

Часть четвёртая ***О театре, кино, литературе***

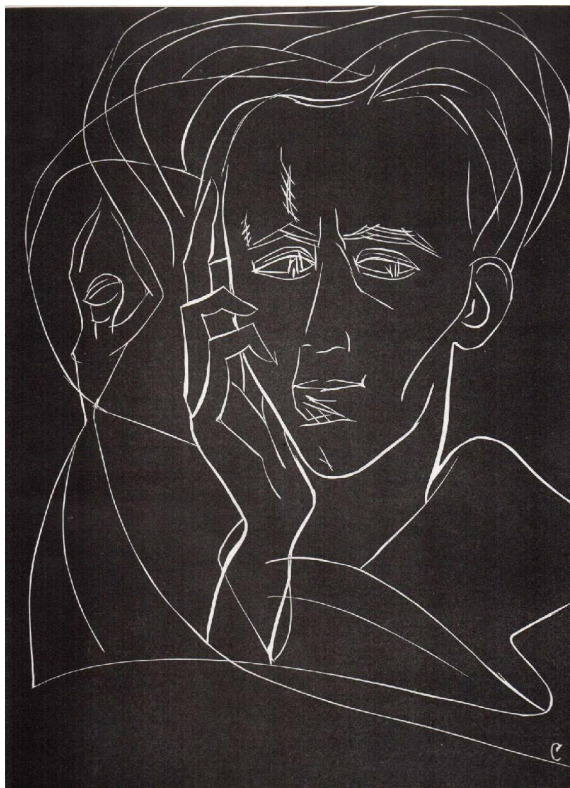
Содержание четвёртой части

<i>Предисловие о работах брата</i>	315
<i>Глава 1 Театр драмы и кино</i>	319
Литература и кино.....	319
Беседа после спектакля.....	345
Спектакль «Профессия миссис Уоррен» в ЦТСА.....	354
Спектакль «Три мушкетёра» в ТЮЗ	356
Спектакль «Рассказ одной девушки» театра Комедии	358
Фильм «На окраине большого города» К.Лидзани.....	362
Фильм «Алерт».....	365
А.Коонен о Камерном театре в 1917-1920 годах	367
<i>Глава 2 Драматические артисты</i>	373
Николай Черкасов	373
Владимир Трошин.....	383
В.Орлова – Нинка в «Аристократах» театра Маяковского .	390
Михаил Астангов	392
М.И. Бабанова.....	394
1. Актриса.....	394
2. Гога	397
3. Сцена.....	397
4. Диана	402
5. Образ.....	404
6. Маша.....	407
7. Путь.....	410

Мария Бабанова в «Кресле № 16» театра Маяковского	413
В.К. Соболева	415
<i>Глава 3 Оперетта и её артисты</i>	<i>423</i>
О критическом пафосе и критических приёмах	423
Спектакль "Москва, Черёмушки"	428
Молодёжь оперетты	433
Ещё о молодёжи оперетты. Татьяна Шмыга	443
Владимир Шишкин	445
Василий Алчевский.....	447
Нелли Крылова.....	449
Танцевальные миниатюры Тамары Соколовой.....	451
<i>Глава 4 Танец, балет.....</i>	<i>453</i>
Ансамбль «Берёзка».....	454
Концерт Ансамбля народного танца	455
Майя Плисецкая	457
Заметка о «Дон Кихоте» и Китри – Плисецкой.....	458
Беседы с Якобсоном.....	460
1. Либретто.....	460
2. Музыка и хореография.....	472
3. Балетмейстер.....	488
<i>Глава 5 Проза и поэзия.....</i>	<i>497</i>
Александр Межиров, сборник стихов «Возвращение»	497
Павел Нилин, повесть «Жестокость»	500
Юрий Нагибин, сборник рассказов «Человек и дорога».....	507
Нора Адамян, повесть «У синих гор»	516
Фёдор Абрамов, роман «Братья и сёстры»	519
<i>Глава 6 Рассказы М.Иофьева.....</i>	<i>523</i>
Девушка рассказывает о любимом	523
Мы спустились быстрой реке.....	526
Водный туризм	529
<i>Сведения о статьях четвёртой части.....</i>	<i>533</i>

Предисловие о работах брата

М.Иофьев написал 64 статьи (из них три опубликованы в журналах, отсутствующих у составителя), 10 заметок для зрителей спектаклей, 2 рассказа и 2 текста о водном туризме. Из них 14 статей опубликовано после смерти автора: 10 в книге «Профили искусства» (М., «Искусство», 1965, 323 стр.) и 4 в журналах. Семь статей и рассказы до сих пор не были опубликованы.



*Рисунок
создан
художником
С.Сахаровой
в связи с
оформлением
ею книги
М.Иофьева
«Профили
искусства»,
1965 год.*

Мне известно ещё о паре ранних статей и одном рассказе, текстов которых у меня нет. Рукописи статей кем-то, видимо, «зачитаны». Об утраченном рассказе – в главе 3 первой части.

В данное издание включены 34 работы из числа тех, которые не были опубликованы в книге. Среди них как ранее опубликованные в разнообразных изданиях, так и нигде не публиковавшиеся, существовавшие только в рукописях. Все тексты воспроизведены практически без правки. В частности, сохранены почти все советизмы, ритуально включённые братом в тексты, чтобы пройти цензуру. Вместе с тем замечу, что прилагательное «советский», которое сегодня несколько режет глаз, на самом деле обозначает лишь то, что явление относится к советскому периоду, оно специфично именно для этого периода – в хорошем или дурном смысле. Кстати: в текстах брата упоминания обстоятельств общественной жизни исключительно лаконичны, а её обсуждения нет совсем. Его более всего интересовала напряжённая жизнь человека, человека в любых предназначенных ему судьбой или волей автора исторических обстоятельствах и общественных отношениях, будь то персонаж произведения, артист, изображающий этого персонажа, или автор произведения. То, что его интересовали активные люди, действенные, независимые характеры очень хорошо видно в его текстах.

Часть заголовков изменена: во-первых, для единообразия, во-вторых, несколько рекламные или идеологизированные заголовки, придуманные при публикациях, заменены чисто информационными, нейтральными. В конце данной части представлены сведения о публикуемых статьях, и там прежние заголовки указаны.

Взгляды М.Иофьева обнаруживаются во многих его работах, но, вероятно, наиболее последовательно они развёрнуты в двух больших статьях, помещённых в первой главе данной части. В написанной по заказу, но не опубликованной статье «Литература и кино» речь идёт о качестве литературных основ, сценариев, в качестве примеров рассмотрены несколько известных фильмов того времени, удачных и неудачных. В статье «Беседа после спектакля» на примере непрофессиональных спектаклей объясняется та сторона сценического дела, которая касается простейшего – убедительности жизни персонажа на сцене.

Его подход к драматическому искусству, казалось бы, прост: необходимо актёру так выразить характер персонажа и режиссёру так выстроить систему отношений

между персонажами, чтобы и то и другое служило общему замыслу произведения, идущему от автора пьесы или сценария, от миропонимания режиссёра. И этот замысел требуется воплотить, развить (если речь о первоисточнике, то, не исключено, – даже переосмыслить) ещё и другими образными средствами, а их набор велик и мастерами театрального дела расширяется. Но как трудно это достигается!

Со стремлением раскрыть, обсудить сущность сценического творчества связана большая, но, к сожалению, далеко не оконченная работа о творчестве балетмейстера Л.Якобсоном (писалось от имени Якобсона). Написана только одна часть о его балете «Шурале»

Проблемы балетмейстера были брату профессионально интересны, но, как я слышал от него, главная трудность работы с Якобсоном – тот упорно и запальчиво не желал признавать, что его искусство имеет корни в чём-либо, уже достигнутом балетом. Брату же было важно сопоставить балетмейстерскую деятельность Якобсона с достижениями предшественников, выявить преемственность его новаторства.

Среди такого рода текстов и воспроизведённый ниже текст о Камерном театре, который сочинялся со слов и от имени Алисы Коонен. Близок к нему текст о саратовской драматической актрисе В.Соболевой. Обе эти работы не были никем заказаны, и их стимулировала, вероятно, надежда на то, что известные имена Коонен и Соболевой (как, вероятно, и Якобсона) откроют путь к публикации. Получались тексты большие, трудоёмкие, но, как видно, не вполне свойственные ему, и эти работы пришлось оставить.

Может быть, здесь уместно упомянуть, что брату ради заработка не раз приходилось не гнушаться работой под чужим именем, будь то чужие дипломные работы или статьи под навязанным псевдонимом. Такой заработок был невелик, но и его могла заменить дружба (или даже просто галантное приключение).

Неоконченности как бы совместных работ противостоит, кстати, сильно захватившая его и вполне завершённая большая работа о новеллах И.Бунина (в книге «Профили искусства»), которая в силу общественной позиции И.Бунина и характера новелл была в отношении публикации совершенно безнадёжна.

Обращает на себя внимание принципиальная особенность работ М.Иофьева, состоящая в том, что в них рассказывается об искусстве, анализируется искусство, обнаруживаются побудительные мотивы творчества, но не обсуждается личность создателя. Подобно тому, как создатель, конечно, виден сквозь его создание, он в общих чертах проглядывает и в тексте об этом создании, но М.Иофьев не представляет его прямо. Он не следует очень распространённым примерам того, как

в статьях об искусстве анализ результата создания (или просто его оценка) подменяется обсуждением личности создателя. Чтобы показать и творчество, и частную жизнь творца в их единстве требуется ввести в рассмотрение общественные, бытовые и психологические аспекты творчества, а для этого нужно, по крайней мере, располагать той протяжённостью работы, которой у брата в реальных условиях его жизни никогда не было. Однако потребность в такого рода размышлениях видна в упомянутой работе о новеллах И.Бунина и в помещённой ниже большой статье о творчестве Н.Черкасова.

И последнее. Создавая свои тексты, М.Иофьев не забывал как бы между прочим, но достаточно ясно дать представление об анализируемом явлении, так что даже читатель, сам не знакомый с ним, понимает справедливость излагаемого, оказывается вовлечён в ход мысли автора. Он, видимо считал, что глубокому анализу и даже маленькой рецензии мало быть умными и справедливыми, они должны быть ещё и увлекательными. Почти всегда ему удавалось это, и он умел изложить суть явления ясно и стройно. Думается, увлекательность объясняется не только талантом, а ещё и тем, что почти все статьи он написал о том, что ему самому нравилось, его самого чем-то увлекало.

Он написал совсем немного насмешливых статей: одна из них, о фильме «Мексиканец» по рассказу Дж. Лондона, опубликована в его книге, ещё яркий пример – возражение критикам, вчуже презиравшим оперетту, опубликована в главе 3 данной части.

Этот критик не любил критиковать. Ещё менее он был склонен заниматься тем, что ему было чуждо эстетически или морально. Эта некоторая брезгливость сильно затрудняла его жизнь. Об этом можно прочитать у В.Гаевского в главе 4 первой части данной книги.

Заканчивая предисловие, обращаюсь к тем, кто, надеюсь, не хочет ограничить себя моими непрофессиональными и, как можно заподозрить, слишком пристрастными взглядами: прочитайте в этой же упомянутой главе 4 первой части мнения о брате его коллег и, конечно, прямо его статьи, представленные в следующих далее главах данной четвёртой части.

Глава 1 ***Театр драмы и кино***

Литература и кино

– 1

Известно, что разные искусства развиваются параллельно, хотя, конечно, своеобразно. Истину эту, ставшую аксиомой, без спора принимают, исследуя культуру прошлого: литература, театр, живопись, музыка рассматриваются не как автономные области творчества, но в их естественной взаимосвязи. Когда же речь идет о современном искусстве, проблемы литературы и, например, проблемы живописи сближаются обычно лишь в самом общем плане. Часто игнорируется конкретное, живое единство всех искусств: литературоведы занимаются, как правило, только литературой, музыковеды – исключительно музыкой. Разумеется, в каждом искусстве важна его специфика, но ведь не только специфика. Порой то, что кажется характерным лишь для кино или для литературы, – по существу явление более широкого смысла и определяет не только путь киноискусства или путь поэзии. Дело даже не в том, что пути эти пересекаются, что кино обращается к литературным героям и сюжетам, – важно, что в различных формах и жанрах открывается общий эстетический строй, единое ощущение времени.

Развитие литературы наших дней неотделимо от развития киноискусства. Можно было бы сказать иначе: литературный процесс осложняется, обогащается благодаря экрану. Уловить его закономерности едва ли возможно, если не считаться с этим новым условием, для мно-

гих литературоведов так и не ставшим привычным, – существованием кино. Соперник, помощник или друг литературы – это зависит от взгляда – кино во всяком случае не сторонний, равнодушный свидетель литературных поисков.

Обычно, устанавливая эту связь, подчёркивают влияние литературы на экран, зависимость искусства кино от искусства слова, зависимость бесспорную и для кино, кстати, не обременительную. Но, может быть, плодотворно задуматься и о другом – о взаимном проникновении мотивов того и другого искусства, об их переключке?

Близость литературы и кино основана на близости их материала. В тех случаях, когда экранизируется проза, совпадение темы двух искусств очевидно. Но жизненный материал оригинальных кинофильмов также идентичен по своей широте и значимости материалу романов, повестей, пьес. Тему кино и литературы можно обозначать как тему безграничную, универсальную. Не такова тема (в широком смысле слова) музыки или изобразительного искусства. Спор с «литературностью», который возникал и возникает в кругу живописцев, композиторов, можно понять не как формалистический бунт, и не только как защиту особой образной системы, неповторимой у каждого искусства, но и как спор против тематики, не свойственной данному искусству, – как борьбу за свой способ воплощения и ещё за тот круг явлений, который должно воплощать, может полноценно воплотить данное искусство. Литература многократно расширяла возможности всех видов искусства, а соответственно и формы их, но литература порой не на шутку угрожала их самостоятельности. Им порой отводилась уже только служебная, иллюстративная роль – роль комментатора чужих намерений. В результате отношения литературы и музыки или живописи всегда развивались противоречиво: сближение сменялось отталкиванием, соседствовало с ним. Кино же не может ничего потерять от связи с литературой: материал у них общий, а влияние – взаимное.

Кино, как и театр, – искусство синтетическое, отражающее жизнь широко, многообразно, поэтому специфичное экрана или сцены раскрывается не вопреки, а благодаря поэзии. Соперничество театра с литературой – мнимое, или же оно означает «соперничество» с действительностью; чистая театральность – иллюзия формализма, да, кстати, поклонение ей часто приводило на практике к неоправданной зависимости сцены от художника. Двухсотлетнее существование нелитера-

турного театра – итальянской комедии масок – вызвано особыми обстоятельствами XVI-XVIII веков, но оно, кроме того, и эстетически было необходимо; театр формировал собственную выразительность для того, чтобы слить её с выразительностью драматургии, сцена готовила себя поэту и многому научила драматических писателей. И впоследствии театр не только шёл по стопам литературы, – актёры, режиссёры сами подсказывали новые средства и формы; однако создавались они именно для драматургии – в надежде и в расчёте на неё (речь идёт, конечно, не о музыкальном театре). Нечто подобное пережило и кино: первый период его существования открыл приёмы и способы воплощения жизни, которые проявили себя в полную силу лишь при участии литературы, Здесь не соперничество, но взаимопомощь.

Между тем богатая образность экрана не раз служила поводом для противопоставления кино и литературы. В недавно изданной у нас книге американских авторов Д. и Г. Фельдманов «Динамика фильма» мысль о принципиальном рубеже, разделяющем эти искусства, – главная, многократно и горячо аргументируемая. Фельдманы считают, что художественным монтаж – параллельный, ассоциативный, преодолевающий время и пространство, – осуществляет «внелитературную логику» фильма, а ритм, как основная эстетическая категория кино, сближает киноискусство с музыкой, но не с искусством слова. Наблюдения Фельдманов над «гармонией» и «контрапунктом» фильма – интересны и поучительны, выводы же их – поспешны и не обоснованы. Музыкальное начало, в частности ритм, очень многое определяет и на сцене, но это не отдаляет сцену от литературы. То, что литература создаёт в слове, – кино и театр, как искусства синтетические, создают, используя возможности поэзии, пространственных искусств, музыки, свои собственные: театр – игру живого актёра, кино – монтаж, который, как остроумно замечают Фельдманы, «компенсирует» «нереальность» человека на экране. Абсолютизировать ритм или монтаж – не значит разгадать «тайну» кино. При всем различии средств, у кино и у литературы – один материал и одни задачи.

Поэтому, между прочим, и средства их все-таки сходные: ритм и монтаж свойственны и художественной прозе, они существовали и существуют в прозе; экран придал им новое звучание, но не он открыл их. Во многом благодаря экрану литературный ритм и литературный «монтаж» (композиция абзаца, главы, произведения) преобразилась –

они иные, чем в XIX веке. Членение целого по отдельным планам – крупным, средним, общим, дальним – пришло в кино от литературы (это блестяще продемонстрировал Эйзенштейн на примерах, взятых у Пушкина, Диккенса, Золя), но в свою очередь сегодняшние писатели привыкли «кадровать» изображаемое ими, ориентируясь (иногда и неосознанно) на опыт кино. В сущности, чем больше развиваются техника и мастерство в киноискусстве, тем больше возможностей получает оно для постижения жизненного материала, общего с литературой. Только развитое кино достигло уровня литературы и заставило считаться с собой. Первые фильмы были далеки от литературы в той же степени, в какой они были не кинематографичны.

В этой связи можно рассматривать и более частные проблемы – проблемы сценария. Общность материала и равноправие двух искусств выражаются в создании литературного произведения, которое одновременно служит основой для фильма.

– 2

Чисто литературный анализ не оправдан по отношению к спектаклю, но он закономерен по отношению к пьесе. Точно так же специфика кино определяет восприятие фильма, но не она является решающей в восприятии сценария. Соображения сценичности – далеко не главные при оценке художественного смысла пьесы, а вернее – сценичность есть следствие других качеств произведений (если сценичность не понимается рутинно, и если пьеса не лишена драматургической формы). Так же трудно представить себе сценарий, обладающий подлинной, не фальшивой литературностью и в то же время – не кинематографичный (разумеется, если сценарий соблюдает нормы жанра). Сценарий – явление общелитературного процесса, порой именно в этом жанре наглядно открываются некоторые черты современной литературы.

Сценарий И.Ольшанского «Дом, в котором я живу» критика признала талантливым произведением. Когда же был создан одноименный фильм, он показался бедным, лишённым поэзии первоисточника. Критики заговорили о том, что обаяние сценария – по природе своей литературное, а не кинематографическое, что «Дом, в котором я живу» – типичный пример писательского творчества, отмеченного многими достоинствами, но безразличного к специфике экрана. Между тем типичность сценария И.Ольшанского – совсем в другом.

Художественные пристрастия, проявившиеся и в кино и в литературе, получили здесь значение принципа, «Дом, в котором я живу» сформулировал не только личное авторское кредо. Конечно, сценарий – не неожиданная декларация новой школы, он утверждает уже существующие приёмы, но Ольшанский наиболее горячо поверил в их исключительные возможности. Поэтому «Дом, в котором я живу» завоевал право на некоторые обобщения – не благодаря своему своеобразию, а в результате своей последовательности.

Авторам многих наших фильмов кажется, что значительная личность – человек резкой индивидуальности, необычного обаяния и судьбы, – герой не жизненный и не типичный. Эта иллюзия – не что иное, как реакция на персонажей абстрактных и возвеличенных. Как всякая крайность, она себя не оправдывает. Вместе с героем исчезает и сюжет. Проблемы сужаются до предела, может быть, и справедливых, но скучных правил. Сценарий Л.Лукова и Я.Смоляка «Разные судьбы» рисовал отнюдь не сложные судьбы, а напротив, иллюстративно упрощённые. Мораль фильмов «Моя дочь» (сценарии Н.Таубе) и «Человек родился» (сценарий Л.Агроновича) вполне укладывается в прописные истины. Герои, лишённые психологической светотени и округлённости, напрасно претендуют на простоту и правду. Они порой заинтересовывают зрителя, но точно так же, как в пасмурный день людей радует скудное солнце. Они намекают на живую жизнь, но, увы, намёком и ограничиваются. Условность творчества такого рода яснее, чем раньше, открыл Ольшанский, конечно, не ведая того и не желая.

«Дом, в котором я живу» – не кинодрама, не кинокомедия, это – киноповесть. Множество происшествий и событий объединяют лишь атмосфера и тон повествования. Меланхолическая созерцательность – обычный для таких произведений авторский взгляд на действительность – как будто включает в себя и темперамент, и философию художника. В характерах строго проводится мера среднего «маленького» человека. Она становится чуть ли не канонической. Даже алогичные неожиданные поступки, даже прекрасные или пагубные решения не кажутся значительными. Разумеется, нет главного героя, все – главные, все – важные. А подлинный герой сценария – неуклонно идущее вперёд время.

Ольшанским владеет пафос времени, как некоторыми пафос пространства. Он удивлённо, пристально и тревожно рассматривает эту категорию – время. Он отмечает перемены, которые оно несёт и то,

что остаётся неизменным. Он сопоставляет даты и годы, в течение событий он постоянно вклинивает монтажные куски прошлого и будущего. Кажется даже, что не время испытывает героев, как, например, происходит это в пьесах А. Арбузова («Ганя», «Годы странствий»), а напротив – через различные судьбы Ольшанский стремится постигнуть общий закон времени. Время жестоко и вместе с тем благостно. Всё излечивает, но не всё позволяет забыть. Если остановить действие сценария на каком-либо моменте, он сам по себе не обнаружит ни драматической, ни внутренней сложности, ни бытовой, ни зрелищной колоритности. А вот смена этих мгновений, пронизанных к тому же надеждами и воспоминаниями, представляется драматургу поучительной. Сравнение случайных эпизодов разных лет, наплывы зрительные и звуковые формируют композицию произведения. От протяжённости сценария во времени целиком зависят смысл и вес его событий. Ничего необычного не происходит с героями ни в 1935, ни в 1950 годах, но сценарий напоминает, что много случилось разного за истекшие пятнадцать лет.

Заглавие сценария кажется парадоксальным – ведь не пишет же драматург биографию дома. Героев как будто связывает лишь случайное обстоятельство – дом, в котором все они живут. Однако для Ольшанского здесь скрывается больше, чем нарочитый формальный приём. Как можно увидеть время? Любая интрига имеет конец, любая история, любая новелла. За кульминацией идёт развязка. Но дом поставлен навечно, жизнь в его стенах не прекращается. Неподвижное позволяет проследить текучее. Дом будет существовать всегда, он перетерпит счастье и войну, рождение и смерть своих обитателей, он поглотит их любовь и горе. Действие сценария почти не выходит за пределы дома и двора. Ольшанский развернул сценарий во времени благодаря тому, что сжал его в пространстве.

Итак – киноповесть, течение обычной жизни, отблески долгих пятнадцати лет. Трагическая актриса читает последний монолог Адриенны Лекуврер. Когда единственный зритель, Галя, вскрикивает, почувствовав смерть в замирающем голосе и склонённой голове, глаза актрисы счастливо улыбаются. Костя, обняв Лиду, соседку по квартире, чужую жену, – опускает занавеску в окне. Лида с отчаянием смотрит в лицо неожиданно вернувшегося мужа, – несмотря ни на что единственно любимое лицо. Июнь, 22-го. Ушёл добровольцем муж Лиды, геолог, чья жизнь горела в труде, ушёл Серёжа, ушла Галя, отодвинув

свою мечту о театре в будущее. Все, кто мог, ушли на фронт. Вернулись не все. «Кто говорит, что судьба – это богиня, перерезающая своими ножницами нити человеческих жизней. Нет, судьба ходит по этажам в полушубке и подшитых валенках и в руках у неё не ножницы, а сумка доверху набитая радостью и горем». Долго смотрит старая актриса на фотографию смеющейся девушки в военной гимнастёрке, слышит её детский голос, молчит. Загорелое лицо геолога Серёжи, его ковбойка, сумка с минералами – все это горестно знакомо Лиде, все это как будто вернулось из прошлого, хотя оно бесповоротно ушло. Постарел, потемнел дом, но рядом уже растёт новый. «Неутомимые крепкие руки кладут кирпичи». «Ещё кирпич, и ещё, и ещё ...»

Манера эпической документальности, по видимости, неподвзятая изображения жизни проведена здесь, как ведущая манера. Термин «киноповесть» имеет в виду не повесть вообще, не «Повести Белкина», например, но повествования последних лет – произведения, разрабатывающие моральные и бытовые темы. Сценарий Ольшанского перекликается с ними по содержанию, отчасти перекликается по стилю. В области экрана ему, как будто, соответствуют некоторые опыты итальянских, и, в гораздо более слабой степени, французских мастеров. Здесь уже нет, конечно, близости содержания, но родственность формальная открыта даже беглому взгляду, Можно вспомнить не очень удачный фильм Де Филиппо «Неаполь – город миллионеров», вспомнить для того, чтобы установить и преемственность Ольшанского от неореализма и писательскую его одарённость: «Дом, в котором я живу» построен более законченно, чем построен близкий ему сценарий Де Филиппо. Правда, Ольшанский имел возможность не повторять очевидные композиционные просчёты итальянского драматурга. Произведение Ольшанского уступает шедеврам итальянского кино, кстати, не потому лишь, что иная мера мастерства автора, но и потому, что эстетическая основа, например, «Рима в 11 часов» и «Дома, в котором я живу» – только по видимости одна и та же. Однако не будем забегать вперёд. В своём роде сценарий Ольшанского создан цельно. Перед читателем развёртывается картина, написанная в скромной гамме лирических, смешных, а больше грустных оттенков.

Ностораживает одна её особенность. Почти все эпизоды сценария кажутся знакомыми, где-то уже виденными, вторичными по смыслу и по звучанию. Все они проходят на примелькавшемся в литературе и кино, много раз использованном фоне. Они созданы как бы

по закону первых ассоциаций. Как складываются отношения мальчика и девочки, живущих в одном доме? Торопливый, даже рассеянный ответ на этот вопрос даст представление о соответствующих сценах сценария Ольшанского. В начале, конечно, детские игры – сколько раз ими любовались писатели! Задиристый мальчишка, девчонка-егоза. Рассерженная мама прерывает игру. Потом – беспричинная резкость, странное товарищество, тайное кокетство, сумрачная преданность. «Давай так всегда, всегда так дружить». Это – ситуация традиционная, выверенная. Ее сохраняют в неприкосновенности и старинные стихи – «когда почти детьми ухабистой тропинкой мы бегали в берёзовый лесок...», – и современные описания первой любви. Затем – эмоциональный взрыв, конечно непредвиденный. «Оба стояли поражённые, застигнутые врасплох неведомым ещё чувством» – фраза читается как цитата из каких-то с детства памятных страниц. Литературный канон убивает жизненность. Заселение нового дома в сценарии Ольшанского происходит почти как в беглой кинохронике. Одинокая актриса давно уже стала любимым персонажем и прозаиков и поэтов. Претензии Лиды, женская тоска, случайное увлечение, потом раскаяние, крепко сжатые губы – известная мнимо-глубокая схема. А вот как рассказано об измене героини: «В комнате стало совсем темно и уже никто и ничто не могло помешать тому, что должно было свершиться...» – этими же почти словами не раз рассказывали о подобных вещах. Рождение ребёнка и извещение о смерти солдата, возвращение странника к родному очагу – безотказно действующие, наверняка захватывающие, бесспорно обязанные потрясать мотивы. Ольшанский воспроизводит их доверчиво и педантично. Все знакомо и все повторяется. В отличие от драм Арбузова, время не открывает в героях ничего значительного, оно не вызывает иных мыслей, кроме известных сентенций – все проходит, но проходит не бесследно. Время в сценарии идёт по кругу, давно уже начертанному, неоднократно пройденному. И, конечно, не только излишняя начитанность автора причина тому, не только слишком близкое знакомство с экранными и литературными воплощениями войны и мира нашего века. Сценарий Ольшанского обречён был на банальность, пусть даже правдоподобную, милую в своих привычных мотивах банальность. Он обречён своей бездейственностью.

Действенность или, иначе говоря, конфликтность – это многообразные отношения, которые устанавливаются между человеком и

окружающим, это преломление характера, социального облика, устремлений, мечты героя через среду, обстоятельства, условия и, конечно, через других персонажей. В конце концов, конфликтность – это синоним реалистического видения действительности. Конфликтность – жизненный диалектический закон, проявляющийся в сфере искусства. Точки приложения этого закона могут быть очень разнородными.

Фильм «Девушки с площади Испании», казалось бы, близок по духу и по принципам «Дому, в котором я живу». На экране случайно соединены три судьбы. Три девушки живут, в отличие от героев Ольшанского, в разных кварталах, но они работают в одной мастерской. Задача фильма как будто очень скромная – создать не более чем жанровый очерк непритязательной жизни модисток. В чем же взрывчатый эффект драматических и комедийных эпизодов, оригинальность их и характерность? Среда и фон «Девушек с площади Испании» более красочны, чем в сценарии Ольшанского: обширное семейство одной девушки, возлюбленный – жокей и непомерно высокие поклонники другой, смешной и трогательный кандидат в отчимы у третьей. Наблюдательность авторов «Девушек с площади Испании» более точная, они рассматривают героев непринуждённо, иронично. И все же это лишь следствие основной причины – подлинной действенности итальянского фильма. Героини не просто жаждут счастья – они борются за него. Каждая не просто любит, у каждой борьба с возлюбленным, причём осознанная, закономерная, трудная, несмотря на смешные счастливые концовки фильма. Судьбы девушек зависят от хода их романов. Героини знают поражения и отступления. С любовью связаны семейные обстоятельства, материальные расчёты, иллюзии, разочарования, представления о будущем. Все конфликты фильма сводятся к центральному – к борьбе героев за достойную жизнь.

«Девушки с площади Испании» – фильм облегчённых противоречий по сравнению с другими итальянскими фильмами, например, с «Двумя грошами надежды». Но даже он отчётливо показывает, что легенда о возможности создания несюжетного повествовательного фильма – именно только легенда. Она возникла по недоразумению, ее создали невнимательные зрители и подхватили легкомысленные сценаристы. Она не подтверждается и опытом французского киноискусства. Фильм Ле Шануа «Папа, мама, служанка и я», замкнутый даже не в пределах дома, а в границах квартиры, совсем как будто бытовой, анекдотический, насыщен вместе с тем неразрешимым конфликтом

героев и окружающего мира. Он насыщен борьбой за существование. Отсюда его улыбка и грусть. Здесь причина столкновения персонажей и истоки нескончаемой выдумки авторов.

В сценарии Ольшанского – трагедийные события, героям приходится так трудно, что жизнь римских девушек, или французской семьи кажутся по контрасту почти безмятежными. И все же именно «Дом, в котором я живу» не получил действенного заряда. Герои страдают, но они не борются. Переносят тяжести войны, но не воюют. Конечно, не о батальных эпизодах идёт речь, они ничем не обогатили бы сценарий. Но ведь война вторгалась в ежедневный быт, требовала постоянных усилий и воли. В сценарии Ольшанского война – это жестокий рок, который обрывает жизни людей, и ещё война даёт возможность драматургу упомянуть о благородстве и смелости героев. Война – не борьба и война – не труд, война развёртывается где-то далеко, откуда приходят письма и скорбные извещения. Вне войны мир сценария – мир искусственный, домашний, идиллический и лишь нелепая, ненужная измена женщины и лишь строптивая резкость девчонки тревожат ее сонный покой. Даже рассказывая о военных годах, Ольшанский не чувствует конфликтов времени. Конечно, они совсем иные, нежели в итальянском кино, и воплощены они могут быть совсем не в стиле неореализма. Ольшанский ими пренебрегает. В результате жизнь в сценарии изображена поверхностно, а эпизоды банальны. Персонажи «Дома, в котором я живу» не становятся личностями.

Они созданы согласно общим представлениям о москвичах тридцатых-сороковых годов. Эти представления имеют, конечно, жизненную основу, но она почти уже не различима под наслоением многообразных штампов – литературных, кинематографических. Иначе, собственно, и быть не могло: только действие обнаруживает индивидуальности. В сценарии Ольшанского люди не знают глубоких мыслей и сильных страстей. Лишь второстепенные внешние черты отличают их друг от друга: Костя более резкий, чем Дмитрий, Клавдия Кондратьевна более спокойная и строгая мать, чем Елена Петровна. Даже ведущие персонажи – Серёжа, Галя, Лида – совершают знакомые поступки и говорят знакомые слова. Если есть у людей самобытность – самобытность переживаний и размышлений, реакций и поведения, ритма и облика, – то Ольшанскому не дано было её раскрыть. Все его герои, во-первых, не самостоятельны, и, во-вторых, лишены живописности – внутренней и внешней. Как будто автор уверен, что лишь

классики имели право изображать значительные, сложные, яркие характеры. Исчезли ли они из жизни? Едва ли. Если их нет в сценарии Ольшанского, то виной тому предвзятый и надуманный взгляд на действительность, при котором человеческая простота понимается как духовная бедность.

Казалось бы, стиль авторов итальянских киноновелл воспроизводится Ольшанским в чистом его виде. По существу же он лишен внутренней и сюжетной наполненности. Миф о бездейственности современного искусства создал не только «Дом, в котором я живу», если бы это было так, опровергать его не имело бы смысла. Отблески его чувствуются во многих кинофильмах, и не только в кинофильмах. Путь намечен был и до Ольшанского, теперь он только пройден до конца. Ольшанский более последователен, чем другие, в его сценарии миф открылся ясно, но именно поэтому разоблачил себя.

Разоблачил не только в кино и не только для кино. Экран лишь обнаружил с очевидной ясностью, что правда бессюжетных, бездейственных повестей, рассказов, пьес – мнимая, условная правда.

– 3

Теория и история драмы способны осветить многие проблемы киноискусства, в частности, один из самых существенных вопросов, которые решают сценаристы сегодня, – вопрос о путях создания образа положительного героя.

Многие произведения нашего кино последних лет обходятся без центрального героя. Здесь сказывается и влияние литературы и влияние итальянского кино. Однако далеко не все фильмы такого рода обладают цельностью «Рима в 11 часов».

Вопрос заключается не в том, можно ли создавать фильмы без героя (или, что одно и то же, – со многими героями). Он давно решён положительно, этот вопрос. Неясно другое – какое содержание имеет новый приём, какие изменения он диктует сюжету. Смысл его не заключается ведь в том, что кинозвезда первой величины подменяется несколькими звёздами более скромного положения. Смысл его – не в стремлении к жизненности: фильмы Чаплина не менее правдивы, чем, скажем, итальянский фильм «Дорога надежды».

Европейская драма в течение столетий – от Шекспира до Островского и Ибсена – исследовала социальные, философские, общественные начала через судьбу незаурядной крупной личности. Конфликт

героя с понятиями, правилами, интересами общества – ёмкая формула, способная вместить противоречия «Сида» и «Гамлета», «Федры» и «Горе от ума», «Бесприданницы» и «Пер Гюнта». В заглавии «Ромео и Джульетты» названы два имени, «Коварство и любовь» рассказывает не только о трагедии Фердинанда, а и о трагедии Луизы, но структура драмы от этого не менялась. Она не менялась существенно и в том случае, если группы персонажей противопоставлялись друг другу. Обычно это свидетельствовало лишь о том, что комедия или бытовая драма не нуждаются в крупном герое: конфликты их не требуют духовного напряжения, они не столь неразрешимый и губительны. В принципе любой герой такой пьесы мог стать главным героем, недаром шли споры о сравнительном значении Хлестакова и городничего, недаром в комедии масок вырастала либо роль оборотистого слуги, либо роль лирической возлюбленной – в зависимости от дарования исполнителей. Драма без героя возникла тогда, когда конфликт был вынесен из круга персонажей, когда действующие лица вместо того, чтобы бороться друг с другом, вступили в столкновение с внешними силами. Эту драму создал Чехов. «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишнёвый сад» действительно не имеют и не могут иметь центрального героя.

Чехов рисует людей, которые находятся в сходном, чтобы не сказать в одинаковом, положении и подвергаются действию одних и тех же обстоятельств. Конфликты их друг с другом почти не имеют значения по сравнению с общим и роковым конфликтом героев и окружающего мира. Основное закономерности общественного развития, закономерности времени драматург исследует не на одном характере, а на нескольких судьбах, перекликающихся друг с другом. Так же поступают авторы многих сценариев. Вместо судьбы одного безработного, развёрнутой в фильме Чаплина «Новые времена», «Дорога надежды» передаёт единую судьбу коллектива людей. Индивидуальные особенности героев бледнеют, хотя и у Чехова и у неореалистов разработаны тонкие средства сжатых характеристик. Лица поражают не «необщим», а как раз общим выражением. С другой стороны жизненная роль и возможности целой группы, плеяды, даже класса выступают рельефно и законченно.

Конфликт Катерины и «тёмного царства» – общественный конфликт, социальные противоречия возбуждают борьбу Макбета и Чацкого, Протасова и Норы, но поводы конфликтов во всех этих случаях

– психологические. Самобытность и значительность характера героев являются для этих пьес необходимым драматическим условием. Герои выступают от имени многих, но именно в силу своей яркой индивидуальности. Чеховским героям конфликт навязывается, он имеет всеобщий характер, обладает силой железной необходимости. Когда такой конфликт увиден драматургом, когда многим людям жить нестерпимо, или же многие проявляют необычайную активность, тогда создаётся драма без героя. В ней уже несущественны личные качества персонажей, конфликт захватывает их независимо от характера, независимо от желания, независимо от воли других людей, он вынуждает героев к борьбе, он неизбежно накладывает на них свою тяжёлую лапу.

Кино придаёт драме без героя необычайную художественную ёмкость. Здесь сливаются два, казалось бы, противоположных требования киноискусства – действенность и эпичность, они сливаются настолько тесно, что действенность многие перестают замечать. Однако драма без героя, драма типа «Рима в 11 часов», не в силах решить всех проблем современной жизни. Достаточно вдуматься в некоторые примеры. Мог ли обойтись без центрального образа фильм, получивший знаменательное наименование «Великий гражданин»? Разве не достоин Максим того, чтобы ему посвятили три киноленты? Там, где речь идёт о выдающейся личности, там, где в фокусе психологический мир, там, где конфликт мечты и действительности или борьба за преобразование действительности вызывает энергию разума и страсти, там на просцениум выходит центральный образ, в свои права вступает крупный план. Могла ли моральная и социальная темы женской любви и женской судьбы – тема «Моста Ватерлоо» – раскрыться иначе, чем в плане «монодрамы»? «Плата за страх» нуждается в нескольких героях точно так же, как «Дайте мужа Анне Закео» – в одной главной героине.

Взаимосвязь сюжета и героев необычайно тонкая и чуткая. Любое нарушение отражается сразу же и на фабуле и на образах произведения. Между тем, во многих последних фильмах тема, требующая пристального исследования одной личности, насильственно вводится в чуждую ей форму кинофильма со многими героями.

Образ молодого верхолаза Пасечника в фильме «Высота» (сценарий М. Папавы по повести Е. Воробьёва) задуман как образ человека передового. Его смелость граничит почти с самопожертвованием, его жизненные идеалы отмечены совершенной прямоотой. Но странно

оборваны все пути, по которым он развивается в фильме. Раньше времени, на полуслове прерван спор его с любимой девушкой – и вот она уже присмирившая, покорная, отрешившаяся от заблуждений, отбросившая, как ненужный хлам, прежнюю бравату и гордыню. Анекдотически и мимолётно – двумя зуботычинами – расправляется герой с товарищем-циником и с начальником-подлецом. Если бы Пасечник не попал в случайную катастрофу – поистине случайную, не вызванную внутренним поводом, ничего не меняющую в сюжете, – фильм совсем обеднел бы событиями. Впрочем, герой легко излечивается от ран: в последних кадрах он спускается на верёвке с балкона, чтобы непременно присутствовать на прощальном митинге, – так забавно, в невинном озорстве преобразаются его лучшие черты.

