочеткова способен переходить от громового раската до нежнейшего шепота (который, однако, слышен и в самых верхних ярусах). Только, может быть, не всегда понятно, чем оправдывается сильное произнесение одних монологов и холодное, «ускоренное» чтение других. О естественности жеста говорить трудно, поскольку вся пьеса романтична и довольно условна по стилю. И все же, несмотря на условность, нам кажется, что героическому образу музыканта-мученика порой не помешало бы чуть больше человеческого тепла.

В роли Винченцо выступил Ю. И. Аверин, народный артист РСФСР. Преодолевая крупные недостатки текста, он доносит до зрителя запутанную и темную сущность характера, разоблачает гнусное «нутро» важного церковника, великолепно носит сутану и вообще делает все, чтобы довольно схематический образ из «поэмы» В. Балашова звучал более убедительно.

Ответственную роль Августины, воплощающей и католические суеверия народа, и его любовь к великому искусству, исполнила В. Д. Архангельская, великолепный голос которой служит послушным инструментом для передачи самых разнообразных оттенков чувства.

Актриса Н. А. Марушина (Мерчелла) живо и довольно темпераментно изображает девушку из народа, влюбленную в Паганини, а Н. Г. Попова — графиню Беатриче, запуганную аббатом и отказавшуюся от любви великого скрипача.

На зрителей произвела хорошее впечатление вся машинерия спектакля, эффектная игра света (художник Г. К. Самойлов) и, конечно, музыка Паганини. Спектакль идет в хорошем ритме: чувствуется, что он отлажен и отшлифован.

И все-таки удовольствие, получаемое зрителем от постановки, от игры актеров, снижается в результате одного очень большого недостатка. Вину за него нельзя возложить

на театр. Этот недостаток — слабый текст. А текст — первооснова, на нем должно строиться все остальное. Слабый текст заранее «минирует» успех постановки.

Автор «поэмы» свел трагедию великого страдальца и мученика искусства к любовной драме. Страшная сила католической церкви, преследовавшей скрипача, воплощена в образе завистника, вдобавок еще сниженного к финалу до вульгарного любителя смазливых прихожанок (как в тысячах анекдотов о патерах и попах). Глубокие социально-психологические проблемы искусства В. Балашовым лишь названы, но не развернуты. К тому же, автор слабо представляет себе итальянскую действительность начала прошлого века. Никак нельзя понять, почему отец Винченцо называет прихожанок «сестра моя», хотя он должен, конечно, называть их «дочерьми». И слишком легко этот настоятель собора грозитися проклятием, хотя церковное проклятие какого-либо грешника требовало сложной предварительной процедуры и не зависело от капризов одного аббата.

Словом, текст пьесы мало удовлетворяет. Тем более, следует отметить заслугу театра, заставившего зрителей прочувствовать горькую судьбу художника и встретить горячими аплодисментами последние слова пьесы:

— Я Паганини. Люди, я артист!

Спектакль прославляет вечное, немеркнувшее искусство и показывает нам, какой дорогой ценой оплачиваются его победы.

[«Вечерняя Уфа», 16 июня 1972]

Ищи свою дорогу...

Юбилей А. Н. Островского Республиканский русский драматический театр встретил новыми постановками его пьес, в том числе комедии «Бедность не порок». Спектакль поставлен главным режиссером театра Г. Гилязовым, художник — М. Курилко, балетмейстер — Г. Анищенко.

«Бедность не порок» — вещь на вид простая, а на деле очень сложная, связанная с так называемым «славянофильским периодом» Островского и не лишенная противоречий, что и вызвало в свое время резкий отзыв Н. Г. Чернышевского: «купецкая идиллия», «ложная идеализация устарелых форм». В то же время в комедии «Бедность не порок» явились перед зрителями новые положительные герои Островского — носители народного гуманизма, в особенности «благородный пьяница» Любим Торцов, деклассированный купец, опустившийся до нищеты.

Один из главных упреков критики вызвало внезапное перерождение деспота Гордея Торцова, когда в финале он соглашается отдать Любовь Гордеевну за бедного приказчика Митю. Елейные, умильные нотки появляются в последних репликах Гордея, эти нотки не вяжутся с четкой определенностью образа самодура. Комедия написана в то время, когда Островский, отказавшись от гоголевского беспощадного разоблачения, стремился найти светлые начала в патриархальной жизни купечества: «Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем то-

скует. Исправители найдутся и без нас». Так писал он в сентябре 1853 года — за несколько месяцев до премьеры комедии «Бедность не порок» в Малом театре.

Это историческое вступление нам нужно было для того, чтобы хоть в некоторой степени обрисовать трудности, которые предстояло преодолеть коллективу нашего театра во главе с Г. Гилязовым. И вполне оправданным представляется стремление искать новые, еще не истоптанные дороги в этой постановке.

Сегодняшний спектакль «Бедность не порок» выглядит несколько необычно. Постановщик отказался от занавеса, спектакль делится на части и обрамляется своеобразными танцевальными дивертисментами — «народными сценами»: в самом начале через зрительный зал вбегают на сцену крестьянские парни и девушки в русской национальной одежде, в лаптях, с балалайками и затевают веселый хоровод. Этот условный прием оправдан сюжетом комедии, действие которой приходится на святки с их играми и катаньями. Народные сцены органически сливаются с сюжетом комедии, усиливая ее этнографическое, фольклорное начало (ряженные, обрядовые песни, святочные гаданья).

Во время этих плясок производится и мгновенная смена обстановки, причем рабочие сцены одеты в те же крестьянские рубахи и по существу на миг становятся актёрами, статистами спектакля; действие всей комедии разыгрывается в одной и той же декорации. Из-за кулис на сцену некоторые персонажи не входят, а съезжают по скатам, наподобие ледяных горок, что также подчеркивает фольклорную, празднично-шутовскую окраску постановки. Правда, не всегда это «скатывание» связывается с характерами действующих лиц.

Эти приемы динамизируют спектакль: благодаря им, а также некоторым (незначительным) сокращениям трехактная (у Островского) комедия идет на уфимской сцене в двух действиях. Этнографизм комедии развит постановщиком, что приближает спектакль к жанру народной сказки. Становится ясным, что финал комедии «Бедность не порок» внутренне художественно оправдан: народная сказка по самой своей жанровой природе допускает только счастливую развязку. Уже за эти интересные мысли спектакля мы вправе благодарить его постановщика Г. Гилязова. То, что представлялось фальшью зрителю, требовавшему сатирической комедии гоголевского типа, вполне понятно и приемлемо в фольклорно-сказочной трактовке, включающей мечту о счастье и об исправлении зла.

В ходе основного действия спектакля чувствуется сильный акцент на комедийных элементах. В спектакле занято много молодых актеров, их увлеченность и непосредственность с лихвой искупают некоторый недостаток опыта. Чутьочку «иконописным» выглядит приказчик Митя (В. Малюшин) — поклонник Кольцова и сам поэт; впрочем, такая «иконописность» не противоречит замыслу Островского. Любовь Гордеевна (С. Акимова) выглядит несколько «голубой», слишком ангелоподобной, но главные сцены между двумя влюбленными Малюшин и Акимова разыгрывают живо, весело и естественно. Подружки героини — это очень вальяжная и слегка разбитная Анна Ивановна (Г. Мидзяева) и две лукавых шептуньи, Маша (Н. Савина) и Лиза (Н. Дудкина), прекрасно передающие тяжелую манерность купеческого кокетства.

Из молодой поросли спектакля заметно выделился своим комическим одушевлением В. Терентьев в роли Гриши Разлюляева, купеческого сынка с гармошкой. Но, по правде говоря, эту роль Островский написал с таким сочным юмором, что грех не сыграть ее хорошо. Терентьев в этом грехе не повинен, он неоднократно вызывает смех всего зала, играет свободно и ярко, в целом спектакль проходит под знаком молодости, веселья, влюбленно блестящих глаз, прибауток, песен и задорного движения.

Но все же определяют характер спектакля три актера старшего поколения: В. Крутков, В. Колтенюк и Н. Дроздов.

Крутков исполняет центральную роль — спившегося купца Любима Торцова. Многие считают этот образ «первым босяком» на русской сцене, предшественни-

ком горьковского Сатина. Актер в нашем спектакле играет Любима горячо, с сильным чувством, с оригинальными находками во внешнем рисунке. Когда Крутков — Любим произносит свое знаменитое «Шире дорогу — Любим Торцов идет!» — в зале вспыхивает овация.

В. Колтениук в роли старого купца Коршунова, сватающегося к Любви Гордевне, создает впечатляющую фигуру замаскированного садиста: пронизывающий взгляд, железный голос, плотоядные губы. Колтениук не чуждается «крупных мазков», играет резко, на грани гротескной карикатуры.

Заслуженный артист РСФСР и БАССР Н. Дроздов очень натурален и выразителен в роли Гордея Торцова. Это настоящий хам, самодур, не знающий препон своим желаниям, короче — «мерзавец своей жизни» по выражению из другой пьесы Островского. Ясное дело что с такого разворота слишком трудно перейти на финальное раскаяние, отеческую слезу и невесту откуда взявшееся добродушие. Дроздов и не делает такого перехода. Не с благодарностью, а со злобной иронией, даже с угрозой он произносит: «Ну, брат, спасибо, что на ум наставил...» Его Гордей Карпович не раскаялся а скрепя сердце уступил общему нажиму, затаил злобу и ушел со сцены. Никакого пробуждения «добрых начал» в озверелом хаме спектакль не содержит.

Что ж, это, разумеется, проще и социологически последовательнее. Возникает лишь один вопрос: а не снижает ли такое «выпрямление» Гордея Торцова ценность моральной победы его брата? Не ведет ли эта прямолинейность в трактовке самодура к разрыву с общей концепцией спектакля? Уж если сказка, так сказка, и пусть злодей признает свою вину и склонится перед народной правдой! Нам кажется, театру и постановщику стоит над этим задуматься.

А в остальном — Островский перед нами настоящий, вечно живой и даже помолодевший. Хочется подчеркнуть, что это не музейная реставрация, а живой, сегодняшний спектакль.

[«Вечерняя Уфа», 25 апреля 1973]

Интересное начало

1 июля драматической повестью Веры Пановой «Поговорим о странностях любви» начал свои уфимские гастроли новосибирский театр «Красный факел».

Общественность Уфы тепло приветствовала гостей: короткий обмен речами, корзина уфимских цветов на сцене — и рядом сибирская елочка, ответный дар театра... Но настоящее знакомство — спектакль. Театр «Красный факел» был в Уфе в 1929 году: надо ли говорить, сколько воды утекло с тех пор? По сути дела, мы с «Красным факелом» знакомимся заново. Театр имеет награду — орден Трудового Красного Знамени; главный режиссер его — народный артист РСФСР Владимир Кузьмин. Спектакль, которым открылись гастроли новосибирцев, поставлен заслуженным деятелем искусств РСФСР К. С. Черняевым.

Драматическая повесть «Поговорим о странностях любви» отмечена характерными чертами писательской манеры Пановой: тонкое раскрытие женской души,

гуманное сочувствие к трудно живущим, «негладким» людям и очень умеренная, как бы стыдливая романтизация единственной любви. Лавируя среди припомаженных романов периода пресловутой «бесконфликтности», Панова стремилась показать сложность повседневных человеческих отношений.

Пьеса начинается с получения письма. Благополучная и уверенная в себе семья — вернее, даже клан Миловановых, живущий в индустриальном поселке, который назван именем их славного родоначальника, получает письмо от девочки, носящей их гордое имя. Пишет Олюня, дочь Надежды Миловановой. Эта женщина двадцать лет назад связала свою судьбу с «непутевым» человеком, каким-то фоторепортером, и порвала всякие отношения с осуждавшей ее семьей. Надежда Милованова и ее дочь приезжают к родным в Миловановку, неблагополучные и страшно усталые. Фотограф не сумел создать им обеспеченной жизни, он бродяга по натуре, он способен забывать все ради любимой работы. Братья Надежды, мягкосердечный Евгений и упрямый, крутой Георгий Милованов, принимая ее, уверены, что с «непутевым человеком», «бездельником», бродячим фотографом покончено навсегда. Но оказывается, что Надежда по-прежнему любит его и верит в него; только крайние житейские трудности вынудили ее на время вернуться в родной поселок. И далее начинается самое главное — тот самый «разговор о странностях любви», в котором так легко себя чувствовала Вера Панова.

По-женски тонкий бытовой психологизм Пановой нашел в лице режиссера-постановщика К. С. Черняева весьма чуткого интерпретатора. Но главная нагрузка в пьесе приходится на долю героини. Панова написала в своей драматической повести одну резко выделяющуюся роль — роль Надежды, вложив в нее выстраданную жизнью мечту о великом чувстве. Конечно, это не значит, что роль Надежды можно назвать «самоигральной»: наоборот, нет ничего легче, чем загубить такую роль ложным пафосом, слезливой сентиментальностью — да каким угодно способом, коли нет своего за душой. Но у новосибирцев этого не случилось, так как роль эту прекрасно сыграла заслуженная артистка РСФСР А. Я. Покидченко. Она извлекла из материала пьесы максимум драматизма, сумела достать до того «вечного», что скрывает в себе для каждого человеческого сердца искреннее слово о любви.

Когда наблюдаешь игру А. Я. Покидченко, перестаешь следить за интонацией, верностью жеста, движением актрисы по сцене, короче — за всей так называемой «техникой». Ремесло отходит на третий план. А это верный признак настоящего искусства. Могут быть какие-то неточности в игре — неважно! Самое главное в том, что мы верим этой женщине. Потом начинаешь сравнивать, думать, вспоминать... Но в ходе спектакля мы видим не актрису, а Надежду Милованову — человека трудной судьбы и большого сердца.

Актеры «Красного факела» — опытные, хорошие артисты.

Сдержанно и тонко обрисовывает своего мягкого — увы, слишком мягкого — героя заслуженный артист РСФСР И. В. Баранов (Евгений Милованов); запоминается высокий лоб и упрямо неподвижный взгляд Георгия, которого играет заслуженный артист РСФСР Г. М. Яшунский. Кажется, что у Георгия бычья шея, хотя на самом деле артист не имеет никаких физических недомоганий в своем облике: таково общее впечатление от сыгранной им роли. Молодая актриса Н. А. Смердова в роли Туся, дочери Георгия Милованова, запоминается своей пластичностью. У Смердовой пока что еще не чувствуется большого сценического опыта (быть может, следующие спектакли еще рассеют это впечатление), но несомненным представляется, что у актрисы есть прекрасная основа для дальнейшей работы. Удивительно, но отдельные ее позы (то, как она стоит, прислонившись к косяку, или сидит с ногами на диване) запоминаются вне текста ее роли, сами по себе. А когда во время бурного объяснения с отцом Туся в отчаянии ничком падает на диван, то одно это движение заставляет задуматься о том, какими разными путями актеры могут приходить к искусству... Положительно, от этой актрисы мы можем ожидать многого.

К сожалению, пока мы не можем сказать того же о партнере Смердовой — В. Е. Бирюкове, исполняющем роль молодого человека с чистой душой, но испорченной репутацией. Вадим, которого любит Туся и который искренне любит ее, — это роль довольно ответственная и содержательная по материалу. Однако очень многое в ней пропадает из-за небрежной, «бытовой» скороговорки актера, хотя в некоторых сценах он демонстрирует вполне совершенную дикцию. Быть может, первый спектакль на новом месте или усталость (театр накануне уфимских гастролей еще играл в Саратове) сказались на исполнении этой роли, но мы вынуждены отметить, что она не прозвучала с той силой, какую можно ожидать от текста.

Нет никакой необходимости регистрировать все оттенки спектакля и устраивать «смотр всех частей». Ни читатели, ни актеры не будут на нас в претензии, если мы посоветуем уфимцам самолично познакомиться с «Красным факелом» и вынести свои собственные суждения о его спектаклях. Заметим только, что первое представление отличалось динамичным ритмом, эффектными концовками действий (или «частей»), как предпочла их назвать Панова, имея ввиду специфику своей «повести»), интересным диалогом скупой выразительного музыкального сопровождения с действием пьесы. Особенной похвалы заслуживает сыгранность ансамбля, точность и слаженность работы. Да, именно работы: при всей нашей любви к «порывам вдохновения» и взлетам актерской импровизации мы всегда отдаем должное высокому профессиональному мастерству. Очевидно, мы имеем дело в данном случае с большой режиссерской работой: во всяком случае, создается впечатление твердой руки, умело ведущей спектакль по хорошо налаженным рельсам. Не случайно уфимские зрители очень тепло оценили спектакль и прямо-таки восторженно приняли героиню — А. Я. Покидченко. Начало гастролей «Красного факела» оказалось интересным. А ведь впереди еще тридцать пять спектаклей, программа очень «плотная». Репертуар театра разнообразен, в нем есть и Голсуорси, и Бальзак, и Горький, и Гольдони — ну и, конечно, современные советские пьесы. После Волгоградской музкомедии мы принимаем настоящий драматический театр — летний театральный сезон в Уфе складывается неплохо.

[«Вечерняя Уфа», 4 июля 1973]

Страница истории театра

Имя Карло Гольдони навсегда вошло в историю театра: реформатор итальянской сцены, создатель подлинно демократической национальной комедии, автор знаменитой «Тракиршицы» и «Слуги двух господ», он до сего дня остается одним из любимцев публики. Гастролирующий в Уфе Новосибирский театр «Красный факел» привез два спектакля по пьесам Гольдони: «Венецианских близнецов» и «Тракиршицу». Первый из них уфимцы уже увидели и оценили.

Эта комедия основана на древнем приеме путаницы двух братьев (изобретение еще античных комедиографов). В тот момент, когда Верону восемнадцатого столетия будоражат необычайные метаморфозы в характере и поведении приезжего кавалера, никто из веронцев не подозревает, что в городе находятся два неразлично похожих

брата-близнеца. Сами братья, Тонино и Дзанетто, не знают о присутствии друг друга в Вероне и не в силах уразуметь, что происходит с окружающими. Словом, на сцене царит классическая путаница, сплошное недоразумение. Две красавицы, Беатриче и Розаура, считают честного и умного Тонино лжецом и изменником. Традиционный интриган и злодей Панкратио не может понять, кого же он все-таки обманывает: наивного простака-горца или остроумного венецианского кавалера. Недоразумения накапливаются, растут, и наконец происходит обвал: все разрешается ко всеобщему удовольствию, и в довершение всего одна из красавиц оказывается потерянной во младенчестве сестрой двух братьев, так что последние препятствия к счастью Тонино и Беатриче исчезают... Впрочем, сюжет итальянской комедии с перепутанными близнецами все равно нельзя пересказать сколько-нибудь внятно. Ограничимся лишь указанием, что «Венецианские близнецы» — не самая сильная комедия Гольдони, ее социальная сатира за двести лет слегка выцвела, любимые народные типы драматурга в ней остаются в основном на втором плане, и ничего подобного образу Мирандолины (прославленной трактирщицы) в «Венецианских близнецах» нет.

Тем более значительна заслуга театра, который сумел так живо и занятно подать эту легкую вещь — у плодовитого Гольдони пьесы были разные, эта вещь скорее развлекательная. «Венецианские близнецы» сохраняются в репертуаре новосибирцев уже много лет, спектакль отработан до мелочей. Постановщик его — заслуженный деятель искусств РСФСР К. С. Чернядев.

Основной комический эффект в «Венецианских близнецах» основан на контрасте между двумя братьями, абсолютно похожими внешне, но совершенно различными по характеру и по уму. Обоих играет один актер, и задача его нелегка. Только скроется в дверях гостиницы, слева от нас, туповатый Дзанетто, как уже из-за правой кулисы орлом выходит стройный и бравый Тонино. Актеру необходимо мгновенно перестраиваться, и причем несчетное число раз по ходу спектакля. Роли Дзанетто и Тонино исполняет В. Е. Бирюков. Артист приложил немало труда и с честью справился со своей задачей. На наш взгляд, особенно ему удался простодушный увальень Дзанетто: целый ряд сцен шел под дружный смех зрительного зала. Для внешнего рисунка этого образа Бирюков нашел ряд верных и в чем-то современных черточек, сделал своего увальня очень понятным, «сегодняшним», а ведь эта роль — стержень всей комедии. Традиционные слуги-проказники венецианской «комедии масок» Арлекин и Бригелла в этой пьесе особого значения не имеют.

Много брата Гольдони написал чересчур «благородно» (ведь ему в свое время сильно доставалось за «непочтительность» к дворянству), и Тонино по самому материалу роли не слишком интересен.

Очень живо и темпераментно сыграла дерзкую служанку Коломбину актриса С. С. Сергеева. Панкратио, этого веронского Тартюфа, играет В. Н. Харитонов, прекрасно проводящий сцену утешения наивного Дзанетто дьявольскими чарами женщин. Актриса Н. А. Смердова в роли благородной девушки Розауры (а роль эта слишком «голубая») была, если так можно выразиться, элегантна. В целом спектакль получился ровный; может быть, ему как раз не достает чуточки веселого безумия, но ведь такое не всегда удастся по желанию, да и риск тут велик — как бы не пересилить, не впасть в грубое комикование... Словом, предъявлять к этой легкой и забавной вещице слишком серьезные претензии было бы педантизмом.

Но, пожалуй, не будет педантичной придиркой наше замечание о второстепенных моментах спектакля: так лихо поставленные фехтовальные сцены не обогались без мелких сбоев (противники Тонино слишком спешили отдавать ему свои шпаги), а танец Арлекина и Коломбины шел почти без музыки. Отчасти напоминающая гарантеллу, он отличался от нее некоторой замороженностью. Впрочем, развеселившиеся зрители не обратили на это ни малейшего внимания и в конце спек-

такля заглушили дружными рукоплесканиями финальный «монолог» (или скорее «эпилог»), произносимый Бригеллой.

И в самом деле — подчеркнутая условность пьесы делает «спортивную» отработанность поединков делом в общем-то второстепенным. «Венецианские близнецы» — это небольшая страница из истории театра и страница веселая. Зрители неплохо отдохнули на этом спектакле, и это дало им возможность «со свежими силами» прийти на другие, более серьезные представления наших гостей.

[«Вечерняя Уфа», 9 июля 1973]

Жестокость правды

Гастролирующий в Уфе Новосибирский театр «Красный факел» показал драму Джона Голсуорси «Без перчаток» в постановке главного режиссера театра народного артиста РСФСР Владимира Кузьмина.

В этой драме прославленный английский писатель раскрывает волчьи нравы, царящие за respectable фасадом хваленой британской демократии.

Снобизм английской буржуазии, ее лордопоклонство, мания «приличных манер» и хорошего происхождения накладывают свою печать на жизнь правящих классов. Все это очень точно и до жестокости правдиво показано Джоном Голсуорси в драме «Без перчаток».

В цветущей сельской местности Англии, среди старинных поместий поселяется недавно разбогатевший капиталист Хорнблоуэр, выходец из низов, приученный практикой буржуазного предпринимательства ко всяческим хитростям и уловкам, не признающий прописной морали, человек грубый и довольно жесткий (хотя в глубине души, быть может, не злой). Он строит гончарные заводы, выселяет с насиженных мест старых арендаторов, «портит» пейзаж дымящими трубами и приходится весьма не по вкусу местной аристократии. Обстоятельства сталкивают Хорнблоуэра с семейством сквайра Джона Хилкрита, почтенного помещика, истого британского джентльмена. Ссора превращается в настоящую схватку без правил и без пощады — в драку «без перчаток» (отсюда, и название пьесы). Обе стороны наносят подлые, «неспортивные» удары, и в результате грязной истории с попыткой шантажа молодая сноха Хорнблоуэра, миссис Хлоя, женщина с трудной биографией, кончает жизнь самоубийством, бросившись в песчаный карьер. Почтенные и хорошо воспитанные джентльмены и леди оказываются на деле самыми жестокими и бессердечными людьми. А суть всей драмы и источник всех несчастий — в бесчеловечных законах буржуазного общества, во всем устройстве его жизни.

Постановщик трактует пьесу, как трагедию, хотя в пьесе нет высокой трагической коллизии, а главная героиня — Хлоя — скорее пассивная жертва, чем трагическое лицо. Владимир Кузьмин подчеркивает неотвратимый, роковой характер событий, неумолимое движение к катастрофе. Особенно сильно поставлена картина аукциона, где демонически вульгарный аукционист предстает своеобразным «исполнителем рока». Вообще световые эффекты, резкие контрасты мрака и багровых вспышек,

странная музыка (композитор Лев Богуславский) нагнетают в спектакле грозную, тяжелую атмосферу. Гибель молодой женщины, которая когда-то была вынуждена заниматься малопочтенной профессией, а теперь стала хорошей женой ожидает ребенка, гибель без всякой вины, выглядит трагически predetermined.

Но отдавая должное мастерству постановщика, нельзя не заметить, что некоторые детали спектакля грешат ложной многозначительностью. Например, в заключение едва ли не каждой картины на сцену прокрадывается хромающей (дьявольской) походкой второстепенный злодей этой драмы Доукер (управляющий Джона Хилкрита) и усаживается в кресло-качалку. Многозначительно раскачиваясь в кресле, он злодейски молчит. Очевидно, нам предлагают предуказание на особую роль Доукера в трагических событиях, которые далее развернутся. Но, право же, в этом персонаже никак не достает материала на современного Яго. Это озлобленный «мелкий бес», так сказать — из плохоньких, «золотушный» бес, как выразился один из героев Достоевского. Не он главный виновник несчастья, а Эми Хилкрит, жена доброго джентльмена, суровая, прямая дама, в которой все чувства словно застыли под ледяной броней озлобленной благопристойности.

Сразу же отметим, что актриса А. С. Смирнова в роли Эми создала один из лучших образов спектакля. Ее игра отличается по большей части настоящим вкусом и чувством меры. Смирнова нигде не выходит из стиля своей героини. Может быть, позволительно лишь одно мелкое замечание: психологически неверно ее обращение с драгоценной для нее запродажной на Сторожевое, она не может так мять и комкать этот лист бумаги, и не потому, что он стоит тысячи фунтов стерлингов, а потому, что он стоил ей немалых нравственных мучений и сделал с совестью.

В числе исполнителей спектакля особенно выделились своей точной и убедительной игрой два опытных актера: это заслуженный артист РСФСР Г. М. Яшунский и заслуженный артист РСФСР Е. С. Лемешонок. Первый из них создает сильный образ доброго Хилкрита, который однако является одним из наиболее «виновных» персонажей драмы: как Понтий Пилат, он в решающий момент события умывает руки и уступает давлению своей жены, решившейся на самый жестокий и бесчестный удар. Яшунский показал нам, как субъективно добрый и честный человек может по слабости творить страшное зло.

Е. С. Лемешонок правдиво рисует дельца-натурщика, капиталиста «первого поколения», энергичного и бесцеремонного. Он отвратителен в минуты своего торжества, он жалок в моменты поражения, и «драка без перчаток» способна низвести его до уровня зверя. Но образ этого хищника очень выигрывает от того, что Лемешонок показывает нам не плакатную фигуру, а живого человека, который порой вызывает наше сочувствие своими порывами настоящего гнева и подлинного, искреннего чувства. «Трио» Яшунский, Лемешонок и Смирнова составляет как бы опору спектакля.

Роль Хлои постановщик доверил актрисе В. П. Василенко, которая обладает бесспорным актерским темпераментом и сильным голосом. Однако игре ее подчас не достает мягкости: резкие средства внешней характеристики, жесты актрисы, мощные раскаты ее голоса в сочетании с массой произвольных интонаций заметно снижают общее впечатление от создаваемого ею образа. Ее Хлоя так «выпирает» из среды английских буржуа, изображаемой в спектакле, что остается лишь удивляться, как это Хорнблоуэры раньше не разглядели в ее поведении, манерах и характере весьма бурное и печальное прошлое.

Молодежь в тексте драмы Голсуорси занимает второстепенное место, если не считать роли юной Джил Хилкрит (актриса М. Г. Филатова). Мы видим в основном разлагающее влияние «драки без перчаток» на молодых людей, которые поневоле втягиваются в волчью грызню старших и на время оказываются врагами. Роль Джил довольно важна и богата по материалу. К сожалению, актриса Филатова в этой роли демонстрирует скорее внешнее обаяние, чем по-настоящему глубокую игру.

Многие достоинства спектаклей новосибирцев уже отмечались в предыдущих

рецензиях, опубликованных в нашей газете. Избегая повторений, отметим лишь экономность оформления и динамику спектакля, слаженность и единство актерского ансамбля (некоторые исключения из этого указаны выше).

[«Вечерняя Уфа», 19 июля 1973]

Расставаясь с друзьями...

Подшли к концу гастроль Новосибирского государственного ордена Трудового Красного Знамени театра «Красный факел». Новосибирцы встретили в наших зрителях искренних друзей. Расставаясь с друзьями, мы хотели бы подвести некоторые итоги прошедшим гастролям.

Прежде всего хотелось бы отметить, что «Красный факел» продолжает славные традиции своего необычного прошлого. Самое ценное в традициях «Красного факела» осталось нетленным: обостренное внимание к общественной жизни, гражданский пафос, борьба за нового человека. Ядром репертуара «Красного факела» являются современные советские пьесы. Неслучайно именно они вызвали наибольший интерес уфимского зрителя. Это в основном три пьесы: «Поговорим о странностях любви» В. Пановой, «Валентин и Валентина» М. Рощина и «Солдатская вдова» Н. Анкилова.

В этих драмах стержнем действия является любовь, но не взятая в узком аспекте чисто личных отношений героев, не сведенная к одним лишь психологическим хитросплетениям. Любовь как показатель уровня развития общества, как барометр нашего духовного роста — вот что стоит за спектаклями «Красного факела» как некая высшая цель. Воспитание высоких человеческих отношений, гуманное отстаивание прав личности, равно как и обязанностей ее перед обществом, защита любви от обывательских пережитков — все это делает идейно-художественную направленность театра в высшей степени современной и привлекательной. И эта верная направленность коллектива является первым его достоинством. Очевидно, немалая заслуга здесь принадлежит руководству «Красного факела», главным режиссером которого является народный артист РСФСР Владимир Кузьмин.

Русская театральная классика в гастрольном репертуаре «Красного факела» представлена слабо. Пьеса «Чудаки», принадлежащая, кстати, не к самым удачным произведениям Горького, по сути дела, исчерпывает всю классику. Русская драматургия XIX века, в частности драматургия А. Н. Островского, не освоена театром или во всяком случае не представлена в привезенном нам репертуаре. Очевидно, это связано со спецификой театра, с его устремленностью к злободневной проблематике, но ведь нашлось же у новосибирцев место для комедий Гольдони, веселых, неувядающих, но далеко не столь уж актуальных...