Обилие героев при некоторых обстоятельствах резко отражается на их внутреннем мире. Ведь в «Высоте» помимо основной темы проходит столько побочных мотивов, что, естественно они отнимают место и время. Карьерист-инженер – совсем традиционный персонаж, благородный скромный бригадир верхолазов, роман бригадира с женой инженера – все эти много раз виденные лица и отношения сковывают искренний и свежий образ Пасечника, который в результате так и не стал центральным. Авторы «Высоты» могут возразить, что фильм и задуман был без героя. Однако сюжет его, где, казалось бы, сталкиваются характеры и мировоззрения, личные и трудовые интересы требует такого героя. Все темы фильм решает походя, а каждая могла бы рассматриваться внимательно. Поэтому ни о карьеризме, ни о любви, ни о воспитании фильм не смог рассказать полно и веско. Может быть, и не Пасечник должен был стать главным героем, хотя, очевидно, его характер, его стремления наиболее самобытны и выражают наиболее важную мысль. Любой другой персонаж фильма мог бы сделаться ведущим. Но когда все они становятся эпизодическими, фильм распадается на эпизоды. Сценаристы и режиссёры, желающие создавать непременно кинороманы, показывают, как правило, киноэскизы.

В «Неповторимой весне» (сценарий С.Ермолинского) сюжет распадается совсем уж откровенно, композиция нарочито лишена цельности. Две жены Александра Васильевича, ошибка, совершенная им, и возмездие, его постигшее, не имеют никакого отношения к медовому месяцу его дочери Ани. Действие много раз переносится из Москвы в пустыню, но нигде переходы не оправданы режиссёром. Слово два фильма скомпонованы в одной ленте. Оба они декларативны, оба

навязчиво сентиментальны. В семейной истории известны только факты, опущены подводные и решающие причины. Почему ушёл герой от первой жены, почему он разочаровался во второй, почему не сумел примириться с первой? Все это таинственно, а потому неубедительно. Зрителю предлагают делать выводы, не посвятив его в обстоятельства дела. Вместо исследования характеров фильм ограничивается только намёками: чисто внешние характеристики рисуют в сценарии благородство и порок. Приключения же молодых супругов в пустыне показываются эффектно, хотя все равно остаются неправдоподобными. И в «Высоте» и в «Неповторимой весне» (хотя «Высота» – творческий фильм, а «Неповторимая весна» – ремесленный) множество героев не позволяет авторам заниматься анализом характеров и решением конфликтов. Фильмы во многом строятся как иллюстративные. Отсутствие определённой мысли в «Неповторимой весне» драпируется обилием сцен. Мелькание эпизодов скрывает их незначительность.

Конечно, речь идёт не о наивных заблуждениях сценаристов. Фильмы создаются по методу сопоставлений или, иначе говоря, противопоставлений. Фильм 'Разные судьбы' – типичный пример. Ни одна из судеб не прослежена внимательно, но зато они сравниваются между собой. В моральных контрастах, прямолинейных поучениях заключается метод и пафос фильма. Это путь бесплодный с точки зрения познания человека и путь несерьёзного отношения к действию. Конечно, тезис даже легче доказать, имея дело не с героями, а с персонажами, движение к аксиомам должно быть прямым. В «Высоте», разумеется, мягче распределение света и тьмы, чем в «Разных судьбах», но тенденция их одна и та же. Проблематика этих фильмов требует как раз главного героя. Поскольку его нет, фильмы вместо одной драматической истории, рассказывают несколько назидательных. Так принципы неожиданно для их последователей переходят в свою противоположность. Думается, что поучительно это не только для кино.

– 4

Герой имеет право на значительные коллизии. Незатейливое бытовое повествование, элегический или шуточный очерк только на время могли показаться ведущими жанрами кино. Они сыграли положительную роль в полемике с помпезной риторикой. Но в кино намечается новый поворот – к глубоким социально-психологическим исследованиям. В области историко-революционного фильма это сказывается особенно ясно.

Тема революции во многих фильмах решалась в лирическом и бытовом ключе. Одно из лучших произведений этой манеры – фильм «Они были первыми».

Для Ю.Егорова, соавтора сценария и постановщика фильма, истина заключается прежде всего в бытовой конкретности персонажей и места действия, в подробном освещении того, что называем мы атмосферой времени. Неторопливо развёртывается панорама убогой петроградской окраины – неприглядная набережная Невы, домишки, заборы, сараи, голубятни. Выцветшие рубашки ребят, похудевшие лица, полные ожидания глаза. Обрывки долетающих реплик – о борьбе с холерой, о хлебных очередях. Патрули на улицах, тяжёлый шаг красноармейских отрядов. Жаркие споры с гимназистами, разрешаемые на кулаках. Эпизоды наплывают друг на друга, авторы как будто не желают отделять главное от случайного. Так, в мимолётных сценах, в характерных чертах и деталях, вырисовывается постепенно образы юных героев фильма и тема рождения комсомола.

В таком решении есть своя безыскусная правда, тем более что авторы владеют избранным методом. Однако не случайно они не остались ему верны: бытовая наблюдательность – слишком зыбкая основа для историко-революционного произведения. Поскольку нет внутренней темы, сюжет строится на приключениях, которые давно уже выглядят трафаретными. Неловкие заговорщики, легко разоблачаемые молодыми энтузиастами. Условные баталии, где поверженные враги исчисляются десятками. Одновременно с подлинной романтикой жизни в фильме щедро проявляется искусственный и стёртый романтизм киноленты.

Сочетание жанровых и приключенческих мотивов, не очень плодотворное и оправданное, демонстрируется и в «Тревожной молодости» и в «Кортике». Очевидно, оно превратилось в приём. Во всех этих фильмах много юношеской непосредственности, но много и чисто иллюстративных сцен, подобных шествию футуристов в фильме Егорова, или выступлению уличных акробатов в «Кортике». Фильмы становятся условными в кульминациях и финалах. Проглядывает даже общая схема фабулы: и в «Тревожной молодости» и в фильме «Они были первыми» детская и юношеская неприязнь перерастает в осознанную классовую ненависть, в обоих случаях тайно действуют опытные беспощадные враги революции. Все это было в жизни, но все это теряет смысл от постоянного повторения на экране. Некоторые моменты

воспроизводятся как обязательные: юноша и девушка не могут признаться друг другу в любви, потому что герой стыдится своего чувства. Неужели только так складывались в ту пору отношения? М.Шолохов, А.Толстой рассказали иную правду о переживаниях людей эпохи гражданской войны. Бедность психологического содержания образов делает неубедительной и всю картину жизни, нарисованную, казалось бы, тщательно. Метод, принятый Егоровым и другими сценаристами и режиссёрами, обнаруживает свои очевидные изъяны.

Но метод этот уже отходит в прошлое в области историко-революционного и вообще исторического фильма. Лучшее фильма Егорова – выразительность жанровых деталей – перешло в произведения, созданные на иной и более богатой основе, произведения более внутренне проникновенные и одновременно – героические, действующие лица которых – герои, а не персонажи. В фильмах о современной жизни тоже должны быть развиты мотивы, например, «Высоты», – прежде всего характер Пасечника – но в иной композиции, в ином, более сложном ракурсе. Только так, очевидно, возможен новый подъем нашего киноискусства. И конечно, эти проблемы не чужды литературе.

В этой связи принципиальное значение получил сценарий Е.Габриловича «Коммунист».

То, что называет «воздухом эпохи», здесь передано ещё более полно и тщательно, чем во многих фильмах, посвящённых годам гражданской войны. Е.Габрилович знает об этих годах не понаслышке и не из книг, да к тому же он издавна владеет искусством характерной детали, ему дороги черты неповторимого быта. Они живо воспроизведены в «Коммунисте», но им придан иной, чем в других фильмах, смысл. Станция с выбитыми стёклами, папиросники, предлагающие «Яву» рассыпную, базар, где «продают все, что душе угодно», – все это не более чем обстановка, обстоятельства, в которых проявляет себя герой сценария, сценарий же создан ради него. Конечно, обстановка определяет поступки героя, но действия и характер Василия Губанова имеют самостоятельный художественный и философский вес. Они не иллюстративны по отношению к эпохе, хотя через них преломляется эпоха. Их психологическое нравственное содержание – более общее: «Коммунист» – историко-революционный исторический сценарий, но «Коммунист» это ещё и сценарий о внутреннем строе людей, тип которых родился даже не в те времена, а раньше, и которому суждено жить, развиваться. Сценарий оправдывает своё обоб-

щённое название, несмотря на то, что характеристики его и события очень конкретны. Герой придал высокое художественное звучание локальным подробностям сюжета.

Здесь достигнуто равновесие романтического и бытового: образ жизненный и колоритный в то же время непосредственно воплощает главные устремления того (и нашего) времени. Героическое в характере Василия – не условность и не наперёд заданное условие, героическое открывается во всем его поведении. Если бы и не было кульминационной сцены, когда Василий один рубит лес, чтобы добыть дров для эшелона, везущего хлеб голодным рабочим Загоры, судьба «воронежского парня», «верного солдата» партии, не ждущего от неё пайков и чинов, все равно прояснилась бы в десятках его поступков, пусть и менее эффектных, в его размышлениях, в его горе и любви. У Василия особое обаяние – обаяние человека, преданного своему делу, будничному и масштабному, человека, живущего в эпоху переоценки ценностей и потому даже очень личные мотивы своей жизни подвергающего суду историческому. Внутренняя работа Василия – его стремление осмыслить происходящее с ним – не менее важна, нежели подвиг, который он совершает, не думая о славе и бессмертии. Человек необычайно цельный, Василий вовсе не прямолинеен, он простой, но не простоват, он верен себе, но он проходит в сценарии не только сюжетный путь, а и путь духовного развития, сопряжённого с тревогой чувства и волевым напряжением.

Вместе с тем «Коммунист» посвящён не только Губанову: разнохарактерные, разноликие люди свободно действуют и раскрывают себя. Рядом с судьбой главного героя и в связи с нею строятся их неповторимые судьбы. Аня – любимая Василия, её муж Фёдор, Степан, Денис – многогранные личности; в каждом образе присутствует своя внутренняя сложность, диалектика переживаний. Сценарии рассказывает о жизни, где характеры людей ещё не установились, роли не определились, отношения не предопределены – все течёт, формируется, даже финал не подводит черту, он открывает перспективу. Народ – рабочие, строящие первую советскую электростанцию – бурная, противоречивая и властная сила, начало всех начал, причина и цель исторического движения, в которое герою отведено достаточно скромное место, но которое открывает свой заряд, свой секрет, свой смысл благодаря герою.

Сценарий написан, как художественная летопись, где строгости изложения сопутствует затаённая эмоциональность рассказчика, где

медлительный ход неярких событий организован точным драматургическим расчётом, где диалог очень характерен, но идёт от «видения жеста» (так А.Толстой замечательно определил особенность диалога драмы и кино). Сценарий Габриловича раскрыл характер героя, которого литература нашего времени только ещё стремится воплотить с той же свободой и завершённой.

«Коммунист», между прочим, убеждает, что сравнение сценария с драмой и сравнение сценария с повестью или романом одинаково закономерно, но одинаково односторонне. «Коммунист» следует сценарным законам, а вернее ищет их и находит. Действие, подчиняющееся драматургической логике, но переданное не в диалоге, а в рассказе, причём в рассказе, отмеченном особой стилистикой, – это уже новая форма, это даже не гибрид пьесы и повести, но самобытный жанр. Если признать литературное значение «Коммуниста», а не признать его трудно, необходимо отрешиться от отношения к сценарию, как к пасынку драматургии или прозы. Габрилович, конечно, учитывает опыт прозаиков и драматургов (поэтика кино тоже не может обойти поэтику драмы и прозы), но произведение Габриловича способно в свою очередь многое подсказать авторам пьес или рассказов (добавим – и литературоведам). Все жанры влияет друг на друга, важно другое – открытие сценаристов все чаще становятся общелитературным достоянием.

Первый сценарий молодого Ф.Миронера «Весна на Заречной улице» также бесполезно было бы сопоставлять с пьесой или повестью, не искажая его художественный строй, и вместе с тем сценарий существует независимо от экранного воплощения.

«Весна на Заречной улице» следует той давней традиции большой литературы, которая обязывала писателя не к параллельному, но к слитному воплощению общественных и личных мотивов. Разделить их можно только условно. Только при поверхностном понимании темы произведения можно поставить в один ряд «Весну на Заречной улице» и, например, «Мою дочь». Миронеру чужды дидактизм и сентиментальность. Он не умиляется подробностям быта, напротив, за мещанским бытом зорко видит соответствующую психологию. Контрасты, развёрнутые в сценарии, – не абстрактные контрасты доброго и злого, они имеют реальную основу и вызваны довольно сложными причинами. Миронер не морализирует: он воспекает то, что прекрасно с его точки зрения и стремится осветить путь, которым люди идут к

прекрасному. Так же, как и «Коммунист», сценарий Миронера открывает новые характеры, новые жизненные мотивы, хотя, казалось бы, тема «Весны на Заречной улице» – скромная. Впрочем, здесь уместно вспомнить справедливые слова Г.Козинцева о том, что есть тема в искусстве: «Суть в том, что значимость определяется вовсе не «верхним слоем» происходящего, – не масштабом взятых событие, не важностью произносимых слов, а значимостью глубинных процессов жизни... За любым жизненным фактом можно обнаружить огромные внутренние процессы, если взгляд художника проникает в глубину человеческих отношений».

Любовь Саши Савченко – молодого рабочего, ученика школы для взрослых, и Тани – учительницы этой школы – это и борьба характеров, и столкновение мировоззрений. Герои пережили много тяжёлого, но оба они внутренне обогатились. Окружающий их мир – рабочий посёлок, где ребята учатся, пишут стихи, горячо трудятся, даже изобретают и – распевают пошлые песенки, навязчиво балагурят, бахвалятся, сплетничают, пьют. Этот мир не был равнодушен к чувствам и отношениям героев. Да он и не был един. В жизни молодых рабочих действуют противоположные силы: одна приближает людей к творчеству, к науке, к поэзии, другая стремится удержать их в кругу плоских обывательских радостей и забот. Сценарий рассказывает об этом достаточно откровенно, без излишнего бодрячества и без излишней патетики, но с той верой в торжество истинной красоты, которая оправдана объективным ходом сюжета. Интонация сценария лирическая, но логика его – трезвая и точная.

То необходимое для литературы и кино, что было заключено в сценариях, подобных «Дому, в котором я живу», – внимание к будничной жизни, обыкновенным, не выдающимся людям – усвоено и одновременно пересмотрено нашим искусством. Будничная жизнь освещается социально-философской проблематикой, обыкновенный человек открывает свою значительность, по праву становится героем произведения.

– 5

Общность материалов литературы и кино – не есть, конечно, общность приёмов. Если в содержании сценариев последних лет ясно ощущаются тенденции, характерные для всей литературы, то по форме сценарий кажется как бы слугой двух господ – литературы и кино.

Необходимо ещё раз подумать о месте сценария в кругу других литературных жанров.

В книге «Драматургия кино» (1938 год) В.Туркин выразил то понимание литературности киносценария, которое было до последнего времени господствующим. Отрицая полярные, но одинаково неполноценные сценарные формы – так называемый «технологический сценарий, сводившийся к плану, схеме, и излагавшийся в терминах производственных, и «эмоциональный» сценарий, призванный не рассказывать, но «заражать» режиссёра, – В.Туркин сформулировал свое, ставшее традиционным, определение жанра. Кинодраматургия для В.Туркина – «искусство замышлять кинофильм и осуществлять свой замысел в полноценном литературном произведении, где все рассчитано на экран». Так устанавливалась уже не только близость литературы и кино, связанная с общим материалом, но кровное их родство. Писатели и режиссёры советского кино высказывались не раз в том же духе, оттенки намечались лишь в различной ориентировке сценария: у одних – на драму, у других – на прозу.

В последние годы в связи с развитием кинотворчества и просмотром привычных эстетических критериев вновь обратили внимание на противоречие, которое существовало всегда, хотя и старательно маскировалось. Разве в «полноценном литературном произведении» может быть «все рассчитано на экран»? Очевидно нет, если придерживаться точного смысла слов: в таком произведении все рассчитано на восприятие читателя. Некоторые исследователи попытались поновому осветить диалектическую природу киносценария.

Статья Ан. Варганова так и называется: «О природе киносценария». («Искусство кино» № 2, 1959 г.). С точки зрения автора статьи, сценарий – явление искусства, точнее киноискусства, если угодно, он принадлежит словесности вообще, но не художественной литературе. Более того, «кинематограф почти во всем противоположен литературе», ибо выражает непосредственно движение, зримые формы, голос человека, и наоборот – опосредованно «внутренние раздумья» персонажей и автора. Можно было бы заметить, что деление на непосредственное и опосредованное изображение в искусстве очень относительно. Разве «зримость внешних форм» в живописи, балете или кино означает непосредственное, а не образное воспроизведение действительности? И разве можно говорить о буквальной непосредственной передаче «внутренних раздумий» в литературе? Все это, разумеется, условно.

Чувства рембрандтовском Данаи, Одетты из «Лебединого озера» или сельской учительницы из одноименного фильма переданы осязаемо и интенсивно, и наоборот – толстовские портреты и сцены обладают живописной и пластической законченностью. Но даже если признать интересным подобное противопоставление видов искусства, вопрос о сценарии все же остаётся нерешённым. Что же это за произведение, форма которого словесная, а образная система – литературная?

Конечно, Ан. Варганов вынужден делать следующий шаг: сценарий объявляется прообразом, проектом фильма, «выполненным, однако, в слове». Автор мог бы написать: «увы, выполненным в слове», недаром он считает, что сюжет сценария может быть запечатлён и в картинках. Ан. Варганов корит сценаристов за их склонность сделать своё произведение «удобочитаемым», за то, что цель их – «восхитить читателя», а не «поразить зрителя». Но в «словесности» вызвать восхищение читателя можно, заставив его увидеть происходящее. Не все писатели, правда, ставят перед собой такую задачу, но если уж они ее ставят, то и решают – в меру своих сил. Сценарист тем более должен передавать действие зримо и определённо, проза сценария – не «интеллектуальная» и не чисто эмоциональная проза, только и всего, казалось бы. Но у Ан. Варганова особые представления о художественной прозе.

Все цитаты из различных сценариев, которые приводит Ан. Варганов в доказательство своей мысли о литературности, убивающей кинематографичность, отличаются как раз недостатком литературности. Они архаичны, подражательны по стилю, а зачастую безвкусны. «Дальше шёл он – кланялись ему колосья, будто просили вызволить из беды». «Прилетевший с моря ветер колеблет согнувшиеся под тяжестью плодов ветви фруктовых деревьев. Удивительно сколько созрело яблок на этой яблоньке, взятой в тесный хоровод деревьями инжира!». «Ветер хлестнул и обжёг лицо, захватил дыхание, ударил в спину и едва не столкнул с крыльца. Девушка на ощупь прикрепила к валенкам лыжи и пошла скользить во мраке вдоль спящего села». Ан. Варганов, в сущности, лишний раз подтверждает тезис, который хотел бы опровергнуть: между кино и литературой связь настолько крепкая, что недостатки литературные – одновременно и недостатки кинематографические. Статья Ан. Варганова имеет, между прочим, то немаловажное значение, что она, довольно бессистемно соединив все

долженствующее свидетельствовать против литературы и кино, еще раз подтвердила единство экрана и поэзии.

Позитивное же значение статьи Варганова в том, что она заставляет задуматься о стилистических особенностях сценария, как жанра художественной литературы. Действительно, не всегда даже подлинные, а не мнимые литературные достоинства ценны для кино, и своеобразие чеховского письма, например, едва ли может быть передано на экране – в этом Варганов прав. Чем же отличается сценарная проза от романной, например, минуя различие индивидуальностей и школ?

Варганов, к сожалению, пишет об этом бегло, потому что пафос свой он устремляет на отлучение сценария от литературы. Сценарий должен давать «словесные сосуды» экранных образов, «чисто эстетическое роли... слово в сценарии не играет». Но как же соорудить словесный сосуд, пусть и пустой (его наполнит режиссёр), если не воспринимать слово художественно? Загадочно и неосуществимо. Пытаясь решить частный вопрос о диалоге в кино, Варганов сам противоречит теории «словесного сосуда».

Оказывается, «диалог в прозе не рассчитан на сопутствующее ему изображение», а в кино – рассчитан, поэтому диалог в сценарии может быть и непонятен при чтении. Нужно ли цитировать авторов XX и даже XIX веков для доказательства того, что многие написанное ими диалоги тоже непонятны сами по себе, без «изображения»? Другое наблюдение Варганова: диалог в кино – «небрежный», он обходится без «заранее приготовленных фраз». Что ж, это опять-таки не отдаляет его от диалога хорошей повести или драмы, но напротив сближает диалог кино с диалогом, например, Хемингуэя. Все аргументы Варганова, как это ни странно, приводят к одной и той же мысли: кино создало новый жанр литературы (и многое изменило в старых жанрах). Взаимовлияние литературы и экрана кристаллизуется в художественных особенностях сценария, в его своеобразии, в его стилистике.

Статья Л.Козлова также названа «О кинематографической природе сценария» («Вопросы киноискусства» 1958 г.) и также направлена против литературности сценария. Автор видит в сценарий «промежуточную форму», которая имеет некоторую эстетическую ценность, поскольку в кино действует поэтический принцип, но теряет ее, поскольку кино подчиняется принципу живописному. Сценарий литературен в закономерностях типизации жизни, – утверждает Козлов, таким образом он, в отличие от Варганова, ощущает единство материала

и метода двух искусств. Но сюжетика их по Козлову различна: фильм создаёт пластические и музыкальные мелодии, якобы не доступные литературе, где сюжет есть только взаимодействие персонажей. Это справедливо по отношению к кино, но не по отношению к литературе.

Содержание романа, повести, пьесы, иначе говоря, – развитие поэтического произведения, никак не исчерпывается взаимодействием героев. Так строится лишь школьный анализ «Евгения Онегина», «Вишнёвого сада» или «Тихого Дона», но это – не путь поэта, не путь читателя, и не путь исследователя. Природа, обстановка, вещи, звуки в литературе, конечно, «играют» не меньше, чем на экране. Кстати наблюдается следующая закономерность: попадая на экран, произведения литературы как раз теряют богатство образности, содержание их обедняется, экран зачастую воспроизводит лишь фабулу, текст, но не подтекст. Это происходит, очевидно, потому, что «пластические и музыкальные мелодии» литературы не всегда могут прозвучать в кино. Следовательно, в сценарии эти мелодии должны быть написаны иначе, чем в повести или в пьесе. Но, во всяком случае, они должны быть написаны и могут быть написаны, между тем, конечно, бесполезно было бы стремиться создать словесные образы, адекватные колористической гамме живописца, или контрапункту композитора. Кино использует и живописное и музыкальное начало, оставляя в силе собственные принципы сюжетного развития, логики, причинности, цельности – принципы, общие с литературой (литература ведь тоже по-своему синтетическое искусство и тоже использует живопись и музыку). Поэтому поэтическое и пластическое не противостоят друг другу в сценарии, как не разделены они в новелле и в романе.

Л.Козлов цитирует «несовершенные стихи» Эйзенштейна (стихотворный набросок одного из эпизодов сценария «Иван Грозный») и торжествующе заявляет, что стихи эти «совершенный очерк стилистики и форм фильма». Что же доказывает подобный пример? Гений режиссёра не посчитался с банальной стилистикой стихотворца, – так на практике было и будет, но какой же отсюда можно вывести закон? Разве сценарий Эйзенштейна непременно потерял бы свою кинематографичность, если бы был изложен совершенными стихами?

Едва ли нужно советовать писать сценарии несовершенно, как это делает Л.Козлов: у Эйзенштейна можно поучиться многому другому, а стиль многих сценаристов от совершенства и так далёк, – к сожалению

нию, разумеется. Например, в «Весне на Заречной улице» – слабое место – язык. Миронер как будто считает, что автор сценария имеет право писать неточно, иногда писать банально, а иногда он может откровенно перефразировать других авторов. «Фигурка... растерянно смотрела ему вслед», «... дородная, со следами былой красоты на заплывшем лице, продавщица», «но глаза её сказали ему другое – доброе и признательное», «тёплый ветерок обведал их лица, ласковое предвечернее солнце бросало на них свои последние лучи». Между тем сценарий способен придать новые качества литературному языку, не умаляя его достоинств. И дело, конечно, не в мелочных придирках сторонников отторжения сценария от литературы, придирках, которые сводятся, зачастую, к тому, что образность слова экран не всегда воспроизводит. Что же за беда, если в «Коммунисте» «шикарный барский особняк», в котором расположилось советское учреждение, является собой, по словам автора «странный и живописный гибрид»? Пусть слова и не будут переданы, мысль может быть воплощена зримо.

Аргументы Козлова, возможно, новы и эффектны для кино, но они давно уже обнаружили свою несостоятельность в теории драмы. Ведь в некоторые периоды истории театра недальновидные критики так же противопоставляли ремесленные, но сценичные поделки, содержательным, но не сценичным драмам для чтения. Театр легко обходит эту мнимую альтернативу, не жертвуя ни литературностью, ни театральностью. Так же, в сущности, поступает и кино. Вернуть сценарии к полуфабрикату едва ли удастся: существует уже литературная традиция, да и сценаристы, как правило, – художники слова. Статья же Козлова объективно сводится к тому же, к чему сводится статья Вартанова – напоминает о необходимости более точно осмыслить своеобразие сценарного жанра, не как жанра «промежуточного», но как собой литературной формы.

В самом общем обозначении специфика сценария заключается в том, что действие передано через стороннего наблюдателя, который видит и слышит, но не знает более того, что он видит и слышит. Если сценариста такая позиция стесняет, он вводит дикторский текст, различные надписи, однако это лишь робкие попытки овладеть возможностями, которых в принципе сценарист лишён, в отличие от автора повести или романа. Метод сценарного исследования жизни – чрезвычайно объективный. Таков же и стиль сценария. По отношению к драме это метод более свободный – сценарий не считается с ограничени-

ями сцены – и более безусловный: диалог в кино используется в той мере, которую диктует ощущение жизни, а не требования театра.

Видимая объективность сценария не делает, конечно, произведение протоколом. Отношение автора, многообразные внутренние связи свободно выражаются в сценарии, подтекст произведения может быть столь же эмоциональным, трепетным и многоплановым, как и в повести, даже как в поэме, добавим – как в законченном фильме. При одном условии – все это должно быть увидено и услышано, хотя бы речь шла о галлюцинации героя или скрытом волнении автора. Это важное условие, но обременительно ли оно для писателя? Вартанов справедливо восстаёт против риторики (в сценарии глагол, конечно, решает больше, чем эпитет), но риторика и в прозе не нужна.

Форма сценария – строгая форма, стиль сценария – не стиль романтического или импрессионистского повествования. Сценарий потому и не остался лишь полуфабрикатом кинематографии, что все его особенности удивительно сродни реалистическим устремлениям литературы XX века. Впрочем, что же здесь удивительного? Киносценарии опираются на опыт прошлого в той же мере, в какой этот опыт сохраняет своё значение для литературы сегодняшнего дня.

Поскольку смысл сценария открывается не прямо, но в действии и в скрытом авторском комментарии, законы этого жанра особенно противоположны декларативности. Всё в сценарии – сюжет, герои, образность должно убеждать в силу внутренней целесообразности и правды. Таким образом, не одно лишь содержание, но и приёмы кино почти тождественны содержанию и приёмам современной реалистической литературы. Разумеется, литература знает десятки манер и способов воплощения действительности, не имеющих ничего общего с принципами сценарного письма. Но характерно, что принципы эти существенны не только для сценария. Ещё раз можно напомнить об обратном влиянии кино на литературу – требования, предъявляемые сценаристам, в какой-то мере ощущаются сегодня как общелитературные.

Парефразируя Туркина, можно сказать: в сценарии все должно отвечать высокому литературному вкусу, соответствовать характеру жанра, и тем самым все будет «рассчитано на экран».

– 6

Тема «литература и кино» необычайно многообразна и здесь, конечно, затронуты только некоторые её аспекты, может быть и не самые важные. Главные проблемы литературы и кино – одни и те же, взаимодействие двух искусств неизбежно, оно плодотворно, а значит – неизбежно и плодотворно его изучение.

Беседа после спектакля

Желая помочь театральным коллективам в их сложной, интересной работе, редакция нашего журнала в этом году решила напечатать несколько бесед после спектаклей. Вот первая беседа.

Я был лишь зрителем, гостем драматического коллектива Онежского Дома культуры, но и мне передалась общая радость. Только что закончившийся спектакль не оставил в зрительном зале равнодушных. Упорная и серьёзная работа кружковцев была по заслугам вознаграждена. А о том, что коллектив стоит на правильных идейно-художественных позициях, о том, что он выбрал себе верный путь, говорит прежде всего его репертуар.

Здесь «Русские люди» К.Симонова, «Старые друзья» Л.Малюгина, «Платон Кречет» и «Калиновая роща» А.Корнейчука, «Страница жизни» В.Розова, «Юность отцов» Б.Горбатова, пьесы Гоголя, Островского. Недавно, кроме спектакля «Мать своих детей» А.Афиногенова, который я только что видел, кружок поставил «Оптимистическую трагедию» В.Вишневского и скоро приступит к работе над пьесой А.Софронова «Деньги».

Разнообразный, интересный и по-настоящему высококачественный репертуар привлекает к коллективу симпатии зрителей. Онежцев любят не только у себя в районе, их спектакли известны и в других отдалённых сёлах, лесхозах, рыбацких посёлках Архангельской области. Все это подтверждает впечатление, которое оставил спектакль, – коллектив Дома культуры зрелый и творческий.

Что ж, раз так, и разговор с ним должен быть серьёзным, ему следует быть требовательным к себе. Никому здесь не нужны комплименты, все хотят делового разбора своей работы, беспристрастной и строгой критики.

Вот с этого мне и хочется начать беседу о спектакле «Мать своих детей».

Все ли безукоризненно было в спектакле, который только что окончился? Не вызывал ли он временами где-то в глубине души ощущения досадной неудовлетворённости? В чем же тут дело?

Спектакль убедительно и взволнованно раскрывает перед зрителем содержание пьесы Александра Афиногенова. Простая русская женщина Екатерина Ивановна Лагутина сумела исподволь, незаметно

поддерживать своих детей в трудные для них минуты жизни. Уже давно они стали взрослыми: Пётр – капитан, Илья – пограничник, Надя – певица, Соня – научный работник, но по-прежнему, как в детстве, необходимы им материнское участие и материнская строгость. Это объясняется не беспомощностью детей. Мать – женщина справедливая и мудрая, сердечная и самоотверженная. Правда – основной закон её жизни. Она тонко разбирается в людях и обстоятельствах и поступает так, как подсказывает ей совесть. Любовь к детям не ослепляет её. В семейном конфликте Нади с Сергеем она поддерживает Сергея, она осуждает Фёдора, скорбит о его падении, добивается, чтобы Фёдор начал заново строить жизнь. Но когда её сын Пётр обижен несправедливо, она смело защищает его, даже вопреки желанию Петра. В образе Екатерины Ивановны драматург олицетворяет народный разум и честь. Вместе с тем это не отвлечённый носитель человеческих идеалов. Екатерина Ивановна – живой человек, которому знакомы радости и печали, который прожил нелёгкую жизнь и который счастье своё видит в счастье детей, в счастье народа. В спектакле мы почувствовали и юмор Екатерины Ивановны, и ее большой жизненный опыт, и прямоту её честной, неподкупной души, и внутреннюю сдержанность, которая позволяет ей преодолевать горе, скрывать слезы. Простой и светлый характер Екатерины Ивановны для зрителя становится высоким примером человеческого гражданского мужества.

Порой ничтожные обстоятельства калечат жизнь людей, ломают их судьбы, но тактичная душевная помощь, оказанная вовремя, способна возродить человека – об этом рассказывает спектакль онежского драмкружка. У каждого из детей Екатерины Ивановны свои ошибки, слабости, предрассудки, и каждого Екатерина Ивановна сумела поддержать. Она улаживает нелепую ссору Нади с её мужем, она помогает нервной, слабохарактерной Соне воспитать сына, она борется с отчаянием Фёдора и ложным самолюбием Петра, у постели тяжело раненного Ильи она находит в себе силы остаться бодрой и спокойной. Спектакль онежского коллектива утверждает силу человеческого участия и взаимной поддержки. Режиссёр спектакля С.А. Шамонтьев и исполнители (прежде всего исполнительница роли матери, инструктор дома культуры А. Пospelова – опытная «актриса», 17 лет участвующая в самодеятельности) сумели в основном выразить на сцене мысль драматурга, донесли сюжет и характеры действующих лиц.

Что ж, это главное, этим можно гордиться. Но я ещё раз подчёркиваю – в основном. Что это значит?

Задача каждого спектакля – раскрыть перед зрителями картину жизни, правдивую во всем – и в главных чертах характеров героев, главном содержании драматического конфликта, и в мелочах, которые на первый взгляд кажутся второстепенными. Ведь если какие-то моменты на сцене не убеждают зрителя, он перестаёт верить в то, что перед ним подлинная, реальная действительность. Он перестаёт волноваться за героев. Он начинает воспринимать спектакль как условность. Театр должен быть убедительным до конца, иначе он не сможет захватить зрителя. На сцене нет мелочей, потому что каждая мелочь влияет на общее впечатление. На сцене неразрывны, тесно связаны большие идеи и чувства, и правда в самых малых действиях актёра. Через малое утверждает себя большое.

Если человек на сцене взволнованно и убедительно говорит о своих чувствах, но в то же время неправдоподобно «пьёт» воду – мы перестаём прислушиваться к его словам, уже не воспринимаем внутреннее их содержание, нам мешает ложь его поведения. А именно этим грешат многие и многие спектакли театральной самодеятельности. Это очень трудно – создать полное правдоподобие жизни на сцене, но это необходимо, без этого все идеи, мысли, чувства и поступки героев покажутся пустой декларацией, не найдут отклика в чутком к фальши зрителе. В спектакле онежцев частные погрешности против правдоподобия существования героев на сцене немедленно ослабляли внимание зрительного зала, рассеивали его.

Вот одна из частных – как герой должен выходить на сцену?

Екатерина Ивановна входит в дом Сони после дальней дороги. Из маленького приволжского городка она ехала на пароходе до Горького, а потом на поезде. Конечно, после дороги она устала. Она входит в дом, где не была давно, где в обстановке комнат многое изменилось, эти изменения не безразличны матери, которая живёт жизнью своих детей. Наконец, она взволнована встречей с Соней и внуком Маратом. Все это зритель должен чувствовать, выход Екатерины Ивановны на сцену уже должен характеризовать и ее, и отношения с родными, словом, исполнительница должна принести на сцену свою жизненную биографию. Но в онежском спектакле нет ни ощущения встречи близких людей, ни ощущения дальнего и утомительного для старого человеком пути, проделанного Екатериной Ивановной. Не успел прозвонить звонок, не успела даже Соня выйти за кулисы, чтобы открыть дверь, как на сцене появилась мать, буднично и спокойно, как будто

она была здесь только вчера. В руках у неё маленькая корзиночка, с которой можно пойти в магазин за хлебом, но не отправиться в длительную поездку. Ни нетерпения, с которым, конечно, Екатерина Ивановна ждала встречи с дочерью, ни радости её А.Поспелова не сумела передать. И поэтому, хотя дальнейшее действие развивается естественно, зритель на минуту потерял уверенность в том, что на сцене ему показывают подлинную жизнь. В жизни бывает не так. Каждый зритель, может быть, неосознанно, но чувствует неправду, и потом собрать его внимание, вернуть его веру очень трудно.

Сергей Чагин, муж дочери Екатерины Ивановны Нади, входит в комнату неуверенно и настороженно. Он поссорился с женой, и ссора произошла по его вине. Он хочет заслужить прощение, но не знает, как это сделать. Он, наверное, долго колебался – идти или не идти и, если да, то когда, как себя держать, что говорить. Он и на лестнице перед дверью волновался, но, наконец, собрался с духом и открыл дверь. Увидев тещу, он растерялся: он не знал, что она в Москве, и главное – Сергей чувствует себя виноватым и перед Екатериной Ивановной. Исполнитель должен был бы подумать обо всем этом, ярко представить себе положение Сергея, представить, как он провёл часы перед тем, как решил пойти к Наде, тогда выход Сергея говорил бы о многом. Но исполнитель роли Сергея С.Двойников, тоже не новичок в самодеятельности, просто делает шаг из-за кулис на сценическую площадку. Он выходит внутренне пустым. Он не раскрывает своеобразных обстоятельств, которые привели сюда его героя. Жить на сцене в образе Сергея он начинает лишь после того, как произносит первые реплики. Но ведь внутренняя жизнь человека выражается не только в словах, она выражается и в молчании, в оттенках и деталях поведения. Нельзя просто выйти на сцену, необходимо задать себе вопросы: откуда я пришёл, куда, с какой целью? Тогда герой в каждом эпизоде будет выходить по-разному. У зрителя создаётся впечатление, что жизнь героев продолжается и за пределами сцены, на сцене же показываются лишь отдельные ее моменты. Зритель до конца поверит, что перед ним не актёры, играющие свои роли, а живые люди.

Вот Р.Морозовой, играющей Надю, удалось это в полной мере. Во втором акте Надя появляется запыхавшаяся с сияющим лицом. Она бросается к матери, обнимает её: «Мама! Я – Лиза!». Надя – певица, которой долго не давали в театре ролей, она пела лишь в хоре. Она сама уверилась, что у неё нет способностей, что голос у неё не соло-

выинный, а воробьиный, и, конечно, она от этого страдала. Но неожиданно ей поручают партию Лизы а «Пиковой даме» Чайковского. Надя счастлива, окрылена. Морозова донесла это уже в том, как вышла, вернее, выбежала на сцену. Надя могла бы ничего не говорить, зрители все равно бы поняли, что в её жизни произошла радостная перемена. Чувствуется – Надя бежала из театра, не замечая прохожих, торопясь поделиться своим счастьем с родными. В этой картине драматург уже характером первой реплики, краткой и взволнованной, подсказал исполнительнице её сценическое поведение.

Участники онежского драмкружка не всегда умеют представить жизнь своих героев за пределами сцены, оттого их появление перед зрителями не всегда бывает оправданным.

А как герой должен уходить со сцены?

Торопливо или нехотя, радостно или рассерженно, спокойно или взволнованно – в каждом отдельном случае иначе, а случаев таких тысячи, обстоятельства все время разные, они не повторяются. Но иногда сценические уходы героев в спектакле онежского кружка почему-то очень похожи один на другой. Герои уходят не по делу, не на работу, не в школу, они не едут на дачу, они просто уходят за кулисы – не по внутренней необходимости, а потому, что реплики сказаны, и по ходу действия им надлежит удалиться. Конечно, не всегда это так. Потрясённая, покидает Екатерина Ивановна – Пospелова – дом Фёдора с твёрдой решимостью никогда сюда не приходить, не желая видеть низости и пошлости, которые окружают ее сына. Возмущённый, в слезах выбегает из комнаты избалованный мальчишка Марат (его хорошо играет телефонистка Слава Чертова), когда бабушка отказывается ему подавать обед. Но тот же Марат отправляется на турнир, где он мечтает занять первое место, так, что зрители не видят волнения, естественного у двенадцатилетнего мальчика.