Новосибирцы ставят довольно много зарубежных пьес. Как правило их выбор свидетельствует и о вкусе театра, и о верном политическом подходе. Редкостью является в наше время постановка пьес Бальзака (известно, что великий романист не был столь же сильным драматургом, если не считать одной его пьесы «Во-

трен»). Между тем, трагикомедия Бальзака «Надежды Кинолы» открывает для нашего зрителя малоизвестную, грань творчества автора «Отца Горю». Жаль, что постановка «Надежд Кинолы» у новосибирцев не привлекла внимания уфимского зрителя, и театру пришлось ограничиться одним спектаклем вместо плановых двух. Зато с успехом прошли комедии Гольдони «Венецианские близнецы» и «Трактирщица»: драматургия этого великого демократа, одного из отцов итальянского театра, всегда пользуется заслуженной любовью публики. Особое место заняла в репертуаре новосибирцев пьеса Голсуорси «Без перчаток», социально-психологическую драму Владимир Кузьмин постарался подать как трагедию, резко усилив разоблачительные тенденции оригинала и заострив их до такой степени, что местами спектакль граничит с социальным памфлетом.

Главный режиссер театра — художник ищущий, пробующий новые средства выразительности; Кузьмин, очевидно, не считает возможным ограничиваться «верностью натуре», бытовым реализмом. Почти все его постановки содержат в большей или меньшей степени элементы «остранения», прорывы из традиции. Владимир Кузьмин экспериментирует — сдержанно, даже благоразумно, но экспериментирует. Поиски режиссера можно только приветствовать. Однако не всегда эти честные эксперименты приводят к желанной цели. Так, если в драме «Без перчаток» музыкальные лейтмотивы молодых героев представляются вполне уместными, а демонизм аукциониста и подчеркнутая условность сцены аукциона оказались художественно оправданными, то этого нельзя сказать о спектакле «Чудаки». В нем каждому главному герою придана «выходная ария», которая затем более или менее регулярно повторяется и варьируется на протяжении спектакля. Так и получается, что герои расппевают рядом с умирающим от чахотки Васей Турицыным, чего у Горького не было и быть не могло. Нелепое впечатление производит в «Чудаках» фигура служанки, женщины из народа, которая в самых неподобающих моментах проходит через сцену только для того, чтобы «исполнить» знаменитую некрасовскую песню «Меж высоких хлебов затерялось». Очевидно, и песня, и ее нарочито надрывное исполнение призваны напомнить зрителю о страданиях обездоленного народа в эпоху безвременья после поражения первой русской революции. Потрясенные появлением этой пародийной фигуры, зрители поневоле задаются вопросом: неужели Горький — недостаточно социальный драматург? Нужно ли его «дополнять» столь прямолинейным образом? Нам кажется, что постановка «Чудаков» у новосибирцев еще не достигла подлинной зрелости. К стати, и не все актеры нашли себе место в этих «сценах», как назвал свою пьесу Горький.

Актерский ансамбль «Красного факела» в целом заслуживает самых теплых слов. Сценическая дисциплина, спаянность в игре, единство общего тона нарушаются редко. Высокой гармоничностью отличается, например, постановка драматической повести В. Пановой «Поговорим о странностях любви» (постановка заслуженного деятеля искусств РСФСР К. С. Чернядева). Уфимские зрители узнали и полюбили таких актеров, как заслуженный артист РСФСР Г. М. Яшунский (Георгий Миловидов в пьесе Пановой, Джон Хилкрит в драме Голсуорси, Вукол Потехин в «Чудаках» и др.), заслуженная артистка РСФСР А. Я. Покидченко (Надежда Милованова, Полина Скворцова в «Солдатской вдове», Фаустина в «Надеждах Кинолы»), заслуженный артист РСФСР Е. С. Лемешонок, С. И. Петухов (особенно в «Чудаках»), А. С. Смирнова, Н. А. Смердова и другие. Вызвала споры игра С. С. Сергеевой и В. П. Василенко. Не вдаваясь в подробное рассмотрение особенностей актерских дарований, что было бы для данной статьи и невозможно, и вовсе не нужно, мы скажем только, что в труппе «Красного факела» опыт и мастерство старших счастливо сочетаются с молодостью и динамизмом младшего поколения. В театре много молодежи, много красивых лиц, стройных и пластичных фигур, чувствуется стремление играть, широко используя сильные средства. Все это радует, привлекает. Однако мы оказали бы плохую услу-

гу нашим друзьям-новосибирцам, если бы умолчали об их недостатках.

Порою молодым актерам случается переигрывать (например, в спектакле «Валентин и Валентина»), порою им недостает собранности и вдумчивости. Некоторые роли трактовались упрощенно. Однако молодежь «Красного факела», играя вместе с такими актерами, как Покидченко и Яшунский, работая под руководством таких режиссеров, как Кузьмин и Чернядев, имеет полную возможность неуклонного творческого роста и совершенствования. Ансамбль переживает, очевидно, период реформирования, и эти процессы не проходят безболезненно.

Когда-то один из любимейших персонажей Островского, величавый и выдающийся трагик Несчастливцев сказал, что если есть трагическая героиня — значит есть и трупша. Бесспорно, в «Красном факеле» есть героиня — А. Я. Покидченко, есть и другие, немалые силы. Театр полон жизни, и его отдельные просчеты или частные неудачи не вызывают пессимизма. Мы верим в него и надеемся на новые встречи.

[«Вечерняя Уфа», 30 июля 1973]

Мустай Карим в постановке челябинцев

В помещении Республиканского русского театра драмы открылись гастроли Челябинского драматического театра имени Горького. Первый спектакль — «В ночь лунного затмения», трагедия Мустая Карима в переводе Я. Козловского. Спектакль поставил главный режиссер театра — заслуженный деятель искусств КАССР Г. В. Иванов.

Прежде всего, нужно сказать, что это не просто спектакль, но и своего рода пришествие челябинцев, соседей и земляков: они, как и граждане Башкирии, — уральцы, у нас с ними немало общего. Не случайно они выбрали для начала гастролей самую знаменитую пьесу молодой еще башкирской драматургии. Трагедия «В ночь лунного затмения» не нуждается в рекламе, она прошла с успехом по сценам Союза. Секрет ее успеха в том, что через историческое прошлое башкир, через их своеобразный быт, нравы и обычаи драматургу удалось передать общечеловеческое, всеобщую драму борьбы нового со старым, гуманизма с жестокой реакцией. И эта острая, жестокая борьба воплотилась в ярких, полнокровных образах, далеких как от схематизма, так и от натуралистического копирования.

В целом челябинцы во главе с Г. В. Ивановым приложили большие усилия для воплощения на русском языке (и, очевидно, в основном для русского зрителя) трагедии Мустая Карима. Эти усилия не остались бесплодными, они дали желанный результат. Спектакль получился сильный, волнующий, он глубоко захватил зрителей в тот первый вечер.

На наш взгляд, особенной чистотой стиля и мужественной, сдержанной красотой отличался первый акт. Когда страстное ожидание старшего сына, возвращающегося из победоносного похода, сменяется удивлением, тревогой, неверием, когда всадники, едущие мимо юрты Танкабике, не отвечают на ее вопросы о сыне, когда, наконец, два молчаливых воина оставляют перед юртой уздечку и мешочек земли (с могилы), — и Танкабике опускается на колени, развязывает этот мешочек, — нет, мы не

сможем передать чувства зала, и нужно быть предубежденным и пристрастным, чтобы не признать заслугу челябинских актеров, и, в особенности, исполнительницы роли Танкабике — заслуженной артистки РСФСР В. И. Ефимовой.

Есть моменты, когда Ефимова по-настоящему потрясает сердца зрителей. Властная и в то же время человечная Танкабике, уважаемая всеми «бай-бисэ», хозяйка в роду ее покойного мужа, представляет собой настоящую трагическую героиню. Ведь у башкир, в отличие от стран классического ислама, женщина не переставала играть активную роль в общественном быту и при известных условиях могла достичь высокого положения. Вот мы и видим в пьесе Мустая Карима такую башкирку — крупную, волевою личность, которая утверждает себя, пробиваясь сквозь сплетения мусульманского права и пережитков башкирского родового строя. Танкабике сильна и уважаема, но она добилась этого нелегко — ценою страшных моральных жертв и потерь, ценою сделок с совестью. Трагедия ее сына Акъегета и прекрасной Зубаржат, трагедия, в которой Танкабике в силу избранной ею жизненной линии оказывается на стороне палачей, выглядит как возмездие судьбы по отношению к Танкабике. Но автор, чуждый каких-либо уступок традиционным понятиям рока, строит действие таким образом, что нам ясно: мстит героине не судьба, а сами исторические обстоятельства, которым она покорилась, которые предпочла поддержать. Иными словами, смолodu она выбрала гибельный путь — путь подчинения внешним принудительным факторам. Вместо того, чтобы принять на себя страшную ответственность первого шага, она стала на путь лжи — и эта ложь спустя двадцать лет убила ее второго сына. Сложность образа Танкабике не только в этом, и мы отдаем должное талантливой челябинской актрисе, которая сумела в большой степени донести до зрителя трагичность этой оригинальной фигуры. Ефимова в основном верно передает мучительные противоречия Танкабике, ее борьбу с собственной совестью.

Под привычным мужеством, под степной закалкой открывается страдающее сердце матери, слабость одинокой женщины, ее подлинное, не выдуманное страдание. Безвыходность положения подготавливает финальный взрыв отчаяния, ту последнюю вспышку ярости, которой завершается трагедия.

Быть может, вторым по значению образом спектакля оказался Дивана — юридивый. Никто не знает, что, он — сын Танкабике, плод ее несчастной ошибки, ее тайного греха, сокрытой супружеской измены. Артист Е. С. Шохин показался нам несколько однообразным во внешнем рисунке образа, однако это не помешало ему создать сильный и запоминающийся образ. Его Дивана — это инстинктивный мудрец, предчувствующий какой-то интуицией житейские бури и угадывающий сущность людей. Интонации Шохина слегка напоминают юридивого из «Бориса Годунова» или, может быть, Федора Иоанновича из трагедии А. К. Толстого. Но артист вкладывает в свою роль большое чувство, верит в своего несчастного героя, и его появление на сцене невидимо электризует зрительный зал.

Акъегет (артист В. П. Таев) очень импозантен и красив; к этому остается добавить немного. Черты некоторой жертвенности заключены в самом литературном материале образа, и они остаются в игре актера, его Акъегет, если можно так выразиться, недостаточно героичен. В то же время он вызывает полнейшее сочувствие зрителей, никаких особых возражений против его трактовки нет. Просто герой мог бы быть сильнее, ярче, мужественнее.

Странное впечатление произвел Н. Н. Рябков в роли Рыскула. При своем появлении, при первых репликах он очень достоверен, убедителен, но затем незаметно впадает в утрирование, начинает играть истерику, словно это не сильный мужчина, готовый на смерть во имя своего имени и рода. Думается, что и само бешенство Рыскула могло бы быть не столь крикливым: это ярость сильного человека, и один-единственный крик мог бы прозвучать сильнее, чем вся эта шумная сцена.

В сложнейшей роли Дервиша выступил заслуженный артист РСФСР Е. Ф. Са-

япин. Он с большой силой разоблачает лицемерного святошу, раскрывая мысль драматурга: во все времена фанатиков ведет на преступление обманщик. Все же нам представляется более удачной и психологически точной первая половина развития этого образа. В заключительных сценах трагедии образ Дервиша становится неопределенным, смутным, актер как бы на миг забывает о том, что Дервиш сам презирает этих «диких» башкир, к традициям которых он взывает в своих личных низменных целях. Некоторые массовые сцены в момент лунного затмения вообще несколько хаотичны. Нам нетрудно поверить, что подобное явление должно было вызвать страшную панику, замешательство, хаос среди подлинных башкир того отдаленного времени, но ведь разговор идет об искусстве, и этот хаос должен быть передан средствами искусства.

Все эти замечания отнюдь не призваны умалить того факта, что спектакль челябинцев производит сильное впечатление. Зритель проникается страстями и тревогами далекого времени, ощущает живую значимость изображаемого на сцене, угадывает скрытую символику замечательной пьесы, которая в форме родовой трагедии выражает глубокие мысли об исторической трагедии башкирской нации в целом, о ее мучительном пути до Октябрьской революции. Во всем этом сказалась большая и ответственная работа Челябинского театра имени Горького.

Где-то в партере во время спектакля трудно было разглядеть седую голову Мустафа Карима. Но по окончании спектакля автора вызвали на сцену, и актеры отдали ему половину своих цветов.

В теплой, дружеской атмосфере прошел этот первый спектакль челябинцев.

[«Вечерняя Уфа», 8 августа 1973]

Нестареющая классика

Курганский областной театр драмы открыл свои уфимские гастроли трагикомедией А. Н. Островского «Доходное место» (постановщик В. Королько).

Эта пьеса впервые увидела свет рампы в 1856 году, когда в России, после смерти Николая I и падения Севастополя, повеял ветер перемен. Провал николаевского самодержавно-крепостнического режима в Крымской войне, явная неспособность бюрократического аппарата царизма, чиновничье и интендантское воровство, достигшее масштабов национального предательства — все это с чрезвычайной остротой поставило перед русским обществом проблему реформ, проблему обновления.

Бюрократическая система — наиболее явная наглядная часть самодержавия. Каждый день русские люди поневоле сталкивались с миром чиновников, от расположения которых они зависели во множестве повседневных вопросов. Русское чиновничество, невежественное и низко оплачиваемое, жило тем, что торговало своим расположением. В пьесе «Дело» современника Островского А. В. Сухово-Кобыллина один из персонажей говорит: «Завтра праздник: в лавках, сударь, не торгуют, а в присутственных местах ничего, торгуют». И действительно, в «присутственных местах»

(государственных учреждениях) торговали бойчее и нахальнее, чем в лавках.

Безнадежную борьбу честного чиновника Жадова против окружающей его бюрократической среды изобразил Островский в трагикомедии «Доходное место». Особый драматизм этой борьбе придает то, что среда делает своей союзницей и орудием давления на Жадова его прелестную молодую жену. Для Островского характерно замечательное умение воплощать социальные конфликты через семейно-бытовые. Полина любит Жадова, но она хочет наслаждаться жизнью и простодушно завидует счастью своей сестры, вышедшей замуж за взяточника Белогубова.

Жадов — не сильный человек. Поставленный перед выбором: жена или совесть — он сдается и соглашается идти к своему дядюшке, всемогущему Вышневному, чтобы принести ему повинную в своих прежних «горделивых» речах и поступках и чтобы попросить у него «доходного места», т. е. назначения на служебный пост, дающий возможность брать взятки. «Гражданскую добродетель» Жадова спасает лишь то, что к моменту его моральной капитуляции сам дядюшка Вышневецкий внезапно оказывается под следствием за растраты и будет отвечать за них всем своим состоянием, что означает его полное крушение и разорение. Реален ли этот финал комедии Островского? Как раз в 1856 г. специальная комиссия правительства во главе с князем Васильчиковым раскрыла чудовищные хищения военно-интендантского ведомства в Крымской войне: через два года главный интендант русской армии генерал-майор Затлер был по приговору военного суда разжалован в рядовые. Но такие случаи были исключительно редки, и наказания отдельных личностей не могли изменить систему.

Курганская постановка «Доходного места» в основном традиционна. Режиссер-постановщик В. Королько поставил весь спектакль в экономных и выразительных декорациях (сценография Б. Ентина), которые незначительными переменами деталей превращаются из апартаментов Вышневецкого в квартиру Жадова или трактир: при этом над всеми переменами остаются висеть щиты с гигантски увеличенными форменными чиновничьими пуговицами. Порою используется «проекторный фонарь», воспроизводящий прямо на декорации репинское «Заседание государственного совета»: в сцене опьянения Жадова включается магнитофонная запись, оглушающая несчастного героя адски глумливым хохотом чиновников. Но основой постановки, как это, по-видимому, и должно быть в случае Островского, остается актерская игра и слово актера.

У наших курганских друзей — весьма разносторонний коллектив, объединяющий актеров разных возрастов и индивидуальных свойств. В рецензируемом спектакле, на наш взгляд, полностью выигрывают мастера старшего поколения. Народный артист РСФСР В. Шадровский создает сильный, запоминающийся образ Аристарха Владимировича Вышневецкого: гордость, чванство, высокомерие его скрывают внутреннюю неуверенность, как видимость счастья скрывает глубокую супружескую драму. Молодая жена Вышневецкого испытывает отвращение к мужу, а он пытается купить ее любовь дорогими подарками. Гневно насмехаясь над своим племянником Жадовым, Вышневецкий громовым голосом провозглашает: «Вот тебе общественное мнение: не пойман — не вор». А в финале трагикомедии В. Шадровский с большой энергией и драматизмом изображает крушение своего зловещего персонажа.

Великолепно сыграл роль старого чиновника Югова народный артист РСФСР Б. Колпаков. Этот самодовольный циник, бодрячок с семью бакенбардами, искренне считает себя простым и хорошим человеком: он не гнушается компанией младших чиновников, может в приятном подпитии сплясать в трактире; взятки он берет, но ведь за это и «дело делает», считая бесчестным брать с просителя и обманывать его. Юсов субъективно честен в рамках своей угодливой кастовой морали. Игра Б. Колпакова исполнена силы и убедительности.

Темпераментно и смело играет заслуженная артистка РСФСР Л. Мамонтова вдову Кукушкину, мать Полины и Юлиньки. Эта дама учит своих дочерей расчетливо

продавать мужьям свои ласки: Полина, по ее мнению, — «бесстыдница», потому что любит своего Жадова бесплатно. По мнению этой маменьки, «любить даром» своего мужа и глупо, и безнравственно: она ставит в пример Полине умную Юлиньку, которая в награду за подарки так кидается на шею Белогубову, что «насилу стащим». Очень хорошо проводит Л. Мамонтова сцены с Юсовым-Колпаковым; в этом актерском дуэте целое явно превышает простую сумму двух дарований.

Три названных роли, помимо их основополагающего значения в спектакле, содержат ценные уроки актерского мастерства. Молодому поколению курганских актеров многому еще предстоит учиться у своих старших товарищей, а некоторым — даже элементарному владению своим голосом. Правда, роли Вышневецкого, Юсова и Кукушкиной богаче по материалу, щедрее, но ведь и в ролях Жадова, Полины, Юлиньки тоже есть что играть... Между тем игре молодых актеров присуща некоторая статичность, однообразие, их изобразительные средства страдают известной ограниченностью.

Возможно, эти замечания кое-кому покажутся слишком суровыми. Что ж, мы будем рады внести в них коррективы, коль скоро в последующих гастрольных спектаклях молодежь Курганского театра раскроет перед нами новые стороны своих актерских индивидуальностей.

[«Вечерняя Уфа», 11 июля 1980]

Падение кукольного дома

Гастролирующий в Уфе Челябинский драматический театр показал зрителю пьесу великого норвежского драматурга Ибсена «Нора» (оригинальное название — «Кукольный дом»), впервые поставленную более ста лет назад, но сохранившую все свое значение и для нашего времени.

«Нора» поставлена главным режиссером театра В. Шульманом, художник — К. Чемяков. Спектакль идет в одной декорации — в квартире адвоката Хельмера; вместо занавеса открываются и закрываются створки «кукольного дома», обрамленные старомодными кариатидами. Внутри мы видим «прелестное» мещанское гнездышко, прехорошенькую клеточку, в которой щебечет игрушечная женщина-птичка, очаровательная жена адвоката — фру Нора Хельмер. Но на фронтоне кукольного дома, над всем его уютом и комфортом все время светятся большие часы. Символ времени? Но эти часы стоят. И они тоже выдержаны в стиле изображаемой эпохи; их римские цифры, конфигурация стрелок напоминают часы знаменитой в прошлом веке фирмы Леруа, которые долго сберегались еще нашими дедушками и бабушками.

В челябинской постановке ироническое отношение Ибсена к маленькому мещанскому счастью и уюту выявляется через образ «кукольного дома» еще до начала действия. Уже это говорит о большой продуманности и цельности всего спектакля. «Нора» — образец зрелого мастерства Ибсена, с неуклонно нарастающим драматизмом, с неожиданными, но внутренне обоснованными поворотами действия, с

беспощадным финалом (характерно, что в первой постановке вкусы немецкой мещанской публики, перед которой впервые была сыграна «Нора», вынудили Ибсена дополнить свою пьесу благополучным финалом — возвращением Норы; впоследствии автор снял, разумеется, эту примирительную концовку). Все особенности драматургии Ибсена бережно сохраняются в постановке наших гостей, которая по своему уважению к духу и букве классического текста представляется безукоризненной.

Естественно, в центре спектакля стоит чета Хельмеров: преуспевающего адвоката играет Ю. Дунаев, его жену Нору — Е. Гусева. Талантливая актриса использует самые широкие средства для передачи духовного развития своей героини. Выразительны движения: от мнимо беззаботного порхания кукольной Норы через нервный, порывистый танец, когда она пляшет тарантеллу, до трагической неподвижности и суровой сдержанности жеста в финале, где прозревшая Нора навсегда уходит из лживого уюта «кукольного дома». В первом акте Нора одета в голубое платье, во втором на ней — тревожно-красное, затем — карнавальный наряд неаполитанской или каприйской рыбакки, а в самом конце — черное платье, трагической выразительности которого, по нашему мнению, только мешает «реалистический» меховой жакет, напоминающий о суровом климате Норвегии.

Актерская игра Е. Гусевой богата тонкими оттенками и вызывает полное доверие зрителей. Но, может быть, «обкатанность» спектакля, привычность его для труппы сказывается иногда в облегченном проговаривании диалога, вследствие чего от молодого зрителя могут ускользнуть некоторые детали, например, природа роковой болезни доктора Ранка, от рождения обреченного на мучительную смерть из-за развратной жизни его отца. А ведь для Ибсена доктор Ранк — не менее важная фигура, чем супруги Хельмеры.

Торвальда Хельмера идеального чиновника и самодовольного мужа, играет Ю. Дунаев. Актер передает тот грубый эгоизм, который скрыт под парадной внешностью «мужа-благотелья». Ибсен наделил Хельмера речью, состоящей из одних штампов: только в финале Хельмер пытается прорваться через эту присосущую к его коже банальность. Но это для него крайне трудно, почти невозможно. Как сказал датский философ Кьеркегор, оказавший влияние на Ибсена: «Я знал людей, которые так долго обманывали других что в конце концов их действительная сущность не могла уже проявиться». В финале «Норы» действительная сущность Хельмера отчаянно пытается выкарабкаться из лжи, но эти потуги ожирелой совести оказываются тщетными. В «великолепном» мужчине раскрывается трусливое ничтожество, но его слова о том, что он попытается стать другим, звучат неубедительно, Актеру стоит подумать об этом драматичнейшем моменте роли; ведь где-то под пирамидой душевного мусора в Хельмере «похоронен» человек.

В целом же Е. Гусева и Ю. Дунаев сильно проводят знаменитый финал, где Ибсен столь блестяще развенчал своекорыстную мещанскую мораль. Хельмер, желая сохранить Нору, напоминает ей о «священных обязанностях жены и матери», но она отвечает, что у нее есть еще более священная обязанность — «перед собой самой». Иному зрителю, воспитанному в традициях женской самоотверженности, ответ Норы и сегодня может показаться кощунством. Между тем Ибсен рассматривал проблемы женщины в контексте более общей проблематики личности и общества; женщина должна прежде всего стать человеком, личностью, а не «птичкой», не «белочкой», не игрушкой мужа. Шире говоря, сильно только общество, состоящее из личностей, тогда как буржуазия требует от людей строгой функциональности и мечтает о том, чтобы каждый «винтик» слепо исполнял свое предназначение. Ставя такие важные социальные и нравственные проблемы, гениальный норвежец Ибсен опережал свою эпоху.

Актуальность пьес Ибсена — вне сомнений. Челябинский областной драматический театр и его главный режиссер В. Шульман заслужили нашу глубокую признательность постановкой «Норы».

[«Вечерняя Уфа», 13 августа 1980]

Живая мысль режиссера

«Вишневый сад», лебединая песня Чехова, впервые поставленная накануне революции 1905 года, за время своей сценической жизни обросла шаблонами. Ставить пьесу трудно. Тем значительнее успех Челябинского областного драматического театра, попытавшегося дать свою версию «Вишневого сада».

Во многих учебниках и в большинстве прежних постановок последняя комедия Чехова трактовалась слишком прямолинейно: Раневская и Гаев — ничтожные, выродившиеся паразиты-помещики, на смену которым приходит новый хозяин — хищный капиталист Лопахин; он вырубает прекрасный сад, чтобы разбить всю местность на дачные участки; молодые мечтатели Петя Трофимов и Аня выражают неясный порыв в прекрасное будущее, превращаясь в некие рупоры авторских идей.

Эта скучная, назидательная схема убивает всю поэзию пьесы и расходится с чеховским методом «объективного» реализма. Челябинский театр с полным основанием выступил против этой набившей оскомину схематизации, вызывающей серьезную критику в новых трудах советских литературоведов.

Режиссер-постановщик В. Шулман попытался усилить реалистическую символику пьесы и в особенности главный символ — белоснежный, цветущий сад. Еще до начала пьесы зритель настраивает на определенный лад белый занавес, «окрашенный» легкими пятнами зеленого и голубоватого света. В ходе действия используется звуковой фон — поют соловьи и скворцы. И когда Раневская принимает одно деревце за свою покойную мать, зритель этому верит.

Любовь Андреевну Раневскую играет Е. Гусева, актриса эмоциональная, порывистая. Все то, что в школьной трактовке пьесы говорится плохого о Раневской, взято из чеховского текста, и в спектакле челябинцев ни слова из песни не выкинуто.

Но ведь это говорится другими персонажами, а позицию автора выражает вся пьеса в целом. Режиссер и актриса, на наш взгляд, очень близки к настоящей позиции автора: Раневская в этом спектакле — самое яркое и одухотворенное лицо. Да, она легкомысленна и взбалмошна, но ее сущность — в глубокой внутренней сращенности с прекрасным садом: ей противно коммерческое решение проблемы, и продажа сада представляется ей чем-то безнравственным: «без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом».

Пожалуй, в начале спектакля и Е. Гусевой, и И. Земскому в роли Гаева несколько недостает аристократизма, не всегда выдерживается печать ушедшей культуры, но психологический рисунок ролей верен.

Ломая устоявшийся театральный шаблон, постановщик сделал и Петю Трофимова столь же нелепым и смешным, каков и пустой фразер Гаев. Только фразы Гаева старомодны, а речи Пети звучат современнее. Такая трактовка образа Пети, какую дает актер Б. Конный, коренится в чеховском тексте. Ведь Чехов настаивал на том, что «Вишневый сад» — это комедия, а не драма. И в этой лирической комедии смешны не только Епиходов и Шарлотта, но и вечный студент Трофимов. С каким пафосом бросает он в лицо праздным людям горькие и вполне справедливые истины о преступности помещного землевладения, никчемности русской интеллигенции и страданиях народа! Но стоит Раневской в сердцах выложить ему несколько мелких бытовых истин о нем самом, как Петя в ужасе бросается в бегство. Ратуя за правду, он не любит, когда правду говорят о нем. В спектакле челябинцев показано, что пафос Пети — не свой, а заемный; его «громовые» тирады звучат в диапазоне детской погрешности, и даже голос свой актер делает каким-то «жестяным» и бесцветным.

Как единомышленницу Пети Чехов вывел красавицу Аню, юную дочь Раневской (актриса Т. Калачева). Но с какой тонкостью он показал, что эта наивная мечтательница органически не переносит горькой правды и живет лишь красивыми иллюзиями! Слепота ее восторженного и нетерпеливого идеализма пагубна для людей, и это сказывается в финале, где Аня, поверив лакею Яше, отвечает матери, что Фирса с утра отвезли в больницу — и тем обрекает старого слугу на одинокую гибель.

Две роли в спектакле выпадают из чеховской поэтики. А. Исаченко (Лопехин) в кульминационном третьем действии из культурного купца превращается в некое подобие пьяного биндюжника. У Чехова Лопехин, купивший сад на торгах, говорит об этом «сконфуженно, боясь обнаружить свою радость», а на сцене перед нами он буквально «трубит». У Чехова ремарка: «Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры», а наш актер пинком отшвыривает с дороги стул. Чехов создал сложный образ купца, не лишённого тонкости и даже в момент триумфа способного на жалость к Раневской и на иронию по отношению к самому себе (в Лопехине видели сходство с знаменитым меценатом Саввой Морозовым), но от этой сложности в рецензируемом спектакле почти ничего не осталось.

Точно так же постоянное утробное гоготание Яши (актер Б. Булдыгеров) далеко от чеховского текста: в пьесе Чехова подлая душонка этого растленного холуя пытается маскироваться внешней «деликатностью».

Несмотря на это, спектакль складывается сильно. Особенно удачно поставлен финал, хотя в нем режиссер явно заостряет мысль Чехова. Во мраке пустого, заколоченного дома появляется дрожащий огонек свечи, выходит больной и дряхлый Фирс и произносит свой знаменитый монолог. По тексту пьесы он садится, потом ложится и «лежит неподвижно». В постановке режиссера он умирает на сцене: круг прожектора вырывает из мрака его мертвое лицо, а в противоположном углу красный луч на миг высвечивает неподвижный строй лиц остальных, уже уехавших персонажей. Лаконичнее и резче не выразить мысль о виновности этих милых людей, с легким сердцем забывших о ненужной им человеческой жизни.

И последнее: спектакль увлекает не только содержанием классической пьесы, но и драматизмом трудных исканий труппы, а главное — живой и борющейся мыслью режиссера.

[«Вечерняя Уфа», 21 августа 1980]

Всё что угодно — кроме дела

Ленинградский театр имени Ленсовета единственным спектаклем познакомил уфимских зрителей с драматической поэмой В. Коростылёва «Через сто лет в берёзовой роще» (постановка — главного режиссёра театра И. П. Владимиров). Пьеса показывает противоборство царя Николая I и декабристов: первая часть — ночь с 13 на 14 декабря 1825 года, вторая часть — следствие по делу 14 декабря. Само восстание не показано: драматург хотел сконцентрировать внимание зрителей на философской стороне события, на проблемах личности и общества, свободы и необходимости и т. д.

Острота и обнажённость философской проблематики сразу же заинтересовывает нас, и мы быстро входим в тревожную, философски напряжённую атмосферу пьесы.

Очень «настоящим» выглядит Николай I, расчётливый и холодный лицемер. Обычно говорят о его жестокости — и это верно. Но, пожалуй, ещё характернее для него те иудины лобзания, которые он расточал своим жертвам, обрекая их на смерть. Драматург и театр взяли всё самое характерное в этой исторической фигуре; роль получилась очень сильная, зловещая и убедительная. Актёр А. Ф. Пустохин ведёт её ровно, без срывов и достигает несомненной удачи. Несколько забегая вперёд, скажем: это, пожалуй, главная удача спектакля.