Здесь начинается другая «частность», грозящая сокрушить большую общую правду спектакля. До сих пор мы говорили о входах и выходах героев, об их биографии до появления на сцене и продолжении ее после ухода. Тут участник спектакля и режиссёр становятся как бы соавтором драматурга, дополняют и развивают образ. Но ведь и тогда, когда герой находится на сцене и произносит свой текст, далеко не все могут выразить слова. Для этого и существует понятие «подтекст», для этого и существует жест, движение, мимика, выражение глаз, интонация голоса, чтобы ярче, полнее, глубже показать характер человека, его стремления, его отношение к другим людям.

В спектакле онежского коллектива не хватает иногда умения воссоздать жизнь героев за пределами текста, в поведении действующих лиц раскрыть то, что нераскрытым остаётся в словах.

Едва занавес открылся, как со сцены уже доносятся реплики героев, хотя зрители ещё не успели понять, в чем дело, где происходит действие, хотя в зале ещё шумят. А ведь интересно было бы, например, установить паузу после открытия занавеса, наполнить её какими-то действиями, которые характеризовали бы персонажей. Тогда исчезнет искусственность, преднамеренность, зритель будет чувствовать, что он становится свидетелем жизни героев, раскрывающейся перед ним непринуждённо. Конец акта не обязательно должен совпадать с последней репликой. После того, как Екатерина Ивановна бросает Таисии слово «ведьма», может пройти секунда молчания, которая покажет, что Таисия и Фёдор по-разному реагируют на случившееся. Ведь закончил же Гоголь «Ревизора» знаменитой немой сценой! Вообще в онежском драмкружке мало пользуются таким выразительным средством, как пауза. Актёры словно торопятся скорей проговорить слова своих ролей, боятся действовать на сцене без слов. А ведь молчание иной раз красноречивее слов. Кроме того, в бытовом современном спектакле можно много придумать мелочей, которые сделают игру полноценной, более естественной, а жизнь, изображённую на сцене, более близкой и понятной. Герои могут заниматься обычными делами: убирать в комнате или накрывать на стол, читать или делать уроки, чистить платье или вышивать. Бытовые подробности должны вводиться вовремя и уместно. Но в онежском драмкружке ими иногда пренебрегают. А между тем драматург, когда пишет пьесу, рассчитывает и на фантазию постановщика, и на фантазию исполнителей. Рассчитывал на это и автор пьесы «Мать своих детей».

Ещё один важный вопрос возникает при мысли о создании правдоподобия на сцене: как должны строиться отношения действующих лиц? Вопрос этот тоже тесно связан с умением создать в своём воображении «биографию» персонажей, представить себе их существование в мельчайших деталях.

В онежском коллективе изучают элементы системы К. С. Станиславского, знают, как надо работать над ролью. Членам кружка известно, что отношения действующих лиц зависят от их задач, от места, которое они занимают в драматическом конфликте. Мать борется с Маратом, с Софьей, с Фёдором, Петром, с Надей, с Таисией, но совсем

по-разному и по разным причинам. В спектакле эти отношения, без которых неясны были бы сюжет и мысль драматурга, донесены правильно и ярко. Но ведь автор пьесы не обуславливает в репликах и ремарках все подробности, все оттенки взаимоотношений действующих лиц. О многом исполнители должны догадываться и догадки свои реализовать на сцене.

Надя и Сергей в ссоре. Это ясно видно на сцене: Сергей подавлен и растерян. Надя обижена и холодна. Но ведь в прошлом, совсем недавнем прошлом, они были мужем и женой. Разве могли так быстро исчезнуть привязанность и привычка? Нет, мы знаем, что Надя и Сергей продолжают любить друг друга. Почему же они разговаривают так официально, так сухо, почему никогда не промелькнёт между ними хотя бы тень прежней близости? Создавая отношения своих героев, исполнитель поняли их односторонне. Они помнили о ссоре, но забыли о любви. Глядя на беседу Нади и Сергея, не веришь, что они муж и жена, кажется, разговаривают посторонние, даже мало знакомые люди.

Когда Екатерина Ивановна встречается со своим сыном Фёдором (С.Шамонтъев), они чинно садятся у стола, ведут вежливую беседу, и ничто не говорит об их родственной близости, которую не могли уничтожить ни разлука, ни обстоятельства. И здесь в отношениях действующих лиц не проявляется их прошлое, их глубокая, нерасторжимая связь.

Сергей ведёт себя в доме Нади как человек, который провинился. Это естественно. Но ведь по отношению к Марату он не может чувствовать себя виноватым. Почему же и с ним он держит себя так робко, так скованно. Очевидно, когда Сергей ещё был мужем Нади, он обращался с Маратом свободно и уверенно. Исполнительница роли Марата Чертова, которая играет мальчишку очень живо и верно, правильно намечает отношения – она разговаривает с Сергеем фамильярно, по-товарищески, как с покровителем и другом, хотя и недостаточно авторитетным. Сергей же не устанавливает нужного тона – он держит себя с Маратом чуть ли не как со старшим. Этого не могло быть. Марат – мальчик, нагловатый, избалованный. Он кричит на бабушку, он расчётливо капризен с матерью. Однако Екатерина Ивановна и Соня обращаются с ним, как с ребёнком, бабушка – невозмутимо ласково и требовательно, мать – в силу своего безволия восторженно и заботливо. Исполнитель же роли Сергея словно позабыл, что Марат мальчишка...

Все, что говорилось выше, касается отношения человека и к вещам, в котором тоже проявляются его характер и привычки. Бабушка, решив перевоспитать белоручку Марата, первый раз в жизни заставляет Марата накрывать на стол к обеду. Марат приносит из кухни кастрюлю с кашей. Как он её несёт? В спектакле онежцев – привычно и ловко, как опытная хозяйка. На самом же деле – неумело. Кастрюля жжёт руки, Марат не знает, куда её поставить. Кроме того, он чувствует себя обиженным тем, что его заставили заниматься таким унижительным, с его точки зрения, делом. Как мать может относиться к письму от невестки? В спектакле онежского коллектива – как к случайной бумажке. На самом же деле – по-старушечьи бережно, с интересом. Как Надя отнесётся к книге стихов своего бывшего мужа? В этой книге для неё много пережитого, здесь её боль и радость. В спектакле Надя открывает ее равнодушно. Все это мелочи, но как много они значат, как неотделимы они от главного!

Вот еще один пример формального раскрытия задач действующего лица. Таисия, тёща Фёдора, сына Екатерины Ивановны, разговаривает по телефону. Её задача – условиться с дочерью о том, как себя вести на званом вечере. Её внимание приковано к ответам дочери, которых зритель, конечно, не слышит, но Таисия должна слышать их, обдумывать, должна на них реагировать. Между тем исполнительница произносит свой текст так быстро и невыразительно, что у неё, конечно, не может быть времени и возможности воспринимать слова невидимого собеседника. Разговор по телефону – именно разговор, а на сцене он стал монологом, обращённым к зрителю. Для того чтобы правильно сыграть этот эпизод, можно было бы на репетициях действительно провести разговор: любой член кружка подавал бы простые реплики, которые нетрудно придумать, Таисия на них отвечала бы. Так исполнительница роли Таисии хорошо ощутила бы ситуацию и свою задачу. В другой картине Фёдор читает письмо от жены Петра. Нужно именно читать его с интересом и вниманием, с усилием даже (незнакомый почерк), реагируя на письмо так, как требует его содержание. Исполнитель же роли Фёдора наизусть докладывает текст письма, в результате оно не производит должного впечатления. В том и другом случае внимание исполнителей рассеяно, в то время как оно должно быть сосредоточено на телефонном разговоре и письме. Когда в спектакле Екатерина Ивановна рассказывает внуку о героической смерти ее сына Ивана и о дочери его Танюше, её внимание направлено на Марата.

Между тем, рассказывая, бабушка мысленно уходит далеко от московской квартиры к близким и дорогим ей людям. Перед ее внутренним взором встают и погибший сын, и Танюша, которую она оставила дома на попечении соседей, она отчетливо и ярко видит то, о чём она говорит. В спектакле рассказ Екатерины Ивановны прозвучал бледно, потому что он не был насыщен воображением, внутренним видением того, о чем она рассказывает.

Если попытаться разобраться, где же корни просчётов и недоработок онежцев, окажется, что тут дело в недостаточном владении простейшими элементами системы Станиславского – вниманием, общением, приспособлением, воображением и т.д. Это та азбука, без которой невозможно выходить на сцену, невозможно создать глубокий, разносторонний образ. Теоретически онежцы это понимают и делают этюды на элементы, но, видимо, занимаются они системой недостаточно творчески, формально. Конечно, очень важно, чтобы участники кружка прочли «Работу актера над собой» К.Станиславского, «Режиссёрские уроки Станиславского» Н.Горчакова, «Станиславский на репетициях» В.Топоркова. Но ещё важнее, чтобы они на практике изучили смысл и значение работы над этюдами. Изучению пьесы, осмысление её идеи, темы, образов, сюжета должны сопутствовать этюды, близкие материалу пьесы, где, правильно выполняя простейшие задачи – читая письмо или убирая комнату, входя в незнакомое помещение или торопясь на работу, – исполнители осваивали бы ситуации пьесы в действии. Сцена не любит приблизительных решений; все, вплоть до последней мелочи, должно быть верно жизненной правде. Её ищут в декорациях, в освещении, в шумах, что оправдано и необходимо. Но прежде всего правда театра – это правда актёрского исполнения.

В коллективе Онежского Дома культуры гордятся тем, что спектакли готовятся очень быстро – за месяц, и говорят, что более длительные сроки расхолаживают участников. Если исполнители удовлетворяются приблизительной правдой, им, конечно, не нужны длинные репетиции. Такая приблизительная правда иногда может быть и зрителями принята за настоящую. Но если на каждой репетиции добиваться более тщательной отделки ролей, упорно и настойчиво искать правду жизни героя в каждую секунду его существования на сцене, тогда нужно готовить спектакль более тщательно и продолжать работать и тогда, когда спектакль в общих чертах уже сделан. Многие

исполнители в онежском коллективе, например, не в состоянии вести диалог, если они забыли хотя бы одну реплику. Но ведь живя мыслями, чувствами героя, его стремлениями и поступками, исполнитель сам должен найти нужные слова, пусть не точно по тексту. Станиславский в последние годы своей работы репетировал целые сцены своей работы с исполнителями, которые знали отношения, задачи, обстоятельства, но ещё не знали текста. Никто, конечно, не призывает к искажению авторских слов, их нужно доносить точно, но они должны быть согреты искренним, проникновенным чувством и подготовлены тем, что было ранее с персонажем. Актёр не только произносит текст, он живёт жизнью героя.

Все то, о чем я говорил в статье, явилось материалом нашей беседы с коллективом после спектакля «Мать своих детей». На следующий день я посмотрел «Оптимистическую трагедию» Вишневого в том же исполнении и убедился, что наша беседа шла по правильному пути.

Мы беседовали в репетиционной комнате, где всё свидетельствовало о серьёзном и творческом отношении кружковцев к театру. Тут есть своя библиотечка по театру и искусству, мне показали альбомы эскизов декораций и костюмов, а это можно увидеть не во всяком коллективе. Онежцы прекрасно понимают всю ответственность, которая лежит на них – единственных представителях театрального искусства в районе, они с волнением и гордостью говорят о своём стремлении нести людям большие идеи, мысли, чувства, запечатлённые в лучших произведениях драматургии.

Но для того, чтобы эта большая правда дошла до зрителя и настоящему взволновала его, она должна быть облечена в живые образы, в правдоподобные обстоятельства, короче – она должна проявляться через полную иллюзию жизни на сцене. А тут у онежцев ещё непочатый край работы.

Разумеется, это не единственная проблема, волнующая онежцев и всю нашу театральную самодеятельность. О других – в следующий раз.

Спектакль «Профессия миссис Уоррен» в ЦТСА

Спектакль Центрального театра Советской Армии «Профессия миссис Уоррен» – намеренно скромный, сознательно сдержанный. Отчаяние и обида героев выражаются не слишком шумно, споры их,

даже самые яростные, не захлёбываются в потоке искренних или напускных чувств, ироническая логика диалога всегда отчётливо различима. Только старомодные костюмы мешают признать героев нашими современниками. Им не чужды порывы и прихоти, в том числе и нежность и отвращение, но театрального пафоса они не знают. Режиссёр Б.Львов, следуя пожеланиям Шоу, предложил им убедительно простые мизансцены. В декорациях А.Тышлера экономность почти предельная: будничный сельский пейзаж и панорама делового Лондона одинаково прозаичны; в помещении конторы и в дачной комнате равно нет места иллюзиям. Участники спектакля не спешат заявить о себе, они избегают деклараций и комментариев. Зато автору пьесы предоставлено право говорить полным голосом. Раскрыты оттенки спокойной язвительности Бернарда Шоу, движение мысли драматурга становится осязаемым для зрителя.

Тема, поднятая Шоу, открывается постепенно. В объяснении миссис Уоррен с дочерью положение женщины в капиталистическом обществе, условия, при которых она может сохранить порядочность, получает трезвое освещение и жестокую оценку. Женщина может либо продавать себя с выгодой, либо работать, теряя здоровье и красоту ради того, чтобы наживались другие.

Миссис Уоррен не стремится к социальным обобщениям, она занята лишь самооправданием. Но её слова об узаконенной несправедливости получают у Л.Добржанской проникновенную силу. Пустая, ничтожная женщина формулирует законы жизненной борьбы. Образованная, сильная духом Виви вынуждена молчать и соглашаться.

Люди, окружающие Виви, не то, чем хотят казаться. Убедившись в этом, Виви спешит избрать себе своеобразный жизненный путь. Она порывает с матерью и возлюбленным, решает жить собственным трудом.

Приведёт ли Виви этот путь куда-нибудь, сказать, конечно, трудно. В спектакле, так же как и в пьесе Шоу, ироническое отрицание обосновано и веско, положительные выходы намечены робко.

Миссис Уоррен сыграна в театре совершенно. Её вульгарность и легкомыслие, её чувствительность и деловитость раскрыты приёмами убедительными и тонкими. Привлекательная искренность оборачивается цинизмом, сознание своей правоты соседствует с убеждением в своей слабости. Естественно показаны на сцене и другие персонажи – обворожительный, расчётливый Фрэнк (В.Зельдин), комическое воплощение мнимой чопорности – пастор Гарднер (А.Хованский), арха-

ичный и фальшивый романтик Прэд (И.Рябинин), одновременно смешной и страшный Крофтс (А.Ходурский). И только образ Виви определён неточно.

Виви у Шоу не стала героиней. Она колеблется между полярными решениями. Её отстранение от общества, в сущности, иллюзорно. Шоу возлагал какие-то надежды на людей типа Виви, но, как убеждённый реалист, он все же закончил пьесу, оставив знак вопроса над дальнейшей ее судьбой. Так же поступил и режиссёр, и это вполне оправдано. Упрекнуть его можно в другом. Многоплановость, почти парадоксальная, которая присуща не только миссис Уоррен, но и Виви, в спектакле обнаружена недостаточно. Виви не должна казаться дидактичной, такой ее воспринимает лишь миссис Уоррен. Молодая актриса Е.Кудрявцева увлекательно раскрывает самостоятельность Виви, её пытливость и душевную чистоту. Но в её исполнении мало чувствуется другие черты героини Шоу: её тревога и юная дерзость.

В постановке ЦДСА вновь поражают непревзойдённые качества Шоу-драматурга. Мы все ещё недостаточно с ним знакомы. Много лет идёт «Пигмалион» на сцене Малого театра; сменился состав исполнителей, новые поколения пришли в зрительный зал, а спектакль по-прежнему захватывает остроумием глубоких положений. Сейчас, когда наши связи с английской культурой становятся все шире и многообразнее, произведения Шоу должны вызывать особенно живой интерес у мастеров советского театра. Большинство его пьес ещё только ожидает постановки. Не надо заставлять их ждать слишком долго – это не в интересах актёров и зрителей.

Спектакль «Три мушкетёра» в ТЮЗ

«Три мушкетёра» – удивительная книга. Казалось бы, так много можно поставить ей в упрёк: легкомысленность взгляд на историю, условность образов и действия. Однако бесспорно признание этой книги, десятки лет её читают с увлечением. Неувядаема её романтика; обаяния и героики «Трёх мушкетёров» хватило автору ещё на многогранную эпопею с теми же действующими лицами.

Отважных героев этой книги решил показать на сцене Московский театр юного зрителя. Мысль, конечно, увлекательная, а спектакль мог получиться яркий. К сожалению, в инсценировке С.Радзинского кое в чём изменённой, очевидно, уже в театре, нет непринуждённости рассказа Дюма. Действие разворачивается скачками, без строгой логики и

внутреннего нарастания. Только в двух сценах – на балу в парижской ратуше и в монастыре кармелиток – чувствуются контрасты романтического театра: праздник и опасность, коварство и преданность. В остальном инсценировка передаёт лишь фабулу, текст её – наполовину информация. Ее идеи кажутся натянутыми. Мушкетёры преклонялись перед отвагой и удачей. Но в пьесе они защитники Франции от деспотизма Ришелье. Даже блестящий французский романист настолько вольно с историей не обращался. ТЮЗ получил пьесу, лишённую стройности и художественного блеска.

На спектакле зритель чувствует себя, как в театре торопливой импровизации. События набегают друг на друга, ритм действия поистине головокружительный. В мелькании картин, лиц, сражений, встреч трудно проследить даже ход сюжета. О внутренних мотивах совсем мало речи: страшные признания возникают без повода, разгаданные тайны не производят впечатления. Нет времени грустить и радоваться. Герои вертятся, как белки в колесе, им некогда осознать происходящее. Конечно, романтической драме свойственна стремительность интриги. Однако, когда автор «Трёх мушкетёров» писал для сцены «Нельскую башню» и «Кина», он не лишал своих пьес ни юмора, ни поэзии. Героев он не делал куклами. Он стремился – по-своему, конечно – к убедительности поступков и слов. В спектакле предполагаемые обстоятельства слишком уж легковесны. Актёру ими трудно вдохновиться. Более того – в этих обстоятельствах актёрам очень трудно действовать на сцене.

Режиссёр Е.Евдокимов помогает им мало. Романтический театр требует умения ставить акценты. Опасность, грозящая героям, тайна, окружающая их, на сцене особенно подчёркиваются. Спектакль Тюза идёт в одном, хотя и повышенном тоне, без напряжения и кульминации. Смысл и значение совершающегося, как правило, не выражены ни в мизансцене, ни в паузе. Кажется странным такое пренебрежение обязательными эффектами. Может быть, интересы постановщика лежат в иной плоскости? Трудно сказать – направление его работы в спектакле неуловимо. Он не представляет зрителю героев, не освещает их дополнительно, а ведь в пьесе со многими эпизодами это кажется необходимым. Схематичны поэтому второстепенные лица, хотя, казалось бы, стоит дать мимолётную характеристику искренней и лукавой служанке, жестокому и трусливому интригану. Не ощущается в

спектакле и атмосфера времени, а ведь недаром об этих годах говорят, как об «эпохе мушкетёров». Живописно, например, у Дюма описание передней в доме де Тревиля, где спорят, играют, фехтуют, но на сцене – пустота и тишина. Можно сказать о режиссёре, что скромнен он не в меру и не на пользу своему спектаклю.

Особенно резко сказалось это в рисунке основного конфликта. Исчезли силы, противостоящие мушкетёрам. Конечно, на сцене действуют Ришелье и миледи, но нет у них ни ума, ни власти. Суетливый и раздражительный кардинал (В.Яковлев) мало похож на всемогущего правителя. Миледи (М.Половикова) – жеманная злодейка, лишённая главного оружия – притворства, и потому совсем не опасная. С такими противниками бороться не трудно. Мушкетёры в спектакле не совершают подвигов, они одерживают лёгкие победы. Причём победы, в которых заранее уверены и герои и зрители. Естественно, что их характеры не раскрылись интересно. В романе у каждого своеобразный профиль, забавные странности, на сцене даже самый деятельный из них д`Артаньян (В.Горелов) – не более чем легкомысленный юноша, небрежно поражающий врагов своей шпагой. Звание лейтенанта мушкетёров он получает незаслуженно. Все это ведёт в итоге к равнодушию, к утрате воспитательного значения спектакля для детей.

Отдельные актеры убеждают, что в иных условиях они могли бы создать действительно приподнятые и верные образы. К.Назаров – Атос, человек внушительного жеста, неторопливой речи, хладнокровный и загадочный. Но намёки эти развиться не смогли, спектакль сделан слишком небрежно. В нем часто поют, но нет лирической мелодии. Очень много говорят о дружбе, но всегда неуместно и натянуто. По мелочам распыляется все ценное, что видят в романе молодые читатели.

Творчество Дюма, конечно, не сложно, но в нем есть свой художественный секрет. Ни автор инсценировки, ни театр секрета этого не разгадали.

Спектакль «Рассказ одной девушки» театра Комедии

Если бы героям «Рассказа одной девушки» запретили произносить слово «любовь», на сцене возникла бы тягостная пауза. Пришлось бы закрыть занавес. Герои рассуждают о любви так пространно и после-

довательно, как будто их специально обучали риторике. Странно, что обстоятельства, обычно вызывающие лирическое волнение, здесь рожают ораторский дар. Впрочем, это объясняется просто: новый спектакль Ленинградского театра Комедии посвящён не любви, а «вопросам любви». Какая уж там любовь – стихия! Любовь – это проблема, к счастью, уже решённая молодым драматургом А.Тверским.

Реалистическая история любви – всегда история неповторимая, обобщения же, скрытые в ней, касаются не только любви. Но автора рассказа «одной девушки» индивидуальное занимает так же мало, как и общественное: герои заведомо безличны, а их научные исследования заведомо условны. Драматург стремится установить законы в области, как будто, незаконно эмоциональной. То, что по традиции принадлежало поэзии, становится, по-видимому, предметом проповеди. Театр Комедии не занимается пустяками, он вручает безошибочные рецепты на случай, если придётся полюбить.

Едва ли можно прийти от этого в восторг. Тем более не вызывает восхищения художественный принцип, декларируемый автором. Действующие лица пьесы не названы по именам: перед нами развёртывается, так сказать, алгебраическая формула взаимоотношений. Она – юная и порывистая – имеет Друга, вдумчивого, целеустремлённого. Появляется Он, настойчивый и решительный. Конечно, возникает вопрос: за кем пойдёт Она, кто ей дороже – нелюбимый, но преданный Друг, или любимый, но опасный Он. За Друга хлопочет Мать, а Он хлопочет сам за себя. Пьеса имеет облик философичный. Правда, персонажи не столь уж загадочны: они одеты элегантно, вполне воспитаны, успешно защищают дипломы, танцуют танго, нет сомнений – мы не в «дурном обществе», хотя, как будто, несколько пустом. При всем том театр утверждает, что в чаепитиях, вечеринках, телефонных интригах заключена не частная, а «вечная правда».

Она кажется чересчур плоской, а истины, заявленные драматургом, – самодовольно-скупными. Может быть, решение «вечных» вопросов следует искать не в тех произведениях, где присутствуют Он и Она, а в тех, что написаны непосредственно и мудро? Может быть, рассуждать только о любви, не освещая характеры и судьбы героев, значит, рассуждать умозрительно и поверхностно? Может быть, наконец, рас-судочная пьеса должна отличаться подлинной интеллектуальностью? Наверное так. Философичность «Рассказа одной девушки» не более чем лёгкий камуфляж, за которым – элементарная дидактика, шаблонная фабула и архиэлементарный язык.

После того, как Он, только что вернувшийся откуда-то с Памира, взглянул на невесту Друга, финал спектакля уже был предreshён. Мы стали свидетелями драмы, развивающейся согласно загадочной воле и в полном пренебрежении к психологической логике. Чем была поражена Она, что напугало её симпатичных подруг и заботливую мать, почему Друг сразу же почувствовал себя побеждённым, занемог, потом явился к ней с цветами и признаниями, потом дал пощёчину товарищу и тут же благородно жал ему руку, потом, наконец, опять явился с цветами? Объяснить все это можно прихотью судьбы и автора или же особой властью жестокого соперника Друга. Действительно, в нем угадывается несколько запоздалое и, как будто, очень несвоевременное воплощение «сильной личности». Неотразимый и непреклонный, ослепительно-вкрадчивый, Он отважно торжествует над предрассудками и, не задумываясь, катит на велосипеде за семьдесят километров в то бутафорское селение, где Она убирает картошку. Вот какие имморалисты гуляют, оказывается, по Невскому проспекту! Для них, очевидно, и ведётся назидательный рассказ «в трёх частях».

А начался спектакль увлекательно. Быстро менялось место действия, мимолётные беседы проходили с подтекстом. Казалось – развернётся острый сюжет, с неожиданными поворотами и внутренне обоснованные, и, казалось, в нем проявятся не одни лишь любовные интересы. К тому же радовала Она в исполнении В.Карповой – безотчётно возбуждённая своим любопытством и энергией, уже узнавшая своё обаяние, но ещё ребячливо откровенная, забавная и щедрая натура. Все, однако, быстро увяло – и Карповой стало нечего делать на сцене, и сюжет оборвался, поскольку Друга уложили в больницу. Чтобы немного растянуть сценическое время, или, быть может, для поучительной параллели явился какой-то странный персонаж, многозначительно названный Мужчиной, – возлюбленный матери, отсутствующий восемнадцать лет. Мать когда-то его не оценила, хотя и родила от него дочь, теперь принялась исправлять свою ошибку, дочка же никаких чувств не извела, неожиданно узнав нового папу. Но это все подробности, основное место в спектакле заняли бесконечные споры с мамой.

Вот герой пытается внушить маме, что, если девушка полюбит, она может не считаться с самочувствием друзей, то есть бывших женихов. Мама заблуждается неутомимо (иначе спектакль бы закончился). Она вызывает диспуты и организует дискуссии. Обсуждения проходят на

уровне мещанской гостиной. Возникают неперенные воспоминания о том, как некий печальный поклонник застрелился под Новый год, а некая девушка, выйдя замуж без любви, представьте себе, полюбила мужа. Еще герои чеховских водевилей рассказывали о подобных случаях; мотивы, осмеянные полвека назад, вернулась на сцену в облаке патетическом. Спор ведётся рада любви и свободы от формально понятых обязательств. «Любовь свободна» и так далее, только в пьесе она уж очень небогата. Тревоги флирта – подлинная сфера героев. Зачем же претендовать на что-то сверхъестественное, называя их Он и Она? «Интеллектуальная драма» в данном случае приобрела опереточный колорит.

Постановщик и художник театра Н.Акимов даёт понять, что он не очень всерьёз принимает совершающееся на сцене. Диалог отстранён комедийной игрой, действие идёт в живом ритме. Однако, нового качества пьесе всё это, конечно, не придаёт. Когда в конце спектакля изображается всеобщее примирение и комфортабельное благополучие супругов, ирония режиссёра кажется лишь благодушной насмешкой над милыми ему явлениями, хотя обывательская прозаичность финала достойна отношения пародийного. Герои, забыв о волнениях юности – и о любви, и о ревности, отдались удовольствиям со вкусом налаженного быта – таково решение всех проблем. «История пошлая, обыкновенная», как говорит персонаж бунинского рассказа, вспоминая свою женитьбу. Театру она кажется поэтической и радостной.

Театр комедии охотно работает с драматургами, но он мог бы работать и более строго. Создаётся впечатление, что некий джин перемешал мотивы и средства современной драмы и создал таким образом «Рассказ одной девушки». В спектакле исчезла целеустремлённость. Как и в «Трёхминутном разговоре», поставленном Н.Акимовым, декорации призваны украшать, развлекать, они лишены стилевого единства, а порой и внутреннего оправдания. Черты акимовского оформления – графическая ясность, парадоксальность – почти неузнаваемы в мелькании ленинградских видов, бесцельно проецируемых на экран. Видимость современной формы – свободный монтаж эпизодов, лаконичность обстановки – не в силах скрыть отсутствие темы, важной для современного зрителя. Постановщик, как и герой спектакля, заботится преимущественно об элегантно внешности.

Творчеству Н.Акимова свойственны аналитичность и тонкость художественного видения, свежесть юмора и сатиры. Стоит ли пересматривать традицию ради неловко задрапированных банальностей.

Фильм «На окраине большого города» К.Лидзани

Принципы школы, созданной прогрессивными художниками итальянского киноискусства, исключают приблизительные решения. Нет более требовательного творчества, чем творчество, исповедующее правду: уклонение от истины ощущается нами мгновенно, несовершенство формы в этом случае обнаруживает даже беглый взгляд.

Фильм «На окраине большого города» – убедительный тому пример. Недостатки его особенно заметны потому, что его ставил Карло Лидзани. Дело, конечно, не в марке, не в подписи, дело в том, что Лидзани принадлежит к тому направлению в итальянской кинематографии, которое известно своими реалистическими устремлениями.

Тема фильма социальная, а сюжет уголовный. В этом нет, казалось бы, противоречия, это обычный ход искусства, когда оно ищет резко выражения конфликта: вспомним хотя бы «Преступление и наказание». Для итальянского кино это ракурс традиционный – он позволяет увидеть действительность без покровов.

Фильм Лидзани обнажает коренное общественное противоречие между людьми с окраин и людьми из богатых кварталов. Судья, прокурор, адвокат, с одной стороны, и подсудимый, мнимый убийца, с другой, – исконные недруги. Между ними нет искренности и понимания. Судебная ошибка едва не совершилась, и она была бы вполне закономерна. Государство, юриспруденция, «общество» противостоят безработному парню, даже если он обвиняется не в политическом, а в уголовном процессе. Фильм со своей точки зрения тщательно выясняет это, он находит и решение драмы, правда, в какой-то степени иллюзорное.

Адвокат Роберто Марини (Массимо Джиротти) – человек честный, порядочный, но он относится к подсудимому почти так же, как прокурор, – предубежденно и формально. Он и защиту ведёт неверно, опровергая частности, но не сущность обвинения, безукоризненно с профессиональной точки зрения, но жестоко и поверхностно – с человеческой. Его поведение на суде получило одобрение старого юриста, отца его невесты, но оно смутило, больше того, оскорбило друзей и близких подсудимого.

Желая опровергнуть свидетельское показание Кали – одинокого старика, жалкого фантазера, – адвокат пренебрежительно унизил его человеческое достоинство, отнял крохи иллюзий. Самоубийство Кали

отрезвило адвоката, заставило его пристальнее взглядеться в мир окраин. Он сделал выводы – его последняя речь полна уверенности в невиновности подсудимого, она полна своеобразного пафоса. Адвокат расстаётся с невестой – капризной, холодной девушкой своего круга. Он отдаёт сердце бедной машинистке Луизе, упорной и убеждённой заступнице мнимого убийцы. Роберто Марини не переходит из одного лагеря в другой. Он лишь преодолевает инерцию мышления, мешавшую ему увидеть действительность. Торжествует его гуманность, его честность, торжествует его живое чувство.

Что же открылось адвокату Роберто Марини на окраине большого города? Почему он изменил свои взгляды и привязанности?

Он понял скрытую человеческую драму смешного, нелепого обывателя. Оценил трогательную преданность жены подсудимого Джини – простой, бесхитростной, наивной, но в то же время чистой и чуткой. Некрасивая, грубоватая женщина, она способна покорить ясностью почти детской души, откровенностью страдания и радости. Джульетта Мазина играет её без оттенка идеализации, она рисует вульгарного, примитивного, но по-своему прекрасного человека.

Адвокат почувствовал тонкую прелесть, грацию и сердечность Луизы (Марина Берти), её бескорыстное стремление помогать людям. Готовность к взаимной вырубке, кровная заинтересованность в судьбе, казалось бы, постороннего человека, своего соседа, отличает персонажей картины – жителей окраины. Там, где адвокат вначале видел лишь грубость и нищету, перед ним засветилась человечность. Герой открывает как бы новую страну.

Кажется, именно так понимали свою задачу авторы фильма. Смысл их работы – в традиционном для итальянского прогрессивного кино утверждении человечности. Марио Илари (Мишель Журдан) – не преступник, хотя все улики говорят против него. Окраина – это не только грязь и тупость. Люди могут понять друг друга, даже если живут в разных концах города, стоит только пристальнее взглядеться в лицо каждого человека. Золотые россыпи верности, самопожертвования открываются там, где найти их никто не ожидал. Фильм по-своему развивает демократическую тему итальянского киноискусства. Однако он развивает её не вполне целеустремлённо. Люди остаются людьми даже в убогой, страшной атмосфере безработицы и бездомности – этот мотив прозвучал в фильме убедительно и полно. Однако герои как будто примирились с тягостной действительностью.

Финал фильма рисует радостную встречу Марио Илари, освобождённого из заключения; человечность и правда на этот раз победили, счастливые надежды исполнились. Но ведь ничто не изменилось – те же лачуги, те же лохмотья, впереди – та же нищета. Фильм как бы узаконивает существующее положение вещей.

С точки зрения авторов фильма важно только благородство человека, почти несущественны условия жизни. Герои дорожат иллюзиями, без них они погибают. Но они не ведают протеста и борьбы. Они не знают будущего. В отличие от лучших произведений итальянского «неореализма», фильм Лидзани не открывает перспективы. Социальные проблемы он переводит исключительно в плоскость этическую.

Так, например, обрисованы преступники – мужчина почти ломброзовского типа, бесчеловечный и угрюмый, женщина – жестокая, чувственная. Они преступники по природе, так же, как другие по природе добры. Трудно с этим согласиться. Тем более что именно итальянское кино блестяще раскрыло социальную природу преступлений.

Авторы фильма как бы принимают также и те явления, которые, очевидно, заслуживают протеста – бесплодные фантазии обездоленных бродяг, духовную ограниченность подсудимого Марио Илари. Характер народа не раскрывается в фильме как характер творческий. Но итальянское кино в своих лучших произведениях учит любить порыв и протест, красоту и доблесть обыкновенного человека. Отказаться от этого – значит, обеднить и правду жизни, и палитру искусства.

Бельё, развешанное на дворе, улочки и пустыри, хриплые звуки аккордеона в дешёвом баре, усталые лица, тёмные спецовки, тесные квартирki – таков жизненный фон многих итальянских фильмов. Многочисленные подробности быта получают художественный смысл благодаря характерам – живописным, богатым, сложным. В лучших фильмах Италии фон не поглощает героев, напротив, он оттеняет их по контрасту, он создаёт им атмосферу.

В фильме Лидзани образы не стали достаточно ёмкими, поэтому детализация кажется самодовлеющей, воспринимается как дань обязательной традиции. Куча детей у чудака-отца, подросток, угадывающий секреты старшей сестры, дом, который строится из щебня, сенсационные возгласы газетчиков, мягкая улыбка финала – это все мотивы знакомые. Не все они необходимы фильму, не всегда они служат

главной мысли. Они не в силах полностью сформировать действие «На окраине большого города», рядом с ними в фильме существуют сюжетные и изобразительные решения совсем другого плана, идущие от опыта банальной кинопродукции. Две возлюбленные энергичного адвоката – бездушная барышня и обаятельная труженица, гангстеры, выстрелы, побег, погоня, залихватская драка – это «реализм», давно уже ставший условностью. Язык фильма не вполне органичен, порой он вял и бесцветен.

Творческий метод прогрессивных мастеров итальянского киноискусства предполагает зрелость идей и смелость мастерства. Итальянские художники не должны покидать завоёванную ими высоту.

Фильм «Алерт»

Простор океана, сумрачность горной страны, ледяные пещеры, ледяные поля, космические дали. И здесь же, рядом, в непосредственном соседстве, – строгая будничность лабораторий, обсерваторий, метеорологических станций. Кадры, переносящие на экран «мерцание света», и кадры, запечатлевшие внимательный взгляд учёного. В «Алерт» перекликаются, сопоставляются два мотива, они организуют течение сюжета, изобразительный строй фильма, монтаж: вселенная, все еще полная загадок, и человек, постигающий тайны мира. «Алерт» – одновременно и масштабный и очень сосредоточенный фильм: тема его – планета, мироздание и разум, целеустремлённость исследователя. Пафос научных открытий и подвигов выражен в кинолетописи, посвящённой работе геофизиков, в увлекательном кинорепортаже о проведении Международного геофизического года.

Общий план – самолёт, на борту которого установлены гравиметрические приборы. Крупный план – руки гравиметриста, ведущего записи. «Обь» у берегов Антарктиды, снежное поле, посёлок Мирный – синоптики проводят съёмку облаков, геолог рассматривает в микроскоп образцы пород. В разных пунктах запускаются зондшары – научный работник следит за показаниями радиолокатора. Шхуна «Заря*» – единственное в мире немагнитное судно; девушка снимает показания приборов; мчится оленья упряжка; якутская станция по изучению космических лучей – и опять наблюдения, исследования, записи. Сценарист А.Гладков и режиссёр Б.Ляховский от начала и до конца фильма сохраняют единый принцип: «Алерт» раскрывает многообра-

зие, загадочность мира и утверждает творческую волю человека, «высоко в воздухе, глубоко в морях, на поверхности всех континентов учёные... по единому сигналу 1 июля 1957 года начали одновременный натиск на ещё нераскрытые тайны природы».

Член-корреспондент АН СССР В.В. Белоусов говорит о задачах МГТ: «...изучение разнообразных процессов, происходящих в земном атмосфере, в водах океанов, в недрах нашей планеты с тем, чтобы использовать те знания, которые мы получаем, на благо всего человечества». Рассказать об этом на экране, чтобы даже неподготовленному зрителю ясны были смысл и методы исследования, и чтобы повествование не превратилось в хаотичное скопление фактов, – эту цель преследует «Алерт». Авторы фильма использовали материал кинохроник, они прибегали к специальным съёмкам и призвали на помощь мультипликацию, наглядно разъясняющую некоторые явления природы. Научно-популярный фильм «Алерт» не только заинтересовывает – порой он волнует, как фильм художественный.

«Алерт» убеждает юношей, мечтающих о путешествиях и открытиях: наука – «непрерывный, каждодневный труд... внимание... терпение... выдержка». Авторы фильма увидели и донесли своеобразную романтику этого труда. Романтический мотив подвига также присутствует в фильме. В историческом отступлении зритель видит старинную карту, по которой двигаются каравеллы отважных мореплавателей, демонстрируются кадры кинохроники: путешествия Георгия Седова, Амундсена, экспедиция Папанина. Так устанавливается преемственность в науке. И сейчас опасность подстерегает учёных: «четыре смельчака» живут на недоступном леднике Федченко, отряды исследователей пробираются на верблюдах через пески, на лошадях через бурные реки, на оленях в тундре, буйволы тащат в гору аппаратуру, шторм застиг корабль в океане, альпинисты штурмуют вершины. Академический рассказ становится эмоциональным, напряжённым.

Между тем фильм снят и смонтирован объективно, без нарочитой экспрессии, режиссёр стремился к ясности и простоте. Некоторые кадры очень красивы и величественны, но таков их материал: красота и величие заключены в природе и в деяниях человека. К сожалению, в дикторском тексте сдержанность становится уже бесстрастием. Текст вполне литературен, он экономен, в нем нет риторической выпренности, но он робко следует за изображением и поэтому кажется отры-

вочным, дробным. Думается, автор текста мог бы не только разъяснять, но рассуждать, не только комментировать факты, но и более свободно освещать их – как публицист, историк, философ. И ещё одно замечание: боязнь бытовой интонации сделала текст сухим. Шутка лишь украсит лекцию, если тема ее важная, значительная. Тем более это относится к лекций экранной.