Великолепное впечатление производят «шекспировские» призраки царей Ивана Грозного, Бориса Годунова и Петра I, как бы вызванные Николаем I на своего рода «консультацию». Историко-философская трактовка В. Коростылёва несколько нивелирует их деятельность, но символическое обобщение допускает известную неточность. В целом эта сцена очень хороша. И тут же с внушительностью «великих государей» резко контрастирует пёстрый выход шутов и скоморохов с их устрашающим весельем. Кровавые шуточки скоморохов несколько цитатны: мы видели такие же грозные, разгульные пляски во второй части фильма «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, сам же текст скоморохов выдаёт сильную близость драматурга к поэмам А. Вознесенского и Е. Евтушенко. Всё это весьма любопытно, но что же у Коростылёва «своего», оригинального, сказанного впервые?

На проверку назойливость актуальных ассоциаций оборачивается общими местами. Невольно приходишь на ум то «Мухи», то ад в стиле второй Империи из другой пьесы...¹ Драматическая поэма «Через сто лет в берёзовой роще», может быть, и смела, но не блещет новизной. Уж очень настойчиво нам подсовываются готовые решения, готовые ответы на все вопросы. «Героическая этика» декабристов порождена определённой исторической эпохой, это всем ясно. И когда князь Оленский держится на протяжении всей пьесы как современный «мальчик»², то это означает насилие над историей и в известном смысле противоречит самому тексту пьесы.

Создаётся впечатление, что и автор, и театр «перестарались». Ничто не даёт такой богатой пищи для размышлений, как максимальное приближение к исторической эпохе. Личное отношение к истории при этом возникает само собой, и модернизировать ничего не нужно. Пушкин, создавая «Годунова», стоял на высоте исторической науки своего времени и точно следовал доступным ему фактическим данным. У Шекспира история воссоздавалась на уровне знаний елизаветинской эры и хотя его древние римляне порой поражают нас эвфуистскими³ метафорами, мы всё же видим не англичан конца шестнадцатого века, а римские характеры.

А В. Коростылёв показывает нам декабристов, крепко начитанных в Кьеркегоре и Ясперсе, приспособившегося интеллектуалиста Сперанского, словно только что вышедшего из зала заседаний очень современного учреждения, «честного предателя» Ростовцева и так далее: «смотрите, как похоже!» Ассоциации подсовываются автором⁴, а не отыскиваются самим зрителем.

Нет уж, настоящая история в тысячу раз богаче глубокими ассоциациями. Нельзя сказать, что нет в пьесе истории: наоборот, всё насквозь исторично, персонажи неоднократно «цитируют» подлинные исторические тексты; растерянность декабристов во время следствия и покаяние Рылеева — всё это подлинно. А вот поди ж ты, всё время кажется, что выходишь из метро, направляешься к «Современнику»

¹ Зачёркнуто: «Сартра».

² Зачёркнуто: «экзистенциалист».

³ Зачёркнуто: «вычурными».

⁴ Зачёркнуто: «как в ресторане официант навязывает “выгодные” блюда».

и у тебя вот-вот попросят лишнего билетика под памятником или предложат (в зависимости от пьесы, какая идёт на сцене).

В разгар самых что ни на есть интеллектуальных словопрений между персонажами драматической поэмы зрителю становится просто скучно. Конечно, на это всегда есть готовый ответ: «профаны, не понимают». Ан нет, понимающим ещё скучнее. И немножко обидно за декабристов, не потому что они показаны обыкновенными людьми со всеми их слабостями и ошибками (это как раз очень хорошо), а потому что их историческое деяние слишком настойчиво превращается в «трагический жест», который будет понят только через сто сорок лет. Поневоле хочется повторить¹, что «в начале было дело». Восстание декабристов было началом того процесса, который привёл к освобождению крестьян (не всем известно, что неизбежность этого шага в глубокой тайне признавал даже Николай I — под воздействием 14 декабря). Восстание декабристов, несмотря на его полное поражение, было прямым историческим деянием. Вообще бесплодных восстаний не бывает, будь то Спартак, 14 декабря, Парижская Коммуна или варшавское гетто.

В драматической поэме «Через сто лет в берёзовой роще» декабристы одерживают моральную победу над царём, а скоморохи грозят династии Романовых екатеринбургским расстрелом. Между прочим, последние декабристы, вернувшиеся из Сибири по амнистии 1856 года, ещё увидели пусть неполную, но вполне реальную победу своего дела. В пьесе В. Коростылёва есть всё, что угодно, кроме самого дела, как будто одна лишь героическая убеждённость сама по себе творит историю.

Читатель легко заметит, что эта рецензия в основном относится к пьесе, а не спектаклю. Театр имени Ленсовета полюбился уфимскому зрителю, наш город в восторге от «Трёхгрошовой оперы» ленинградцев. Успех спектакля «Через сто лет в берёзовой роще» очень средний: это объясняется незрелостью самой пьесы и своеобразной «нескромностью мысли», проповедническим характером авторской позиции.

[Нет сведений о публикации, печатается по рукописи]

Слово имеет история

На наши экраны вышел польский цветной фильм «Крестоносцы», поставленный по одноименному роману Генрика Сенкевича. Сценарий написали Ежи Ставинский и Александр Форд (он же и режиссер фильма).

Действие происходит в средневековой Польше. Борьба Польши и Литвы против натиска немецких монахов-рыцарей из Тевтонского ордена отражена в судьбах героев фильма. Развязкой служит знаменитая битва при Грюнвальде (14 июля 1410 года), где соединенные силы Польши, Литвы и Руси с участием союзных отрядов татар и чехов нанесли ордену сокрушительный удар.

Зачем было перелистывать школьный учебник истории? Для чего понадобилось

¹ Зачёркнуто: «вслед за Фаустом».

вновь обращаться к старой, многократно испробованной теме? В этой связи стоит пересказать один эпизод, о котором сообщала гамбургская газета «Ди Вельт». Однажды молодежная экскурсия посетила гитлеровский лагерь смерти Дахау в Западной Германии. Пояснения экскурсантам давал гид, бывший узник концлагеря. Один из молодых немцев спросил:

— Для чего вы нам колете глаза печами крематория? Ведь это понастроили американцы после 1945 года.

— Простите, — сказал бывший узник, — я провел здесь десять лет...

— В таком случае вы один из тех, кого забыли сжечь!

Молодой фашист не блещет логикой, зато слова его весьма характерны и откровенны. Это одно из преобладающих настроений реваншистов в Западной Германии — стремление обелить своих предшественников, злобное и трусливое бегство от истории. Нечто подобное повторилось осенью 1960 года на международном кинофестивале в Венеции. Когда демонстрировался фильм «Крестоносцы» и на экране развертывалась кровавая сцена ослепления Юранда, некоторые из западных журналистов освистали эти кадры и демонстративно покинули зал.

Этим людям не по пути с историей. Они стремятся выкопать из прошлого только то, что свидетельствовало бы в их пользу. Для этого нужна фальсификация. Правда же вызывает в них разлитие желчи.

Немудрено, что «Крестоносцы» Александра Форда пришлось им не по душе. Этим фильмом талантливым польский режиссер сказал правду о немецком «Дранг нах Остен» — «движении на Восток». Он показал зверство «монахов из ордена святой Девы Марии», их наглую уверенность в своем праве топтать славян и литвинов. Он показал, чем это кончилось в те годы. Фильм оказался наполнен острейшим политическим звучанием,

В центре фильма — судьбы польского рыцаря Юранда из Спыхова, его дочери Дануси, погубленной крестоносцами, ее нареченного Збышко из Богданца и немца Зигфрида де Лёве, одного из столпов ордена, фанатика «германской идеи». Однако их личные судьбы так тесно слиты с судьбами стран и народов, что только Грюнвальдская битва могла по достоинству завершить сюжет знаменитого романа Сенкевича и поставленного по нему фильма.

Юранд из Спыхова... Этот трагический образ, олицетворяющий борьбу и страдание польского народа, явился несомненной удачей опытного актера Анджея Шаляевского. Он проводит всю роль великолепно, темпераментно, ни разу не переигрывая, с величайшей убедительностью передает все душевные движения своего героя. Бесспорно, это самый сильный образ фильма «Крестоносцы». Гордый, неистовый, властный феодал, типичный польский шляхтич — Шаляевский нисколько не приукрашивает его... Однако в национальной борьбе спыховский пан является представителем народа. Его антипод — Зигфрид де Лёве (артист Генрик Боровский). Это главный представитель тевтонского лагеря. Польский летописец Длугош назвал крестоносцев — «разбойники, меченые крестом». Но Зигфрид — не просто грабитель, он, если можно так выразиться, идейный разбойник, он фанатически верит в «священную миссию» ордена и решительно отвергает закрадывающиеся сомнения. Поэтому самоубийство Зигфрида после того, как Юранд отпустил его из плена, неубедительно, из него слишком явно «выпирает» идея Сенкевича о моральном банкротстве врага... Как бы ни превосходили немцев герои Грюнвальда своей правотой и силой духа, жестокий и подлый враг не сдавался.

Из двух главных женских ролей: Дануси (Гражина Станишевская) и Ягенки (Уршуля Моджинская) — последняя, несомненно, ближе нам своим задором, огневой жизнерадостностью и силой. Бесплотная Дануся, от начала до конца выдержанная в голубых и белых тонах, в фильме остается таким же условным и возвышенным образом, каким родилась под пером Сенкевича.

В двухсерийном фильме, естественно, действует множество персонажей, и охва-

тить их в одной рецензии не представляется необходимым. Все они четко разграничены на два лагеря — польский и немецкий, если не считать иностранного рыцаря де Лорша и странствующего монаха Сандеруса. Польский лагерь представляет собой целую галерею лиц и характеров. Зато лагерь тевтонов почти не дифференцирован, это лишь толпа закованных в железо существ, носящих поверх лат белые плащи с черным крестом. Здесь выделяются Зигфрид де Лёве, Куно Лихтенштейн и Ульрих фон Юнгинген, великий магистр ордена.

Порою режиссер сознательно усиливает аналогию между крестоносцами и их духовными преемниками — фашистами. Это чувствуется и в застенках замка Щитно, похожих на своего рода гестапо XV века, и в шатре Ульриха накануне битвы, когда главари ордена кричат «хайль» своему великому магистру (это фашистское приветствие появилось перед первой мировой войной в расистской организации Ланца, у которого Гитлер заимствовал также и свастику). Такая аналогия служит заострению мысли режиссера Форда о том, что уроки XV века не утратили своего значения и спустя пятьсот с лишним лет.

Режиссура фильма достойна высокой оценки. Александр Форд создал подлинный национальный киноэпос. Несомненно, что на польского постановщика в какой-то мере повлиял Сергей Эйзенштейн со своим «Александром Невским», однако «Крестоносцы» отнюдь не являются подражанием или копированием приемов великого советского режиссера. Его могучее и плодотворное влияние не заглушило собственного голоса Форда, и этот голос сохраняет яркое польское звучание.

Особенно удались постановщику сцены высокого драматического накала; приезд Юранда в Щитно, зимний пейзаж с виселицами, замок и встреча с тевтонами, схватка Юранда с врагами; сцена «суда божьего» — поединка Збышко с Ротгером, в полной тишине удары и лязг топоров о щиты; наконец, прекрасно поставленная битва при Грюнвальде, те кадры, когда Збышко отбивает польское знамя, и, подняв его, скачет по полю... Во всех этих сценах честь успеха делит с режиссером и главный оператор — Мечислав Ягода. Во всем фильме много энергии, силы, бурного кипения страстей.

Однако дружба — не защитная привилегия от критики. Поэтому мы обязаны сказать и о недостатках «Крестоносцев». Это прежде всего излишнее пристрастие к внешним эффектам, пестрота костюмов, смакование многочисленных смертей с очень натуральными воплями и предсмертными хрипами. Сцена пиршества в Мальборге поставлена с размахом и фантазией, однако в отдельные моменты излишняя живописность придает ей вид исторического маскарада, свойственного худшим французским фильмам на исторические темы. Порою чувствуется, что Форд стремится создать зрелище, поражающее глаз, а это уже идет вразрез с его основной задачей.

Названные недостатки не могут омрачить главного: создан яркий, волнующий эпический фильм, в котором седая старина протягивает руку нашему дню. «Крестоносцы» Александра Форда утверждают историческую правоту славянства в борьбе против зверской жестокости алчных завоевателей, которые на протяжении веков сменяли белые плащи с крестами то на мундиры Фридриха, то на зеленую форму гитлеровского вермахта... Сегодня они носят, погоны бундесвера. Они кричат о несправедливости. Они обижены! Фильм «Крестоносцы», кроме всего прочего, может послужить и напоминанием для этих господ.

[«Ленинец», 15 февраля 1962]

Перед лицом тайны

Наш век — время великих научных открытий и научной фантастики. Но умнейшие наши ученые, как и лучшие писатели-фантасты С. Лем, братья Стругацкие и др., не раз предостерегали нас от чрезмерной самоуверенности и близорукого оптимизма по отношению к природе. Мы столько говорили о покорении природы, что не заметили, как начали рубить сук, на котором сами же и сидим. Надо научиться не просто охранять окружающую среду, но и глубоко уважать природу — не только родной ландшафт, но и Вселенную.

Этим уважением к Вселенной проникнуты мучительно сложные творческие поиски видного советского кинорежиссера Андрея Тарковского. Философская поэтичность его фильмов делает их остро современными. Не случайно обращение Андрея Тарковского к научной фантастике высшего уровня — к романам Станислава Лема «Солярис» и братьев Стругацких «Пикник на обочине». Из этого последнего романа Тарковский сделал свой фильм «Сталкер». Заметим сразу, что Тарковский, как обычно, сильно перерабатывает литературную основу фильма в соответствии со своими задачами.

В центре фильма — удивительные последствия не то падения метеорита, не то кратковременного визита инопланетных пришельцев на Землю. Результатом этого неясного явления стала грандиозная катастрофа; в пораженную местность были посланы войска, которые «не вернулись». Тогда эту местность обнесли колючей проволокой, установили полицейские кордоны и строжайше ограничили доступ в запретную зону.

Зона — это царство тайны и священный заповедник страха. Смелчаки, дерзающие пробираться в нее, погибают на месте или по возвращении, ибо Зона полна загадочных «ловушек» и в ней, по-видимому, действуют какие-то внеземные законы. Рассказывают, что среди руин в центре Зоны есть комната, в которой человек может задумать желание, и оно исполнится. Поэтому все отчаявшиеся пытаются пробраться в Зону и в эту заветную комнату (действие происходит в некоей условной капиталистической стране).

На этой почве и развилась профессия «сталкеров» — незаконных проводников в Зону. Их называют «смертниками», полиция ловит их, и сталкеры то и дело попадают в тюрьму. Но они упрямо продолжают свой нелегальный бизнес, полный смертельного риска и редких, но зато неслыханных удач. В фильме Тарковского упоминается сталкер по прозвищу Дикобраз, который по возвращении из Зоны стал миллионером, а через несколько дней повесился. В Зоне он пустил перед собой своего родного брата: тот погиб, но зато благодаря его смерти Дикобраз дошел до Комнаты. Обычно сталкеры пускают вперед неопытную жертву, чтобы сразу после гибели новичка проскочить опасное место. Брат Дикобраза — это нечто вроде «сталкинхорс» («лошади-прикрытия»). Вот смысл слова «сталкер».

Тарковский, далеко отойдя от романа Стругацких, показывает нам только одного сталкера — и совсем не хищника, а глубоко несчастного человека. Пять лет отсидел он в тюрьме за «прогулки» в Зону. Жена родила ему дочь-калеку, не способную ходить: это «жертва Зоны», дитя мутации, ибо Зона насыщена остаточной радиоактивностью. Но страшная Зона неудержимо влечет к себе Сталкера.

Это притяжение Зоны — одна из загадок фильма, которых много. Тарковский не желает легкой понимаемости; напротив, он так зашифровывает свои мысли, что восприятие «Сталкера» требует известной начитанности. Для начала зрителю нужно знать хотя бы роман Стругацких «Пикник на обочине» — но только для начала. Ибо

диалоги героев фильма переполнены цитатами: это и стихи известного поэта Арсения Тарковского (отца режиссера), и великого русского поэта Ф. И. Тютчева... Любой зритель способен ощутить значительность фильма, но, устав от попыток разрешить загадки и прочесть зашифрованные значения, кое-кто впадает в раздражение.

Сталкера блестяще играет А. Кайдановский, его жену — А. Фрейндлих. Почти весь фильм занят изображением того как Сталкер ведет в Зону писателя (А. Солоницын) и Профессора (Н. Гринько). Писатель — это безнадежный эгоист, человек опустошенный, отчаявшийся и ни во что не верящий. Профессор — убежденный рационалист, пробирающейся в Зону для того, чтобы в руинах старого бункера отыскать сверхмощную бомбу и взорвать Комнату, ибо в нее может пробраться какой-нибудь маньяк типа Гитлера и пожелать мирового господства. Сталкер пытается отнять у Профессора бомбу, но Писатель отшвыривает его. Происходит бурное объяснение. Почему Сталкер так страстно борется за сохранение Зоны?

Не из корыстных побуждений — о нет! Ему нужно, чтобы на земле оставалось это последнее прибежище сверхъестественной веры в чудо. Только в Зоне этот несчастный чувствует себя Человеком: в «нормальном» мире полицейского принуждения и обесценивания личности он не человек, а «гнида», как обзывает его Писатель. Если исчезнет Зона, несчастным людям не во что больше будет верить. Поэтому для Сталкера это гиблое место — единственный оазис надежды.

И Профессор разбирает бомбу, бросает ее по частям в лужу. Они возвращаются. Обессиленный Сталкер, придя домой, жалуется жене: «Кого мне водить в Зону?» Она предлагает: «Возьми туда меня. Думаешь, мне там нечего пожелать». И, смежая свинцовые веки, Сталкер отвечает отказом: «А вдруг и у тебя ничего не получится?»

Он сто раз, быть может, желал в заветной Комнате чудесного исцеления Мартышки, как прозвали его дочь-калеку. Если не исполнится аналогичное желание жены, то рухнет его вера, которая ему дороже всего.

И все же фильм нельзя назвать пессимистическим, Он завершается потрясающими немymi кадрами. В тихом бедном доме Сталкера одиноко сидит за столом его Мартышка. Она смотрит на стакан — и стакан отъезжает от нее по столу; она упирается взглядом в вазу — и ваза смещается по столу, пока не падает на пол. Что это — телекинез, способность перемещать предметы одним усилием воли? Никакого ясного ответа фильм не дает.

Ведь небольшой островок человеческого познания окружен бесконечным океаном Непознанного. Когда-то люди верили, что Вселенная вращается вокруг Земли. Потом польский астроном разрушил геоцентрическую теорию. По словам Альберта Эйнштейна, «Коперник учил людей скромности». Так и Тарковский призывает нас задуматься о жизни перед таинственным лицом Неведомого. Никаких настоящих проблем человечества нельзя решить оружием: об этом напоминают в Зоне ржавые танки и затопленные автоматы, над которыми плавают рыбы. Тайны нашего бытия нельзя разгадать с наскока: чисто рационалистическим волевым решением, силой оружия и т. д. Основой жизни является инстинкт добра. Вера я добро должна предшествовать логике, чтобы человек мог познавать, исследовать и творить.

Таково одно из возможных прочтений фильма Тарковского.

[«Вечерняя Уфа», 1979; перепечатано: «Гипертекст», 2011, № 16]

Беззащитно, но вечно

Как обычно, Никита Михалков не стремится иллюстрировать классический текст: он поставил фильм не по роману «Обломов», а по мотивам этого романа. «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» — это прекрасный фильм, не имеющий, однако, успеха у широкого зрителя. Стоит задуматься над причинами этого явления.

При всей своей важности глава «Сон Обломова» занимает в романе не столь уж большое место. Иначе в фильме, сценарий которого написали Александр Адабашьян и Никита Михалков: картина золотого детства, начинающаяся еще до заглавия и до титров фильма, затем многократно всплывает в памяти героя. И всякий раз эту картину залитой солнцем Обломовки, по которой бегают кудрявый барчонок, вводит пронзительно-ностальгическая музыка, мелодический плач по ушедшему навсегда. Отметим первостепенную роль музыки: композитор фильма — Эдуард Артемьев, кроме того, использована музыка Сергея Рахманинова и Винченцо Беллини, чью арию «Каста дива», модную в середине прошлого века, поет в фильме Ольга.

Начальный эпизод этого невозвратимого детства весь окрашен детской радостью встречи Ильи Ильича с матерью.

«Маменька приехала!» — кричит маленький Обломов.

Фильм строится на постоянных пересечениях нескладной жизни взрослого Обломова и его лазурного, счастливого детства. Очень многое из гончаровского романа выброшено сценаристами, иное спрессовано в лаконичном закадровом рассказе («текст от автора»); по сути дела, Михалков взял лишь середину романа, но чрезвычайно обстоятельно развернул эту середину, добавил массу деталей, диалогов и эпизодов, которых у Гончарова и в помине не было, и все это «переписал в другой гамме».

Кстати, живопись фильма еще важнее музыки (художники-постановщики Александр Самулекин и тот же Александр Адабашьян). Голубоватые зимние пейзажи, изумрудные весенние дуга, пронизанные солнечными иглами рощи, крутояры и реки — вся эта симфония света, праздничных красок и цветных теней вызывает к зрителю: «Посмотрите вокруг — как прекрасна наша земля!».

Гончаров не был таким влюбленным поэтом русской природы, да и Обломов в романе показан равнодушным к природе. Эта симфония красок опять-таки привнесена Михалковым и его соавторами, но привнесено тоже из русской классики. Когда смотришь эпизод объяснения Обломова и Ольги в беседке под слепящими вспышками ночной грозы, то невольно пронизывает воспоминание: это «было»! Это тургеневская поэтика, это было в «Накануне» и «Вешних водах» Тургенева. Никита Михалков переписал «Обломова» в тургеневской гамме.

Листком векового дерева, частицей этой чудесной природы чувствует себя герой фильма. Еще ребенком в руках ласковой матери получил он щедрый дар — любовь к миру, родной природе, к людям. И пусть в нем много смешного, барского, «обломовского» в традиционно-осуждающем смысле слова, все же он излучает бесконечную доброту. Олег Табаков, точно следуя мысли постановщика, играет человека, чуждого всякой корысти и не желающего ни с кем состязаться из-за игрушек житейского успеха, никому не желающего навязывать свою личность и свое понимание жизни.

Табаков забавно мил и трогателен, когда ночью, тайком от Штольца, крадется на кухню поесть плотной «обломовской» еды, от которой его отучает суровый и поджарый друг; захваченный на месте «преступления», но испросивший позволения в последний раз поест, как ему хочется, Обломов-Табаков улыбается так благодарно и конфузливо, что хочется расцеловать его толстые щеки.

Но лучше всего Табаков играет в двух эпизодах, где герой его проявляет тихое и негибваемое упорство, отказывается жить так, как хочет его друг: это эпизод в бане, когда Обломов отказывается повалиться в снегу, куда его тащит Штольц, и эпизод с велосипедом, на который друг хочет посадить его. «Андрей, я не по-е-ду!» — тихо и упрямо повторяет он. Боится? Не в этом дело. Сознает, что будет выглядеть смешным? Нет, не только. Он хочет остаться самим собой, жить по своему норову, а не по указке хотя бы и лучшего друга: это священное человеческое право, самое первое, минимальное, и вот в этом-то элементарном праве ему бессознательно отказывает умный деляга Штольц.

В роли Штольца артист Юрий Богатырев не допускает ни малейшего осуждения своего героя. Штолец умен, энергичен, силен, он любит Обломова и желает ему добра, но он хотел бы перекроить мягкотелого друга на свой фасон, а Обломов не дается: ведь кроить-то пришлось бы по живому! Личность друга ломает Штольца, а не просто барские привычки.

В известкой мерке смешон и Штолец. Никита Михалков тонко показывает, как относительно прогресс: в глазах Штольца символом прогресса оказывается гигантский трехколесный велосипед, чудо того времени. Как жалко кричит Обломов вслед укатившей на «трицикле» Ольге: «Андрей! Ольга Сергеевна! Подождите меня!» Он догоняет, бежит рядом, цепляется сбоку за смешной трехколесный символ прогресса — все напрасно, не угнаться ему за жизнью. И далее голос за кадром досказывает женитьбу Штольца на Ольге Ильинской, тихую жизнь Обломова с простой мещанкой Агафьей Матвеевной, его тихую смерть...

Остался от него сын Андрюша, названный в честь лучшего друга; мальчик воспитывается в семье Штольцев, иногда его навещает мать, Агафья Матвеевна. В заключительном эпизоде фильма горничная возвещает нарядному мальчику, играющему среди таких же барских детей: «Андрей Ильич, ваша маменька приехали!».

И снова под летним небом бежит восторженный ребенок, и несется над полем тонкий ликующий голосок: «Маменька приехала-а!».

И хотя в финале Никита Михалков отпевает этот навеки исчезнувший мир, все же основной пафос фильма в призыве — сбереечь в бурной динамике нашей эпохи русскую доброту, душевную щедрость и ласку. И последнее, что мы слышим в фильме, — это не траурное пение церковного хора, а убегающий детский зов: «Маменька-а-а!».

Отчего же за два часа и двадцать минут демонстрации фильма так много зрителей зваает, рощет и уходит из кинозала? Оттого, что Никита Михалков не хочет забавлять, не хочет потакать средним вкусам, идет «против течения», требуя от зрителей понимания его собственной поэтики. Всем понятно, что в жизни бывают тягучие и скучные дни: и Михалков показывает нам такой день длинным и тягучим. Случается в жизни много неясного — вот в фильме Михалкова будет столь же неясно (к примеру, плох или хорош кроткий приживальщик Алексеев, блестяще сыгранный Л. Леонтьевым?). Зрителю неясно, почему камера так цепляется за мелочи, так долго и пристально любитесь гроздыми рябины или еще чем-нибудь. Какой смысл в этих ягодах?

Очень простой. Камера смотрит на рябину задумчиво; постановщик хочет, чтобы зрители задумались вместе с ней. Кроме того, Михалков хочет напомнить нам о красоте будничных, повседневных вещей.

Постановщик кое-где идет на уступки и широкому зрителю: это и бесконечно забавные эпизоды с участием слуги Захара, которого с огромной правдой и теплом играет Андрей Попов, и ряд эффектных эпизодов с Ольгой Ильинской (Елена Соловей). Но в главном, в кровных своих убеждениях Никита Михалков очень неуступчив: он хочет, чтобы его фильм переживался так, чтобы сделался нашим собственным, личным воспоминанием. Чтобы зрители не умом лишь поняли, а серд-

цем почувствовали: добро беззащитно перед обидой, неправдой и хитрой ловкостью, и все же оно переживает всех своих врагов.

Добро вечно, как мир; того ради Михалков воскрешает литературного героя, известного своей сонливостью и ленью, и приглашает нас взглянуть на него своими глазами.

[«Вечерняя Уфа», 16 июня 1980]

Захватывающее зрелище

Всем известны слова Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Ленин имел в виду тот факт, что киноискусство имеет самую массовую, поистине народную аудиторию.

Но этот же факт привел к тому, что кино стало серьезной отраслью промышленности. С этим необходимо считаться, и наши кинематографисты все внимательнее относятся к тому, какие же фильмы пользуются наибольшим спросом, чего хочет массовый зритель.

Сегодня в советском кино появилось немало постановщиков, рассматривающих свою работу с промышленной точки зрения: фильмы должны давать доход. С этой тенденцией соединилась резкая реакция режиссеров против нашей застарелой робости в изображении человеческих страстей, против смягчения реального драматизма жизненной борьбы и т. д.

Сюжет сценария, написанного Ю. Дунским, В. Фридом, Б. Уриновским и А. Миттой, строится в «Экипаже» вокруг судеб трех летчиков и двух женщин. В первой серии главное место заняла семейная мелодрама: мужественного и скромного летчика Ненарокова тайно ненавидит его жена Аля, которая делает «орудием борьбы» их маленького сына. После развода она препятствует встречам Ненарокова с сыном, дает ребенку «нового папу» и приучает мальчика называть настоящего отца «дядей». История сшита из самых заезженных стереотипов: Ненароков честен, непритязателен, ангельски добр, Аля — до истерики злобна и мстительна. Но один кадр тут берет за сердце — когда маленький мальчик шепчет на прощанье своему отцу: «Дядя, я тебя люблю».

Такова общая формула «Экипажа» — это ряд стереотипов, расцвеченных оригинальными находками и неожиданными поворотами. Во второй серии А. Митта смело использует ряд сильных средств, оглушительных и ослепительных эффектов: землетрясений, селевых потоков, падающих в огне нефтяных вышек, взлетающих на воздух резервуаров, горящих людей, взрывающихся при взлете самолетов. Все это понадобилось для испытания скромных героев нашего Аэрофлота, спасающих от ужасной гибели в некоей стране наших специалистов, женщин, детей, раненых.

Взлетев с горящего аэродрома, командир Тимченко с нечеловеческим хладнокровием ведет на родину свой поврежденный лайнер; его товарищи, совершая чудеса отваги, налету устраняют повреждения, и при посадке на мокрую полосу Ше-

ремельевского аэропорта у лайнера отлетает хвостовая часть. Люди спасены. И нам понятны их объятия и слезы!

В сложном переплетении с мелодрамой семьи Ненароковых и героической драмой второй серии развивается любовная история бортинженера Скворцова и стюардессы Тамары. Эта история тоже подана весьма эффектно: видимо, постановщик не желает показаться нам «старомодным» и разрушает некоторые «неписанные» запреты нашего кино. Но эпизоды, демонстрирующие красоту и привлекательность Александры Яковлевой, исполнительницы роли Тамары, кажутся нам слишком розовыми и слащавыми.

Роль эта трактуется постановщиком не с художественной, а с «промышленной» точки зрения: А. Митта пускает в оборот красивое лицо, фигуру, улыбку Яковлевой, а таланта от нее и не требуется. Если у Ирины Акуловой в роли Али, жены Ненарокова, есть актерские задачи, то Александра Яковлева в «Экипаже» — не актриса, а кинозвезда.

Вообще актерам фильма не приходится много играть. Роль командира экипажа Тимченко слишком проста для такого актера, как Георгий Жженов: достаточно его «железного» лица и низкого голоса, чтобы создать образ сдержанного и бесконечно мужественного человека. Столь же однолинейна роль Ненарокова (актер Анатолий Васильев): чуть больше индивидуальности требуется в роли Скворцова (Леонид Филатов). Сценарий не ставит перед этими актерами сколько-нибудь сложных задач.

Отточенным мастерством мимики и жеста блеснула японская актриса Комаки Курихара в эпизоде с террористами, который, однако, не имеет никакого отношения к сюжету «Экипажа».