Фильм, посвящённый проблемам геофизики, то же время насыщен общественной проблематикой. Разноязычные титры объявляют: «Алерт» – «будь готов к наблюдениям», «Алерт» – «дружный аврал учёных всех стран». Тема единства учёных и более широкая тема – единства людей, одушевлённых идеями прогресса и мира, выражены в фильме зримо и образно. После запуска нового советского спутника Земли на экране проходят газеты всех стран, сообщающие об этом беспрецедентном событии, радиолюбители, слушающие сигналы спутника, посетители российской выставки, рассматривающие его макет, учёные, наблюдающие за его полётом. Фильм утверждает: успехи советской науки – выражение стремления к миру процветанию, оно получает мировой отклик, его поддерживает человечество. «Алерт» – не только сигнал, обращённый к учёным, это клич, брошенный гуманизмом.

А.Коонен о Камерном театре в 1917-1920 годах

Великая Октябрьская революция застала Камерный театр в очень трудном положении.

Сезон 1916 -1917 годов – третий сезон в жизни театра, казалось, должен был стать последним его сезоном. У театра накопилось много долгов, не было средств для оплаты помещения на Тверском бульваре, владелец здания расторг с нами договор. То, что создалось в результате труда и энтузиазма коллектива, то, что получило уже признание зрителя, готово погибнуть. Последний спектакль сезона превратился в своего рода похороны Камерного театра. В те времена много было театральных организаций, которые мгновенно возникали и мгновенно же исчезали, почти не оставив следа. Так исчез Свободный театр К.Марджанова несмотря на то, что в труппе его были прекрасные актёры, репертуар строился так, что мог угодить любому вкусу, а среди устроителей театра были очень богатые люди. Казалось, такова же должна быть судьба и молодого Камерного театра.

Однако, очевидно, коллектив Камерного театра был более дружным, более спаянным, более одушевлённым одной творческой идеей. Мы, актёры, верили в нашего руководителя – Александра Яковлевича Таирова – и ни на минуту не допускали мысли, что дело, начатое с таким задором и так успешно, может прекратиться из-за отсутствия средств.

Уже осенью 1917 года мы возобновили работу. Русское Театральное общество предоставило нам свое помещение на Большой Никитской улице дом девятнадцать, в

котором помещалась актёрская «биржа». Мы могли работать в нем только вечерами. Как и три года назад в пору основания Камерного театра актёры сами строили подмости, искали по всему городу стулья, спешно превращали холодное и сырое помещение в театральные залы.

Сцена была очень маленькая, без колосников. Для того чтобы ставить на этой сцене сложные спектакли, требовалась незаурядная фантазия, изобретательность, которую Таиров и художники театра проявили в полной мере. Более того, именно недостатки сцены вызвали к жизни многие новаторские черты в оформлении тогдашних спектаклей Камерного театра, некоторые из этих находок навсегда остались в театральном искусстве.

На сцене была лишь одна актёрская уборная, общая для мужчин и женщин. Из уборной стремянка вела на антресоли, где стоял стол и где мы держали кассу театра. Театр имел одну костюмершу (она же и реквизитор), двух рабочих. В таких условиях были созданы спектакли, которые обошли потом все большие европейские сцены.

Конечно, только необычайный подъем всех членов нашего коллектива позволил нам работать успешно. Этот подъем вызвало то неповторимое время, которое мы переживали. Трудно сейчас передать воодушевление, охватившее в то время всех, кому задачи революции, патетика её были близки и понятны. Перед художниками открывались невиданные прежде горизонты, открывалась возможность творить для народа, способствовать своим искусством преобразованию жизни. Об этом писал тогда в своих «Прокламациях художника» Таиров. Этими же чувствами жил коллектив. Дерзание, юношеская смелость и вдохновение, пренебрежение к быту, к материальным благам, жадность в художественных поисках, чуткость по отношению к реальности – вот что отличало в те годы артистическую молодёжь. А коллектив нашего театра в основном состоял из молодёжи.

Двадцать второго октября, за три дня до исторического штурма Зимнего, спектакль «Саломея» возвестил о возрождении Камерного театра.

Спектакль был оформлен Александрой Экстер. Решение пространства было необычно. Декораций в принятом значении этого слова не существовало. Раздвижные занавеси разных цветов, появляющиеся и исчезающие на глазах у зрителя, создавали не реальное место действия, а эмоционально насыщенный фон, на котором происходило трагическое действие. Отчасти такое решение было вызвано материальными условиями: крошечной сценой, отсутствием средств. Но оно имело и принципиальный смысл: оно уводило от натуралистических подробностей, оно создавало эмоционально обобщённую атмосферу спектакля, оно делало его динамичным. Мне кажется, – «Саломея» одна из лучших работ Экстер, театрального художника, обладавшего огромной экспрессией, темпераментом, чувством формы и цвета. Многое найденное в «Саломее» перешло затем и в оформление других спектаклей Камерного театра первого периода.

В костюмах «Саломеи» талант Экстер проявил себя щедро. Здесь опять таки бедность вынуждала художника к изобретательности. Костюмы создавались из крашеного холста, который со сцены производил впечатление драгоценного материала. Таков был и костюм героини; лишь в сцене, следующей за танцем Саломеи, она накидывала плащ из серебряной парчи (он выглядел необычно красиво, архаично). Разумеется, иной костюм был и в танце: согласно обычаям того времени Саломея танцевала полуобнажённой.

В здании на Никитской улице сцена находилась очень близко от первого ряда зрителей, несколько ступенек непосредственно вели в зрительный зал. Это требовало от актёров и художников особенно тонкого искусства грима. А в «Саломея» гримы были очень сложными, ведь требовалось передать образы библейской легенды, образы обобщённые. У героини, например, был прямой нос, почти квадратный рот, её грим передавал чувственную заворожённость девушки, девственницы. Бархатные тесёмочки «синель» служили материалом для париков, создавалось впечатление волос, так сказать, условных (например, у Иоканаана была вишнёво-пламенная голова), из синели же были сделаны декоративные бороды (борода Ирода, перевитая жемчугами). Мы начинали гримироваться за два часа до спектакля и еле успевали к началу.

«Саломея» в Камерном театре шла как отдельный спектакль, несмотря на то, что в пьесе Уайльда лишь одно действие и обычно она ставились в один вечер с какой-нибудь другой одноактной пьесой. «Саломея» была так насыщена страстью, эмоциями – жестокими, страшными, гибельными, что впечатления, полученные от спектакля, восполняли в сознании зрителей его краткость. В те же годы «Саломея» шла и в Малом театре (заглавную роль играла О.Гзовская), и многие находили спектакль Камерного театра более примечательным, более своеобразным. Мне, конечно, трудно об этом судить: в сущности, я не видела ни той, ни другой постановки – в одной играла сама, а другую не посмотрела потому, что все вечера, как правило, были заняты, редко удавалось посещать театры.

Таиров разрешил «Саломею» не как историческую пьесу, а как трагическую легенду. Его увлекала не вычурность стиля Оскара Уайльда, не цветистость его слова, а та мятежная, бунтарская стихия страсти, которую он увидел в пьесе, то разрушение религиозных догм и преданий, которое составляло её силу. Многие роли в «Саломее» были прекрасно сыграны: Иоканаан – Церетели, молодой сириец – Королев, Ирод – Аркадин. Особенно неожиданным предстал на сцене Ирод. Обычно его играли актёры-герои. Аркадин же был маленького роста, но нужный в этой роли темперамент, впечатляющий грим, великолепное владение голосом позволили ему создать острый почти гротескней образ.

Кульминацией спектакля был танец Саломеи. Этот танец не просто соблазнение Ирода, хотя, конечно, он полон соблазна. Саломея ненавидит Ирода, её неистовые движения говорят именно о ненависти, она танцует перед тетрархом лишь для того, чтобы получить голову Иоканаана. Страстная мелодия этого танца была обращена к узнику, которого жестоко и неотвратимо полюбила Саломея. Саломея танцевала босая, а между тем в театре не топили, было страшно холодно. Иногда я специально делала перед танцем несколько движений, проходку, чтобы разогреться. До сих пор для меня загадка, как могли не заболеть исполнители ролей молодого сирийца, пажа, игравшие полуобнажёнными, или Церетели, одетый в отрепья.

«Саломея» явилась тем спектаклем, благодаря которому Камерный театр был включён в число государственных. Когда нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский приехал в Москву, он начал смотреть спектакли московских театров. Мы решили показать пьесу Уайльда. Дело было днём, спектакль шёл без публики. Анатолий Васильевич со своими спутниками сели в партере, не снимая тёплых пальто. Но когда раскрылся занавес и Луначарский увидел, что актёры играют почти без одежды, он демонстративно встал, скинул пальто. То же самое сделали, разумеется, и его спутники. Спектакль понравился Луначарскому и он вернул нам прежнее помещения на Тверской бульваре, а через год дал Камерному театру звание академического.

Репертуар этих лет следовал тем линиям, которые уже раньше наметились в Камерном театре. Рядом с трагедией мы ставили буффонные спектакли и пантомимы. Из репертуара Свободного театра в Камерный ещё раньше перешла пантомима Шницлера «Покрывало Пьеретты», спектакль, на репетициях которого в Свободном театре я впервые узнала Таирова-режиссёра. «Покрывало Пьеретты» имело постоянный успех у зрителя. Нам хотелось поставить другие спектакли того же жанра, но мы долго не находили подходящей музыки и сюжета: пантомимная литература очень небогата. Случайно один из наших музыкантов посоветовал поставить маленькую пантомиму Дебюсси «Ящик с игрушками». Размеры нашей сцены очень соответствовали данному сюжету: сцена действительно походила на ящик. Этот спектакль очень весело принимали на утренниках дети, а вечерами взрослые. На сцене изображался магазин кукол. Бьют часы, куклы просыпаются. Солдатик-Церетели, Арлекин-Королев соперничали между собой из-за внимания кокетливой легкомысленной куклы (эту роль я всегда играла с большим удовольствием). Были остроумные комедийные моменты, когда кукла влезала на барабан, танцует по очереди с двумя кавалерами, или когда она разнимала соперников, дерущихся между собой. Вторая картина «Ящика с игрушками» – забавная идиллия: кукла с солдатиком живут в деревне, ведут хозяйство, разводят гусей. В третьей картине кукла превращалась в седую бабушку, окружённую внучатами – маленькими куклами. Смешно было то, что традиционный мотив ожившей куклы имел развитие, эволюцию: кукла задорная кокетка превращалась в куклу, почтенную матрону.

Спектакль «Король-Арлекин» Лотара был непосредственно насыщен идеями и чувствами времени: Таиров понимал образ главного героя как образ революционного лицедея, ниспровергателя королей. Главную роль блестяще играл Церетели. В облике Церетели были очень ярко выражены восточные черты, пластика его была специфически изысканной, темперамент – очень самобытный. Порой это мешало актёру, например, в «Жирофле-Жирофля», где Церетели играл Мараскина, Таиров специально просил его надевать большие перчатки, чтобы смягчить игру рук, в «Фамире-Кифаред» Александру Яковлевичу пришлось много работать, чтобы привить Церетели ту особенную тяжесть жеста, которая необходима для античного героя. Но в «Короле-Арлекине» все особенности Церетели как нельзя лучше подходили к роли. Церетели изумительно двигался, танцевал, он был актёром многообразных эмоций, щедрых живых реакций на происходящее. Позднее в Париже его сравнивали с Нижинским.

В этом спектакле великолепно играла и Батаева, молодая актриса, красавица, очень талантливая, судьба которой впоследствии сложилась трагически (она уехала за границу из-за несчастной судьбы и там погибла).

Когда в Москву приехал Мейерхольд, Александр Яковлевич предложил ему создать единый левый театр, где совместно работал бы он, Мейерхольд и Евреинов, каждый совершенно самостоятельно. Из этого ничего не вышло, но одну постановку Мейерхольд и Таиров осуществили вместе – «Обмен» Клоделя. Я плохо помню этот спектакль, «Благовещение» того же автора, поставленное в 1920 году, казалось мне интереснее. Веснин создал в «Благовещении» своеобразное архитектурное оформление, а в «Обмене» конструкция Якулова была чрезмерно сухой, аскетичной. Тот и другой спектакль плохо доходили до зрителя, может быть потому, что мы, актёры не вполне справлялись с трудным текстом этих мистерий. Таиров меньше всего думал о

том, чтобы передать религиозные устремления католика Клоделя. В «Благовещении» он отринул клерикальный четвертый акт и трактовал пьесу как мистерию любви, посвоему даже спорящую с религиозными догмами. Таирову казалось, что атмосфера веры и энтузиазма, воплощённая в мистерии, близка современности, но очевидно до конца преодолеть мистическую сущность и литературную тяжесть Клоделевских произведений Камерный театр не смог.

Среди постановок, созданных в первое революционное трёхлетие, одна осталась навсегда в репертуаре Камерного театра, оказалась неразрывно связанной с его именем и художественным профилем. Это – «Адриенна Лекуврер».

Интересно, что спектакль, который шёл потом на сцене долгие годы, впервые был создан как бы шутя, импровизационно. Во время гастролей в Смоленске в 1918 году мне пришлось в голову поставить пьесу Скриба и Легуве: когда-то школьницей я видела в ней свою любимую артистку Дузе. Мы быстро разучили текст, костюмы были сборными (помню, Церетели принёс свой бухарский халат для второй картины, действие которой происходит за кулисами Французской Комедии во время представления «Баязет»). Фердинандов создал остроумное экономное оформление из ширм, оно было очень портативным и очень художественно убедительным. В Смоленске мы играли эту пьесу с большим успехом и потому, вернувшись в Москву, начали тщательно репетировать, серьёзно готовиться, чтобы в 1919 году показать спектакль москвичам. Нам все было дорого в «Адриенне Лекуврер»: и образ героини – великой артистки, ее любовь к сцене, высокая настроенность ее души, и тот отблеск великих трагедий Расина и Корнеля, который лежал на этой пьесе (недаром через два года Таиров поставил «Федру» – один из наиболее значительных спектаклей Камерного театра), и то осуждение паразитического придворного общества, которое звучит в пьесе и еще более остро прозвучало в спектакле.

Комедийную линию Камерного театра, линию арлекинады, которую Таиров считал полюсом трагедии и столь же необходимой актёрам и зрителям, представляла в это время «Принцесса Брамбилла». Спектакль походил на сверкающий фейерверк, где щедрость красок, причудливость конструкций Якулова спорили с изобретательностью Таирова, с живописностью мизансцен, блеском шуток, игрой ритмов. «Принцесса Брамбилла» – капрично, где причудливо сочетались пантомима, арлекинада, комедия, романтическая драма, фантазия и реальность, где хоровод масок, вихрь карнавала проходил перед зрителем в бесконечной смене костюмов, лиц, положений. Забавные эпизоды, идущие от старинной комедии масок, и рядом же непосредственная, искренняя любовь актёра Джилио к бедной швее Гиацинте, любовь, которая переходила через ряд испытаний, перипетий и утверждалась как подлинная реальность, противостоящая обманам, иллюзиям и снам. Массовки «Принцессы Брамбиллы» для меня остались навсегда образцом изобретательности, щедрости и вкуса, в этом отношении я могу сравнить их с массовками «Горя от ума» в постановке Станиславского, в которых я не раз участвовала, которые делались на моих глазах. Конечно, спектакли Художественного театра и Камерного театра очень различны по заданию, по стилю, но я сейчас говорю о другом: о цельности режиссерского замысла, проникающего во все детали, охватывающего все мелочи, способного создать непринуждённую, но законченную картину.

«Принцесса Брамбилла» – спектакль сложный по своей эмоциональной природе, некоторые моменты в нем звучали трагикомически. Когда Джилио, якобы мёртвого,

несли на плаще, а свет подавался снизу, из люков, возникало впечатление странное и немного жуткое. Свет к тому времени во многих спектаклях театра был как бы действующим лицом, раскрывал внутренний смысл происходящих на сцене событий.

Период, о котором я сейчас вспоминаю, подвёл нас к двум спектаклям, которые, каждый в своём роде, явились этапными для театра – «Федре» и «Жирофле-Жирофля».

Камерный театр в ту пору стремился выразить революционный дух, революционные устремления, но выражения их искал не в соответствующих темах (нового советского репертуара почти не было), а в революционной форме своих спектаклей.

Мы жили насыщенной, интересной жизнью, очень много давали концертов для армии. С транспортом было плохо, порой мы отправлялись на концерт, заранее надев сценический костюм и накинув сверху пальто. Однажды причудливые одеяния послужили поводом для целого уличного события: у Никитских ворот, где мы с Церетели ждали трамвая, собралась огромная толпа, завязалась оживлённая беседа.

Драматические актёры часто выступали с песнями, с танцами. В кабаре на Петровке, расписанном Якуловым, мы с Церетели играли в «Зеленом какаду» Шницлера, а в театре Комиссаржевской я играла принцессу Мейран в «Стенке Разине» В. Каменского. На репетиции этой пьесы я ездила на мотоцикле. Жизнь была весёлая, полная сюрпризов, каждый день приносил что-нибудь новое.

В то время было, как известно, масса театральных течений. Проходили споры, диспуты. Они назначались обычно в свободные от спектаклей дни, и поэтому мы, не имея возможности посещать другие театры, бывали активными участниками диспутов.

Все мы мало зарабатывали в то время, очень нуждались, но переносили это легко и даже весело. Художники бесплатно оформляли спектакли, Судейкин, Ларионов, Кузнецов сами шили и кроили декорации. Эстер расписала своими панно фойе здания на Тверском бульваре, когда его обратно вернули театру. Талантливые актёры: Мариус Петипа, старик, обладавший юношеской живостью и юношеской любовью к сцене, Эггерт – очень талантливый актёр благородной внешности и манер, Аркадин – неподражаемый комик. Церетели и многие другие, составляли дружный коллектив, крепко верящий в свою миссию.

Мне радостно, что, вспоминая о первых годах Советской страны, я одновременно вспоминаю и о юности любимого моего театра и о своей собственной артистической молодости.

Глава 2 **Драматические артисты**

Николай Черкасов

- 1

Мичурин очень одинок. Он живёт в мире своих раздумий, своих открытий, там, в этом мире, нежная твёрдость рук, доверчивая улыбка учёного, вдохновенные поиски труженика и творца. Истинное его лицо – мечтателя и мудреца – обращено к природе, другое – человека несчастного и неуравновешенного – обращено к людям. Своё время и свои мысли он отдал науке, с одиночеством он примирился, сочтя его естественным и необходимым. Тоска Мичурина – тоска поэта, которому мешают творить. На пути к осуществлению мечты жизнь поставила ряд препятствий, ему пришлось преодолеть их, тоскуя и скорбя. И когда он многого добился, мечта все-таки осуществилась не вполне, а ради неё он многим пожертвовал – любовью, молодостью, радостью близких, – не умея поступить иначе и не зная, прав ли он был, поступая именно так.

Большой мир творчества он противопоставил маленькому миру обыденности. Через все встречи с людьми он пронесёт нетронутой свою сосредоточенность; каждый раз, когда выходит он на сцену, мы видим – он с трудом на минуту оторвался от работы, продолжает думать о ней, и с кем бы он ни говорил, главное для него не в этом разговоре. Только к яблоне обратился он с задушевным словом, неуклюже и бережно обняв её густые ветви. Он не рассеян и не слеп к окружающим. Но он хмуρο смотрит на них с высоты своего большого мира и в своих суждениях бывает резок и решителен. Вне науки всё

представляется ему несложным и нестрашным. Он не взволнован известием о холере. Пренебрежительно упрекает жену за желание ехать в Америку, желание, которое она не высказала, но о котором он догадался. И видя её слёзы, он приносит ей лилию, не чувствуя себя виноватым, просит прощения, понимая её слабость, равнодушно ей сочувствуя. В последней сцене он опять берёт эту лилию в руки, как дань благодарности и уважения к хорошему, но не близкому, человеку, который прошёл свой путь рядом с нам, но не вместе с ним. Понимая требования жизни, он нетерпеливо и неловко выполняет их и яблоне жалуется на обиды, какие жизнь нанесла.

Но бесстрастным Мичурин не сделался. Он мыслит беспокойно и напряжённо, не бывает удовлетворён достигнутым, не умеет радоваться успехам. Когда он спорит со священником, кажется – наружу вырвался огонь, постоянно сжигающий его сердце. Почти не замечая друзей, он нетерпим с врагами. Житейским волнениям и неудачам он противопоставляет не уверенность, но веру, не волю, но страстность. После жены он сидит за столом, чувствуется – сидит уже давно, сгорбленный, страдающий, горький человек, сжимая руками голову, выслушивает упрёки Терентия, смотрит на него сухими глазами; ненавидя и прося пощады, просит Терентия замолчать и не знает, что ему ответить. Он не мог бы жить иначе, чем живёт, но он бессилён доказать свою правоту. Он сам не до конца в неё уверовал. Героический подвиг Мичурина Черкасов видит в том, что тот сумел стать выше обычных человеческих интересов. Но Мичурин не самодоволен в своём мнимом героизме, он от него страдает. Желая показать величие героя, Черкасов одновременно показывает его слабость. «Терентий, Терентий!!» – угрожающий, жалобный крик единственный и последний аргумент, каким утверждает Мичурин свою правоту и силу.

К поэтическим вершинам мичуринской мечты ведёт трудный путь прозаических тревог, и, прежде всего, трудности одинокой жизни героя играет Черкасов. Его Мичурин – человек единой устремлённости, творческих удач добивается он ценой забвения человеческих радостей. Он подвижник в науке и аскет в жизни. Таким он остаётся до конца, хотя обстоятельства изменились, и творит он не в борьбе с людьми, но пользуясь их внимательной поддержкой. Черкасовская концепция великого человека допускает только один вид взаимоотношений его с действительностью. И судьбу такого человека Черкасов представляет себе только как судьбу трагическую.

Иван Грозный также не знает спокойствия и уверенности. Пафос его жизни в том, что возложив на плечи тяжёлый крест, бармы Мономаха, страшную и тяжёлую власть, он несёт этот крест один, несёт его до конца, и в этом видит единственные смысл существования. Такое самопожертвование даёт ему право жертвовать другими. Над собой и над остальными людьми превыше всего поставил он идею блага государства, этой идее служит сам и заставляет служить других. Казалось бы, сознание своей высокой миссии должно было преисполнить Ивана своеобразным трагическим достоинством. Черкасовский Иван горячий фанатик, им правит не ясный ум, но фантастические страсти, кажется, он не наследственный монарх, но самозванный пророк. Его сила – сила эмоционального внушения, истина в его речах, как в речах Саванаролы, существует только за счёт гипнотической взволнованности. Грозный не воплощение власти. Грозный властная личность, сама власть существует, только пока существует он как личность. Право его на власть – в том, что он избранник, это право он утверждает перед собою и людьми путём экзальтации и экстаза.

Следовательно – нет уверенности в его мире. Каждое приказание его неожиданно, сидя на троне, он все время рискует, только рынды напоминают о торжественном византийском чине, власть этого человека – нервная власть, мощь его – зыбкая мощь. Он прежде всего совсем один, без сподвижников, наследников, друзей. Ему тяжелее, чем Мичурину, презирая людей, не веря им, он в них нуждается. Как затравленный волк, мечется он по сцене, могучий и обессиленный человек, всегда тяжело бьётся его мысль, он накалён до предела, он каждую минуту может совершить чудо, а может вдруг поникнуть и упасть – без сил, без чувств, без возможности подняться. Понимая это, Иван страдает.

Когда с ним спорит сын, он, отчаявшись объяснить правду, возмущённый вторжением в его мир – мир государственной мысли, мучаясь своим одиночеством, страдальчески и гневно приказывает сыну молчать: низким голосом, твёрдо «Молчи», а потом все громче, задыхаясь, умоляя, кляня, – «Молчи – молчи – молчи!» Он почти лежит на троне, голова судорожно бьётся, изгибаются, заламываются руки; потом он поднимается во весь рост и, как проклятие, кидает посох. А потом, около гроба, содрогаясь, читает молитву, в умиротворённом торжественном течении её, в её истоности, непреклонности, безумности

ищет спасения, возможности оправдаться и забыться. И возможности этой не находит.

Залог превосходства Грозного, залог силы Грозного для Черкасова в том, что его интересы есть интересы государства, а иных он не знает. Поэтому он одинок и потому он трагичен. Но так же, как у Мичурина, сила героя не подлинная сила, ибо только в гармонической полноте жизни таится секрет деятельности полноценной. Аскетизм, который предлагает Черкасов, как обязательное условие служения идее, конечно, аскетизм неоправданный.

Проблема человек-гражданин в разные времена решается по-разному. Болезненно утверждаемая мощь, трагическое одиночество героя – это решение индивидуализма, в этом решении пафос жизни соседствует с пафосом гибели. Декаданс строит свой парадокс: вместо прославления сильной личности он воспекает трагическую обязанность человека – обязанность быть гражданином. Для античности, для Ренессанса, для социалистического общества тут нет и не может быть дилеммы.

- 2

Варлаама Черкасов играл оригинально и жёстко. В его Варлааме не было ничего от Фальстафа, от Рабле, от философа-балагура, ничего жизнерадостного и легкомысленного. Не поэтическая легенда о монахе-расстриге и пересмешнике, о народном забавнике, хранителе пословиц и песен, но реальная повесть о сомнительном человеке смутного времени возникла на сцене. Может быть, в прошлом Варлаам жил с открытой душой, его приучили скрываться и прятаться. Поняв волчий жизненный закон, он не захотел употребить его себе на благо. Он сделался равнодушен к жизни, к песням, которые поёт, к товарищу, к женщине, к родине. «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: всё нам равно, было бы вино» – эту фразу Черкасов понял слишком буквально. Причём вино не от избытка сил, не утверждение радостной плоти, вино – жестокий повелитель этого человека, его единственный кумир. Варлаам – пьяница.

За сценой песня, полуцерковный, полу кабацкий кощунственный мотив. Варлаам огромного роста, с огромной лысиной, на мужественном и равнодушном лице его топорщатся запущенные усы, при каждом шаге нелепо колышется декоративный живот. Подпрыгивая на вывернутых ногах, легко и игриво, по-женски бисерно и завлекатель-

но Варлаам прохаживается по комнате. Пародийный, монументально-изящный танец возникает неожиданно, как безотказный приём попрошайки и фокусника. Варлаам потешник из нужды, настойчивый, самоуверенный и наглый. Пьянеет он мгновенно. И опять, вспомнив долг благодарности, переваливаясь и красуясь, семенит к румяной от возбуждения хозяйке. Ухаживать ему скучно. Внезапно он хмурится, устрашающе вобрав голову в плечи, злобно выбрасывает её вперёд, сверлит Григория глазами, даёт свободу своему грозному басу и благородному негодованию. Так же быстро успокаивается, мурлыкая песенку, засыпает, одарив хозяйку ленивым шлепком, а Григория равнодушной тирадой. Будят его стражники. Он оглушает их потоками слов, втирается в дружбу, скороговоркой, но очень внушительно, предвещает конец света, думая о спасении собственной шкуры. Оказывается – он и сильный и грамотный. Торжествуя, читает бумагу с описанием нужных примет, внимательно, удивлённо и – странно – очень сочувственно роняет Григорию свои слова: «Ба, это, друг, уж не ты ли?» Неизвестно, о чем он думает сейчас, в минуту опасности и просветления, этот когда-то умный и большой человек.

В пушкинском «Борисе Годунове» появился образ весёлого бродяги, человека из народа, который, став священником, не захотел им остаться, предпочёл мерить бесконечные русские дороги, мудростью пословиц и поэзией прибауток облегчая жизнь себе и своим спутникам. В Угличе разыгралась кровавая трагедия, Борису непомерно тяжела царская власть. Он погибнет, погибнет его преемник, а народ вечно жив, у него своя жизнь, и в ней, в этой жизни, залог того, что с гибелью Бориса не погибнет русская земля. Вольный бродяга только внешне жалок и унижен, по существу он живёт более широкой, весёлой, подлинной жизнью, чем Борис, чем бояре, чем стражники. Образ летописца Пимена и образ бродяги Варлаама обращены в будущее, без них картина жизни, нарисованная Пушкиным, была бы неполной. Но черкасовский Варлаам не нужен пушкинской трагедии. В спектакле последовательно отрицается его духовная человеческая ценность.

И это не случайно. Вот другая пьеса, другого автора – ибсеновский «Кукольный дом»; черкасовский Кругстад был героем не Ибсена, а Джека Лондона. Он прекрасно знал, чего хочет, был активен, резок и напорист. Лейтмотив Кругстада: «хочу подняться!» – черкасовский крик потерял свою многозначность. Подняться по общественной

лестнице, но у Ибсена ещё подняться к неким духовным высотам. Авторского настроения, авторской углублённости не было в игре актёра. Его герой не знал смятенных, медлительных раздумий. Он устремлён к цели, он загнипотизирован ею, он в меру умён, в меру добр, он средний человек, он хочет подняться. Подняться откуда? Вот это «откуда» выполнено Черкасовым старательно, блестяще, с тайным удовлетворением. В этом смысл его трактовки роли. Мудрость и яд житейского дна сконцентрированы в образе Кругстада. Все повадки, логика поведения – все неоспоримо и типично. Цинизм и боязливость, психология отщепенца и ребёнка. И безвольный резкий жест – пьяный жест у трезвого человека.

Только в одном сходны Пушкин и Ибсен, в том, что оба они художники классического реализма. Такой метод Черкасову оказался не по плечу. Он низвёл Варлаама и Кругстада с их маленьких пьедесталов и продемонстрировал своё – очень поверхностное – представление о человеке.

- 3

Какой странный художник!

Один его человек высоко взлетел над землёй, другой к ней прижат. Иногда он кажется натуралистом, иногда романтиком.

Конечно, он ни то и ни другое. Различие между Варлаамом и Мичуринным бросается в глаза, сходство их скрыто, но в этом сходстве существо мировоззрения и метода актёра. Мичурин и Варлаам связаны сокровенными нитями его художественного сознания.

Все герои Черкасова не знают непосредственной душевной жизни, они осуществляют себя только в какой-нибудь ограниченной сфере, либо герой его мыслитель, либо он пьяница. Расстояние, отделяющее мыслителя от пьяницы, в творчестве актёра сужается, прежде всего, потому, что ни в том, ни в другом Черкасов не видит человека. Герои его не умеют волноваться от жизненных впечатлений, от общения с людьми, предмет, волнующий их, всегда чётко определён и чётко ограничен. Все его люди односторонни и односторонне раскрываются художником. И все они объединены замкнутым кругом, – своей мудрости или своей тупости – кругом, за пределы которого не проникают другие персонажи. Герои актёра пребывают в блистательном или позорном одиночестве.

Черкасов рационалист по методу творческого мышления. Несколько мотивов, чаще всего одна идея, исчерпывают внутреннюю жизнь его образов. Соответственно он рассудочно строит композицию ролей. Одна маска, один приём – согнутая спина Грозного, семенящая походка Варлаама – раскрывает характер человека, одна страсть исчерпывает его эмоциональную жизнь, к одной цели стремится действие. Человека противоречий, человека, переживающего внутреннюю эволюцию, Черкасов не знает. У Мичурина меняется характерность, но свой неизменный характер он проносит через все стадии жизни. Если в начале он одинок благодаря своей гениальности, то в конце благодаря своей старости. Он раздражается по разным доводам, но всегда он раздражителен. У Ивана есть сцена с женой, в ней актёр может раскрыть иные грани характера героя, Черкасов лишний раз утверждает основные его качества. Так всегда. Он предпочитает повториться, нежели упустить из виду то главное и существенное, ради чего он сегодня играет. Цельность он предпочитает богатству. Его сценическая фантазия занята вариациями одной той же темы. Исполнение его похоже на хитроумный орнамент, в основе которого лежат несложная схема. И конечно схематизм блестящего чертёжника беднее красочности среднего живописца.

Он поэт тяжёлых сторон жизни. Он не занимается пустяками и игрушками, он занят одной только трезвой правдой. Жизнь в его изложении мрачна, сурова и неблагодарна. В ней нет любви, улыбки, она бездушна. Только в насмешку можно сказать про жизнь Мичурина, что это «жизнь в цвету». Правда – в неуверенном цинизме Кругстада, в пьянстве Варлаама, правда в тяжёлых шутках Грозного, правда начинается там, где кончается поэзия. Играет он тяжело и аскетично. Меньше всего он романтик, совсем не почувствовал Стивенсона, не разглядел мечтателя в Горьком. Мы с детства помним песенку о капитане. Но поёт её рассеянный учёный, которого ни автор, ни актёр не потрудились сделать жизненной фигурой, поёт отвлечённо, не сочувствуя капитану, а как нежно, как шутливо и интимно спел бы эту песню любой куплетист.

Конечно, куплетист не Черкасов, куплетистов много, Черкасов один. Но как часто черкасовские достижения похожи на пирровы победы. Блестящего и пустого Лелио он превратил в хитрого дурака, тупого великовозрастного балбеса. Он виновато отмалчивается и игриво фантазирует. Расслабленный Лелио напоминает чем-то современного

люмпена, он совершенно лишён обаяния, сыгран великолепно, но смешит не очень. Герой слишком практичен, актёр слишком пунктуален. Шутки и паузы математически выверены. Гольдони писал для театра импровизаций. Но лёгкости и юмора нельзя требовать от Черкасова, слишком неуютно живётся в его холодном мире.

Исполнение Черкасова всегда большой монолог. Герой не нуждается в собеседниках, актёр не нуждается в партнёрах. Нет многообразия внутренней жизни и нет детализации сценического рисунка. Поэтому нет требовательности к автору. Принцип внутренней оправданности каждого слова и положения Черкасов не исповедует. Он творит цельными кусками, внимание к нюансам психологии, бережная тонкость мотивировок ему чужды. Если какая-либо реплика, сцена не входит в его замысел, он поступает с ними равнодушно и формально: ищет внешнего решения и не боится собственных и чужих штампов. Вот почему так часто он декламатор и фокусник.

Он не стремится играть классику: Шекспир или Чехов могут громко сказать, что король гол.

Своё мироощущение он выражает в гротесковых формах, правду, которую рисует, окрашивает своим ужасом перед ней. Такая правдивость похожа иногда на фантазмагорию. Безвольное многожестие характеризует одновременно Ивана и Крогстада. Варлаам не просто пьяница, он пьяница удивительных внешних пропорций, странных душевных движений. Героя, вознесённого на котурны, охватывает пляска св. Витта. Невский – каменная неприступность. Алексей – судорожная маниакальность. Но, смотря Ивана, мы понимаем – Невский и Алексей вышли из одного источника и оба родные братья маленькому человеку, на незаметное лицо которого актёр надел уродливую маску равнодушия, как у Варлаама, хитрости, как у Лелио, наглости и страха, как у Крогстада. Одно восприятие жизни творит разные, но похожие формы блестящего, но не прекрасного, искусства.

Наши художники имеют предшественников в прошлом. Иногда их генеалогия сложна, иногда можно прямо указать, чьи заветы они выполняют. Станиславский – Щепкина и Ленского, Остужев – Мочалова и Южина, Хмелев – Мартынова и Певцова. Через столетие Черкасов подаёт руку первому премьеру Александринского театра – Каратыгину. Разница между ними это разница между ампиром и эксцентрикой.

Крайности сходятся, старые стены Росси могли бы рассказать, как, глядя на Черкасова, они вспоминают свою молодость.

- 4

Задумчивость слетела на землю и на мгновение остановилась около Дон-Кихота и Санчо-Панса.

Мгновение они молчали. В этот вечер Санчо заканчивал службу оруженосца. Странствующий рыцарь оставался один.

В последних наставлениях будущему губернатору он повторил обычные свои высокие мысли о праве, добродетели и справедливости. Он был уверен в Санчо, спокойно отпускал его, как верного паладина истины. Со временем все люди должны были понять ту правду, которую пока знали лишь двое. Все совершалось к лучшему. Но он не мог не страдать, лишаясь единственного друга. Он говорил как человек гуманный и мудрый. Чувствовалось – он говорил все это много раз, не встречая отклика и признания. Слова, обращённые к Санчо, предназначалась для всего человечества. Но только Санчо соглашался их выслушивать, с отъездом Санчо Дон-Кихот осуждён был на молчание.

Едва заметная искусственность таилась в его спокойной простоте. Певучим голосом Дон-Кихот говорил об обычных вещах. Далеко протянутая вперёд рука придавала всей его фигуре неустойчивость. Несколько раз он забывал, что хочет сказать, прижимая руку ко лбу, молчал. Но Дон-Кихот жил в таких возвышенных областях духа, что подобная преувеличенность казалась у него естественной.

Видя горе господина, Санчо тихо проговорил, что остаться не может. Но Дон-Кихот прервал его, понимая и прощая человеческое несовершенство, закрывая на него глаза, желая сохранить нетронутой свою веру в человека.

«Прощай, Санчо!» – искренно и глубоко воскликнул он и открыл своему слуге объятия. Но вспомнив, что вера Санчо в идеалы зависит от веры его в рыцарей, он остановил оруженосца горделивым жестом и в полном согласии с ритуалом торжественно сказал ему: «Прощай».

Ушедшему Санчо, человеку, который своей доверчивостью подерживал его доблесть, послал он горестный привет: «Прощай!».

И приготовившись вступить в бой с целым миром, с открытой душой, с открытым забралом, один на один, обрекая себя на вечный подвиг, он шёпотом повторил: «Прощай!»

Если бы Сервантес жил в двадцатом веке, он написал бы Дон-Кихота именно таким.

- 5

Про Черкасова говорят, что он обаятелен. Это кажется странным, слишком необаятельны его образы, слишком жёстки его приёмы. Тем не менее, это верно. Он не раскрывается на сцене, прячет себя за гримом, за характерностью, но если бы не актёрское обаяние, не актёрская заразительность, грим и характерность бессильны были бы убедить зрителя, мастерство Черкасова было бы признано второразрядным. В этом коренная, может быть, ошибка актёра, он думает, что блистательная техника делает его художником, на самом деле художником делает его возбудимость, искренность и увлечённость, которые оправдывают порой очень нарочитый и неверный сценический рисунок. Только благодаря обаянию он может позволить себе искусственность и штамп, только обаяние делает его сравнение его с Каратыгиным все-таки односторонним.

Наблюдая его на сцене, убеждаешься – форма господствует у актёра над содержанием. Его творческий метод заключается в поисках остранинности, определённости, однозначности образа, этот метод обязывает отрешиться от собственного я. Следствием этого является забвение человеческого содержания в его искусстве. С юности усвоенные эксцентрические приёмы в сочетании с узко понятой реалистичностью создают своеобразный формальный сплав, где живая жизнь образа заключается в тесные границы, закономерности его творчества идут от внешнего к внутреннему. Он меньше всего идеолог, он ищет сценически интересного решения, но, ограниченное эстетически, его творчество оказывается бесплодным идейно. В том, что это не принцип, а ряд досадных промахов, убеждает образ Дон-Кихота.

Этот образ напоминает многие другие в репертуаре актёра: он тоже одинокий борец за идею. Но одиночество, которое Грозный утверждает как обязательное, у Дон-Кихота вынуждено. Дон-Кихот гуманист не только по мировоззрению, он любит людей и страдает от их равнодушия. Он не смотрит на жизнь сверху вниз, он скорбит о несовершенстве мира и желает послужить добру как оратор и воин. Дон-Кихот общечеловеческий образ, и трагедии его – временная трагедия.

Дон-Кихот гений, но мы видим в нем страдающего человека. Он сыгран просто и одухотворённо.

Может быть, Дон-Кихот случайность, эпизод. Но профессор Полежаев – совершенное творение Черкасова, один из самых замечательных образов советского киноискусства – никак не случайность. Лучшие стороны мастерства актёра – честность и изобретательность приёма, способность к обобщённой трактовке персонажа – сохраняются в Полежаеве и в Дон-Кихоте. Но глубокая человечность и сложная психологическая ткань роли поднимают эти образы над обычным уровнем черкасовского творчества. Реалистическая форма творит новое содержание. Смысл черкасовских заблуждений не в предвзятых идеях, а в неверном понимании природы своего артистизма.

Условное искусство требует умного и глубокого художника. То, что погубило Каратыгина, возвысило Рашель. Нужно завоевать себе право говорить иносказательно. Мартинсон и Глизер могут быть эксцентриками – в необычайных ракурсах они творят сложную жизнь. Черкасов как эксцентрик пуст. Он талантливее Глизер и Мартинсона но талант его – не в этих плоскостях. Он слишком мало мыслитель, чтобы быть рационалистом. У него талант обаяния и наблюдений. Личность его значительна и прятать её не надо. Конечно, не прятать личность значит быть внутренне раскрытым, как в Полежаеве, но не значит лично заигрывать с публикой, как в кинофильме «Весна». Творить мастерски и непосредственно он умеет, все дело в репертуаре, режиссуре, собственной взыскательности художника. Его Труфальдино мил и человечен, он плывёт над комедией мощный и изменчивый, улыбаясь, делает виртуозные трюки, в шутке и в серьёзе он обаятелен и народен.

Владимир Трошин

Каждый актёр должен обладать непосредственностью и потому может быть, нет необходимости специально отмечать это качество таланта Владимира Трошина. Воспитанный в школе Художественного театра, играющий на сцене этого театра, он, конечно, умеет творить непосредственно – творить с верой в предлагаемые обстоятельства, на материале живых чувств, так же как его товарищи по сцене. Непосредственность исполнения Трошина хочется особенно подчеркнуть

потому, что ею обусловлены принципиальные моменты его творчества. Искренность, лёгкая возбудимость, живой отклик на жизненные впечатления – эти свойства дарования Трошина позволяют ему создавать образы людей исключительной сердечности и юношески открытого характера. Обаяние его персонажей – в чистоте и ясности их внутреннего мира. Но простодушие молодых героев Трошина – не наивность, непосредственность не становится в его игре приёмом. Трошин рассказывает о людях, одновременно простых и незаурядных, рассказывает непринуждённо и бережно.

В его исполнении простота сочетается с выразительностью. Сокровенные душевные движения Трошин умеет преподносить сценически интенсивно. Это бывает не часто и достигается при помощи большого мастерства. Для Трошина такое сочетание естественно, – не в силу блестящей техники, которой не успел приобрести молодой актёр, но потому, что его непосредственность, направленная по верному и глубокому пути, отмечена сценическим тактом. Он играет органично – отсюда идёт его простота. У Трошина обострённое чувство правды. Это касается не только манеры воплощения. В замысле роли его увлекает, прежде всего, «жизнь человеческого духа», вторичным, хотя и обязательным, кажется внешняя характерность. Персонаж раскрывается Трошиным мягко, осторожно, но всегда достаточно выпукло. В созданных им портретах немногими, ненастойчивыми деталями передан образ человека. Его создания одновременно и автопортреты: в ролях Трошина отчётливо проявляется его индивидуальный темперамент. Трошину не довелось ещё создать очень значительных образов, но и в том, что он сделал, он сумел выделиться «лица не общим выраженьем».

Достоинства его как актёра во многом определяются ценностью школы – в широком смысле этого слова, которую он прошёл. Об этих достоинствах можно было бы рассказать в плане овладения им элементами и духом системы Станиславского. В частности, выразительность и правдивость сценического поведения Трошина создаётся непрерывной линией действия – сквозного действия, воплощённого во множестве маленьких действий, внутренне оправданных и целеустремлённых. Внимание к внутренней жизни человека, неприятие сценического резонёрства и штампа – эти традиции МХАТа живут и развиваются в творчестве его молодых актёров. Трошин отличается проникновенностью воплощения скрытых, казалось бы, незаметных,

по существу значительных, мотивов поведения героя. Он знает цену молчания на сцене, и в этом он ещё раз проявляет себя актёр Художественного театра.

В немногих созданных им образах, пока ещё робко прозвучала тема творчества, но все-таки она прозвучала. Утверждение внутренней ценности человека – сформулированная таким образом эта тема со времён Мартынова одна из основных в русском искусстве. Наша современность придала ей новые очертания. Внутренне возможности лейтенанта Масленникова, Вани Яркина – героев Трошина не остаются только возможностями, они находят себе активное применение. Поэтичность человека, предельно скромного, любит и умеет показать на сцене Трошин. Борец и поэт в облике простого, неловкого юноши – таким представляется его любимый герой. Он вызывает улыбку и уважение. Трошин передаёт его благородный характер, те высокие идеи, с которыми Ваня Яркин живёт, с которыми лейтенант Масленников живёт и умирает.

Лейтенант Масленников выходил на сцену, увлечённый и озабоченный непривычным для него положением командира, взволнованный близостью боя. Батальон переправлялся через Волгу в Сталинград. Масленников чувствовал свою ответственность, он полон был гордости и тревоги. То и другое ясно ощущалось в его вопросах Сабурову, заданных подчёркнуто официальным тоном, в его подтянутости и энергичности. Реальную ненависть к врагам и мальчишеское стремление к опасности, готовность погибнуть и желание отличиться принёс Масленников на передовой край. Он принёс свою молодость – с радостными глазами, в новенькой гимнастёрке он, казалось, только сейчас покинул школу и семью. Молодость его прорывалась ежеминутно, как ни старался Масленников казаться озабоченным, деловым командиром.

Каждый герой мхатовского спектакля «Дни и ночи» (драматургическая композиция А.Зинера по повести К.Симонова) имел своё прошлое. Прошлому героев уделено было значительное место, потому что театр стремился показать истоки необычайной моральной силы и твёрдости защитников Сталинграда. Общая для всех убежденность в необходимости выстоять или умереть индивидуально преломлялась в сознании различных персонажей в зависимости от прожитой жизни.

Прошлое героев становилось активной силой, прошлое помогало бороться за будущее – отсюда скрытая, не подчёркнутая, но каждую минуту ощутимая, лиричность «Дней и ночей». Из простых фактов, простых воспоминаний вырастала глубокая мелодия, вырастала мощная тема родины.

Лейтенант Масленников в этом спектакле представил юность нашего народа. Трошин играл юношу, от которого война потребовала мужской силы, упорства и храбрости. Эволюция образа заключалась не в том, что мальчик становился мужчиной. Масленников не отказывался от своего прошлого, как не забывал Сабуров о профессии учителя истории, как не отказывались Аня и Ваня от увлечения зелёными насаждениями. Конечно, жёстче сделались черты лица Масленникова, а в улыбке его чувствовалось, что он много успел пережить, но все-таки сохранилась улыбка, сохранилась юношеская стремительность и лёгкость. Война не лишила его молодости. Он остался открытым и застенчивым юношей, став храбрым и опытным командиром. «Миша, какой Вы хороший» – улыбаясь сквозь сон, говорила ему Аня. Он не растерял своего внутреннего богатства, напротив, в боях активно проявилось все значительное и ценное его личности. Трошин создавал образ многогранный, где мотивы прошлого и настоящего перекрещивались, но знаменательно, что этот образ, прежде всего, отличался внутренней цельностью. Она достигалась не за счёт упрощённости. Несложно показать монолитность выдуманного театрализованного персонажа и очень трудно раскрыть цельность характера живого человека. Трошину это удалось, как впрочем, удалось это почти всем актёрам в «Днях и ночах».

Приближалась танки. «Сам полезу вот на этот балкончик и оттуда буду бить. Оттуда все видно, как на ладони» – сказал Масленников. Он и Ваня лежали под прикрытием, наблюдая за действиями немцев. Положение казалось сложным, даже рискованным. Немцы могли прорваться к Волге. Ваня поморщился, раздражённо возразил: «Сшибут». «Не сшибут, – уверял лейтенант, – не сшибут». Он нетерпеливо спорил, кричал на Ваню, он казался уверенным, дерзким, он был охвачен вдохновением. Заговорил его пулемёт, а потом разорвался немецкий снаряд. Вторым взрывом Масленников был оглушён и сброшен с балкончика. Мучаясь от боли, он шёпотом произносил бессвязные слова – о патронах, о перевозке – замолкал, а потом вдруг от-

чётливо, громким голосом попросил: «Дайте закурить». Атака была отбита. Масленников глубоко затыгивался, лицо его было сосредоточенным, и тихо засыпал.

В блиндаже готовились выпить в честь возвращения командира, когда, запыхавшись, вбежал лейтенант. «Подождите, что вы делаете, без меня». Он был огорчён тем, что пили без него, и доволен, что уличил товарищей. Он радовался приходу Сабурова, но не сказал об этом, только улыбнулся, как всегда, и сел за стол. За столом разговаривали о мирных профессиях, об обыденных делах, лейтенант говорил мало. Потом в тишине он и Ванин пели песню. В этот момент затихал зрительный зал. Лейтенант Масленников, облокотившись на стол, глядя на Сабурова, которого больше всех он любил и уважал, значительно и радостно произносил:

Но мы придём домой, я это знаю,
Я твёрдо знаю. Потерпи.

Вера в победу была в этих словах выражена просто и задушевно. Вместе со своими товарищами Масленников в октябре 1942 г. знал, что наступит 9 мая 1945 г.

В этом и заключался секрет человеческого цельности Масленникова – в его преданности родине, в силе патриотизма. Он любил родину с юношеской горячностью и защищал ее с мужественной силой. В ходе спектакля исчезала всякая нарочитость в его поведении, он становился естественным и простым, как того требовало суровое время. Он не скрывал уже своей молодости, потому что она не мешала ему воевать наравне с другими.

В спектакле Художественного театра раскрывалась глубокая внутренняя связь людей, объединённых общей мыслью и общим делом. Герои были спаяны между собой, не только долгом, но человеческим вниманием и сердечностью, скрытыми порой за шуткой, за молчанием. Потому так органично входила в спектакль история любви Сабурова и Ани. Потому такое значение имела тема, которую подчёркивал в своём исполнении Трошин, – тема глубокой привязанности лейтенанта Масленникова к своим друзьям. Спектакль передавал существо советского человека, то, что писала В.Инбер в осаждённом Ленинграде: «Мы гуманисты». У Трошина эта тема прозвучала особенно открыто – в силу юности персонажа, и с особенно сильным лирическим подтекстом, – благодаря манере его исполнения.

Он стоял перед Аней и разговаривал с нею смущённо и доверчиво. Стоял в ватнике, усталый, засунув руки за пояс, неловко, чуть потевявшись и одновременно свободно, потому что ему нечего было скрывать, он относился к ней по-мужски внимательно и товарищески честно. Он рассказывал Ане о мальчишнике, признался, что потихоньку выпил и за неё – об этом он сказал очень серьёзно. А когда Аню тяжело ранило, лейтенант Масленников убеждал Сабурова – не утешал, но уверенно и горячо говорил ему: «... и она вернётся, и жива будет... Я говорю, все будет замечательно». И этот момент он заметил притаившегося немца и, грудью закрыв товарища, принял на себя его выстрел.

Сабуров нёс его, убитого, на руках впереди бойцов, идущих в наступление, повторяя: «Миша, Миша, Миша!».

Так кончалась «Дни и ночи» в Художественном театре.

В спектакле «Вторая любовь», созданном по инсценировке романа Мальцева «От всего сердца», Трошин играет Ваню Яркина. Ваня Яркин – так все называют его героя. «Краса и гордость нашей комсомольской организации» – так его рекомендуют Груне Васнецовой. Ваня Яркин стоят перед нею, невестой в традиционном праздничном белом платье, в руках у него котомки, свёртки, корзинка – он преподносит подарки от комсомольской организации колхоза «Рассвет». У него серьёзный, озабоченный и смешной вид. Он очень сконфужен, он озирается в надежде убежать и хмурится, вызывая общий хохот. Его характер ясен с первого взгляда – Трошин играет человека с отзывчивой душой, чудаковатого, человека, внутренне тонкого и незаурядного. В первом же комическом эпизоде актёр показывает образ всесторонне. Трошин никогда не следует за внешней ситуацией, но, наоборот, в любой ситуации сохраняет постоянные очертания характера героя. Так случилось и в этого роли. Мы видим Ваню Яркина в разные моменты его жизни, и всюду образ его показан, как образ, комедийный в деталях и глубоко серьёзный по существу, как образ, по-своему сложный и очень правдивый.

Во второй картине Ваня Яркин сосредоточен и взволнован. Началась война, его не взяли в армию по близорукости. Об этом Ваня говорит с большой обидой, отвернувшись, машинально поправляя свои очки, говорит как человек, которому действительно очень «не по себе становится» при мысли, что одногодки его на фронте. Но у Яркина

есть твёрдость – это выразительно передано актёром. Деликатный и мягкий с другими, он очень требователен по отношению к себе. Потому такой робкий с Кланей, которую любит, он в работе кажется воодушевлённым и сильным. Идею спектакля, сущность конфликта между Груней и Родионом Трошин выразил в своём исполнении – Ваня Яркин отмахивается, когда его хвалят и с гордостью, увлекаясь, рассказывает о своих планах, связанных с работой колхоза. Он ничего не ищет для себя лично, но стремится преодолеть все трудности ради общего дела.

У Вани Яркина необычайно своеобразная манера реагировать на людей, на события. Когда к нему подходит Кланя, чувствуется, какое волнение его охватывает, каким он становится напряжённым, он не может произнести ни слова, поворачивается и убегает. С председателем колхоза, который проявил себя как собственник, Ваня по особенному суров, голос его глухой и срывается от возмущения. С Груней у него очень бережные, очень осторожные интонации, товарищеские без фамильярности, деликатные, но не отчуждённые – так выражается его уважение, его тревога, его сочувствие большому горю. Когда приезжает из армии Родион, друг детства, друг по школе и по работе, радость Вани Яркина в его мальчишеской хитрой улыбке. Окружающие смеются над странностями героя Трошина и восхищаются его достоинствами.

Ваня – изобретатель, рационализатор. «Тебе бы в институт пойти» – так ему говорят. Но он считает, что его любовь к технике пригодится и в колхозе. Трошин в своём сценическом поведении воплотил черты человека, который всю жизнь прожил в деревне и который, вместе с тем, настоящий представитель советской интеллигенции. Ваня Яркин, созданный Трошиным, – юноша и пытливым умом, широкими интересами, с настойчивой, радостной устремлённостью в будущее.

Несколько слов о прошлом.

В прошлом у Трошина уральский посёлок, где он родился и где окончил первые два класса. В Свердловске он начал учиться в театральном институте. Выездная комиссия МХАТ провела в 1943 г. конкурс по приёму в школу-студию имени В. И. Немировича-Данченко. Трошин был принят. В 1947 г. он окончил школу. Между прочим, на третьем курсе удачной его ролью была роль Керубино в «Женитьбе Фигаро».

Лейтенант Масленников – первый образ, созданный Трошиным на сцене Художественного театра. Он появлялся ещё в нескольких эпизодических ролях – Митя («Хлеб наш насущный»), слуга в гостинице («Домби и сын»), танкист Жигулев («Илья Головин»), совсем недавно он сыграл матроса в «Разломе».

И ещё два слова о будущее.

У Трошина редкое сочетание сценических данных. Он способен творить в различных жанрах, и он актёр с отчётливо выраженной индивидуальностью. Его возможности только ещё начинают раскрываться. В числе персонажей, близких его репертуару, можно назвать такого своеобразного трагического героя как царь Фёдор. Но, конечно, основными образами Трошина будут образы будущих пьес, ещё не написанных драматургами.

В.Орлова – Нинка в «Аристократах» театра Маяковского

Читая «Аристократов», нельзя предугадать ту Нинку, какую в театре им. Вл. Маяковского показала Вера Орлова. Нинку хитрую и непосредственную, заискивающую и наглую. Нинку, которая с упоением подтанцовывает, напевая пошлую песенку, и с трудом произносит на митинге своё «последнее слово».

Как ребёнок, она искренна и по-женски коварна. Хохочет во все горло, глядит во все глаза, удивляется, радуется и хвастается с мальчишеским самозабвением. Но насмешки её только на первый взгляд безобидны. Она намеренно принимает вид и тон самозабвенной дурочки. Она изошрённо издевается над кулачкой, неуловимо передразнивает начальника, насмешливо разжигает попа. Она давно поняла, что её оружие – кажущаяся беззащитность. Как хорошая актриса, Нинка стремится только к тем эффектам, которые ей доступны. Для того чтобы казаться легкомысленным созданием, ей не нужно заимствовать чужое, достаточно выгодно освещать своё. Она демонстрирует ребячливость. Нинке удобна эта игра. Когда все волнуются из-за итогов соревнования, она с напускным равнодушием сплёвывает семечки, хотя она более азартна, чем другие. Когда она кого-либо обижает, она как будто не ведает, что творит. Лучшие качества своего характера Нинка искажает в угоду обстоятельствам. Она как будто делает это легко. Стремление к игре – один из главных её жизненных стимулов, дар буффонады Нинка получила от природы, а умение видеть забавное – это её манера воспринимать окружающее. Нинка по

несчастной случайности сделалась воровкой. Её место на арене цирка или на эстрадных подмостках. Она актриса комического амплуа. Орлова словно подарила Нинке свой талант. Как щедрый художник, она отдала ей часть своего внутреннего богатства.

Орлова играет звонко, откровенно и увлекательно. В «Аристократах» это сказалось с наибольшей очевидностью. Охлопков доверил актёрам наполнить своим мастерством открытую сценическую площадку. Он убрал декорации и свёл к минимуму аксессуары. От каждого эпизода он потребовал захватывающей выразительности. Ритм у Орловой чёткий и острый. Музыкальность её органична. Детали неожиданны и безошибочны. Комическая важность, с которой Нинка показывает начальнику рваные ботинки, нарочитое усердие, с каким она везёт тачку, удивляют актёрской смелостью. Больше, чем другие, Орлова воплощает и оправдывает подзаголовок спектакля – «карнавал». Не обязательно карнавал бездумен, и, конечно, он не только забавен. «Аристократы» – спектакль большого драматического содержания. Но в карнавале всегда есть интригующая странность, карнавал сочетает поэзию и шутку. То же можно сказать о творчестве Орловой.

У неё способности к односложным психологическим характерам. Её героини, когда они удавались актрисе, бывали смелыми и сердечными, но вместе с тем скрытными и насмешливыми. В них чувствовалась сила характера, пусть не вполне ещё проявившаяся, она угадывалась в озорной иронии, детской наивности, угловатом жесте, резкой интонации. Так, у Надежды – младшей хозяйки «Домика на окраине» – её старшие сёстры с трудом отличали искренность от бравады, чтобы затем удивляться её выдержке и чистоте. Когда Орлова играла лирические роли, она вносила в них беспокойную и волевою ноту, – так было в «Лисичках», в «Молодой гвардии», в спектакле «Прага остаётся моей». Без этого её игра становилась бесцветной – в «Клопе», например. Драматические образы близки актрисе только в том случае, если драматизм их не вынесен на поверхность. Она признает трагедию, которая прячется за шуткой, и нежность, которая не находит слов. Поэтому сложна её актёрская манера – подчас броская, как эстрадный номер, но с затаённым вторым планом.

Конечно, он есть, этот второй план и в роли Нинки. В финале спектакля героиня Орловой молчаливая, притихшая, необычно аккуратная. Когда ей дают слово, Нинка, чтобы спрятать волнение, наигрывает добропорядочную застенчивую девочку. Речь её вызывает улыбку:

она наивно-назидательна. Но в конце её Нинка не может сдерживать слез. Она непритворно и неумело счастлива. Впервые она искренна без оглядки. Впервые ей дано не только веселить, но и внушать уважение. Нинка ни в чём не изменила себе. Но последний эпизод закономерно переосмысливает образ, обнаруживая его подспудный мотив – стремление к подлинной человеческой правде.

Орлова играет в «Аристократах» роль «без ниточки». Но она одновременно рисует портрет героини и творческий автопортрет. Для зрителя такая игра – большая радость.

Михаил Астангов

Астангов – народный артист СССР, артист театра имени Евг. Вахтангова – трагический актёр современности, художник глубокой, цельной мысли и совершенного мастерства.

В спектакле театра имени Евг. Вахтангова «Перед заходом солнца» (пьеса выдающегося немецкого драматурга Герхардта Гауптмана) Астангов создал прекрасный образ гуманиста, философа Маттиаса Клаузена.

Маттиас Клаузен – одна из последних ролей обширного репертуара, сыгранного Астанговым за тридцать пять лет жизни в искусстве. В этой роли проявились постоянные особенности его дарования. Астангов любит играть героев сложной внутренней жизни и большой духовной силы. В соединении с великолепным мастерством перевоплощения, острыми штрихами и деталями, передающими атмосферу жизни, в соединении с очень сильным художественным темпераментом раздумья Астангова становятся особенно глубокими и волнующими. В сознании зрителя они оставляют неизгладимый след.

Астангов – актёр, личность которого рельефно вырисовывается в его творчестве. Искусство для Астангова – средство говорить с людьми о самых важных проблемах современности. Поэтому каждый образ артиста становится этапом его биографии, требует предельной внутренней самоотдачи. Каждый образ выношен, выстрадан, каждый поражает неожиданностью художественных оттенков и монолитной завершенностью целого. Астангов не играет случайные роли. Он почти не знал неудач. Многие его работы стали классическими для советского театра.

В 1932 году театр Революции поставил пьесу Н. Погодина «Мой друг». Герой пьесы Григорий Гай – умный, волевой командир произ-

водства, умеющий преодолевать любые трудности, человек широкий, мужественный и остроумный. Эту роль играл Михаил Астангов. На сцену вышел один из строителей первой пятилетки. Гай у Астангова горел желанием создавать и строить жизнь, преграды, которые он встречал на своём пути, не тушили его страсть, но, наоборот, мобилизовывали её и усиливали. Он умел быть непримиримым в одних случаях и заразительно весёлым в других, для каждого собеседника он находил нужные слова – убедительные и взволнованные. Зрители увидели в Гае нового героя, выразившего энергию и пафос советской действительности.

А через три года Астангов создал шекспировского Ромео, раскрыв трагедию прекрасного человеческого чувства. Ромео-Астангов постигает несправедливость нравственных законов общества и смело утверждает право человека на счастье. В образе пылкого влюблённого артист подчёркивал интеллектуальное начало. Исполнение не становилось от этого сухим, напротив, живо передавалась эпоха возрождения – эпоха пробудившейся мысли и страсти. Ромео-Астангов был молод, но суров. В его внутренней углублённости чувствовался страстный вызов средневековью. Он был подлинным гуманистом.

В годы Отечественной войны Астангов на сцене театра имени Моссовета создал образ, в котором рассказал суровую правду о борьбе народа с захватчиками. Это образ Фёдора в пьесе Л. Леонова «Нашествие».

Фёдор чувствует себя одиноким даже в собственной семье. Эгоцентризм и неверие разрушают его душу. Его глаза глубоко запали, взгляд тоскливый, он колючий, грубоватый, резкий. Фёдор носит маску циника, за вызывающей бравадой он прячет боль своей души. Он даже паясничает, вызывая недоумение окружающих. Но за всем этим скрывается огромная тоска патриота, который переживает несчастье родины, но не знает пути к борьбе. Фёдор нашёл его в результате переоценки собственной личности и поведения. Его нервное смятение сменялось внутренней сосредоточенностью. Ненависть к захватчикам вновь пробудила в душе Фёдора любовь к близким ему людям. Он жертвует собой ради спасения командира партизанского отряда. Этот подвиг – закономерный итог внутренней эволюции героя, тщательно и глубоко прослеженной Астанговым.

Астангов играет самые разнохарактерные роли, постоянные черты его искусства вовсе не диктуют актёру творческого однообразия. Ки-

нозрители знают Астангова по фильмам «Заключённые», «Русский вопрос», «Мечта». На сцене он был и гордым бретёром Паратовым и благородным поэтом Сирано де Бержераком; рядом с трагическим образом Маттиаса Клаузена в репертуаре Астангова появился ничтожный поэт Керенский из пьесы И. Сельвинского «Большой Кирилл», недавно поставленной театром имени Евг. Вахтангова.

Сейчас Астангов работает над ролью Гамлета, к исполнению которой он готовился много лет. Образ датского принца может полно и глубоко раскрыть творческие идеи актёра-мыслителя, тем более, что Астангов пришёл к нему во всеоружии человеческого и художественного опыта, во всеоружии высокого мастерства.

М.И. Бабанова

1. Актриса

Они не похожи друг на друга – героини и герои её разнообразного репертуара, мальчишки и женщины различных народов и времён. Но все они – от ранней Полины до сегодняшней Тани живут вдохновенно и целеустремлённо. Живут, не зная слово невозможно, уверенные в осуществимости самых дерзких, самых фантастических мечтаний. Бабановский человек входит в жизнь как активный творец, поборник беспредельности мечтаний.

.....

Бабановский человек лишён ограниченности, он не подчиняется законам старой психологии, психологии собственника и индивидуалиста. Такие понятия как патриотизм, общественная польза, органически ему близки, в них заключена первопричина его активности. Очень редко героиня остаётся в узком кругу личных отношений, свои способности и таланты она проявляет в сфере общественной жизни – как врач, как агитатор, как воин. Пафос деятельности Анки заключался в борьбе за сталь, Бабанова играла прежде всего поэму о топоре, а затем уже поэму о любви. Но даже если борьба идёт исключительно за личное счастье, в ней угадываются более глубокие мотивы. В борьбе за собственное счастье, в борьбе за любовь человек вырастает как индивидуальность, формируется как личность творческая, а значит, и общественная. У Бабановой это именно так, её Джульетта обнаруживает такую твёрдость и внутреннюю силу, что общественная ценность её личности несомненна; если бы не любовь к Ромео, эти же качества проявились бы по другому. Иными словами, изображая женщину Ренессанса, актриса характеризует её как человека больших устремлений, который при иных условиях мог бы развернуть свои внутренние задатки более блистательно. Личное счастье её Джульетты не «маленькое счастье», не уютный мирок, в обрисовке героини сохранены шекспировские масштабы. У Бабановой требовательный подход к своим персонажам, она утверждает образ с позиций гуманизма, конфликт пьесы мо-

жет проходить исключительно в личном плане, образ, создаваемый актрисой, всё равно содержит в себе черты общественного человека.

Героическая активность настойчиво утверждается в творчестве Бабановой, и прежде всего, конечно, в образах советских пьес. Но не исключительно в этих образах – борьба Джульетта за право любить, борьба Дианы за сохранение внутренней свободы у Бабановой воспринимается как поиски осмысленного и цельного существования. Француженке Мари и «гусару» Шура в её исполнении также свойственна масштабность желаний и поступков. Полинька Бабановой по-своему личность творческая, творческое начало раскрывается в Гоге. Неизменным остаётся высокое представление о жизненных задачах человека, героиня актрисы всегда активный мечтатель.

Повышенные требования, предъявляемые к человеку, воспитывают в нём определённые качества – смелость, уверенность, независимость. Активность проявляется не только в преодолении внешних препятствий, но и в борьбе с внутренней слабостью, для того, чтобы совершить подвиг, нужно быть внутренне к нему подготовленным. Бабанова отчётливо показывает, как совершается процесс самовоспитания, героини ее часто враждуют с собственной душой, полем сражения является часто их собственный внутренний мир.

.....

Бабановская женщина восстаёт против женственности как Диана, её ребёнок хочет быть мужчиной как Гога, её девочка стремится стать воином, как Шура в спектакле «Питомцы славы»: преодоление слабости, скорби и ужаса – путь девушки, совершившей подвиг, парижанки Мари в спектакле «Сыновья». Человек не может жить в рабстве, если нет возможности освобождения, остаётся последний выход – остаётся смерть. Так умирает бой в спектакле «Рычи, Китай».

.....

Значительность действия определяется во многом силой сопротивления. Если бой умирал мужественно, то это поражало прежде всего потому, что бой – ребёнок. Бабановский персонаж не исключительная личность, но самый обычный простой человек, к которому стойкость духа приходит иногда после длительной борьбы. Её Мари обыкновенная парижская девушка, как сотни других, она любила, пела, беспомощно плакала, но в трудную минуту Мари проявила огромную внутреннюю силу. Героизм не достояние одиночек, в определённых условиях жизнь всех людей строится на героических началах. Героическое звучание бабановского творчества идёт от глубокого прочувствования современности, потому такими естественными, жизненными, психологически правдивыми выглядят в исполнении актрисы самые необычайные деяния её персонажей.

Бабановский человек живёт очень сознательно, он не зависим от власти тёмных инстинктов, неосознанных страстей, образ проникнут исключительной внутренней чистотой и одухотворённостью. Мелодия его жизни – радостная и победная. Все персонажи актрисы юные, молодость их не исключает большой умудрённости, глубоких переживаний, но в основе лежит органически радостное, уверенное восприятие жизни. Её женщины много передумавшие, много испытывавшие, в каких-то моментах всегда остаются детьми. В каждом её человеке открывается ребёнок.

Ребёнок. Не приобретено привычек, не выработано приспособляемости, не признаются традиции. Мир заново раскрывается перед свежими глазами. Человек любопытствует и удивляется. Его реакции неожиданны и мгновенны. Словно в скучный

размеренный мир, где всё предсказано заранее, всё расставлено по местам, предусмотрены смех и слёзы, ворвалось сумбурное создание, всё спутало, смешало, расхохоталось глядя на важное лицо, разинуло рот перед обыденным явлением, заплакало из-за пустяшного происшествия. Вдохновенно и радостно творится новый мир, где всё иначе, где всё своё, иные нормы поведения, иные правила жизни. Непосредственность делает всё возможным. Сценическая условность, любовь с первого взгляда – любовь Джульетты – в исполнении Бабановой осязаемая реальность. А как же иначе? Конечно, с первого взгляда «в те дни, когда мне были новы все впечатлительные бытия». Несносное у взрослого, у ребёнка выглядит трогательным. Так в спектакле «Ревизор» появился привлекательный персонаж, появилась нескладная, угловатая девочка, с удивлённо оттопыренной губой, смешными косичками и накрученном на голове коком. Сморщив лоб, Мария Антоновна пыталась что-либо понять в необычайных обстоятельствах, разговаривая с Хлестаковым, принимала важный вид, подражала мамёнке, попав впросак, огорчалась, делала глупости, хохотала – всегда не попадала, всегда некстати. Она вызывала сочувствие и сожаление, временами она задумывалась, и тогда видно было, что в будуаре Анны Андреевны погибает человек. Дочь городничего давно выделена из числа лиц подлежащих осмеянию, Савина, а ещё раньше Асенкова играли её смешно, но сочувственно. Бабанова продолжила традицию – она вызывала симпатии к героине, напоминая о её непосредственном детском мироощущении.

Чистота и честность ребёнка осложняются иронией и лукавством. Джульетта хитрит, по-девически трогательно, лукавит с матерью и няней. Её важность, рассудительность, благопристойность не что иное, как игра во взрослую, защитная окраска – разговаривая с матерью, она прикрывает мир непосредственный и светлый, стоя на балконе, обороняется лукавством от незнакомых и пугающих страстей. Капелька личности не может раствориться в чувстве, боится исчезнуть в этом чувстве, потому сердечный порыв маскируется деловитостью, слово «любимый» звучит как «противный», хрустальные интонации беспокойны и капризны. Всякий видевший Бабанову, помнит реакцию зрительного зала на детские хитрости её героинь. Мысль о независимости у них всегда первенствует, потому так вынуждены её признания. Даже равноправие не устраивает, ей хочется выгод и преимуществ. Такая забота – детский способ защиты, применённый ребёнком незаурядным, ребёнком, который без раздумий закаляется, но перед этим, склонившись к мёртвому Ромео нежно и капризно шепчет: «У, скряга», словно игра идёт в кошки и мышки, а не в любовь и смерть.

Отталкивание и отстранение даже от людей близких не означает ни боязни, ни гордости. Это постоянный внутренний самоконтроль, бессознательный, исключительно для себя, никогда для окружающих. Лукавый смех и обиженная гримаса Тани создают внутренние предпосылки её сосредоточенной храбрости. Так уже в первом действии Таня характеризуется как человек по-своему цельный и независимый, в дальнейшем внутренняя активность получает реальное, действенное выражение. Эволюция образа в творчестве Бабановой никогда не понимается как коренная ломка характера, хотя зачастую героини проходят сложный путь развития. Джульетта – своенравный ребёнок, нетерпеливо капризничающий с няней, и Джульетта, – любящая женщина, в темной тишине своей спальни, в страшной тишине, выпивающая яд монаха Лоренцо, – один образ, одна душа. В процессе познания и самопознания человек внутренне обогащается, но мотив утраченных иллюзий в творчестве Бабановой ис-

ключён совершенно, напротив, мечта становится реальностью, основные свойства характера сохраняются неприкосновенными. Спокойно живёт на Арбате Таня, послушно опускает глаза Джульетта, разносит напитки бой. Но души их никогда не смиренны. Для них естественно расстаться с покоем, Угрожают, соблазняют, упрашивают тысячи привязанностей, слабостей, привычек, на пути мерцают неведомые опасности. Но флот поднимает паруса.

Действительно, корабли могут докинуть гавань в любую погоду. Человек в себе несёт частицы солнца - от того весь мир ему представляется солнечным. Минуты просветлённой грусти, минуты лирических сомнений – как они радостны эти минуты! Вопрос Гамлета никогда не возникает. Мир принят и он прекрасен. О нем не звучат фанфары, тихим голосом поёт о нем Таня, хрупким голосом, проникновенно выговаривая слова, осторожно намечая мелодию, слегка касаясь потрясённого сердца:

Как тонка и легка
Любовь людская,
И прозрачна, как хрусталь...

Нежная, улыбающаяся песня, мечта об идеальном человеке.

2. Гога

.....

Блеск фамилии Тревэрн сильно потускнел за восемь лет парижской жизни. Небо прекрасной Франции не было сплошь лазурным. Чужие города оказывались негостеприимными. Людей настигала зловещая опустошённость, даже проще – пустота. Вспоминалось – деньги не пахнут. И Ника – в общем, славный мальчик, как говорит Гога, – своровал и попался. Борис уехал в Рио-Де-Жанейро, неизвестно – агентом по закупкам, или агентом особых поручений. А Кло – человек с портфелем был ею увлечён, когда Кло стала такой...совсем уличной. Мир петербургских салонов интимно сблизился с миром парижских тюрем, и кто знает, с какими ещё непривлекательными мирами грязных газеток, грядных притонов. «Очень трудно в Париже женщине» – это мы знаем. Очень трудно было Ксении Тревэрн, с большой душой, с тонкими руками, с сединой в волосах, причёсанных по последней моде. Она стирала и шила. Много плакала. Потом вернулась в Москву к отцу Гоги, к своему мужу. Так Гога очутился в кабинете человека с портфелем.

.....

3. Сцена

На спектаклях Бабановой редко наступают минуты спокойного созерцания. Обычное состояние её зрителя – взволнованное ожидание чего-то непредвиденного, неожиданных поступков, мгновенных решений, продиктованных своеобразием душевного склада её героинь, живущих без отдыха и пауз, чрезмерно насыщено, необычайно интенсивно. Постоянная активность бабановского человека, сложность его внутреннего мира вводят в спектакль атмосферу действенного устремления, напряжённой борьбы. Пока результаты борьбы не определились, исполнение взволнованно и страстно, и так же как не ищет покоя бабановский персонаж, не знает его бабановской зритель.

Мастерство актрисы отвечает этим требованиям – раскрыть характер в действии, в противоречиях, во всем многообразии духовной жизни. Жест, интонация и особенно мимика фиксируют мгновенное и преходящее, оттенки настроения и нюансы слова. В первом акте «Тани» сложная психологическая канва: любовь к Герману и неясное беспокойство, счастливая улыбка – мимолётная обида, весёлое щебетание – непонятная грусть. Таня счастлива и довольна, но в ней крепнет чувство неудовлетворения, сознание неправильности избранного пути. Герман уезжает, оставив её одну – секунду она молчит, склонив голову, кажется, сейчас прозвучат трезвые и горькие слова, но Таня отгоняет несносные мысли, бежит к столу, торопливо раскладывает чертежи, улыбается – выход найден, озабоченный взгляд, привычное движение опытной чертёжницы, все идёт превосходно. Во время обеда она паясничает, шутит, но за шутками скрываются маленькие хитрости – подразнить Германа, увериться в его любви, скрыть свою нежность. Герман в кругу друзей произносит тост, благодарит свою «лучшую помощницу», Таня скромно оправляет платье, в ожидании поздравлений тщетно пытается придать своему счастливому лицу небрежное и деловое выражение. Герман называет чужое имя, Таня вздрагивает, необычайно удивлена, обижена, но через секунду – любезная улыбка, а в ней большая отчуждённость и грусть. Так в совокупности мельчайших деталей создаются основные линии внутреннего поведения.



М.Бабанова в роли Тани («Таня» А.Н. Арбузова; «Театр Маяковского»).

Искусство миниатюры, требуя ювелирной разработки каждого сценического куса, не допускает второстепенных и случайных моментов, сыгранных безразлично и незаинтересованно. Любое авторское слово должно найти себе место в контексте сценических чувств, любое сюжетное положение должно стать звеном логической цепи, необходи-

мым фактом непрерывного и яркого сценического существования. С беспокойным изяществом творится сценический рисунок, где в одно мгновение гневные «р-р» спорят с ласковой певучестью, сияют нежностью глаза и презрительно оттопырены губы, элегию сменяет торжество.

Характер героини, сложный и переменчивый, обусловил подобный метод, мастерство актрисы, блестящее и разностороннее, сделало его возможным. Каждое мгновение на сцене используется для того, чтобы полнее охарактеризовать персонаж, иначе зрителя невозможно будет познакомиться с его сокровенными чувствами и мыслями, а в этом задача бабановского искусства. Актриса замечательно слушает партнёра, красноречиво молчит на сцене. Ей не хватает времени, сценические секунды уплотняются, от зрителя требуется удвоенное внимание, от актрисы удвоенный труд, кропотливый и незаметный. Мастерство, доведённое до совершенства, создаёт иллюзию отсутствия усилий; рискованные задания выполняются с лёгкостью импровизации. Так, в первом акте «Питомцев славы» Шура совершала массу несообразностей, но все, что она делала, было отмечено подлинной комедийной естественностью. Поддерживая заблуждения поручика Ржевского, принявшего её за мужчину, Шура храбро выпивала огромную чашу, ловко опрокидывала вторую, принимала бывалый вид рубаки, терялась, хохотала над собственными проделками, с отчаянным жестом, нарочитым баском, приглашала Ржевского «выпить рейнского вина», втайне завидуя собутыльнику и огорчаясь тем, что форма её – только маскарад. Тщательная отделка мелочей не замечалась в этом шутовском исполнении. Точно так же в драматических ситуациях сложная игра воспринимается легко благодаря безошибочному художественному вкусу.