Главная работа выпала на долю художника Анатолия Кузнецова и оператора Валерия Шувалова: оба с нею справились отлично. Большую помощь постановке оказала музыка Альфреда Шнитке, очень современного советского композитора.

В целом нашему массовому зрителю подарено захватывающее зрелище, которое держит нас в постоянном напряжении.

[«Вечерняя Уфа», 27 августа 1980]

Человек эпохи пробуждения О языковой личности Ромэна Гафановича Назирова

Когда после человека остаются только тексты, оценка языковой личности оказывается важной задачей исследователя; единственной — в случае, если идеологические позиции не декларировались прямо. В любом случае в той дискурсивной сфере, к которой принадлежат исследуемые тексты, то, как сказано, всегда имело огромное, если не решающее, значение. Заметим предварительно, что в своих рассуждениях о языковой личности Ромэна Гафановича Назирова мы опирались преимущественно на данные текстов его газетных рецензий, но избежать обращений к собственно литературоведческому его работам не удалось: моделирование любой языковой личности тем достовернее, чем полнее корпус исследуемых текстов; у Назирова же, как будет показано ниже, разные речевые сферы оказываются довольно активно общающимися сосудами. Кроме того мы точно обращались к собственным записям лекций Р. Г. Назирова по истории русской литературы XIX века и русской литературной эстетике, прослушанных нами в 1993—1994 учебном году.

Под языковой личностью здесь, вслед за Ю. Н. Карауловым, мы понимаем совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности, в) определенной целевой направленностью¹. Мы снова обращаемся именно к этому содержательному наполнению термина, поскольку он позволяет соединить статический и динамический подходы к тексту в той ситуации, когда исследователь работает только с письменным наследием личности и не имеет возможности прямо наблюдать ее «речевые поступки»² или, тем более, поставить психолингвистический эксперимент, — но все же карауловский подход позволяет в некоторой мере полно оценить коммуникативные характеристики личности (как целевую направленность текстов) на базе анализа других, нижних, уровней способностей и характеристик.

Ромэн Гафанович Назиров — представитель того типа языковой личности, который называют «сильным»³. Понятие сильной языковой личности предполагает как высокое речевое мастерство (ср. термин «элитарная языковая личность»), так и — поскольку слабая языковая личность тоже может быть элитарной — целый ряд когнитивных и коммуникативных характеристик: стремление к подлинному взаимопониманию и радости от общения, коммуникативный комфорт, интеллектуальное, эмоциональное и эстетическое сопереживание коммуникантов, когнитивную гибкость, суггестивный потенциал, самоконтроль, самоорганизацию и самоуправление (см. замечание о беспримерной внутренней дисциплине Назирова⁴), а также этиче-

¹ Караулов Ю. Н. Русская языковая личность и задачи её изучения // Язык и личность. М.: Наука, 1989. С. 3—8.

² Седов К. Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. М.: Лабиринт, 2004. — 320 с.

³ Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики. М.: Наука, 1991. — 215 с.; Ифантова Г. Г. Сильная языковая личность: ее постоянные и переменные признаки // Речь. Речевая деятельность. Текст. Таганрог, 2000. С. 63—69; см. обобщение в работе Кадиллина О. А. Сильная / слабая языковая личность: коммуникативно-прагматические характеристики (на материале текстов Д. Карнеги). Автореферат дисс.... канд. филол. наук. Краснодар, 2011. — 25 с.

⁴ Орехов Б. В. Научный архив профессора Р. Г. Назирова // Русское слово в Республике Башкортостан. Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. С. 118

скую ответственность. Это определяется не только общим впечатлением от его текстов, но и теми социальными (наставник) и профессиональными (журналист, литературовед, преподаватель) ролями, которые Назиров добровольно принял на себя.

Представление об этих ролях поможет нам смоделировать языковую личность Р. Г. Назирова. Известно, что каждая языковая личность функционирует как система более или менее разнообразных речевых личностей, которые, в свою очередь, задаются социальными ролями личности и ситуативными условиями¹. В нашем случае эти речевые личности очень заметны, и проявления каждой из них значительно затемняют картину целого: «то проступают юные черты, то набегают на чело морщины» (Бродский): Назиров талантливо «вживается» в каждую из речевых ролей.

Особенно заметна эта способность к мимесису, на наш взгляд, в газетных текстах. И этому есть объективная причина, которая коренится в самой специфике журналистского творчества: в отличие от других видов творческой деятельности здесь очень высока доля репродуктивного². На уровне языка это проявляется в том единстве экспрессии и стандарта, которое, по В. Г. Костомарову, является конструктивным принципом газетного текста³, конкретнее — в речевых штампах: *общественность Уфы тепло приветствовала гостей; не сразу растаетя она с ошибочными взглядами; отзывчивая и радушиная аудитория в коротких платьях и штанишках; продажные и бесчестные дельцы; вершители судеб капиталистических стран, непримиримость к пережиткам капитализма* — тех же, что уже в ироническом ключе, в порядке высмеиваемых объектов приводит Сергей Довлатов в повести «Компромисс» (ср. *взыскательная публика, необратимый финансовый кризис современного Запада* и т. д.).

Однако у Назирова мы обнаруживаем конкуренцию штампов и авторских находок. Так, в однородном ряду соседствуют эпитеты, которые могут быть расценены как пресловутые слова-спутники⁴, и очевидные авторские находки, ср.: *Ложный пафос, вымученная героика, либо бескрылый натурализм* («На трудном пути»); *«реалистический» меховой жакет, напоминающий о суровом климате Норвегии* иногда подобные явления сталкиваются даже в одном слове: *угодливо-развязные буржуазные журналисты*. Хороши метафоры: *складки человеческих душ, киловольты человечности и страсти* — еще не собственно индивидуально-авторские, но уже крепкие ремесленнические.

Если в публицистическом тексте граница между штампом и не-штампом размыта за счет его экспрессивности, установки на выразительность в целом, то в научном, напротив, авторские находки, главным образом метафорического характера, отчетливо выделяются на общем стандартном безэмоциональном фоне — ср. фраза... *содержит неожиданные отскоки; в разгар эпидемии холеры, экзаменующей прежде всего желудок человека* («Юмор Пушкина»).

Вторая такая системообразующая для языковой личности Назирова роль — литературовед. Это может утверждать не только тот, кто, подобно нам, основывается на априорном знании назировских профессиональных ролей, но и читатель, для которого назировские газетные рецензии — первое знакомство с автором. Дело в том, что речевая личность литературоведа очень явно манифестируется в подсистеме другой речевой личности — журналистской (и это повод считать литературоведческую языковую личность более значительной, чем прочие). Это

¹ Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? М.: Логос, 1998.

² Лазутина Г. В. Основы творческой деятельности журналиста. Учебник для вузов. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 15–25.

³ Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе: Некоторые особенности языка современной газетной публицистики. М.: Наука, 1971. С. 25.

⁴ Голуб И. Б., Розенталь Д. Э. Секреты хорошей речи. М.: Международные отношения, 1993. — 288 с.

проявляется в трансляции в газетные тексты литературоведческого информационного фона: интертекстуальных связей (*Панкратио, этот веронский Тартюф...*); историко-литературных экскурсов (*Имя Карло Гольдони навсегда вошло в историю театра: реформатор итальянской сцены, создатель подлинно демократической национальной комедии...* («Страница истории театра»); сведений из области литературной критики («Бедность не порок» — вещь ..., связанная с так называемым «славянофильским периодом» Островского и не лишенная противоречий, что и вызвало в свое время резкий отзыв Н. Г. Чернышевского: «купеческая идиллия», «ложная идеализация устарелых форм» и т.д.) («Ищи свою дорогу...»), элементов собственно литературоведческого анализа классических текстов: *Гончаров не был таким влюбленным поэтом русской природы, да и Обломов в романе показан равнодушным к природе* («Беззащитно но вечно»).

В текстах, которые были объектами нашего внимания, отчетливо проявляется также речевая личность театрального критика; что явлено, в частности, в рецензии на «Экипаж», разобранный именно что по законам театра. Известно, что фильм, революционный в жанровом отношении для советского кинематографа конца семидесятых годов, задумывался и снимался во многом именно как «индустриальный» продукт, «наш ответ Голливуду»¹, однако Назиров не может удержаться от предьявления режиссеру театрального «гамбургского счета»: *Роль эта трактуется постановщиком не с художественной, а с «промышленной» точки зрения: А. Митта пускает в оборот красивое лицо, фигуру, улыбку Яковлевой, а таланта от нее и не требуется. Если у Ирины Акуловой в роли Али, жены Ненарокова, есть актерские задачи, то Александра Яковлева в «Экипаже» — не актриса, а кинозвезда* («Захватывающее зрелище»). Для этой речевой личности абсолютно органичны также профессионализмы (*самоигральная роль* («Интересное начало»)).

Оставаясь в амплу литературоведа, критика, Назиров — невольно или по умыслу — пытается и в читателе найти коллегу, призвав его «в свидетели»: *Помните, как у Маяковского: Какой-то / смущенный / сукин сын, а над ним путиловец, / нежней папаша: «Ты, парнишка, выкладывай / ворованные часы...»* («Спор о морали»).

Усмотреть разные речевые личности можно по жанровым предпочтениям². Для Р. Г. Назирова таким предпочтением, судя по публикациям, является научная рецензия, или, иначе говоря, оппонентское выступление, с его жестко заданной структурой: вводная часть — констатирующая часть — положительный анализ — характеристика недостатков — апология — рекомендация. Большинство рецензий построено по этой схеме; между тем у рецензии как журналистского жанра такой жесткой композиционной заданности нет³. Так что еще одна речевая личность в системе языковой личности Романа Гафановича Назирова — ученый вообще.

Вернемся, однако, к назировской манере приближать к себе читателя. Еще один аспект этой интимизации — заметная разговорность. *Но то был самообман **зарвавшегося папы; Смак** — в кощунстве, которое выражено в серии глумливых умолчаний в сочетании с провоцирующими деталями; В «Дуэли» некий мерзавец, обозленный неподатливостью слабой женщины, решил просветить Лаевского, что **доступ к телу** продолжается* («Фигура умолчания в русской литературе»). Заметим: сегодня в аналитической журналистике ирония стала важнейшей формой реализации воздействующей функции функционального стиля <массовой коммуникации>; у Назирова этот прием

¹ См., например, *Богданова Т.* Как снимали «Экипаж» // АиФ-Суперзвезды. 2004. № 19 (49) от 4 октября. URL: http://gazeta.aif.ru/online/superstar/49/32_01?print

² *Седов К. Ф.* Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. М.: Лабиринт, 2004. — 320 с.; *Бахтин М. М.* Постановка проблемы и определение речевых жанров // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 428—472.

³ *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. — 312 с.

дозволен только в научных текстах и это логично: он пишет в эпоху, когда предпочтительным средством экспрессии оставался высокий героический пафос.

За приведенными выше примерами — еще важная характеристика назировской языковой личности, достойная, пожалуй, отдельной статьи: его неподражаемая ирония, столь неожиданная вообще в научном тексте: *была мадемуазель де Сюдери; Девица Сюдери брала в герои идеализированных придворных Людовика XIV портретировала своих современников. То было в обычае эпохи: так, картина Лебрена «Александр входит в палатку Дария» изображала короля Людовика, а картина Лемуана «Юпитер и Ио» демонстрировала всему свету прелесть герцогины де Лавальер («Эффект подлинности»)*. Благодаря иронии отстраненная, выхолощенная картинка событий, отстоящих от читателя-слушателя на века, перестает быть страницей из учебника, оживает. Не могу здесь не привести памятное мне по лекциям: *«А Софья Андреевна <Толстая> была хорошая девушка, но она была пигалица»*. Однако, думается, не банальная анимация была главной целью назировской иронии, но серьезная, глубокая и, вместе с тем, не назидательная оценка событий и явлений, ср.: *Робеспьер, произнося свою последнюю речь в клубе якобинцев, заявил, что если его враги в Конвенте посмеют нанести предательский удар, то он выпьет чашу цикуты. «Я выпью ее вместе с тобой!» — кричит Неподкупному его друг Давид. «Мы все, все выпьем!» — гремят якобинцы. Настало 9 термидора, и цикуты не хватило на всех («Автономия литературного героя»)*.

Оценочность вообще, на наш взгляд, становится важнейшей сквозной, вертикальной характеристикой языковой личности Назирова. Сентенциональность, часто переходящая в дефиниционность — одно из ее, оценочности, проявлений (и «марки» большого ученого, как кажется): *Искусство слова нуждается в умолчаниях; Нет ничего страшнее, чем молчание народа; Культуры без системы табу быть не может; когда такая система устаревает, ее ломают и строят новую («Фигура умолчания в русской литературе»); Эстетизация быта, «театральность поведения» (Ю. М. Лотман) — закон романтической культуры («Автономия литературного героя»); Петербургская легенда — это социальный протест в фантастической форме («Петербургская легенда и литературная традиция»)*.

В этой связи мы обратили внимание на такую особенность анализируемых текстов: в них почти нет вводных слов, а те, которые есть, обозначают высокую степень уверенности: *Где начало столь радикальных изменений концепции и структуры? Конечно, в самих исторических событиях эпохи («Петербургская легенда и литературная традиция»)*.

Наконец, ярки и частотны собственно лексические проявления оценочности — в условной критической части рецензий-оппонентских выступлений: *художник допускает много досадных промахов в передаче внешних черт Рыбакова; артистке не достает жесткости в движениях, впадает в ложное актерство и начинает непрерывно передекривать плечами*. Эта прямолинейность присутствует и в нежурналистских текстах; так, в набросках для «Очерков по истории лингвистики» читаем: *Николай Марр — типично советская авантюра, ВВВ <Виноградов> страдал чем-то вроде мании величия. Он создал так называемую лингвостилистику — мост между литературоведением и лингвистикой, но владел ею только он* (Когда без малого двадцать лет назад автору этих строк пришла в голову аналогичная мысль, он ужаснулся собственному неуважению авторитетов).

Обратимся также и к синтаксису текстов Назирова: он <синтаксис> выразительный местами на фоне удивительной общей сдержанности: назировский синтаксис характеризуют ритмизация, периоды: *Точность психологического рисунка большая сила чувства, великолетная достоверность жеста и реплики — все сливается в яркий и цельный образ, становящийся центральным образом спектакля; риторические во-*

просы: *Это прекрасные пьесы, но не кажется ли вам, что между Шекспиром и Шварцем есть «маленькая разница?»*; восклицания: *Ради одной игры Викландт уже стоит поспешить на «Дни нашей жизни»! Какое нужно — нет, не только дарование — какое нужно сердце, чтобы обогатить нас и такую, по-новому перевернувшейся болью о человеке!* Мы не можем судить о направлении причинно-следственной связи, но полагаем, что такая риторичность каким-то образом связана с преподавательской деятельностью Назирова, в которой он проявлял удивительный артистизм. Письменные тексты в этом смысле изоморфны устным.

Разумеется, мы отдаем себе отчет в том, что пока удастся смоделировать черты исследуемой языковой личности лишь в виде, по меткому замечанию Ю. Н. Караулова, некоего лингвистического «гербария».

Ближайшей задачей анализа языковой личности Ромэна Гафановича Назирова видится нам описание его тезауруса в ключевых концептах; предположительно — *Человек, Истина, Красота, Театр*, однако максимально достоверный ответ на этот вопрос можно будет дать лишь на основе машинной обработки максимально полного корпуса его текстов.