Виртуозная многокрасочность бабановского исполнения не создаёт поверхностной пестроты. Искусству актрисы свойственна необычайная выразительность – каждый мотив выявлен чётко, линии проведены определённо и уверенно. Любая мелочь сценического поведения у Бабановой раскрывает характер героини, причём героиня всегда личность незаурядная, от того её переживания и действия представляются актрисе значительными и доносятся осязаемо. Жест и слово получают ясную завершённость, нет суетливости, тем более небрежности. Определённость характеристики и действия создаётся, во-первых, за счёт строгого, придирчивого отбора сценических деталей, во-вторых, за счёт экспрессивного и острого раскрытия отдельных моментов. Так, в стремительной пляске Анки ярко выявлялась её радость, прыжок Гоги на грудь Гранатова выражал силу его ненависти. Так в спокойной медлительности Джульетты, чёткости движений ее рук, подносящих к губам склянку с ядом, читалась решительность и твёрдость. Отвергая поверхностный схематизм и стремясь в то же время к определённости и ясности, актриса ставит себе сложнейшие задачи, разрешая их путём упорных поисков единственно точного приёма. Так Бабанова сделалась непревзойдённым мастером эпизода. Трудно забыть жест, ритм плуриды Мари прежде, чем выстрелить в немца, трудно забыть беспокойный ритм пляски Любы, горький изгиб её рта и вдохновенный шёпот, каким она кончала песню. Маленькие сценические новеллы рассказывали о трагедии народов, живущих под игом оккупантов и об их борьбе.

Активный характер бабановской героини обусловил её стремительную динамику – первое условие и основное качество исполнения актрисы. Обязательная динамика исключает замкнутость переживаний: любое душевное движение оформляется во внешнем действии. Если персонаж и скрывает что-либо, актриса не скрывает ничего. Сокровенные мысли и чувства становятся зримыми, порождают ряд поступков, выносятся на просцениум и освещаются огнями рампы. Ребячливость героини – источник театральности актрисы. Молодость персонажа, сила, яркость и быстрота его реакций позволили Бабановой сделать своё исполнение таким свободным, раскрытым, непосредственным, сохранившим при этом глубину и сложность. Спектакль Бабановой – всегда праздник. Это не обязательно весёлый спектакль, но зрители и актриса находятся в приподнятом, праздничном настроении. События на сцене могут быть печальны, но не будничны. Краска спектакля – не краски обыденности. Они интенсивны, причудливы, неповторимы. Актриса не любит неподвижности и тишины.

Её спектакль – красочное зрелище, содержательное и нарядное. Вещи в руках актрисы чувствуют себя почти как в руках у фокусника, мимика её – преувеличенное зеркало души и обращено оно скорее к зрителю, нежели к партнёру. В прихотливой подвижности мизансцен легко рождается танец; когда она поёт, блеск фразировки и неожиданность интонации создают поразительное, незабываемое звучание песни. Каждая героиня своенравна, подвижна, лукава, каждая притворяется и играет, вот почему так часто на спектаклях Бабановой строятся ещё одни воображаемые подмостки, и начинается увлекательная игра – игра героини перед своими врагами и друзьями.

Это случается всегда, когда девочка желает казаться взрослой, когда влюблённая хочет быть равнодушной. Поводы для игры многочисленны и всегда она ведётся в открытую, зритель прекрасно видит ухищрения героини, других персонажей они обмануть не могут, в лучшем случае это самообман. Двойственная жизнь образа таит в себе массу сценических аффектов; ироническая улыбка окрашивает исполнение в одних случаях, в других раскрывается человеческая драма, переживаемая сосредоточенно, молча, в одиночестве. Ссора Полины с Жадовым преподносилась как игра, самозабвенная игра героини в важную даму. Её реплики вроде «человек создан для общества» звучали явно подражательно, усвоенные с чужого голоса, произнесённые не своим тоном. Искренний её гнев, возмущение, свидетельствовали об увлечённости новой ролью рассерженной и требовательной супруги. Хохотушка Полинка превращалась в эдакую «благовоспитанную женщину» из «порядочного общества», сварливую и мелочную. Жёсткая её угроза – «хорошо, мой друг, я снесу», когда речь заходила о шляпке, была высшим проявлением женского тиранства. Но подлинная натура прорывалась в лукавых хитростях, в сдерживаемых слезах, детской убеждённости, с какой говорилась о гадании на картах, в детском же отношении к новой шляпке – трепетном и восхищённом, как в новой игрушке. В роли Полины все несимпатичное обьявлялось подражательным, а образ взбалмошной девочки целиком оправдывался. Высокомерие Гоги тоже было игрой и смешной игрой, но в этой игре был найден ключ к образу, игра эта в последних сценах приобретала трагедийные очертания. Острота формы у Бабановой всегда направлена к более глубокому раскрытию содержания.

В полутёмной комнате, где весть о войне заставила умолкнуть балльную музыку, склонившись на клавиш беззвучно плакала девчонка в маскарадном гусарском костюме, минуту назад она сказала себе, что девочка она и что слаба, «не подышать ей славой ратной» – трезво расписалась в собственном бессилии. Усатый добродушный

солдат, саркастически усмехаясь, упрекал её в легкомыслии, себя в доверчивости, слушать это было тяжело. Девочка молчала долго. Потом, подняв голову, говорила одно слово: «Нет!». Сложная борьба чувств читалась у неё на лице, но решение было бесповоротным, крепко зажав в кулак своё сердце, она торопливо одевала плащ и в глубине сцены прощалась мужественно и просто: «Я оставляю детство на пороге вот этой двери, милое, прощай!»

Патриотическое чувство заставило Шуру Азарову покинуть родной дом подобно Надежде Дуровой, её историческому прототипу, переодеться гусаром, чтобы защищать родину наравне с мужчиной – с саблей в руках. Героини Бабановой не склонны к пассивной мечтательности, мечта у них претворяется в действие, от того исполнение актрисы никогда не бывает лирическим по преимуществу. Шура ни минуты не находилась в покое. И лирическая, задушевная сцена её решения, её прощания построена на точном действии, раскрывалась в ряду поступков. Бабанова – актриса глубоких душевных настроений, но лирическая струя потому так и сильна в её спектаклях, что соседствует с иронией, устраняется шуткой, создаётся в действии. Нет созерцательного и сентиментального повествования, но всегда присутствует драматизм. Моменты лирических раздумий – минутные остановки на пути, она кратки, наступают как бы против воли персонажа и актрисы, они сдержанны – потому так впечатляют, потому так незабываемы.

Творчество её целно и подчинено внутренними закономерностям. Определённым элементом содержания соответствуют определённые приёмы мастерства. Нельзя ничего произвольно изменить или переставить. Динамическая экспрессия рядом с мягкой акварельной манерой, игра на просцениуме вместе с лирической углублённостью обязательны в каждом спектакле, поскольку он призван выразить постоянную идею – утверждение жизни и человека – в радостных праздничных контурах, правдиво, волнующе и непременно индивидуально.

Так игралась любовь и ревность кавалериста в гусарском мундире, девушки в походном плаще. Придя к партизанам, Шура старательно соблюдала правила военного этикета, вела себя холодно, почтительно, подчёркнуто официально. Но шампанское и гусарская песня затуманили голову и смягчили сердце – на сцене оказывался ребёнок, страшно обрадованный тем, что принят как равный в компанию храбрецов, что в кругу товарищей – гусаров ему приготовлен заздравный кубок. С тонким вкусом, с комедийным блеском актриса рисовала последствия этого воинственного пира, «Ты будешь пьяницей отменным» – напевал красивый гусар, склонившись к молодому корнету, а тот радостно хохотал в ответ, задирался как мальчишка, жонглировал бутылками, от былой сдержанности не оставалось и следа, улыбалась актриса, улыбались пьяные гусары, смеялся зрительный зал.

То, что тщательно скрывалось, в чем корнет боялся признаться даже себе, рассказывалось целому эскадрону, всплеск детской симпатии – и Шура бросалась на шею Ржевскому. «Поручик, Вас люблю ужасно». Как смешно, как славно, как прекрасна жизнь!

Тут ей приготовлено было испытание жестокое. Ржевский увлекался Жермон, и чем могла помешать она, нет он, корнет безусый? Презрительной гримаской? Её не заметили. Остановиться между влюблёнными. Его оттолкнули. Заплакать? Нет. «Петь буду я».

Сидя на скамейке в глубине сцены, слегка покачиваясь, наливая бокал, тихо, как бы про себя, отчётливо и светло начинала она первый куплет:

Если, друг, тебе взгрустнётся,
Ты не дуйся, не сердись...

Призывала себя к мужеству. Было очень трудно и потому, привстав, обращаясь к собутыльникам, она иронизировала над собой и над ними, так было легче. Звала вперёд, через страдания к победе.

И мгновения скуки злые
Стоят ли тоски твоей?

Стоя на авансцене, забыв об окружающих, забыв о своём воинской чине, но помня о том, что нужно быть храброй, что от девчонки требуется не менее мужества, чем от гусара, произносила она последние слова:

Сердце глупое творенье,
Но и с сердцем можно жить.

Глубокое убеждение было в них и злость на глупое сердце и уверенность в торжестве над ним. Кончив петь, Шура падала, сражённая ревностью, может быть вином, может быть – аплодисментами.

Её героини часто поют и зрители всегда им аплодируют. Музыкальная пауза становится самым напряжённым моментом исполнения. Поётся об очень сокровенном и важном: для Мари песня – радость, для Тани – разрыв, для боя – смерть. В ряду сценических действий пение – поступок первостепенной значимости.

Совершенная манера пения создана общей поэтической одухотворённостью исполнения и образа. Радостная или печальная песня обязательно вызывают раздумья – «о родине, о славе, о любви». Подобно тому, как пушкинское чудное мгновение отозвалось в сердцах множества людей, Бабанова умеет говорить о судьбе многих, воплощая на сцене одну неповторимую жизнь. В основе такого творчества возвышенное представление о личности. Персонажи актрисы освещены ясным светом, бессознательно, недоговорённому, стихийному не остаётся места, равно как и низменному, случайному, будничному. Внутренняя жизнь образа проходит в высоких сферах, оттого смысл произносимых слов усиливает и оттеняет музыка подтекста, оттого пластика актрисы существует независимо от иллюстраций текста, как правдивое выражение душевного состояния героини. Красота лежит в основе художественных исканий – красота мира и человека. На сцене это одухотворённая красота артистического исполнения.

Создаваемый образ внутренне значителен, но, конечно, не монументален. Мелодика речи, координация движений не похожи на декламацию и статуарность. Отвергаются всевозможные котурны. «Прекрасное должно быть величаво» – сказано не для Бабановой. Её человек нарисован тончайшими красками, он раскрывается в прихотливом действии, радость и гармония творятся в борьбе и тревогах. Покоряющее искусство театра – искусство жизненной правды, искусство действия – создаёт настроение, которое называем мы поэтическим. И пусть это слишком общее наименование послужит основным определением для творчества актрисы, другого, более точного, назвать нельзя.

4. Диана

Образ Дианы занимает в бабановском репертуаре почётное место уже более двадцати лет.

.....

Узнав, что незнакомец – её секретарь и что приходил он ради Марселлы, Диана сильно задета, но не хочет в этом признаться, Досада и самообман в её фразе: «Я успокоилась немного, узнав, что это не ко мне». С первой же картины она борется с возникающим чувством, которое, знает она, может толкнуть на многое. Пока борьба успешна. У Лопе де Вега конфликт дан уже в полной силе: «О если б нам судьбой перемениться». Не то у Бабановой. Оставшись одна, она произносит свой монолог, – очень холодно, почти проговаривает, в нем ревниво озадаченная мысль, не больше. Толпа неистовых желаний ещё не пересекла её путь. Тихо и спокойно исчезает Диана со сцены. Написать письмо Теодоро её толкнул бес самолюбия и любопытства. Актриса нашла прекрасную мизансцену. В то время, как Теодоро читает письмо, она отходит за колонну и заглядывает оттуда, хитро и пренебрежительно. Кошка играет с мышью. Когда, получив ответ, она расстаётся с Теодоро, бездна лукавства, смеха и задора в её концовке: «То не великая потеря, теряют больше иногда». Теряют больше. Она сильна, довольна и уверена в себе. Но целый ад поднимается в её душе, когда она видит целующихся Теодоро и Марселлу. Значит, не она играла, а с ней играли! Гнев овладевает ею при этой мысли, она выдаёт себя неразумными поступками, и её гордость успокоится лишь при виде любящего и коленапреклонённого Теодоро. Теперь ей нечего больше желать, её ирония тут как тут: гримаска губ и насмешливый указательный палец – так она расстаётся с возлюбленным, Впрочем, это уже лишь видимость. Гнев, досада, ревность увлекают её все дальше, и Диана попадает в мышеловку, которую сама расставила. «И вот все эти глыбы льда, таянья и света – у ног безродного!» Только теперь борьба за Теодоро осложняется внутренней борьбой. Чем она продиктована?

В пьесе – неравенством их положений, и текст, конечно, остался. Но Бабанова такой акцент делает на сильном характере Дианы, стремлении её к независимости, что в её исполнении борьба определяется только ими. Думается, если бы Теодоро был графом с самого начала, Бабанова все равно смогла бы сыграть два акта своего спектакля.

Раскрывается занавес – Диана в красном платье лежит ничком в кресле.

Теперь она любит, но ещё горда, и «будет сила, пока хотела, я любила, а захочу и разлюблю». Только с таким сознанием полной свобо-

ды может она жить. Этой свободой полна её чудесная песня. «Я не сдамся – позвать мне Теодоро – я люблю его, тем хуже для меня и для него. – Любовь, как бог, и мстит и губит. – Я ли не сильна? Я ли не Диана?»

Но через минуту Диана слабая женщина, любящая и страдающая, и Теодоро прильнул к её руке. Долгая пауза, минута счастья. Больше она не может себе позволить. Дрожащие губы, горестные глаза, кажется, что сейчас она сдастся на милость своему чувству и своему секретарю.

И кульминационный момент в исполнении Бабановой – пощёчина, виртуозную изобразительность показывает актриса, и все тут слито как в фокусе – ревнивый гнев, нежность, раздражение и ласка. Это высшая точка её сопротивления. Любовь овладела ею совершенно. Остались при ней – гибкий ум, который может уколоть неожиданно и остро. Филигранное кокетство, неуловимая ирония – последнее оружие. Она уже не борется с чувством, задача проще – скрыть его, хотя бы внешне остаться независимой и гордой. «Я Вас люблю» – говорит она отвернувшись и тут же снижает это признание комической игрой с цветком. В финале она играет в церемонную напыщенность. «Граф, я Вас прошу» - это уже театр в театре, где нарочитой комической важностью она напрасно старается прикрыть блеск вечно беспокойных горящих глаз.

.....

Передаёт ли Бабанова страсть героини? Скорее, борьбу со страстью – образ интеллектуальнее, тоньше и поэтичнее. Может быть, героиня не совсем женщина Лопе де Вега, она больше француженка. Может быть, стиль исполнения не стиль испанской драмы, Но законы высокой комедии – создание характера психологически убедительного и поэтичного, динамичное раскрытие его в лёгкой сети комедийных ситуаций – соблюдены Бабановой полностью.

Бесспорно – Бабанова одна из лучших русских исполнительниц Дианы, а имена её предшественниц говорят сами за себя.

5. Образ

Судьба актрисы переменчива, как и судьба театральных персонажей. Каждый новый образ – другой этап жизни, и что принесёт он – радость, горе? На тончайших ве-

сах взвешиваются человеческие способности, в одной творческой жизни переживаются десятки существований, в несколько часов подводятся итоги длительного труда, сколько драматизма в простых словах – получила роль, отказалась от роли. Как проходит Бабанова этот путь от роли к роли, какие правила установлены в этом вечном движении? Как создаётся образ? Перед нами две фотографии.

Танцовщица. Обнажённые руки, кепи, надвинутое на глаза, хулигански повязанный шарф. Во рту сигара. Вызывающее, больное и трагическое лицо. Припухшие глаза. Чувствуется – жизнь ограничена тесными рамками: кокаином, скандалом, самоубийством.

Юнга. Спутанный чуб, тулуп, перевязанный пулемётной лентой, прищуренный взор. Последний раз затягивается папироской. Впереди бой, подвиг, победа.

И создаётся впечатление – эти два образа созданы блестящей характерной актрисой, актрисой, владеющей секретом полного перевоплощения, экспрессивно и остро раскрывающей свои персонажи.

Впечатление не соответствует истине. Вернее, оно выражает полуправду. Секрет бабановской художественности – в возможно более полном сохранении своего психологического я. В то же время она действительно актриса резкой характерности, противоречие здесь мнимое. В творчестве её никогда не наступает полного перевоплощения, Бабанова не ставит себе подобной задачи. Тем не менее, своеобразие каждого образа прочувствовано тонко и передано мастерски. Каждый персонаж живёт в особом ритме, для каждого находят свои интонации, актриса никогда не цитирует собственных созданий. В процессе работы постоянная данность – артистическое я – претерпевает соответствующие изменения, каждый раз творится новое произведение искусства. Эмоциональное в основе, рационально преобразуется. На сцене у Бабановой неразрывно действуют два фактора: обаяние и мастерство, эмоция и разум. В такой нерасторжимости своеобразие её как актрисы лирической и одновременно характерной. Мастерство Бабановой очень индивидуальное, его разработанность и щедрость идут от трудности поставленной задачи – слить своё личное с образом, не деформируя ни того, ни другого. Сделать это можно только за счёт насыщения каждой секунды сценического времени нужным для актрисы впечатлением. Ей, которая всегда остаётся Бабановой, но бывает попеременно Джульеттой и Лианой так, что зритель до конца верит и в Джульетту и в Диану, в то же время явственно видя Бабанову, – ей прежде всего требуется тщательная продуманность построения роли.

Две фотографии, два непохожих человека свидетельствуют о живом и точном ощущении неповторимости каждого образа, не только в его идейном звучании, но и в стиле, жанровом своеобразии. Причём возможность для Бабановой играть тот или иной персонаж зависит, в основном, не от стиля произведения или жанра пьесы, в первую очередь для неё важен характер, его мироощущение, его внутренняя тема, стиль и жанр – моменты производные. Она – трагистка и героиня, актриса трагедии и комедии, бытовой драмы и водевиля. Это значит, что почти каждый бабановский персонаж содержит в себе черты трагические и комические, он отмечен характерностью, но возвышается до поэтического обобщения. Бабанова не играет только комедийные или целиком драматические образы, на лице у неё никогда нет трагической или комической маски. Раскрывая персонаж всесторонне, многообразно, она видит прежде всего его человеческую сущность, а затем уже жанровую специфику. Внося драматизм в комедию, комические черты в драму, актриса делает это исключительно тактично, не

нарушая очертания пьесы, но обогащая образ новыми красками. Ей доступны различные жанры, но излюбленным является именно смешанный жанр, где свободно сочетаются лирика и юмор, смех и слезы.

Обладая собственным, ярко выраженным стилем, актриса ищет полного соответствия манере драматурга. Оригинальное, живое и правдивое, её творчество исключает стилизацию и академизм. Бабанова не считается с общепринятыми представлениями о том, как надо играть Лопе де Вега и как следует играть Погодина. Поэтичная Анка, изящная Полинька, миниатюрная Джульетта не соответствуют обычному пониманию стиля Погодина, Островского, Шекспира. Разрушая банальное и чаще всего узкое восприятие стиля драматурга, актриса передаёт существо образа и, конечно, авторскую манеру, но увиденную заново глазами смелого художника. Новаторство в области формы возникает у Бабановой в результате оригинального прочтения содержания.

Не любя формальных канонов, актриса бережно относится к тому, что составляет существо авторского стиля. Играя Джульетту безо всякой романтической нарочитости, она исключительно музыкально передаёт шекспировский текст. Стихи – это та форма, которая слита с содержанием, её актриса мастерски доносит, отвергая ремесленные приёмы и штампы. При удачах, а неудач у неё почти не было, Бабанова добивается большой близости автору, не изменяя своей обычной художественной манере. Постоянные черты её исполнения – действенность, чёткое изящество, поэтичность – сохраняются во всех ролях, но особенности данного быта, авторский почерк рождают каждый раз другой сценический ключ: порывистая жестикуляция Анки немислима у Джульетты, также как усталая грация Мари не свойственна Тани. С другой стороны, передать характерность испанской дамы или чиновничьей дочери для Бабановой не является основной задачей исполнения. Реалистическая сила её искусства проявляется прежде всего в идейном содержании роли (где за частностями всегда вскрываются закономерности), а затем уже в поисках соответствующей формы, чётко организованной формы, которая придаёт её созданиям такую убедительность, такую реалистическую обязательность.

Несмотря на жанровое разнообразие, несмотря на то, что актриса овладевает стилем самых различных авторов, диапазон её творчества не очень широк, все образы, созданное ею – положительные образы. Бабанова предпочитает играть такие роли, где она могла бы говорить как бы от своего лица, такие образы, мировоззрение которых было бы внутренне ей близко, социальная направленность её творчества чаще всего проявляется в том, как вдохновенно утверждает она положительное начало, положительные идеалы и устремления героини. Потому лучшие её создания – образы советских женщин: Маша, Анка, Таня. В этих, ролях наиболее ярко выразилось лицо актрисы, идеи образа и идеи художника составляют в них одно органическое целое. Если бы в её репертуаре не было Маши, Анки и Тани, лучшие стороны её дарования остались бы нераскрытыми, её любимые идеи получили бы лишь косвенное выражение.

В образе Гоги социальная острота бабановского искусства проявилась иначе. Прежде всего, точно были определены те влияния, которые сформировали характер Гоги. Бабанова не затухивала несимпатичные черты образа. Если Гога все же был очень привлекательным, если он вызывал сочувствие, то это шло от того хорошего, что увидела в нем Бабанова. Образ утверждался как положительный потому, что человеческие его задатки – благородство и смелость характера – оказывались сильнее

тех идей, которые внушались ему окружающей жизнью. Оправдывая Гого, актриса бросала обвинение миру, искалечившему его душу. Оправдывая Гого, она приветствовала в его лице человека будущего общества. Но в этом оправдании не было ни тени умиления, сентиментальности, это было справедливо и требовательно, как и подобает современному художнику.

Рисуя человека, Бабанова всегда воссоздаёт ту социальную среду, где он действует, образ возникает в противоречиях, в движении, иногда утверждается в борьбе с окружающим миром.

По характеру своего оптимистического мировоззрения, Бабанова подчёркивает неизбежность победы подлинно человеческого начала. Детская чистота и увлечённость Полины заставляли верить в её перерождение. Атмосфера пошлости и стяжательства отразилась на ней, но всё-таки неосознанно стремилась она к иному – этим Полянка была близка актрисе. Джульетта также борется с окружающей средой. Несколько раз она изменяла рисунок роли, но основная тема – борьба с косным миром за высокие идеалы любви и свободы – всегда ярко звучат в её исполнении.

.....

Так проходит Бабанова свой путь от роли к роли. В пьесе Погодина «Мой друг» есть эпизодический персонаж Колокольчикова. После того, как Бабанова сыграла её, благодарный автор писал: «Колокольчикову можно было писать дальше в большой комедии по эскизу, созданному актрисой». Этими словами чётко выражена справедливая мысль, что Бабанова обогащает образ новым жизненным содержанием, придаёт ему большую социальную остроту. В той же статье Погодина пишет: «Она актриса социальных чувствований, нерва эпохи». Бабанова – актриса, которая играет живых людей, а не условные персонажи. Её искусство стремится преобразовывать мир, а не пассивно иллюстрировать литературные произведения.

6. Маша

Первый колхозный бал объявляю открытым! Этими словами начинался спектакль «После бала», один из первых, посвящённых колхозной деревне, в котором замечательный образ был создан Бабановой.

После бала она входила в свою комнату, встревоженная новыми незнакомыми и непривычными чувствами. Она жила до сих пор безмятежно и сознательно. Свой долг комсомолки, свои обязанности передовой колхозницы никогда не ощущала как долг и обязанности, но как нечто естественное и радостное. Романтические мечтания восемнадцатилетней девушки находили исход в практической деятельности руководителя колхозной бригады. Программа комсомола и пятилетний план для Маши были не отвлечёнными рассуждениями, но вполне реальными указаниями, которые она ежедневно осуществляла. Она

редко ошибалась, сердцем и умом угадывая верное решение, потому Маша жила уверенно, жила, не думая о своей личной судьбе, а личная жизнь сама собой строилась счастливо, в колхозе её уважали и любили. Она не добивалась славы, а слава приходила, приходило признание. Мало кто умел вложить столько молодого увлечения в своё дело, столько душевной убеждённости. У неопытной девушки открывались большая выдержка, неожиданное упорство и настойчивость. Указания партии она принимала, как солдат-патриот принимает боевой приказ. Приказы пишутся ясно и чётко, они выполняются неукоснительно. Но «где найти руководящие указания для любви?»

Она сидела на сундуке, перелистывая толстый том Пушкина. «Евгений Онегин». Она знала его почти наизусть, но сейчас решила перечитать: письмо Татьяны должно послужить образцом для её собственного признания. Письмо должно рассказать Кременскому – начальнику политотдела о том, что Маша считает его героем и восхищается им. Так ясно и просто, но как написать такое письмо? «А как на самом деле составляла Татьяна письмо Евгению Онегину? Как она возвышала любовь?»

Она перечитывала пушкинские строки рассудительно, доверчиво и важно. Повторяла их серьёзно и вдумчиво. Казалось – читает она не старого поэта, но письмо живого человека, сочувствует ему, а иногда порицает. Стихи у неё звучали музыкально и естественно. Чувствовалось – Пушкин в её жизни играет большую роль. Маше казалось, что она ещё совсем не научилась понимать литературу. Но в том, как она читала письмо Татьяны, оценивая каждое слово, рассуждая, иногда очень по-детски, сквозила большая внутренняя близость к поэту, та близость, которая не создаётся никаким изучением. «Душа в заветной лире мой прах переживёт» – эти слова наглядно оправдывались. Он был жив – Пушкин, жив в душе этой девочки. Он был для неё частичкой собственной жизни. «Я мстил за Пушкина под Перекопом, я с Пушкиным через Урал прошёл». Маша строила колхоз с Пушкиным. Сейчас она училась любви – тоже у Пушкина.

Оказывалось – замечательные стихи, читая их, хочется мечтать, работать, любить, но подписать под ними собственное имя невозможно. Маша огорчалась этим, очень горько была удивлена, не хотела верить – как так не подходит, десятки раз читала и восхищалась, а сейчас не подходит? Морщила лоб, перечитывала, обиженно убеждалась – не годится. Она спорила с Татьяной очень наивно, но в этом было и ува-

жение, и сознание собственной самостоятельности, даже превосходство. Пусть Маша не знала любви. Но что знала Татьяна о комсомоле и колхозе? «Это очень прекрасно, но только Татьяна была опять-таки малоактивная. Ах, милый, дорогой, Пушкин».

Маша полюбила как человек свободный и равноправный. Тревоги первой любви не нарушили гармонии её внутреннего мира. На балу она робела перед своим героем, но не теряла уверенности, все также веселилась, шалила, танцевала. Любовь она восприняла как радость, она отнеслась к ней доверчиво и открыто, как относилась ко всему в жизни. Она смело пошла ей навстречу с лёгким и чистым сердцем. Когда Людмила прервала её раздумья известием о том, что мороз может побить овощи, Маша, торопясь на работу, начинала деловито писать списки бригад. И вдруг подняв голову, она на минуту задумывалась, а потом также быстро и уверенно сочиняла своё первое любовное послание. «Романтика? Ну, и что же. И не боюсь. И pošлю ему по почте лично и не погибну никогда».

В больших сапогах, которые делали её немного смешной, в курточке, в платочке, его всё время приходилось поправлять, неуклюжая и грациозная, такой была Маша. Чувствовалась в ней большая напористость, активность. Не обладая железным характером, она была исключительно чиста, она жила высшими интересами, жила целеустремлённо, это придавало ей силу. Очень трогательно повторяла она странные слова – приbedнячиваться, плоиться – это выходило по-детски и не снижало её поэтичности. Много лукавства, игры, юмора было у Маши, жизненная сила её проявлялась ежеминутно – задорно и весело. Её нелегко было сломить, никто и ничто не заставило бы её смириться. В её жизни был тяжёлый момент, когда пришлось решать кто она, Маша – сознательный гражданин или простенькая девчонка? Что дороже ей – родственные отношения или социалистическое строительство?

«Маша, милая Маша, может быть, только ты мой единственный друг». Людмила говорила правду. Маша выражала своё чувство сосредоточенно и сдержанно, но это было настоящее большое чувство привязанности и любви к подруге. Ни на минуту их дружбу не ослабило то обстоятельство, что Людмила оказалась счастливой соперницей Маши. Маша относилась к подруге очень деликатно, очень осторожно, хотя внутренне она её уже осуждала, отстраняясь от её советов, угадывая ложность её жизненных принципов. И все-таки, когда Маша

доверчиво раскрыла перед ней преступление её отца, она говорила с Людмилой как с единомышленником, не ожидая такой реакции на свои слова – униженных просьб, нервического крика. Для Маши это был удар, удар по её вере в человека. Она столкнулась с совершенно чуждой и враждебной ей психологией, ей было очень нелегко. Удивление, внутренняя боль виделись в её глазах, она растерянно перебирала бумаги, все ещё не веря, не желая верить... Её духовная чистота, прозрачность её мыслей и побуждений были не такого порядка, чтобы просто брезгливо отойти от упреков Людмилы и причитаний матери. Столкнувшись с презренной и грязной стороной жизни, с теми человеческими качествами, которые ей, человеку нового, человеку, воспитанному советской властью, были непонятны, она не заплакала от разочарования, Маша объявила войну этим людям, этой морали. Разговор с Людмилой сделал Машу старше и мудрее. Когда Людмила, запутавшись во лжи, застрелилась, для Маши это было горько, было оскорбительно. «Но мы не застрелимся с тобою, Маша» – сказал ей товарищ Кременской.

Мы не застрелимся. Некрасов писал: «Есть женщины в русских селеньях». Маша была именно такой женщиной, но только нашего времени. Прекрасные качества у неё выступали в новом невиданном свете. В конце спектакля она входила на сцену в сопровождении колхозного оркестра. Она была чуточку строже, чем в начале и по лицу её порой проходили мимолётные скорбные мысли. Но за ними она вдохновенно угадывала осуществление самой дорогой своей мечты, и это было выше личного горя. По-детски жалобно, шёпотом, горячась, упрашивала она музыкантов сыграть вальс, сердилась на них, напевала им забытую мелодию.

«Второй колхозный Бал объявляю открытым» – слышался голос Кременского. И голос Бабановой – звонко и молодо: «Музыка Штрауса!»

7. Путь

Творчество Бабановой противоположно формализму бессодержательному, бездушному, беспринципному. Оно развивалось как искусство народное и реалистическое.

Её первые большие роли Стелла и Полина были созданы в мейерхольдовских постановках. В те времена Бабанова не имела твёрдых эстетических воззрений, также как не была ещё виртуозным мастером. Молодая и неопытная актриса, она бессознательно стремилась к правде в искусстве, не зная как эту правду искать, как воплотить

её в собственном творчестве. Она работала по наитию, чутьём. Школа Комиссаржевского ничего не дала ей, кроме овладения внешней техникой. Стремясь к идейно насыщенному творчеству, она приняла «левизну» Мейерхольда за революционное искусство. Конфликт её с режиссёром определился сразу. Вдумчивым зрителям он был ясен с самого начала, но понадобилось несколько лет, чтобы сама Бабанова поняла глубину противоречий, разъединяющих её с Мейерхольдом. Тогда она решительно порвала с его театром, обратилась к изучению системы Станиславского, стала сознательно воспитывать в себе реалистического художника. Это случилось в 1927 году. Предыдущие шесть лет были полны глухой борьбой, неравной, порой неосознанной, драматичной борьбой художника за право разговаривать языком подлинного искусства.

Дебют Бабановой в 1921 году сразу сделал её имя известным. Ясно было, что в театр пришла актриса необычайно оригинального дарования. Причём дарование это внутренне не соответствовало ни характеру образа, ни автору – Кроммелинку, ни спектаклю – откровенно парадоксальному и выхолощенному. Бабанова на сцене всегда действует с исключительной внутренней чистотой, а героиня буржуазного модернистского фарса привлекала мужчин округи своей эротической обаятельностью. Спектакль был цирковым зрелищем мюзик-холльного типа, приёмы игры уличных гистрионов транспонировались в духе современного кабаре. В головоломных трюках исчезали психологические и бытовые мотивировки. Если талант Бабановой все-таки заявил о себе в роли Стеллы, то это произошло вопреки автору и режиссёру. Органическая её естественность, человеческая мягкость, изящество и музыкальность вносили в спектакль несвойственную ему лиричность и жизненность. Оголённые конструкции, цирковая машинерия, излишняя зрелищность оставляли равнодушными и возбуджали негодование, игра Бабановой волновала и восхищала. Пока ещё восхищала независимо от образа, волновала непосредственной человечностью. Разовьются ли её задатки во что либо совершенное, сказать было трудно.

В роли Полины Бабанова создала свой шедевр. Больше нельзя было сомневаться в рождении новой замечательной актрисы. Условное решение спектакля искажало мысль Островского, конструкции художника и режиссёрская планировка не соответствовали авторскому стилю. Но в Полине Бабановой и в Юсове Орлова Островский получил верное и художественное истолкование. Бабанова приготовила роль самостоятельно, долго мучилась, пыталась обвинять Полину, сыграть «отношение к образу». Природный художественный такт вывел её на верную дорогу. Борьба актёра и режиссёра в этом спектакле проявилась отчётливо. В освобождённой от быта постановке Юсов и Полинка были настоящими реалистическими образами. Воздух действительности, окружающая жизнь, позволили Бабановой найти своё отношение к искусству, не дали её дарованию погибнуть в канонах биомеханики, конструктивизма и гротеска.

Этому театру Бабанова была не нужна, как не нужен был ему всякий самостоятельный художник.

Ей поручали эпизодические роли, иногда она делала из них шедевры (про её боя Погодин писал: «... мальчик стал монументом в искусстве»). Когда это случалось, игра Бабановой приобретала самостоятельное значение и противоречила замыслу спектакля. Её Бьенеме в «Озере Люль» – один из многих сыгранных Бабановой эксцентрических персонажей – критика ругала, но эти порицания звучат как похвала. Отмечали, что Бабанова не овладела плакатно-гротесковым стилем, сыграла весело, молодо и мило (Ю.Соболев). Актрису лирико-героического плана держали на ролях

танцовщиц и проституток. Она умела донести свою боль за человека без ложного «американизма» и внешней эксцентриады.

На спектакле «Ревизор» конфликт актрисы и режиссёра настолько заострился, что продолжать совместную работу было немислимо. В фантазмагорическом спектакле, овевянном духом мистики, построенном на гротесковом маскараде, Бабанова сделала образ, который был верен автору и эпохе. Это компрометировало замысел режиссёра, правдивая нота разрушала его хитроумные построения. Бабанова ушла в Театр Революции. Она действительно была актрисой революции, что ей было делать у Мейерхольда?

Создавая образ Гоги под руководством А.Дикого, Бабанова овладевала новым для неё методом психологического реализма, новым эмоциональным подходом к роли. Благодаря вдумчивой работе режиссёра, благодаря тому, что внутренне она никогда не исповедовала формализма, Бабанова нашла верный ключ к образу. Гога – этапная её работа, В Театре Революции Бабанова овладела полноценным советским репертуаром, она дала сценическую жизнь Анке и Маше. Достаточно представить себе расстояние, отделяющее Погодина от Мейерхольда, чтобы осознать, какой путь прошла актриса.

В Театре Революции были ещё живы тенденции, толкающие театр назад, к абстракции, к формализму. В «Человеке с портфелем», например, оформление основывалось на принципе максимальной механизации сцены, эксцентрического обыгрывания аксессуаров, схематического видения пьесы. Это противоречило реалистическому авторскому письму. Бабановский Гога утверждал правду жизни, авторскую правду. Рядом с этим мальчиком фальшивая бутафория казалась ещё более ненужной и нелепой. Бабанова была в числе тех художников, которые вели театр к реализму, часто благодаря ей спектакль приобретал идейную и художественную значительность. Образ Маши самый значительный и глубокий в спектакле. Успех «Поэмы о топоре» – это успех Погодина, Орлова, Бабановой, вопреки шлепяновской конструкции, сухой, бескрасочной и абстрактной. В труппе театра Революции Бабанова была одним из самых передовых художников, часто по её творчеству равнялись остальные.

Один за другим проходят перед зрителем её образы, созданные горячим сердцем, нарисованные воздушной кистью. Активное начало бабановского искусства, гуманистический пафос творчества, оптимизм, выступающий даже в трагических ситуациях, наконец, возвышенное представление о человеке, все это делает Бабанову выразителем самых заветных идей современного общества. Существование советского человека настолько значительно и необычно, что требует от искусства возвышенного стиля, высокого эстетического совершенства. Бабанова поняла это глубоко: она не прибидала своё творчество, рисуя колхозницу Машу и, наоборот, то, чем жила Маша, актриса показывала с огромной художественной убедительностью. В творчестве Бабановой современность получала целостное эстетическое раскрытие. В её творчестве широкие идейные горизонты. Они появились в результате острого чувствования современности. Предоставим слово самой актрисе.

«Все, чем живёт актёр, проявляется в его работе. Мы обнажаем на сцене свою душу, хотим мы этого или нет... Мы учились выступать на общих собраниях в годы холода, на субботниках с энтузиазмом таскали на себе мешки с мороженой картошкой, мы посещали кружки политграмоты, делали тысячу других вещей, не имеющих на первый взгляд никакого отношения к искусству, но на этих подчас простых формах

общественной жизни, мы познавали новое мироощущение актёра – гражданина своей героической родины».

В конце спектакля «Питомцы славы» Бабанова на просцениуме поёт песенку о любви и героизме, а уходя, под занавес, радостно обращается к публике, как бы приглашая всех, кто весел и силен, идти с нею по дороге борьбы и победы. В зрительном зале у Бабановой близкие друзья. В зрительном зале её современники, с которыми всё общее – одна мечта и одна слава.

Мария Бабанова в «Кресле № 16» театра Маяковского

Новая роль Бабановой!

Это – событие и для зрителей, умудрённых опытом, и для тех юных, перед которыми совсем недавно распахнулся театральный занавес. Для москвичей Мария Ивановна Бабанова – Диана Лопе де Вега, Джульетта Шекспира, Таня Арбузова, одна из самых поэтичных актрис советского театра, чьи образы созданы горячим сердцем, нарисованы тонкой кистью.

На этот раз героиня Бабановой – наша современница.

Это вдвойне интересно и радостно: уже давно в репертуаре Бабановой не было ролей советских женщин. А ведь она актриса, которая с первых своих шагов на сцене утверждает представления, рождённые нашей жизнью и искусством, активное отношение к миру, требовательность к человеку, веру в его силу и его звезду. Её творчество проникнуто солнечной энергией. Её героика – героика скромной, простой, но музыкально чистой и окрылённой души. Что откроет она в новой роли? Об этом подумал каждый, увидев имя Бабановой на афише в перечне исполнителей комедии-водевиля Д. Угрюмова «Кресло № 16», поставленной театром им. Вл. Маяковского.

Какое загадочное название, неправда ли? И кто же она, Капитолина Максимовна Бережкова?

Она тихо, незаметно выходит на сцену и скромно присаживается в уголке на ступеньки. Она всего лишь суфлёр, пожилая женщина в рабочем халатике, с хозяйственной сумкой в руках. А в кабинете директора театра собралась «головка», присутствует «ведущий» драматург Пузырьков, он только что читал «фрагменты» очередной пьесы. Бережкова слушает безмерно льстивые, смехотворно напыщенные речи руководителей театра, расхваливающих бездарную стряпню Пузырь-

кова. Ее усталое лицо, её умные, живые глаза полны почти детского недоумения и горечи. Не узнав за долгую свою жизнь, что такое расчёт и фальшь, она не может понять и простить их у других. Юношеская пылкость в отстаивании правды, беззаветная любовь к искусству – в этом суть её беспокойного характера. Потому так бережно относятся к ней старики и молодёжь театра. Потому закулисные тартюфы и деяги, как огня, боятся тётя Капы.