Библиография газетных статей Р. Г. Назирова

Библиография носит предварительный характер и включает в себя только те публикации, которые сохранились в архиве учёного. Очевидно, что сквозной просмотр газетных подшивок существенно пополнил бы приведённые здесь сведения. Дело, однако, осложняется частотностью случаев, когда Р. Г. Назиров использовал псевдонимы. Среди них: Н. Романов, Н. Гафанов, Н. Ковров, А. Кологривов и др.

Театральные и кинематографические рецензии

1. Спектакль о ленинской мечте. Заметки зрителя // «Ленинец», 27 декабря 1955 [о спектакле «Кремлевские куранты» Н. Погодина]
2. Настоящий детский спектакль // «Ленинец», 12 июля 1958 [гастроли Куйбышевского театра юного зрителя]
3. Спектакль о торжествующей человечности // «Ленинец», 21 июля 1958 [о гастролях Ленкома]
4. Премьера состоялась в Уфе // «Ленинец», №75 за июнь 1959 [о гастролях Московского драматического театра им. Пушкина]
5. Театр выглядит молодо // «Ленинец», 16 июля 1959 [гастроли Ставропольского театра музыкальной комедии]
6. Бунт против пошлости // «Ленинец», 26 ноября 1959 [о фильме «Марти»]
7. Начинание комсомольцев оперного театра // «Ленинец», 24 декабря 1959
8. Неудача большого художника // «Ленинец», 17 марта 1960 [о фильме И. Пырьева «Белые ночи»]
9. Даль не окинуть взглядом // «Ленинец», 25 июня 1960 [о театральных событиях]
10. Спектакль идет неровно // «Ленинец», 30 июня 1960 [о постановке Ремарка]
11. Неторными путями. Гастроли Свердловского театра музыкальной комедии // «Ленинец», 6 августа 1960
12. Антракт грозит затянуться // «Ленинец», 28 января 1961 [о театральной жизни Салавата]
13. Мастерство и... упрощение // «Ленинец», 17 августа 1961 [о пьесах Артура Миллера]
14. Слово имеет история // «Ленинец», 15 февраля 1962 [о фильме «Крестоносцы»]
15. Борьба не прекратится // «Ленинец», 17 апреля 1962 [о пьесе И. Штока «Ленинградский проспект»]
16. На грани фарса // «Ленинец», 16 июня 1962 [о гастролях Курганского областного драматического театра]
17. Фантазия для скрипки // «Ленинец», 20 июля 1962 [о гастролях Московского театра драмы и комедии]
18. Путь к людским сердцам // «Советская Башкирия», 4 августа 1963 [гастроли Ленинградского Ленкома]
19. Театр больших возможностей // «Ленинец», 28 мая 1966 [о гастролях ижевского театра]
20. Спор о морали // «Ленинец», 23 июля 1966 [о гастролях Большого драмати-

ческого театра им. Качалова (Казань)]

21. Трагикомедия российской провинции // «Советская Башкирия», 1967 [о фильме К. Воинова «Дядюшкин сон»]

22. Рак из поговорки // «Ленинец», 21 марта 1968 [полемика по поводу фильма «Обнаженная маха»]

23. Роман-трагедия и бытовая драма // «Советская Башкирия», 23 апреля 1969 [о фильме И. Пырьева «Братья Карамазовы»]

24. Революция без легенды. Некоторые размышления о пьесе и спектакле «Большевики» // «Ленинец», 6 августа 1970

25. «Зимняя сказка». Гастроли Севастопольского драматического театра // «Советская Башкирия», 10 июня 1971

26. Разнообразие – это тоже лицо // «Ленинец», 7 июня 1972 [о гастролях Московского драматического театра им. Пушкина]

27. Легенда о Паганини // «Вечерняя Уфа», 16 июня 1972 [о гастролях Московского драматического театра им. Пушкина]

28. Ищи свою дорогу // «Вечерняя Уфа», 25 апреля 1973 [о спектакле по пьесе Островского]

29. Интересное начало // «Вечерняя Уфа», 4 июля 1973 [о гастролях Новосибирского театра «Красный факел»]

30. Страница истории театра // «Вечерняя Уфа», 9 июля 1973 [о спектакле по Карло Гольдони, о гастролях Новосибирского театра «Красный факел»]

31. Жестокость правды // «Вечерняя Уфа», 19 июля 1973 [о гастролях Новосибирского театра «Красный факел»]

32. Расставаясь с друзьями // «Вечерняя Уфа», 30 июля 1973 [о гастролях Новосибирского театра «Красный факел»]

33. Мустай Карим в постановке челябинцев // Вечерняя Уфа, 8 августа 1973

34. Цветы Смоктуновскому // «Вечерняя Уфа», 27 ноября 1973 [о встрече с актёром в Доме печати 25 ноября 1973 года]

35. Перед лицом тайны // «Вечерняя Уфа», 1979 [про фильм «Сталкер»]

36. Беззащитно, но вечно // «Вечерняя Уфа», 16 июня 1980 [об «Обломове» Никиты Михалкова]

37. Нестареющая классика // «Вечерняя Уфа», 11 июля 1980 [о гастролях Курганского областного театра драмы, постановка «Доходного места» Островского]

38. Захватывающее зрелище // «Вечерняя Уфа», 27 августа 1980 [о фильме «Экипаж»]

39. Падение кукольного дома // «Вечерняя Уфа», 13 августа 1980 [о постановке Ибсена на гастролях Челябинского драматического театра]

40. Живая мысль режиссёра // «Вечерняя Уфа», 21 августа 1980 [о постановке «Вишневого сада» Челябинским драматическим театром]

41. Кеше өсөн көреш // «Совет Башкортостаны» (на башк. языке) [о гастролях Ленинградского театра]

42. Фашизм как он был и есть // ? [о фильме «Обыкновенный фашизм»]

Литературные рецензии

43. Повесть о председателе колхоза // «Ленинец», 1955 [о повести Сергея Воронина «Ненужная слава», «Нева», 1955, № 5]

44. Иллюзии и действительность // «Ленинец», 27 августа 1957 [о повести «Продолжение легенды» Анатолия Кузнецова, «Юность», 1957, № 7]

45. Литературная молодежь в альманахе // «Ленинец», 3 апреля 1958 [о девятом выпуске альманаха «Литературная Башкирия»]
46. Образ или декларация. Обзор стихов // «Ленинец», лето 1958
47. В ногу с современностью // «Ленинец», 4 ноября 1958 [о совещании начинающих писателей Башкирии]
48. Тема и ее решение. Обзор рассказов // «Ленинец», 27 ноября 1958 [рассказы, поданные для публикации в газете «Ленинец»]
49. Повесть о журналистах // «Ленинец», 16 апреля 1959 [о повести Василия Перчаткина «Журналисты»]
50. Крепнет голос поэта // «Ленинец», 22 ноября 1959 [о белорецком поэте Вадиме Миронове]
51. Десятый выпуск альманаха // «Ленинец», 11 сентября 1960 [об альманахе «Литературная Башкирия»]
52. «Я твой, живое время!» // «Ленинец», 1 июля 1961 [о поэте Владимире Луговском]
53. Первый сборник Ивана Слободчикова // «Ленинец», 10 февраля 1963 [о сборнике рассказов «Подснежники»]
54. Трибуна талантов // «Ленинец», 5 сентября 1963 [о журнале «Урал»]
55. Литература начинается с факта. Обзор рассказов, присланных в редакцию // «Ленинец», 6 июня 1970
56. Курай и лира // «Вечерняя Уфа», 5 января 1972 [о книге Г. Шафикова «Рожденные в седле»]
57. «Мост» // «Вечерняя Уфа», 10 июля 1973 [о книге «Мост» Рамиля Хакимова, под псевдонимом А. Кологривов]

Репортажи

58. С производства в вуз // «Ленинец», 9 августа 1956 [о Сельхозинституте]
59. Заслуженная награда // «Советская Башкирия», 28 июля 1957 [об активистах бюро ВЛКСМ Уфимского нефтеперерабатывающего завода]
60. Активисты // «Советская Башкирия», 9 августа 1957 [об активистах Уфимского нефтеперерабатывающего завода]
61. Фельдшер Ольга Савельева // «Советская Башкирия», 9 октября 1957
62. Целинники едут с песнями // «Ленинец», 29 июля 1958
63. Парни из трех деревень // «Ленинец», 1958 [о жатве]
64. Уфа воскресная на «Синтезспирте» // «Ленинец», 17 августа 1958 [о заводских событиях]
65. Воспитывать общественников! // «Ленинец», 24 января 1959 [об уфимском муз. училище]
66. В обеденный перерыв на завод // «Ленинец», 1 декабря 1959 [репортаж с Уфимского паровозоремонтного завода]
67. Уфимцы накануне жатвы // «Ленинец», 7 июля 1960
68. Слово, карандаш и пшеничный колос // «Ленинец», 20 августа 1960 [об агитаторах Давлекановского района]
69. Памятник на проспекте Октября // «Ленинец», 23 августа 1960 [о памятнике Ленину]
70. Суд будет продолжен // «Ленинец», 8 сентября 1960 [о бытовой истории некоего Моргунова]
71. Горячее дыхание гнева // «Ленинец», 27 сентября 1960 [о заседании суда]

72. Авторитет, утонувший в рюмке // «Ленинец», 7 марта 1961 [о директоре Дома культуры строителей в Октябрьском]
73. ...уже воплощается! // «Ленинец», 31 января 1961 [репортаж с Ново-Уфимского нефтеперерабатывающего завода]
74. Добрый день, Кесаван! // «Ленинец», 7 марта 1961 [об индийце-бурильщике, приехавшем в Октябрьский]
75. Беседуют литературоведы // «Вечерняя Уфа», 30 мая 1973 [о конференции в Уфе 15 мая 1973]

Эссе

76. Великий реалист (к 350-летию со дня рождения Рембрандта) // «Ленинец», 15 июля 1956
77. На трудном пути // «Ленинец», 1956 [о дискуссии в художественном музее, статья тематически связанная с рассказом «После выставки»; есть письмо в редакцию, где говорится, что газета «Ленинец» заняла неправильную позицию]
78. Выдающийся испанский художник (к 275-летию со дня смерти Б. Мурильо) // «Советская Башкирия», 4 апреля 1957
79. Неодолимая воля к миру // «Ленинец», 22 июня 1958 [об арабских событиях и их восприятии]
80. Наш Сергей Есенин // «Ленинец», лето 1958
81. Базарная «академия художеств» // «Ленинец», 4 октября 1958 [о художественном вкусе]
82. Десять миллионов окурков // «Ленинец», 4 декабря 1958 [о парижской нищете]
83. Авраам Линкольн. К 150-летию со дня рождения // «Ленинец», 12 февраля 1959
84. Доллар покачнулся // «Ленинец», 29 октября 1959 [о биржевой ситуации]
85. Прогулка по Парижу // «Ленинец», 20 марта 1960
86. Искусство Франса Мазрееля // «Ленинец» 10 сентября 1960 [о бельгийском гравере]
87. Нефтяные концерны наступают на Ливию // «Ленинец» ноябрь 1960
88. Отравители из «Юнилевера» // «Ленинец», 3 сентября 1960 [об эпидемии в Голландии]
80. Кровавая алхимия Дюпонов // «Ленинец», 23 апреля 1960 [об американских миллионерах Дюпонах]
90. Человек поднимается на рассвете // «Ленинец», 21 мая 1960 [о детях]
91. Одинокий идет по городу // там же [о стилягах]
92. Его сиятельство едет в больницу. Современная трагикомедия // «Ленинец», 20 августа 1960 [о министре финансов Андорры]
93. В одиночку против дракона. К 150-летию со дня рождения Вильяма Теккерера // «Советская Башкирия», 18 июля 1961
94. Непорочное счастье кинозвезды // «Ленинец», 6 августа 1960 [о Софи Лоррен]
95. Вальс будет жить // «Ленинец», 5 августа 1961 [о дискуссии о джазе в саду им. Луначарского]
96. Мечта мобилизует на подвиг и песню. Об этом говорит программа // «Ленинец», 19 августа 1961 [о программе КПСС]
97. Разговор о живописи // «Ленинец», 31 августа 1961 [о Борисе Домашникове]
98. Вилы в руках Жака Бонома // «Ленинец», 5 сентября 1961 [о французских

крестьянах]

99. Пепел Испании стучит в наши сердца! // «Ленинец», 18 июля 1961 [о гражданской войне в Испании]

100. Жизнь, которую он прожил. Памяти Эрнста Хэмингуэя // «Ленинец», 8 июля 1961

101. Вечная молодость мастера // «Советская Башкирия», 31 марта 1962 [о К. И. Чуковском]

102. Родина начинается с песни // «Ленинец», 1 сентября 1966 [о вступительных сочинениях]

103. Лицо нашей эпохи // «Ленинец», 7 марта 1970 [о международной фотовыставке, посвященной 100-летию В. И. Ленина]

104. Вечно юный художник. К 90-летию Пабло Пикассо // «Вечерняя Уфа», 19 октября 1971

105. Мир, дом, угол // «Ленинец», 5 мая 1972 [о мешанстве и комсомольцах]

106. Его страсть: искать и находить // «Ленинец», 1 февраля 1973 [из мастерской А. Лутфуллина и Александра Пантелеева]

107. Поэт-трибун // «Ленинец», 19 июля 1973 [к 80-летию со дня рождения В. Маяковского]

108. Краски уральской земли // ? [о творчестве художника Александра Пантелеева]

109. Пережиток варварства // ? [о татуировках]

Художественные рассказы

1. «Решимость» // «Ленинец», 19 сентября 1959

2. «Грубая ошибка» // «Ленинец», 29 декабря 1957

3. «Утро в городе солнца. Фантастическая новелла» // «Ленинец», 19 августа, 1961

4. «Город с птичьего полета. Этюд» // «Ленинец», 8 сентября 1973

Стихотворение

1. «В утреннем трамвае» // «Ленинец», 13 июня 1961

Содержание

<i>Б. В. Орехов</i> Предисловие	3
Спектакль о ленинской мечте	5
Настоящий детский спектакль	6
Спектакль о торжествующей человечности	8
Премьера состоялась в Уфе	10
Театр выглядит молодо	13
Даль не окинуть взглядом	14
Спектакль идет неровно	16
Неторными путями	18
Мастерство и... упрощение	20
Борьба не прекратится	23
Фантазия для скрипки	25
Путь к людским сердца	26
Театр больших возможностей	29
Спор о морали	31
Революция без легенды	34
«Зимняя сказка»	36
Разнообразие — это тоже лицо	37
«Легенда о Паганини»	40
Ищи свою дорогу...	41
Интересное начало	43
Страница истории театра	45
Жестокость правды	47
Расставаясь с друзьями...	49
Мустай Карим в постановке челябинцев	51
Нестареющая классика	53
Падение кукольного дома	55
Живая мысль режиссера	57
Всё что угодно — кроме дела	58
Слово имеет история	60
Перед лицом тайны	63
Беззащитно, но вечно	65
Захватывающее зрелище	67
<i>Л. А. Каракуц-Бородина</i> Человек эпохи пробуждения	69
Библиография газетных статей Р. Г. Назирова	74
Содержание	79

Научно-популярное издание

Назиров
Ромэн Гафанович

Избранные газетные рецензии

Составитель Орехов Борис Валерьевич

Вёрстка Муслимов Динис Флюорович

Подписано в печать 21.06.2011

Формат 60x90 1/16

Бум. офсетная.

Гарнитура: «Петербург»

Тираж 300 экз.

заказ № 606

Отпечатано с оригинал-макета
в типографии ООО «Лайм»,
Уфа, Комсомольская, 82А.