Ещё бы! Она не промолчит, не уступит! Вот и сейчас она неожиданно опрокидывает хитроумно построенный картонный домик, открывает Пузырькову всю правду – торопливо, взволнованно, неловко и чуть смешно жестикулируя, вкладывая в свои слова и иронию, и патетику, и искреннюю боль. Бережкова – седая женщина с молодой душой. Она – человек негаснущего вдохновения. Разве не таков идеал артиста? Бабанова сумела осветить возвышенное в чудаковатом облике «бывшей комической старухи».

Одухотворённый образ создан в комедийном спектакле, посвящённом забавным и поучительным неурядицам театральной жизни. Для Бабановой в этом нет ничего неожиданного. Её лиризм никогда не чуждался шутки. Щедрая театральность её игры не мешала её внутренней наполненности. Вспомним, как многие мастера русского театра, художники сложной психологической темы, высокого дара и пафоса, любили задушевный нарядный водевиль. Бабанова с блеском продолжает их традиции.

С потешным юмором и скрытой нежностью вспоминает тётя Капа старые опереточные куплеты. На минуту возвращается к ней прошлое: лёгкие движения танца, победная лукавая улыбка, неожиданно вспыхнувший огонь. В конце спектакля, стоя на просцениуме, она поёт простенькую песенку о нестареющем таланте. Как всегда, у Бабановой песня героини – кульминация, где обнажается сокровенное её души. Так было и в «Тане» и в «Сыновьях трёх рек». Навсегда запомнились комедийная непринуждённость и драматическое напряжение песни Шуры – девушки-гусара в «Питомцах славы». Тётя Капа поёт, проникновенно выговаривая слова, осторожно намечая мелодию, слегка касаясь потрясённого сердца. Веришь, что была она совершенной актрисой, владела смехом и слезами зрителя, как владеет ими Бабанова. И, наверное, на её спектаклях наступали такие же минуты, как на спектакле «Кресло № 16» – взволнованная тишина зрительного зала, неудержимая волна аплодисментов.

В роли Бережковой не так уж много текста. Но искусство Бабановой – искусство сценической миниатюры, где любой полутон выверен, доведён до законченного звучания. Тётя Капа по праву стала героиней спектакля. Она выражает его внутреннюю тему – творческую непримиримость и мечту. В ней живут радость и поэзия театра. Говоря её же словами, «к ней снова пришли, как на первый дебют, и молодость и вдохновение».

В.К. Соболева

- I

На приёмных испытаниях в школу актёрского мастерства Соболева читала «Собаку» Тургенева.

Сосредоточенно и просто, глядя на слушателей, произнесла она свои первые слова со сцены:

„Нас двое в комнате, собака моя и я“.

Это происходило в начале 20-х годов, школа впоследствии превратилась в Институт сценических искусств, а затем в Ленинградский институт театрального искусства. В комиссии сидели Максимов, Вивьен, Н.П. Петров. Из 300 желающих нужно было отобрать 25. Соболева понравилась не всем, спокойствие её некоторые признали ненужной самоуверенностью, а певучие волжские интонации вызвали разговоры о подражании плохим образцам. Между тем она никогда не играла в любительских спектаклях, никогда чрезмерно не увлекалась театром, решение стать актрисой возникло случайно и не было окончательным: одновременно её манила профессия агронома. Когда защитники Соболевой оказались в большинстве, а главный противник заявил, что умывает руки, в Рыбинск, где она жила с семьёй, пришло извещение: «Занятия начинаются такого-то числа». Так началась её жизнь в театре.

16-летней девочкой Соболева встретила революцию. Грандиозные общественные события сформировали её характер – глубокий и независимый. К жизни относилась она очень серьёзно. Учась в Институте, старательно изучала марксистскую философию, литературу, искусство. Школа Вивьена дала ей крепкую основу для дальнейших поисков, будущие её учителя – Морозов, Монахов, Телешева – имели дело с сознательным художником, безукоризненно владеющим сценической техникой и сценическим темпераментом. Вивьеновское «молодец, Валя», сказанное после показа «Бесприданницы», означало конец ученичества и давало молодой актрисе хорошую путёвку в жизнь. Будущая Лариса, сыгранная в Саратове, оправдала похвалу большого педагога и завершила превращение бывшей его ученицы в художника зрелого и глубоко индивидуального.

Окончив Институт, Соболева 3 года с 1926 по 1929 работала в первой художественной студии. С 1929 по 1935 она играла на сцене Большого драматического театра имени Горького. После этого два года в театре Красной Армии в Москве. 1937 – год, когда она перешла в Саратовский театр, можно считать рубежом, от которого начинается её творческая зрелость.

- 2

Монахов, сам художник исключительно разносторонний, удивлялся соболевскому сценическому диапазону. Особенно разнообразным был репертуар её первых лет, в нём скрещивались непохожие авторы и противоположные человеческие характеры, [различные театральные стили]. В более поздние годы соболевское многообразие раскрывается как цельное единство, то, для чего раньше требовалась самостоятельная роль, сейчас входит в образ, как дополнительная краска. Первое время она была рачительна и не признавала никаких ограничений. Большая непосредственность и правдивость в сочетании с вдумчивостью и тактом, позволяли ей творить в различных планах – почти одинаково хорошо. В «Луне слева» Билль-Белоцерковского она играла Параську (в пределах одного периода творчества я не соблюдаю строгой хронологии): слезала с печки в рваной юбке, с тонкими косичками, босиком. Спокойная ленивая девчонка тщательно скрывала свою насторожённость и тревогу. В инсценировке ремарковского романа «На западе без перемен» Соболева была Жанной Дюваль. Чёрное длинное платье, строго причёсанные светлые волосы. Внешняя статуарность делали её негодование и скорбь ещё более сосредоточенным и непримиримыми. Голос её крепнул от страдания. Она появлялась в прологе и в эпилоге, как трагическая муза французского народа. В роли Агнички („Не всё коту масленица») актриса смешила забавными тягучими интонациями, Агничка была толстой хохотушкой; Вышневецкая из «Доходного места» медленно умирала в своей золотой клетке, её печаль порой переходила в равнодушие, кружева, в которое её одели, казалось, лишили её воли. Елизавета в «После бала» – невозмутимая уверенность, производившая комическое впечатление, медленный разговор с пощёлкиванием семечек. Ксения Ионовна („Мой друг»), секретарша Гая – затянутая в рюмочку, коротко остриженная, с яркой улыбкой, талантливая, легкомысленная и твёрдая. Соболева почти одновременно играла Елизавету в «Дон Карлосе» и Марселину в «Женитьбе Фигаро».

Она не увлеклась поверхностными задачами, её решения всегда были продуманными и глубокими. Бытовые очертания роли, острота сценических ситуаций раскрывали существо образа, духовный облик человека; от первых мимолётных эскизов до позднейших классических созданий неизменным оставался принцип высокой одухотворённости творчества. Жизнь человеческого сердца, внутренние стремления личности в первую очередь интересовали актрису. Галерея её персонажей – не коллекции масок или бытовых типов, но собрание индивидуальных человеческих характеров. Некоторые из них слегка намечены, другие тщательно выписаны, но везде основные свойства личности выступают на первый план, ими определяется неповторимость каждого обреза. Характеристика человека у Соболевой построена на точном понимании его внутренних действенных задач, его отношения к центральному авторскому конфликту. Найти эмоциональный ключ исполнения, понять природу волнения и внутренние причины поступков героини значит для Соболевой овладеть ролью. Впечатление жизненной подлинности рождается у неё из точного соответствия между эмоциональной гаммой и социальным содержанием образа; внутренняя жизнь человека возникает на сцене неотрывно от эпохи, среды, внешнего строя его существования. [В соболевских образах угадывается богатство жизненных наблюдений, внимательное изучение пьесы и материалов, сознательным, порой аналитическим путём актриса приходит к художественному синтезу] Образное воплощение творческого замысла поражает всегда своей лаконичностью и обязательностью.

Годы, когда Соболева начинала свою театральную жизнь, были годами становления советской драматургии. [В эти годы метод советского искусства определился как метод социалистического реализма. Писатели названы инженерами человеческих душ.] [От мхатовского «Бронепоезда», «Любови Яровой» Малого театра до спектаклей Погодина, Ромашова, Корнейчука, «Егора Булычева» и «Человека с ружьём» театра имени Вахтангова – таков отрезок времени, в которой заключена творческая молодость Соболевой. Театр, в котором она играла – Большой драматический – не остаётся в стороне от общего движения: новая линия театра утверждается в постановках советских авторов, горьковских пьес, в переосмысливании прежних классических спектаклей.] Соболева как художник росла в исключительно благоприятных условиях, идейная глубина и художественное совершенство её творчества сформировались под влиянием окружающей жизни и советского искусства. Особенное значение имел репертуар.

Она практически решала в своём творчестве основную задачу, стоящую в то время перед искусством – создание образа положительного героя. Роли, сыгранные ею, не были первостепенными, но они заложили основу для будущих её Любови Яровой, [Гриневой] и Ганны Лихта. Критика единодушно хвалила её Зину из «Человека с портфелем» Файко. Ни малейшей дидактичности в соболевском исполнении не чувствовалось. Зина была очень непринуждённа и проста. Она играла легко и свободно, её высокая принципиальность, нравственная непримиримость проявлялись естественно и по-женски мягко. [Но она же осудила приспособленца и двурушника Грантова, осудила, следуя своему подлинно мировоззрению, диктующему беспощадность врагу, бережную любовь к друзьям. Дружба Зины казалась надёжной, и зритель был спокоен за Гогу, когда он и Зина, обнявшись, уходили со сцены.] В этом образе Соболева показала человека нового поколения интеллигенции, к которому принадлежала она сама, её товарищи. И рядом с Ниной в репертуаре актрисы появляется образ старого большевика, человека, закалённого в подполье – Соколовской из славинской «Интервенции». [В просто обставленной комнате] за столом сидела пожилая женщина, заглядывая в словарь, писала воззвания французским морякам. «Обновление мира» – «Le renouvement du monde». Она не торопилась, работала буднично, просто, лицо её [– простое умное лицо с внимательными глазами –] тоже сохраняло спокойное, деловое выражение [– словно не в подпольном обкоме писала она великие слова об обновлении мира, а у себя дома, обычное письмо, что она здорова и что работа идёт хорошо]. В её спокойствии, немногословии, кратких репликах чувствовалось вдохновение, уверенность, воля. И когда паника захлестнула корабли интервентов, а по высокой лестнице навстречу партизанам поднялись Жув, Али, Селестен, зритель вспоминал эти слова – «Обновление мира», её решение – выступать через десять дней, её спокойное лицо, внимательные глаза – глаза руководителя, воина.

Школой социалистического отношения к искусству был для молодой актрисы горьковский репертуар. В «Егоре Булычеве» она играла Варвару, в «Достигаеве» Глафиру. [Люди различных станов, Варвара и Глафира занимают полярные места в том расколовшемся на двое мире, который встаёт со страниц горьковской дуологии.] [Написанные очень лаконично, эти образы занимают определённое место в системе социально-философских размышлений автора.] Воплотить эти образы на сцене значит увидеть в каждом личном мотиве его историческое содержание. [У позднего Горького нет случайных слов, от исполнителя требуется максимальная сосредоточенность, ма-

стерство кратких, но точный характеристик. Соболевское исполнение отвечало этим требованиям.] За немногими словами вставляли биографии героинь, угадывалось их прошлое и будущее. Каждая получала верную оценку, эта оценка не привносилась извне, в своём исполнении Соболева органически исходила из верно понятой авторской мысли. Она играла правдиво и глубоко, по отношению к Варваре это значило играть беспощадно. Цепкая активность соболевской Варвары не имела в себе созидательного начала, злобная самоуверенность её казалась нелепой, пресловутая «интеллигентность» ограничивалась побрякушками слов, маскарадным пенсне, презрительной и надменной гримаской, за которыми не скрывалось ничего, кроме хищничества, жадности и пустоты. Глафиру Соболева наделила душевной сосредоточенностью и чуткостью. Её Глафира была обаятельна: свободные точные движения человека, привыкшего к труду, ладная фигура, глуховатый голос, скупая речь. Будущее принадлежало Глафире, и она была его достойна в силу своей жизненной талантливости и человеческой красоты.

Так складывался репертуар, так шло формирование художника. Два мастера, с которыми она работала, оставили заметный след в её творческой биографии, отсюда две роли имели для неё большое значение: Елизавета Шиллера и Шурочка Куприна.

Создавая Елизавету, Соболева училась у Монахова. [В спектакль, которым в 1919 году открылся театр, вводили группу новых исполнителей. На репетициях Монахов очень помог Соболевой своими советами, а более того личным примером – Монаховское исполнение роли короля Филиппа могло служить образцом глубокой реалистической трактовки образа.] Метод Монахова предполагал, прежде всего, создание человеческого характера, а затем уже чеканную форму – абсолютное владение актёрскими выразительными средствами. Тонкая психологическая характеристика развивалась в рамках авторского стиля, с соблюдением авторских пропорций, но без ложных котурнов, без условно романтических одеяний. [Такой партнер обаял молодую актрису; в шиллеровском спектакле Соболева подошла к решению труднейших задач актёрского мастерства. Она сыграла Елизавету в традициях Монахова и Певцова.] В позднейших классических ролях Соболевой заметна та же ориентация: любовь к большой эмоционально-насыщенной форме, высокому стилю, при полном отрицании декламации увлечённость мыслью и чувством. Чёткий и скупой жест, возвышенный строй речи рождаются естественно и не подменяют неповторимую человеческую личность условным выражением театрального амплуа.

Скрытая печаль сопровождала Елизавету, печаль о несовершенстве окружающего мира. Она поступала решительно, если верила в свою правоту, так она стремилась помочь Фландрии; уверенность исчезала, когда речь шла не о счастье народов, но о личной её судьбе. Обстоятельства, сделавшие её женой Филиппа, этикет, обязывающий присутствовать на аутодафе, предательство окружающих – все это она воспринимала как непонятное и неоправданное наказание. Воспоминания детства и любви, лирическое восприятие природы составляли её интимный душевный мир, замкнутый для окружающих. Елизавета была рыцарственно проста. Она была не испанской королевой, а женщиной того будущего государства, гражданином которого считал себя маркиз Поза.

Шурочку Соболева играла в театре Красной Армии. Шурочка – единственная ее роль в этом театре, но сыграна она была более 200 раз. Спектакль «Господа офицеры» [инсценировка повести Куприна «Поединок»] создавался под руководством Те-

лешевой и Попова. Работа над ролью Шуручки дала молодой актрисе законченный творческий метод. [Всегда стремясь к внутренней правде, всегда индивидуализируя своих персонажей, всегда ориентируясь на общую идею пьесы.] Соболева с этого момента научилась работать сознательно и безошибочно. Для этого ей не пришлось кардинально переучиваться, она органически подошла к той стадии своего развития, когда накопленный опыт, интуитивно найденные творческие приёмы потребовали обобщения и формулировки. Занятия с Телешевой облегчили ей этот процесс и подвели актрису к рубежу, за которым открывались новые, более широкие художественные горизонты. [Такие понятия системы Станиславского, как зерно роли, сквозное действие, определили метод соболевского творчества.] Требованию жить на сцене правдивыми свежими эмоциями, точными действительными задачами отвечает соболевское исполнение, из него изгнаны штампованные общие места. Воспитав в себе подлинно реалистического художника, Соболева сохранила свои индивидуальные выразительные средства, [она рассказывает очень индивидуально иначе, чем Тарасова или Андровская,] но всегда рассказ ведётся о живом человеке, судьба которого зрителя глубоко волнует. [Актёрское искусство, понятое таким образом, выполняет исключительную важную общественную, гражданскую функцию.] Не случайно Соболева сравнительно легко восприняла систему Станиславского, она была подготовлена к ней не только профессионально, но и всей своей творческой жизнью, жизнью художника и общественника. Ей было что сказать своему зрителю, вот почему вопрос как сказать решён был правильно. [Нельзя думать, что молодость художника посвящена только накоплению профессионального опыта, разгадке профессиональных секретов.] Открытия в области сценического метода у Соболевой приходили в результате большой жизненной зрелости, роста общественного сознания актрисы. [Не случайно она одновременно овладевала системой Станиславского и почувствовала в себе достаточно творческих сил, чтобы выйти на сцену в роли Анны Карениной. Согласившись работать над образом Анны, актриса поверила не столько в совершенство своей техники, сколько в глубину мысли, силу и ясность своих художественных эмоций.]

Материал, над которым Соболева работала совместно с Телешевой и Поповым, не был первостепенным по своим литературным качествам и смысловой нагрузке. [Соболевская Шуручка образ многогранный и интересный, но без широких обобщений.] Соболевская Шуручка в иные моменты раскрывалась как женщина незаурядная, с целеустремлённостью и волей. Она умела жить широко, щедро, с размахом.

По праву не мирясь с положением провинциальной полковой дамы, она искала выходов эгоистических, была неразборчива в средствах, и это можно было понять в атмосфере тогдашней жизни, в атмосфере купринского «Поединка», проникнутой общим ощущением безысходности. [Шуручка у Соболевой казалась талантливой и по-своему смелой.] Черты хищницы смягчены были её женской очаровательностью и внутренней тонкостью. Смуглая, с ласково сердитым выражением лица, небрежно взлохмаченной причёской, быстрым, насмешливым, обволакивающим взглядом, она увлекательно произносила смешные тосты, танцевала мазурку, шутила и кокетничала. В последней сцене, строгая и сосредоточенная, сжимая платок на шее, с отчаянными и отчаявшимися глазами она сидела в комнате у Ромашова, и тут уже не было шуток, жизнь казалась страшной, становилось понятно, почему в легкомысленных её забавах таилось так много горечи, обиды и тоски.

Отдельные мотивы раннего творчества актрисы имели продолжение в дальнейшем: это касается горьковских образов, советских героинь, а также Шуручки – драматиче-

ская судьба русской женщины становится одной из основных тем соболевского творчества. Никогда она не вернулась к Шиллеру и вообще к западной трагедии. Только один раз, в ранние годы, в Большом драматическом театре, Соболева сыграла Шекспира. Леди Анна тяжело и медленно склоняла под взглядом Ричарда своё чувственное и скорбное лицо.

- 3

Анна Каренина – вторая роль после Наташи из «Земли», сыгранная Соболевой на сцене Саратовского театра. В этом театре Соболева работает до сегодняшнего дня. Здесь она создала галерею образов, самых значительных в её репертуаре.

Соболева в Саратове нашла ту же высокую культуру, какой отмечена театральная жизнь Москвы и Ленинграда. Саратовский театр имеет стабильную труппу, крепкий актёрский коллектив, спаянный общностью художественных взглядов. К моменту прихода Соболевой театром руководил народный артист РСФСР И.А. Слонов, затем народный артист РСФСР И.А. Ростовцев, затем К.И. Андронников, А.А. Ефремов, в настоящее время народный артист АзССР А.Л. Грибич. На саратовской сцене исполняется русская и мировая классика, современная советская драматургия. Несколько раз в 1936, 1937 и 1938 годах театр гастролировал в Москве. Столичные газеты и журналы не раз печатали отзывы о работе театра, в том числе несколько статей о творчестве В.К. Соболевой. Спектакль «Бесприданница», где она играла Ларису, заняла одно из первых мест на всероссийском смотре спектаклей русской классики в 1944 году.

Саратовский театр – театр высоких реалистических традиций, ни формалистические ухищрения, ни бытовизм никогда не были ему свойственны. Ведущие саратовские мастера, ныне покойный Слонов, народный артист РСФСР Муратов, заслуженные артисты республики Несмелов, Карганов, Стрижова, Шукин, – артисты русской реалистической школы, глубоко содержательного и яркого театрального мастерства. Театр бережно относится к индивидуальности актёров. Лучшие спектакли музыкально-ансамблевы, но личность отдельного исполнителя всегда находится в центре внимания постановщиков. Художественный почерк Саратовского театра определяется, прежде всего, стилем исполнения его ведущих мастеров. Среди них первое место принадлежит Слонову, творчество которого оказало большое влияние на остальных актёров. У Слонова всесторонняя характеристика персонажа выражалась на сцене в крупных, эмоционально насыщенных формах. Эта манера присуща многим художникам театра, она видоизменяется в зависимости от индивидуальности.

- 4

Видимо несколько страниц машинописного текста, содержащих раздел 4, утрачены.

- 5

Анна Каренина, Лариса, чеховская Маша, Юлия Тугина, горьковская Надежда – таков круг классических ролей, которые играла Соболева, ставши зрелым художником.

Все они объединены личностью создателя, её творческой индивидуальностью, её артистизмом, её мыслью.

И все они – такие разные – в чём-то близки друг другу. Играя Ларису, Машу, Анну, актриса решала [сходные] вопросы, волновавшие её как человека и как художника. Потому в этих образах много общего. [Общее чувствуется уже при чтении произведений, тем более чувствуется на сцене, когда Ларису и Машу играет одна актриса.]

[Лариса, Маша, Анна – все это разные характеры, но со сходными судьбами.] Сходство их судеб – это сходство их жизненных устремлений, тех конфликтов, в которые вступают они с окружающим миром.

Так же, как и Анна, героини актрисы исключительно талантливы [в том, как человек улыбается и как он тоскует.] [Действительность они воспринимают лучезарно, приемлют её, как радостный дар,] они стремятся жить в полную меру человеческих возможностей, с вечным душевным горением, вдохновенно и содержательно. Соболевой свойственно очень высокое представление о человеке, [о путях личности,] оттого так трагично складываются судьбы её героинь, когда вырастают препятствия непреодолимые. Осуществления своей мечты они чаще всего ищут в любви, внутренний их мир – мир сложных и поэтических переживаний. Авторские ситуации складываются так, что в своём стремлении к красоте и правде героини приходят к крушению иллюзий, так начинается трагедия, духовные крылья человека оказываются надломленными, в душе его поселяются отчаяние и скорбь. Скорбь о неудавшейся личной жизни переходит в не всегда осознанный, но очень острый протест против созданных условий; всеми силами соболевская женщина защищает своё право на счастье. Так же как и Анна, героини актрисы активны и целеустремлены. Силою обстоятельств внутренняя их жизнь окрашена в грустные элегические тона, но, даже погибая, они не отказываются от своих идеалов, приветствуют будущее, в котором эти идеалы должны сдаться действительностью.

[Лариса в исполнении Соболевой – человек, живший очень искренно, согласно велениям сердца, живущий высокими представленными о любви, о человеческих чувствах и взаимоотношениях.] Пережив измену Паратова, она уже в первом акте была беспокойной и неуверенной, мучилась сомнениями и воспоминаниями. Мечта о счастье в деревне с Карандышевым, которого она ещё только хотела полюбить, и воспоминания о прошлом счастье, о Паратове, которого она любила, – эти два настроения владели Ларисой в начале спектакля. [Противоположные переживания не становились у Соболевой осознанным конфликтом между прошлым и настоящим, идеалом и действительностью, жизнью и смертью.] Лариса, казалось, не могла до конца разобраться в своей душе, одинаково искренно и с одинаковой печалью отдавалась различным чувствам: была мягкой и доверчивой с Карандышевым, восторженно вспоминала Паратова. Больше всего хотелось ей уехать из города, жить в общении с природой, в атмосфере человеческого сочувствия. Поэтому основным, что поддерживало её, была вера в Карандышева. Способность любить – вот то неоценимое достоинство, которым он в её глазах обладал.

День, когда происходит действие пьесы, – последний день жизни Ларисы, день, когда открылись перед нею истинные мотивы поведения людей, когда она осознала своё одиночество. Одновременно это день восстания Ларисы. Сложными путями приходит героиня к финалу и прежде, чем погибнуть, она переживает момент, может быть наибольшего счастья, наивысшей свободы. То и другое оказывается мнимым, но характер Ларисы раскрывался на сцене полностью, в её дерзании, в её протесте. Соболева играла не драму покорного угасания, но трагедию отчаянной и бесплодной борьбы.

Спев свой романс, она тихо уходила в глубину сцены, останавливалась там в темноте, молча глядя на Карандышева [чѐ ничтожество она сейчас поняла], на мать [которая не была ей матерью], на гостей, пришедших посмеяться, а сейчас молчавших. На Паратова она боялась взглянуть. Она чувствовала себя униженной, опозоренной, несчастной. К ней подходил Робинзон и пожимал ей руку. [И словно проснувшись после тяжѐлого сна,] Лариса с благодарностью глядела на него одну секунду, а потом молча опускала глаза. Ей нечего было сказать, всё, что могла, она рассказала словами поэта; [«не искушай» она повторяла,] и в этих словах много было трезвости, много сожаления и жалобы [с которой она ни к кому не обращалась, но которая, казалось, ещё сейчас звучит в комнате]. Печальная вольная песня заставляла грустить и улыбаться, потому что в ней Лариса нежно улыбнулась – своему детству, Волге, своей любви – как думала она, улыбнулась в последний раз.

[Случилось не так, Лариса пережила полное счастье в любви, и уже потом,] сидя на скамейке, плача и смеясь, смеясь над своими надеждами, над своим увлечением, над своей любовью, тихо и уверенно проговорила она: «Вася, я погибаю». Вся смешная низкая проза жизни открылась перед нею, она смеялась, уронив голову на руки, и, чем яснее видела новыми глазами Паратова и Васю, и Кнурова, тем отчѐтливее понимала, что ей остаѐтся только погибнуть. Странная тишина овладела ею «жалкая слабость», как сказала она, из этого состояния вывели её слова Карандышева. [«Я вещь» – она с отчаянием повторяла, протестуя и проклиная, протестуя от имени многих людей, чья личность была затоптана, от имени многих женщин, бесприданниц старой России.] Свою роль Соболева провела на полутонах, на недосказанном, Лариса жила горестными и тихими эмоциями, но [Лариса все время боролась и] Соболева умела показать, как, потерпев поражение, не пала она духом – последняя сцена спектакля игралась актрисой патетически, с очень большим внутренней силой.

Глава 3 Оперетта и её артисты

О критическом пафосе и критических приёмах

Я хотел было написать небольшой очерк об актёрах Московского театра оперетты. Но от этого шага удержали меня критики В.Шитова и В.Саппак. В первом номере журнала «Советская музыка» за 1957 год они опубликовали статью, из которой я понял своё заблуждение. Критики показали «Оперетту – как она есть».

Прежде всего выяснилось, что в театре оперетты зритель особенный. Авторы статьи характеризуют его глухо, одним эпитетом – «пассивный». Зато они подробно рассказывают о других зрителях, которые «просто не ходят сюда».

«Их здесь нет. Они рядом, на той же площади Маяковского, но в театре Образцова, где идёт «Необыкновенный концерт», в зале Чайковского, где сегодня Бетховен или Шостакович, в кинотеатре «Москва», где демонстрируется новый фильм. Это они на художественных выставках спорят у полотен и потом заносят в книгу отзывы надписи негодующие или восторженные. Это они на читательских конференциях говорят о судьбах нашей литературы. Это они с ночи занимают очередь на спектакль, в котором танцует Уланова... Это те, кто воспитывает детей, лечит больных, проектирует новые дома, кто ночами сидит над книгами, чтобы завтра вступить на поприще техники или науки... Словом, это зритель активный, зритель взыскательный и благодарный, чуткий и строгий».

Кому же интересно быть зачисленным в лагерь «пассивных»? Ведь легко догадаться, что это те, кто не работает, не читает, не любит живопись, балет и кино. Это какие-то монстры, махровые обыватели. Я краснею, когда вспоминаю, сколько вечеров я провёл в их «дурном обществе».

Кроме того, в Театре оперетты, оказывается, около тридцати «гёрлс». Почему-то это слово всегда пишется в кавычках. «Гёлс» – не просто танцовщицы, а особенные. Вот как описывают их В.Шитова и В.Саппак: «Гёрлс» – это «женская половина московского Театра оперетты». Она «показывает все, что только она может показать! Голые тела покрыты густым тропическим «загаром»... На лицах застыли обольстительные улыбки... Гёрлс работают на совесть. Они раскачиваются, поводят бёдрами, задирают ноги».

Однако всего этого мало. Насмешник В.Дорошевич рассказывал о некоем редакторе, который, будучи обижен на театр, советовал рецензенту написать, что там «с потолка кирпичи валяются». В.Шитова и В.Саппак как будто следуют этому совету.

«В тесном, тускло освещённом коридоре фойе толкутся люди; сильный и рыжий дым плывёт сюда из гардероба...; в гардеробе толкутся, грубят, с раздражением отвечают на реплику соседа». «И кажется, что неистребимый запах арены, запах дешёвой пудры и мокрых опилок до сих пор не выветрился из всего здания...»

Такой театр посещать не следует. В.Шитова и В.Саппак были там несколько раз, но исключительно «по долгу службы». Нам же ходить не к чему. Тем более никто этого не требует.

И все же грустно было бы проститься с опереттой!

Не ошибись ли в чем-то авторы статьи?

Можно написать о нелюбимом актёре, о художнике, о театральном коллективе, которых не признаёшь и не приемлешь. Но неблагоприятное занятие – исследовать нелюбимое искусство.

Его условности кажутся оскорбительными. Живопись в этом случае представляется собранием размалеванных холстов, поэзия – набором случайных созвучий. Художественные приёмы обнаруживают свой ремесленный смысл. Масштабы явлений стираются, частности теснят главное. Облик искусства становится неузнаваемым. Так произошло и с опереттой в статье В.Шитовой и В.Саппак.

Когда Наташа Ростова попала в оперу, ей все показалось «диким и удивительным». «Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слушать музыку: она видела только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших». Описание спектакля в «Войне и мире» – язвительное разоблачение ненатуральности театра.

В.Шитова и В.Саппак хотели бы взглянуть на оперетту свежими глазами Наташи Ростовой, глазами неискущённого зрителя. Эта позиция определяет полемический эффект статьи. «Парк и терраса графского дома» не что иное как «ветхие вылинявшие холсты» и «шаткое фанерное сооружение». Их, очевидно, «вытаскивают на сцену с криком «давай! давай!». Гости Марицы «группа хористов, надевших на себя... платя из костюмерной, значащиеся по третьему сроку службы». В танцевальном дивертисменте «мужчина, в раздувающихся восточных штанах, придав своему лицу зверское выражение, бешено вращает и подкидывает женщину в золотом бюстгальтере, которая учащённо дышит обнажённым животом». Вещи называются своими именами. «Магия театра» их не озаряет. Закономерен поэтому и вывод: «Марица» – «спектакль, которого нет».

Различие между героиней Толстого и авторами статьи заключается, между прочим, в том, что естественное для Наташи отношение к театру усвоено критиками намеренно. У Наташи это ощущение, у критиков – приём. Восприятие Наташи непосредственно, восприятие критиков – рафинировано. Впечатления такого рода могут привести к различным выводам: можно посетовать или порадоваться отсутствию у тебя вкуса к оперетте и, напротив, можно упрекнуть театр за недостаточную художественность. Конечно, критики предпочли второе.

Наташа Ростова – не рецензент, не публицист. Она не отвечает за свои суждения, не обязана выверять свои оценки. Она не придаёт им обязательного характера. Опера ей просто не нравится. Можно, конечно, и целиком отрицать какой-либо род искусства. Но странно было бы, например для Ю.Айхенвальда, автора статьи «Отрицание театра», выступить в роли театрального критика.

В.Шитова и В.Саппак могут возразить, что я приписываю им несуществующие намерения и чувства. Они могут сослаться на свою же статью, где опереточный жанр признается увлекательным. Он – «солнечный», «весёлый», «шумный». Партитура «Марицы» полна «первородной прелести и блеска», спектакль мог бы стать «живым, трепещущим и благоуханным». Многие актёры театра отмечены в статье как хорошие исполнители.

И тем не менее тенденциозность статьи не вызывает сомнений. Вялая игра в ней описана подробно, выразительно и осязаемо, о Б.Поваляеве и Н.Крыловой, которых критики хвалят, сказано коротко и бесстрастно – «задорно поют и легко танцуют». «Весёлая вдова» –

«скромный успех» театра – в композиции статьи не уравнивает «обветшалую» «Марицу». Лирика оперетты критиков не волнует, шутки не смешат. Для удачи, для поэзии, для мастерства в статье не находится красок. Можно ли сказать о картине, созданной критиками, что нарисована «оперетта – как она есть»? Скорее, это оперетта, представшая перед неприветливым предубеждённым взором. «Магия» не возникает, между прочим, и потому, что к ней нет расположения. В.Шитова и В.Саппак нашли в оперетте только ту безвкусицу, которую искали.

Но, может быть, ракурс статьи определяется положительной ее целью? Ведь врач, исследующий больное сердце, оставляет без внимания лёгкие, если они здоровы. Может быть, исключительный интерес к недостаткам оправдан и благотворен? Нет, критика тогда полезнее похвал, когда она справедлива.

В.Шитова и В.Саппак словно не знают, что не равнодушие дирижёра, а плохая акустика театра позволяет медным инструментам порой звучать за счёт струнных и деревянных. Они забыли, что М.Качалов и Е.Лебедева – актёры не молодые, что они не определяют ни будущего, ни даже настоящего театра, что они – его прошлое. Именно поэтому в редких случаях, когда они ещё поют, их имена объявляют перед началом спектакля – вовсе не в знак преклонения перед «звёздами».

Вообще, Театр оперетты можно упрекнуть за многое, но только не за систему звёзд. В нем демократически распределяются роли, каждая дублируется дважды и трижды. Известные актёры выступают в эпизодах (например, М.Качалов в «Белой акации»), молодые исполнители – в центральных ролях. Поэтому нельзя хорошо познакомиться с театром, не просмотрев внимательно репертуар. Когда театр поручает играть спектакль несостоятельным исполнителям (а в «Марице» это, видимо, так и было, да и вообще в театре это не редкость), он тем самым ставит себя под удар. Но когда критики выносят общие суждения, не изучив полностью предмет, это делает их удар не оправданным, а суждения – не убедительными. В статье В.Шитовой и В.Саппак слишком много допущений. Приговор – а авторы статьи его выносят – не основывается на допущениях.

Статья, посвящённая облику театра, не говорит ничего о различных устремлениях в актёрском коллективе. Если верить авторам статьи, Р.Лазарева и Е.Савицкая стоят в одном творческом ряду с Г.Яроном и

С.Аникеевым. По существу же, это не только разные индивидуальности, – это почти противоположные школы. С.Аникеев всегда был проводником неумеренного комикования, Г.Ярон – актер эксцентрический, Е.Савицкая – органичная, почти бытовая актриса. В.Шишкин – блестящий мастер очень определённого склада – неразличим в статье с Б.Поваляевым, молодым актером, которому открыты еще далеко не все секреты жанра. Т.Санину, основную сейчас исполнительницу центральных партий и в «Сильве», и в «Весёлой вдове», и в «Фиалке Монмартра», авторы статьи вообще не заметили. Н. Рубан стал у них второстепенным актёром. Они могли бы не увидеть и Т.Шмыгу, артистическое обаяние которой оценили верно, если бы она случайно не играла в тот вечер, когда критики смотрели «Фиалку Монмартра». Артистки балета для них не более чем безличные «гёрлс», а своеобразное искусство балетмейстера Г.Шаховской – нечто аморфное и пародийное.

Критики считают, что Московский Театр оперетты, к сожалению, не режиссёрский театр. Режиссура, по мнению В.Шитовой и В.Саппак, для него «большая проблема». Действительность театра – репертуар и актёры. Авторы статьи развёрнуто пишут о первом (о драматургии, но не о музыке) и мельком о втором. Однако каждый понимает, что очарование оперетты никогда не заключалось в сюжетах. Прелесть её – не прелесть слов. Поэтому безрадостное перечисление драматургических нелепостей убеждает только наполовину. Требуются поправки весьма существенные – на звучание музыки и на актёрский темперамент. Зритель оперетты, которому не нравится пародийное отношение к жизни, которого не захватывает танец, не увлекают сценические импровизации, для которого мелодия и ритм не скрашивают бедность текста, а непринуждённость действия не искупает нелогичности его, – этот зритель действительно должен чувствовать себя несчастным. Даже правильные его наблюдения получают искажённый смысл.

Так важные вопросы, поднятые в статье В.Шитовой и В.Саппак, приобрели неверное звучание. Их рассуждения дополнены посторонними замечаниями о скучающих хористах и «запахе арены». Претенциозность и, говоря словами авторов, «излишняя запальчивость» их речи только мешает ее убедительности. Оперетта считается маленьким искусством, тем более она нуждается в уважении. Вернёмся к началу – прежде всего опереттой нужно увлекаться. Иначе, конечно, она цветок без запаха.

Принесёт ли пользу статья В.Шитовой и В.Саппак? Постольку, поскольку в ней есть верные соображения. Но если бы они были высказаны людьми, которым дороги жанр и театр, они дали бы более веский эффект. В.Шитова и В.Саппак не открывают театру перспективы, потому не чувствуют обаяния, которое, конечно, театр имеет, не замечают доступной ему артистичности. Поэтому и возможны стали их фантастические рассуждения о «пассивном» зрителе и «голых» гёрлс. Критики вредят своему же делу. И борьбе за хороший вкус хороши далеко не все средства! Хороший вкус состоит, между прочим, и в том, чтобы никому не навязывать своих вкусов.

Спектакль "Москва, Черёмушки"

Я пишу о новой оперетте "Москва, Черёмушки" и, конечно же, должен прежде всего писать о музыке Дмитрия Шостаковича. И поклонников жанра и тех, кто обычно к оперетте безразличен, объединяет интерес к творчеству замечательного композитора, впервые – наконец-то! – заявившего о любви к театру музыкальной комедии.

Между тем, мне кажется, музыка спектакля "Москва, Черёмушки" совсем не нуждается в рассуждениях критика. Во-первых, она – подлинно "лёгкая", понятная и доступная каждому. Во-вторых, как это – "рассказать о музыке оперетты"? Один старый литератор шутил по этому поводу: "Расскажите вкус фисташкового мороженого". Наконец, разве подпись "Дмитрий Шостакович" заведомо не рекомендует произведения? Я не смогу передать обаяние этой музыки – светлой и ироничной, но разве мне не поверят на слово, что она – именно такова? И если я перечислю песни, ансамбли, хоры, которые произвели наибольшее впечатление, создам ли я хотя бы отблеск этого впечатления? Нет, очевидно, здесь уместна только лаконичная справка.

Конечно, Шостакович пренебрегает опереточными канонами – утомительной сентиментальностью, привычной лихостью. Музыка Шостаковича заставляет прислушаться к ней даже там, где она – еле слышный фон. Перефразировка городских и старинных народных напевов, джазовые и маршевые звучания, своеобразные вальсы и забавные интермедии, пародии и признания – весь этот материал, такой, казалось бы, неоднородный, подчинён единому эмоциональному строю. Лирика и радость у Шостаковича не бездумны, герои не захлёбываются в слезах или смехе. Опереточная музыка сохраняет тонкую

выразительность: оркестр (дирижёр Г. Столяров) доносит мельчайшие оттенки – шутку, раздумье, вибрацию чувств. Богатство неожиданных ритмов придаёт блеск и нарядность партитуре, удостоверяет авторство Дмитрия Шостаковича.

Я не говорю пока о музыкальной драматургии произведения – она во многом зависит от литературной. Тема оперетты заявлена в названии. Сегодняшний день, жанровые персонажи. Как будто взяты те мотивы и герои, которые по плечу оперетте, созвучны ей. Ситуации, впрочем, довольно серьёзные. Молодожёны не имеют квартиры, встречаются лишь в музеях и у Большого театра. Хапуги и ловкачи лишают жилплощади "старого москвича" и его хорошенькую непрактичную дочь. Грустные истории, не правда ли? Однако ведь не в трагедии изображать борьбу за квартиру 48, ведь счастливый конец этой борьбы предreshен не только законами жанра.

Конечно, не до шуток людям, не имеющим "крыши", но и оперетта не только шутит. Как страстно мечтают о новой квартире Маша – З.Белая и Саша – А.Пиневиц! Недаром, как в "Мойдодыре" К.Чуковского, вещи начинают двигаться, дышать, послушная мебель выкатывается на сцену, стол покрывается скатертью-самобранкой и гости обнимают радушных хозяев, вальс звучит прозрачно и радостно. Но когда обрывается воображаемая феерия-идиллия, как печально прощаются бескомнатные супруги, как жалобно звучит их протяжный рефрен: "Значит, встретимся завтра у Большого театра"; силуэт классического фронтона на заднике становится спутником неустроенного быта. Можно ли не сочувствовать героям? Но убедительно и другое – обязательный благополучный исход, обязательное опереточное легкомыслие. Милая уютная кадрили соседней-новосёлов, где лукаво приплясывают пожилые служащие и наивно флиртуют домашние хозяйки, где легко импровизируются шутки, потому что все чрезвычайно довольны, у всех сегодня "большой день". Иные оперетты толкуют о ревности, иные об удаче, иные о глупости, "Москва, Черемушки" – о счастье, простом, обычном счастье наших приятелей, соседей, сослуживцев.

"Мелочи жизни", "подробности жизни" в оперетте опоэтизированы и театрализованы. "Москва, Черёмушки" – спектакль о быте, но не бытовой спектакль. Это лирическое, мажорное и пародийное представление.

Чисто бытовая музыкальная комедия, разумеется, тоже может быть художественной. Но поскольку Московский театр оперетты в своё время обращался к ней слишком часто, он в последние годы упорно ищет иную – более яркую, более свободную выразительность. "Москва, Черёмушки" увенчивает эти поиски. Непринужденность композитора словно окрылила режиссёров В.Канделаки, А. Закса, К.Карельских. Нет, не все, что придумано ими, демонстрируется впервые: многое использовано в прежних спектаклях театра, многое пришло, так сказать, со стороны: ведь выходы героев из зрительного зала или перемена декораций на глазах у зрителей – не слишком неожиданные приёмы. Дело, однако, не в свежести частностей: в спектакле цельная сценическая атмосфера (постольку, поскольку её возможно создать без цельного сценического действия).

Парад на просцениуме, добряки-соседи знакомятся со зрителями: "Как дела идут у вас? Как вы поживаете?" Так устанавливается задумчивая тональность комедии. Вслед за тем звучит величавая баллада о старой Москве и будущей Москве, её поёт экскурсовод музея Саша с хором – в спектакль вторгается торжественно-мажорная мелодия. Когда же на сцене строится автомобиль, когда в нем рассказываются весёлые пассажиры, а перед ним пробегают прохожие и внушительно шествует милиционер, оперетта открывает свою заветную стихию – игровую. Шуточный дуэт "доброго молодца" и "красной девицы" переливается в сатирический ультрамодный танец; когда его просят повторить, Лида – Татьяна Шмыга, улыбаясь, спрашивает: "Ещё раз? Попробуйте сами!" Фонтан, мешающий лживой и праздной болтовне, пантомима горе-супругов, попавших под ливень. Театр стремился поставить спектакль в звонком, праздничном ключе.

В оформлении сцены – голубой горизонт, на фоне которого штрихами намечены детали обстановки, темно-синее небо ночной Москвы. Оформление не совсем обычно для художника Г.Кигеля: оно более чем всегда собранно в цвете, более остроумно в подробностях. Едва ли оно в чем-нибудь эмоционально дополняет музыку, но оно и не расходится с нею (хотя всё же художник не обошёлся без привычных бутафорских цветочков).

Кульминация задорного настроения спектакля – в балетной сцене, подставленной Г.Шаховской. Танец демонстрирует якобы прекраснодушные представления Лиды о том, как получают новые квартиры. Номер напоминает поначалу традиционный романтический дуэт. Та-

нец балерины певучий и энергичный. Это первая самостоятельная партия Светланы Франк (естественно, что и её успех должен быть отмечен в статье первым). Воспроизведение классических форм тут же обнаруживает свой буффонный смысл. Кордебалет в воздушных туниках изображает дворников, отец Лиды – М. Качалов появляется чуть ли не в образе благостного синьора (и в соответствующем костюме), управхоз Барабашкин жеманно встаёт на пуанты, а хор в римских одежаниях поёт здравицу: "Милости просим в квартиру 48".

На этом, наверно, можно было бы и кончать статью, сказав ещё только об игре актёров. К сожалению, нас ожидает долгая и не совсем приятная беседа.

Немного неловко начинать её, и вот почему: речь идёт о пьесе Владимира Масса и Михаила Червинского, между тем в программе, выпущенной театром, сказано категорично: "творчество этих авторов... всегда злободневно, неизменно откликается на волнующие вопросы современности, ярко выраженный народный характер и насыщено юмором". Что можно к этому прибавить?

Согласимся с автором этой характеристики: так называемые "отрицательные типы" в пьесе "Москва, Черемушки" довольно "злободневны", да и сыграны они хорошо. Маленький жизнерадостный человечек – управхоз Барабашкин. Очень как будто доброжелательный, довольный собой и окружающими, легкомысленный подхалим, жулик с ясными глазами – таким его рисует Василий Алчевский (эту роль играет также С. Аникеев). Брюзгливый мастодонт, внушительный рогоносец, бесхарактерный рвач – "персона!" Дребеднев. Эту роль А. Ткаченко играет и зло и точно. Н. Крылова в образе стилиги Вавы совершила своего рода маленькое открытие, но уже не благодаря, а вопреки драматургам: написана Вава трафаретно. Есть канон исполнения стилиги, фифы – пустельга, кокетка, развинченная дура. У Крыловой нечто совсем другое. Вава – авантюристка, наглая и цепкая, вульгарная и жадная. Очень крепкая, твёрдо стоит на своих высоких каблучках, ясно понимает свои задачи, точно взвешивает "выразительные средства" – и декольте, и каприз, и нежность. Правда, она суетна и на этом попадает, но здесь уже ничего не поделаешь. Профессиональная жена состоятельных дураков, она, конечно, презирает девчонок в синих комбинезонах, девчонок с книжками в руках.

Но в образах более достойных персонажей можно увидеть скорее некоторые претензии драматургов, нежели реальное их осуществле-

ние. Борис, очевидно, должен был пройти каким-то очень сложным путём через три акта оперетты: изменить мировоззрение. Но герой каким был, таким и остался – и поёт он все то же: "Жду, жду, жду", и к Лиде относится так же – не то любит её, не то отдельную квартиру 48, только что рок-н-ролл он в финале уже не танцует, да еще под занавес признается, что шёл "не той дорогой". Мог ли актёр (Н.Рубан, Ю.Богданов) создать характер, тем более наметить эволюцию характера? Лида, как почти все героини наших оперетт, очень юная, принципиальная и нежная, но уловить её отношение к Борису трудно, развития отношений в пьесе нет: чувства здесь стёрты дидактикой. Лида презирает Бориса, потом наставляет его, немножко ему улыбается, наконец, почему-то обнимает. Даже обаяние и артистизм Татьяны Шмыги не спасают положения, а ведь они незаурядны. Не похозяйски театр распоряжается артисткой: вынуждает её изображать небывалую наивность, в то время как ей неорганичны инфантильные позы и голубой цвет. Но зато её энергия, её шутки искренни и увлекательны и в роли Лиды, конечно, хотя индивидуальность Шмыги богаче материала этой роли. Шостакович подарил Лиде музыку "Песни о встречном", известную всему миру, но Масс и Червинский как-то не нашли ей места, не нашли для неё слов. Вообще драматурги не воспользовались предоставленными им возможностями.

Многим персонажам пьесы нечего делать, не о чем петь. Сергей и Люся, видите ли, не могут объясняться, потому что Сергей робок, а Люся горда: мотивировки, мягко говоря, не оригинальные, не увлекательные. А.Котова играет Люсю с присущим ей задором, но задор этот ни на что не направлен: эмоции и действие подменить им нельзя. Словом, кроме сатирических мотивов, в пьесе все довольно неопределенно. Не нужна, разумеется, стандартная схема венской оперетты – конфликт лирической пары, конфликт каскадной пары, а вот конфликты одновременно острые и смешные оперетте все-таки необходимы.

Перипетии борьбы с Дребеднёвым и Барабашкиным не прочерчены драматургами отчётливо. Все персонажи говорят, что коллектив непременно поможет, выручит, все волнуются, возмущаются, а как, собственно, помог коллектив Лиде и почему посрамлена Вава, неизвестно. Может быть, Масс и Червинский и не стремились создать стройную пьесу, может быть, они задумали оперетту-обозрение? Но в обозрении трудно опровергнуть чьи-либо неверные принципы или утвердить силу коллектива. Так или иначе, в либретто не всегда при-

сутствует логика, и Шостакович не создал партитуру с музыкальным развитием, борьбой; выдающийся симфонист удовлетворился лишь внешним, а не образным единством произведения.

Режиссура спектакля, может быть, и не очень этим огорчена: ведь каждый эпизод в отдельности и написан и поставлен интересно. Актёрам же трудно без внутреннего движения характеров. Не удивительно, что актёрские краски, в отличие от постановочных, довольно элементарны: порой на сцене возникают негодование и радость без повода и цели, иллюстративные жесты, неумелые и ненужные.

Задолго до премьеры оперетты "Москва, Черёмушки" о ней писали и думали, как о событии. И вот в спектакле странная двойственность – новаторство и штампы рядом. Конечно, многое сближает пьесу и музыку, недаром Шостакович решил писать оперетту на текст Масса и Червинского: композитора привлекало, очевидно, театрально-праздничное преобразование будничной темы. Но композитор последователен, во всем верен себе, драматурги же походя затрагивают вопросы, которые не могут решить в избранной манере и форме, а значит, не решают их вовсе. Так намечаются в спектакле контрасты высокого вкуса и нехитрого ремесла. Но поскольку музыка Шостаковича ясно подчеркнула все, что недостойно ее, она, конечно, поможет театру в его поисках художественной правды.

Молодёжь оперетты

Проведённый недавно смотр творческой молодёжи театров со всей отчётливостью показал увеличивающееся значение и растущий профессиональный уровень того нового поколения, которое через несколько лет станет ведущим в советском театральном искусстве.

Музыкальные театры Москвы за последнее время также обогатились целым рядом молодых даровитых исполнителей. В ведущих спектаклях театра им. Станиславского и Немировича-Данченко и Театра оперетты заняты артисты, совсем недавно ещё совершенно не известные московскому зрителю. Художественное руководство театров, и в особенности Театра оперетты, все более ясно начинает ориентироваться именно на это молодое поколение. Артисты музыкальных театров находятся несколько в особом положении. Основная эстетическая проблема – создание на основе музыкального материала правдивых реалистических образов, поэтому перед молодыми артистами театров стоит двойная задача – им приходится не только овладеть опытом, им приходится этот опыт создавать. Такая задача оказывается выполнимой. Многочисленные примеры могут засвидетельствовать то, как недавно дебютировавшие артисты не только приносят на сцену свой талант, но и способствуют обновлению жанра.

Задача этой статьи заключаема в том, чтобы продемонстрировать эти примеры, чтобы показать, как актёры недраматических театров плодотворно воплощают прин-

ципы нашего театрального искусства в целом. Этим определяется характер статьи, сведённой по существу к ряду отдельных актёрских портретов. Галерея образов, даст представление о том, несколько успешно осуществляется основная цель, стоящая перед молодыми актёрами.

- 1

За последнее время на афишах театра им. Станиславского и Немировича-Данченко появилось много новых имён молодых вокалистов. Ответственные партии, порученные им, – свидетельство их уже сформировавшегося мастерства, уже накопленного опыта. Перечислив подряд все эти имена, можно будет сказать, что в театре подрастает новое поколение. Художественные принципы, на которых воспитана эта молодёжь – самые передовые. Стремление превратить музыкальную партию в музыкальный образ – свойственно всем им, и старые наименования вокалиста или певца применительно к ним уже становится недостаточным. Однако известно, что вокальная и сценическая техника многих из них находится в стадии становления. Так, с большим напряжением поёт Д.Потаповская, не владеющая ещё своим темпераментом и потому не в полной мере использующая особенности своего таланта, в котором органически сочетаются лиричность и драматизм. Так, ещё несколько принуждённо на сцене держится Н.Дударев, вообще говоря, один из способнейших певцов театра, лучший бас в труппе, обладающий голосом очень большого масштаба. Наибольших успехов среди молодёжи добилась пока Л.Авдеева. Она полноправно возглавляет молодое поколение вокалистов театра.

Авдеева – оперная актриса по всем своим данным, труднейшие партии она поёт без видимого напряжения, с такой чистотой и уверенностью, какая приходит лишь с большим исполнительским опытом. Талант певицы чрезвычайно востребован, и говоря о ней, можно говорить не только о вокальном даровании, но и вокальном мастерстве в широком смысле слова. Её артистизм не только в мимике и жестах, не только во всем сценическом поведении, её артистизм прежде всего в её пении. Безусловно, что в этом сказываются традиции театра. Хорошо известно, например, каким мастером вокальной выразительности является Н.Кемарская. Ещё не в полной мере, но во многом и в основном, этим традициям следует и Авдеева. С большим тактом использует она свой голос – прекрасное и энергичное лирико-драматическое сопрано очень сочного тембра, соединившее одновременно и красоту и силу. Большого темперамента голос формируется лишь в необходимый момент, в момент сценических кульминаций, но зато всегда с неизменным сценическим эффектом. В целом, общемузыкальная культура Авдеевой отвечает самым высоким требованиям.

Сценический талант Авдеевой также предназначен для оперы. Оперетта, в которой она выступает время от времени, можно сказать, ей противопоказана. Оперативность, подвижность и гибкость, контрастная смена одних эпизодов другими, все то, что требует жанр оперетты, находится вне возможностей Авдеевой, – во всяком случае, сегодня. Гораздо более удаются ей эпизоды и ситуации оперного склада, полноценно и правдиво передаёт она устойчивость, прочность, масштабность сценических состояний, драматизм единого, но глубокого и захватывающего чувства. Вся сила её персонажей заключена в твёрдости натуры и характера, в постоянстве их желаний и страстей. Это, прежде всего натуры очень цельные.

У героинь двух её спектаклей во многом совпадающие биографии, и обеих она наделяет во многом сходными характерами. Грузинская девушка Маро и русская де-

вушка Варвара, которых поёт Авдеева в «Кето и Котэ» и в «Фроле Скобееве», – мужественно и стойко переносят выпавшие на их долю испытания. Бедность лишает их юности, они не по возрасту опытные и преждевременно взрослые. Видимо, такой характер близок артистке. Чтобы сохранить его, она жертвует побочными мотивами, которые у других исполнителей могли бы быть главными. Авдеева подчёркивает, что Варвара гораздо более сестра своих братьев, ставшая для них второй матерью, чем невеста своего возлюбленного. Честь своего дома, своей семьи, своего имени – главное достояние авдеевских девушек. Блюсти её повелевает им человеческая гордость. Сила женской души, её непреклонность перед лицом испытаний – основная тема Авдеевой.

Обращаясь к оперетте, Авдеева неожиданно находит в забавных и трогательных ситуациях «Периколы» исходный для себя материал. Бесхитрое создание, простоедушное и немного ленивое, по необходимости ставшее предприимчивым, – эту забавную двойственность Периколы, вынужденной бороться за свою честь и свободу, Авдеева разыгрывает точно. Очень удался ей финал второго акта, двойное существо Периколы было выражено наглядно и трогательно.

Стоя на троне вице-короля, царственно и по-девичьи неумело, она надменно взирает на окружающих придворных, и неожиданно разражается рыданиями, забыв обо всем, думая лишь об арестованном возлюбленном. Однако почти все сцены юной и простодушной Периколы получались бледными, а иногда просто искусственными. Гораздо удачнее у неё выходил короткий миг повзреления Периколы, подобно другим её героиням, берущей свою судьбу в собственные руки и спасающей себя и Пикилио. "Птичка певчая" в первом акте, она по праву поёт в третьей куплеты признания, в которых материнской любви к Пикилио больше, чем страсти возлюбленной. В этой сцене бывшая бродячая певичка и девочка Перикола становится женщиной и артисткой.

- 2

Образ, созданный В.Бовт в балете «Эсмеральда», близок своему литературному первоисточнику, его можно было бы охарактеризовать словами автора «Собора Парижской Богоматери». Эсмеральда – человек свободной и чистой души. Она не знает ни страха, ни горя, она предана радости и искусству. Бовт в своем танце передаёт то безмятежное неведение опасности и зла, которое отличает Эсмеральду и делает характер её необычайно цельным. Тема свободы, любви, творчества воплощена в образе уличной танцовщицы, но за этой романтической темой в спектакле присутствует более широкая мысль о талантливости и правде порабощённого народа. Героиня Бовт – человек живых драматических переживаний, её судьба имеет реальный смысл, утверждает большую демократическую идею.

Танец цыганок, одновременно тоскливый и порывистый, оттеняет в спектакле танец главной героини. Во дворе замка за присевшими в боязливом ожидании цыганками появляется стремительная радостная Эсмеральда. Она бежит к Фебу, но останавливается и, как бы прислушиваясь к своему сердцу, медленно отступает на пуантах. Так начинается её любовное признание. Она обожествляет Феба, любовь для неё подвиг. Её неуверенность прорывается глухо и быстро исчезает, настойчиво звучит мотив женской страсти, а сильнее всего – беззаветная преданность, с этим чувством она затихает, опустившись на колени. Цыганки танцуют тревожно, предсказывая беду. Но Эсмеральда, не внимая им, утверждает своё счастье, рассказывает свою чудесную

тайну, отдаёт возлюбленному свою жизнь. В этой сцене у Бовт все психологически необходимо и выразительно.

В действенных эпизодах танец Бовт приобретает эмоциональную силу. Желания, намерения, поступки героини она доказывает с неожиданной остротой, лаконично и строго; когда её танец насыщен активными переживаниями, Бовт создаёт законченный образ. Но в моментах, где слабо выражена конкретная целевая устремлённость героини, – а на балетной схеме в отличие от драматической это случается часто, – танец Бовт становится декоративным, иногда сентиментальным. Таков, например, первый выход Эсмеральды. Согласно Гюго, танцующая Эсмеральда – светлый луч в темной комнате, так и задуман её танец в спектакле. Он построен очень свободно, и каждая исполнительница может придать ему особое звучание. В этом танце выражено стремление и способность Эсмеральды делать счастливыми окружающих. Эсмеральда обращается к народу, которому она близка. Но Бовт замыкает духовный мир своей героини, ограничивает его, в её исполнении Эсмеральда только умилится собственным достоинствам. Симпатии, которые она вызывает, кажутся неоправданными. Танец лишён подтекста, лишён поэтической стилистики и потому – хотя Бовт хорошая драматическая актриса – этот танец становится пустым.

Своеобразие Бовт как танцовщицы в том, что только в чётко определённых обстоятельствах и взаимоотношениях она передаёт лиричность образа и героическое начало своего творчества. Характер Эсмеральды в основном раскрывается в драматических эпизодах, потому этот образ вышел у Бовт содержательным. Вне этих обстоятельств исполнение Бовт становится недостаточно одухотворённым и недостаточно искренним. Уточняя существо отдельных ситуаций, она не объединяет их общей поэтической идеей. Её стремления к реалистической правде резко ограничено кругом тем, которые Бовт хочет и может выразить в своём искусстве. Её танец, чёткий, организованный, порой виртуозный, станет совершенным, если обогатится настроением.

У цыганки, которую танцует в «Эсмеральде» Э.Власова, нет даже собственного имени, она никак не поименована в программе. Но само её существование в спектакле не мимолётно и не случайно, цыганка – действующее лицо в полной мере. Когда в первом акте кончается общий танец цыганок, роль их предводительницы – юной, гибкой подружки Эсмеральды, только лишь начинается.

Характерные танцы и ансамбли старых классических балетов были, как правило, не связаны с действием, замкнуты в себе и самостоятельны по теме. Их исполнителями были мастера эпизода, мастера танцевальной миниатюры, владевшие партией, но не ролью. Эта схема не один раз разрушалась в советском балете, однако все возможности жанра ещё далеко не исчерпаны. Поэтому принципиальной удачей «Эсмеральды» явилась цыганка-спутница героини, характерный персонаж по внешним признакам, действенный образ по своей роли в балете. Такова она в замыслах В.Бурмейстера и в исполнении Власовой, совсем молодой актрисы, с недавних пор выступающей в театре.

Не утерев ничего из театральности, присущей лучшим мастерам характерного танца, Власова привнесла в своё исполнение подлинный внутренний драматизм – не привычный драматизм цыганских плясок, беспричинный и жестокий драматизм вообще, а драматизм осмысленный, к которому её обязывало существо роли. Подруга Эсмеральды, свидетельница её гибели, она бессильна предотвратить эту гибель, – таков смысл маленькой драмы юной цыганки. В большой и патетический конфликт па-

рижского народа и парижских властителей она внесла трагический мотив бессилия одинокой простолюдники.

Центральная сцена цыганки – сцена у Феба, к которому она попадает вместе с Эсмеральдой. Феб аристократ, и, стало быть, недруг, у цыганки он вызывает страх и гнев одновременно, она видит то, чего не видит ослеплённая счастьем подруга. И после танцевального монолога Эсмеральды, признающей в любви, следует её страстное и откровенное признание в ненависти. Её танец, обращённый к Фебу – непримиримо враждебный, предостерегающий и тревожный. Это танец человека, который точно предвидит будущее, не ждёт от него ничего хорошего, вступает с ним в борьбу. Борьба за Эсмеральду, за её судьбу, которую сама она не предугадывает, за её достоинство, которым она пренебрегает, за достоинство простонародной девушки вообще – всё это воодушевляет цыганку, пронизывает горделивыми и непокорными интонациями тот танцевальный поединок, в который она пытается вовлечь самодовольного, надменного, ни о чем не задумывающегося Феба.

Роль, исполненная с таким темпераментом, все время подводит Власову к обобщениям. Цыганка-девочка становится значительной фигурой в спектакле, она воплощает смысл совершающихся событий. В одной из последних сцен она танцует на коленях, и в её скованных позах рождается отчётливый образ пленения. Так подходит к концу вся роль, так говорит она о человеческой силе и о социальном бессилии девушки из народа, так тема цыганки смыкается с главной темой спектакля и её непосредственно формулирует.

Путь балетного актёра – самый постепенный из всех существующих в искусстве. Центральным партиям всегда предшествуют эпизоды, большим творческим победам – более скромные успехи. Именно в них залог будущего актёров, именно в них – гарантия будущего театра. Однако, в этом отношении в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко не всё обстоит благополучно. Эсмеральда-Бовт и цыганка-Власова – основное из того, что сумела добиться и показать балетная молодёжь труппы. За двумя-тремя исключениями не удалось увидеть равноценных эпизодических достижений. Творческая история театра за последнее время знает их вообще очень немного, удачи балета – это, как правило, удачи балетмейстеров и главных исполнителей. В репертуаре театра есть целый ряд спектаклей, где почти отсутствуют второстепенные персонажи. В этом сказывается постановочный принцип театра, но не только в нём дело. Причиной малочисленности эпизодических актёрских удач является резкий разрыв, существующий в театре между ведущими мастерами и большей частью остального коллектива. Молодые артисты труппы, формально занимающие промежуточное положение, т.е. предназначенные для вторых ролей, не всегда с этими ролями справляются. Говорить тут приходится о самых обидных и, к сожалению, нетерпимых вещах, именно о недостаточной профессиональной подготовленности.

В классических вариациях особенно заметно то, что является основным пороком многих молодых исполнителей – то, что их танец не несёт в себе никакого содержания, настроения и образа. Танец сводится к физическому действию, к последовательности отдельных движений и поз. Отсутствует какое бы то ни было организующее начало, тот внутренний темперамент, который придаёт танцу целеустремлённость, цельность и, стало быть, осмысленность. Именно так танцует в «Эсмеральде» исполнительница роли Флёр де Лис Г.Архипова. Она не предприняла ровным счётом ничего, чтобы обнаружить смысл эпизода, и придала партии откровенно-экзерсисный ха-

рактир. Разумеется, причина такого оголтелого техницизма заключается в недостаточной профессиональной подготовке. Чтобы танцевать осмысленно, необходимо танцевать уверенно – это совершенно очевидное условие, но оно не всегда соблюдается в театре. Театр должен помимо творческой работы с молодёжью, вести – очень настойчиво – работу педагогическую.

Было бы неверным и несправедливым отнести эти упреки ко всей балетной труппе. Среди балерин, танцующих эпизоды, можно назвать по крайней мере трёх бесспорно талантливых «классичек». Это уже сравнительно опытная М.Редина, это и совсем начинающие С.Виноградова и Т.Задорина. Танцевальная манера Задориной очень гибка, в быстрых и медленных темпах, в сольных и ансамблевых вариациях, она танцует уверенно, активно и ритмически отчётливо. Та самостоятельность, с какой она держит себя, и та настойчивость, с которой проводит она свои актёрские и танцевальные задания, – позволяет увидеть в ней солирующую балерину в самом недалёком будущем. Во всяком случае, уже теперь танец её достаточно индивидуален и – что самое главное – выразителен. В «Эсмеральде» Задорина танцует в двух сценах – на площади и в замке. В одном случае это народное празднество, в другом – предсвадебная церемония. Разница не очень подчёркивается Задориной, но и не теряется полностью. Оба эпизода она танцует с разным темпераментом – фривольно и легко на площади, степенно и чуть торжественно в замке.

Редина хорошо известна зрителю по кинофильму «Солистка балета», в котором она снималась несколько лет тому назад. Уже тогда раскрылось лирическое дарование танцовщицы, светлое, обаятельное, но подчас бестемпераментное. Ее героини выглядели бессильными и беззащитными, иногда их беззащитность казалась непреодолимой. С годами, однако, по мере того, как её танцевальное мастерство становилось утончённым и безупречным, бесстрашность стала сменяться оживлённостью, и её последние танцевальные миниатюры приобрели целеустремлённость, законченность и блеск. Бесспорно, что все возможности Рединой ещё не использованы театром, и надо полагать, что балетмейстеры помогут ей в строгих формах классического танца выразить поэзию и лирическое обаяние.

- 3

Молодые актёры оперетты в своём творчестве решают более сложную задачу, чем молодёжь драматического театра. Они не могут ориентироваться на накопленные традиции – эти традиции не во всём полноценны. Хороший исполнитель оперетты в наше время обязательно ищет и находит в своём жанре новые возможности. Произведения советских композиторов – Дунаевского, Милютина, Листова и других требуют нетрадиционных для опереточного театра актёрских качеств, они требуют создания реалистических характеров. Известно, что чем более образ внутренне богат, тем более он сценически выразителен. Сегодня молодые актёры театра оперетты становятся мастерами своего жанра в той мере, в какой они стремятся к правде переживаний. Отдельные удачи молодых исполнителей неслучайны, они свидетельствуют о развитии театра в целом.

Опереточный простак почти всегда разрушал художественную цельность спектакля. В своём поведении он не считался ни с логикой действия, ни с партнёрами. Единственной его целью было пошевелить зрителя, при этом средства допускались любые. В.Шишкин по условному обозначению простака, но ничто в его актёрском облике не

соответствует дурным традициям амплуа. Он шутит очень мягко и искренне. Его герои – живые люди, они способны совершать поступки различные – не только забавные и нелепые. В игре Шишкина есть цельность: его танцы, его песенки исполняются внутренне оправданно и потому – увлекательно. Традиционный опереточный простак изображал человека поверхностного, герои Шишкина психологически своеобразны. Живые, подвижные, насмешливые, они в то же время очень сердечны, внимательны к людям, они защитники справедливости, их радость не бездумна. В красочных формах опереточного театра, которыми Шишкин свободно владеет, он умеет раскрывать значительные темы.

В оперетте И. Дунаевского «Сын клоуна» Шишкин играет Ивана – артиста цирка, специальность которого музыкальная эксцентриада. Такая необычная профессия уже сама по себе характеризует персонаж, и действительно, в спектакле она многократно обыгрывается – Иван и в жизни шутит, как на арене, и в любви он признается «с музыкой и партнёром». Но Шишкин прежде всего передаёт не то особенное, что делает фигуру Ивана экзотической, а то общее, что роднит героя со всеми советскими людьми. Тема любви к своему делу, высокой ответственности артиста стала у Шишкина центральной. Ивану знакомо творческое беспокойство, где бы он ни был, он обдумывает свои номера, и это не причуда клоуна, но естественное у артиста стремление к совершенству. Герой Шишкина стал обаятельным. Любимой девушке Иван поёт старинную цирковую песенку «Не надо смеяться над чувством паяца», песенка пародийная, но когда Ксения убегает, не дослушав, те же слова Иван произносит проникновенно и нежно, глядя ей вслед. Вообще герои Шишкина, любят преданно. Скромность, внутренний артистизм, жизнерадостность отличают лучшего из них – клоуна, которой на сцене показан, как подлинный художник.

В Театре оперетты сегодня по-новому понимается комическое. Комедийные эпизоды не уводят, как прежде, от действия, но органично существуют в спектакле; тем самым повышается их качество, усиливается их эффект. Чувством юмора, необходимым в этом жанре, владеют многие молодые актёры, их исполнение отмечено настоящим комедийным темпераментом. Так, непосредственность дарования К. Кузьминой в смелых контрастах сочетать серьёзное и смешное. В «Мечтателях» К. Листова её героиня Васёна Волчок рассерженная и негодующая врывается к начальнику строительства. Молча протянув вперёд руку, она отмечает его растерянные вопросы и возражения. Глядя начальнику в глаза, она наступая на него, повторяя: «Товарищ Калмыков» – все более грозно и нетерпимо. Впечатление, что это или властный инспектор, или дерзкая скандалистка, но через минуту на сцене растерянная девочка, которая торопясь рассказывает о своём деле. Добившись желанного ответа, она пытается скрыть свою радость, опять хмурится, угрожающе протягивает: «Товарищ Калмыков», но в этот раз не выдерживает и хохочет. Васёна – энтузиастка, молодёжный бригадир. В ней много детского, мальчишеского задора, она застенчива и потому, конечно, ведёт себя подчёркнуто независимо.

- 4

Адель, служанка в доме Айзенштейнов, мечтала стать актрисой, но В. Вольская, исполнительница этой роли в «Летучей мыши» И. Штрауса, всерьёз мечту своей героини не приняла. Её Адель вообще не очень умеет заглядывать в будущее, слишком увлекательным ей представляется настоящее. Каждое новое впечатление и каждое, даже самое маленькое событие, её захватывают. Она наблюдательна, забавно звучат

её рассказы: Адель важничает, гордится своей осведомлённостью, остроумно вышучивает чужие слабости. Но ей чужда активность даже в том плане, в каком она обязательно предполагается у служанки старой комедии. Её хитрости – всегда импровизации, они заранее не обдумываются, они наивны; Адель прежде всего натура непосредственная. Живое воображение Адели – единственное, что заставляет поверить в её будущие сценические успехи, целеустремлённость ей не знакома совершенно. Адель мечтает, конечно, и о театре, но насколько же более увлечённо, более страстно она мечтает попасть на бал. Прижимая к лицу букеты, она представляет себе танцы, гостей, она слышит музыку, она переживает свой успех – весь второй акт «Летучей мыши» проходит перед её блестящими заплаканными глазами. У Адели изменчивый, зыбкий характер. Тонкая, чёрненькая, она стоит перед Фальком, директором театра, её лицо – только что лукавое и оживлённое – складывается в жалкую гримасу, её руки, которые Фальк сравнил с палками, дрожат, Адель рыдает горько и безутешно. Переходы настроений у неё мгновенны, Адель – человек крайностей и Вольская рисует это своеобразно и смешно.

На балу Адель появляется в платье с роскошным и нелепым шлейфом, её принимают за баронессу. Впрочем, баронесса она неловкая, у Вольской нет ещё достаточной техники для ролей, где героиня попеременно то госпожа, то служанка. Во втором акте поражает не артистичность её, но та же непосредственность. Надменно приподняв голову, величавым и изысканным жестом она протягивает руку для поцелуя, замирая от страха, едва удерживаясь от смеха. Адель Вольской хорошо чувствует искусственность этикета и тех преград, которые отделяют её от остальных гостей. В центре весёлого спектакля оказалась простая девушка, служанка, которая живёт намного естественней и ярче, чем её господа. В этой и в других ролях Вольская доказала искренность и сценичность своего таланта. Она действует на сцене очень свободно. Но почти всегда она недостаточно обнаруживает сквозное действие роли, и это, конечно, опасно – Вольская, как и её Адель, способна, увлечшись отдельными ситуациями, забыть об основной цели.

- 5

Белая – лирическая актриса, в её исполнении есть и внутренняя мягкость, и сосредоточенная задумчивость, и сдержанное волнение. В своих ролях Белая не следует каноническим образцам, но – поскольку это предлагают композитор и драматург создаёт образы индивидуальные, в которых есть характерность и развитие. В «Мечтателях» она играет Машу. Во время войны Маша перенесла тяжёлые утраты. Она живёт воспоминаниями – вновь и вновь улыбается прежней радости, переживает недавнее несчастье, чувствует себя одинокой и покинутой. Но жизнь её складывается так, как она не предполагала, Маша попадает в дружный коллектив на молодёжную стройку, становится уверенной и спокойной, более того, целеустремлённой и по-своему вдохновенной. Протестуя против предложения свернуть строительство, Маша поёт песню о дружбе. Она обращается к товарищам, уверенно и взволновано повторяет рефрен этой песни, сознавая, что нет невозможного стремящимся к высокой цели. Белая – прекрасная вокалистка и умеет придавать своим ариям убеждённую, действенный смысл, песенка о друзьях становится кульминацией внутреннего роста и освобождения её героини. В последнем акте строительство закончено. Маша уезжает учиться. Она в нарядном костюме. Она влюблена, влюблена в первый раз, и это делает ее сча-

стве тревожным. Чувствуется, что она много успела пережить, но, несмотря на все, сохранила скромность и отзывчивость. Желая развеселить Васёну, она танцует с ней, утешает подругу бережно и внимательно. В этой роли Белая показала эволюцию характера, эволюцию, возможную в нашем обществе.

Маша – лучший образ, созданный актрисой, в других спектаклях её актёрские возможности полностью не раскрываются. Белая очень внимательна к основному мотиву действия, никогда о нём не забывает, но она не стремится вносить в образ краски новые и неожиданные. Характеры её героинь недостаточно многогранны, во многом это зависит от того, что в игре Белой ещё мало свободы и непринуждённости. Её героини порой внутренне подавлены, это обедняет их характеристику и сковывает актрису на сцене. Один и тот же недостаток её исполнения вызывает упрёки и с точки зрения драматического театра и с точки зрения театра музыкальной комедии. Психологическая одноплановость приводит к приглушенной сценической манере, где не хватает непосредственного темперамента и динамики. Причём одновременно упрёк должен быть адресован авторам музыкальных комедий. Недостатки актрисы, почти незаметные в «Мечтателях», становятся явными в «Сыне клоуна», где она играет бледную роль Ирины. Уровень реалистического мастерства у актёров оперетты пока ещё ниже, чем у актёров драмы. Они, конечно, могут целиком рассчитывать на постановщика, на балетмейстера, но этого недостаточно, требуется, чтобы и актёры стремились к углублению образа. Очевидно, в театре не вполне сформировался точный метод работы над ролью, не созрела по-настоящему внутренняя актёрская техника. Исполнение Белой – не единственный пример такого рода.

А.Феона, В.Чуфарова, создавая в одних спектаклях живые характеры, в других только намечают приблизительные контуры роли.

В «Акулине», музыкальной комедии И.Ковнера, написанной по мотивам «Барышни-крестьянки», Феона создал образ пушкинского героя Алексея Берестова. Пьеса Н.Адуева сделана очень тактично, отдельные намёки пушкинского текста получили остроумное сценическое воплощение, образы и стиль спектакля близки к манере «Повестей Белкина». В частности об Алексее – Феона можно сказать, что он «несмотря, на роковое кольцо, на таинственную переписку, на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый». Пушкин отнёсся к своему герою благожелательно и насмешливо, в спектакле это авторское отношение сохранено. Алексей – стройный удалец, с открытым лицом, воинственной осанкой, полный гордых и счастливых надежд. «Блажен кто смолоду был молод...». Алексей не выходит, а вылетает на сцену. Он, по выражению Нasti «бешеный». Алексей простодушен. Меланхолически пробегая пальцами по клавишам фортепиано, он поёт «Не спрашивай, зачем унылой думой»... – поёт сдержанно и выразительно, он серьёзно увлечён игрой в унынье, искренно верит в свою странную тоску, напускает на себя необыкновенную важность. «Холодная маска» на лице, холодней поклон печального денди, неторопливая речь человека, много пережившего и перестрадавшего – таков Алексей с барышнями. Юношеская порывистость, смущение, сила, которая только ещё начинает проявляться, – таков он с Лизой-Акулиной.

Например, Альфред в «Летучей мыши». Альфред – уверенный и упрямый бездельник. Альфред комически невозмутим: он не предполагает, что он смешон, напротив, он держится очень импозантно, он осуществляет свой нелепый план оболыщения Розалинды деловито и методически, – так же, очевидно, он делает визиты, ездит в те-

атр, выполняет все обязательные церемонии. Ему свойственно ощущение непогрешимости и благополучия своей жизни, поэтому он смело атакует Розалинду и мало огорчается её неуступчивостью. Казалось бы, Феона доказал, что умеет играть таких героев, у него есть для этого и голос, и внешность и мастерство. Но Эдвин в «Сильве» Э.Кальмана актёру не удался совершенно. Конечно, «Сильва» старый спектакль. Но в этом же спектакле Шишкин играет Бони: конечно и обаятельно. Эдвин у Феона не имеет никакой характеристики, неясны элементарные вещи, что он за человек, почему он поступает так, а не иначе. Пусть «Сильва» во многом архаична для сегодняшнего театра Оперетты, но поскольку она осталась в репертуаре, Феона должен был внимательно отнестись к образу героя. Эдвин прежде всего влюблён, но любовь Феона вообще не очень умеет передавать, об его Алексее тоже нельзя было сказать, что он «говорил языком истинной страсти». И главное – у Феона актёрское мастерство, можно сказать, существует пассивно, не как постоянное стремление к чёткой оформленности и правде исполнения, Феона не ставит перед собой задачу обогащения образа.

Тенденция к подлинно реалистическому исполнению в Театре оперетты пока не нашла окончательного завершения. Даже у талантливых актёров бывают не случайные срывы. Мы уже говорили, что победы и неудачи молодых исполнителей чаще всего обусловлены качеством того музыкального и драматургического материала, который им предлагается. Будущее театра и, в частности, будущее молодёжи, зависит, таким образом, от дальнейшего развития музыкальной комедии, художественный метод которой определяет и трактовку опереточной классики. Тем не менее, актёры должны быть требовательны к себе, их отдельные неудачи можно понять, но нельзя оправдывать. Например, понятно, почему Чуфарова, так же, как и Белая, неудачно исполнила Ирину Иконникову в «Сыне клоуна» – образ этот во многом схематичен у авторов. Но Чуфарова – актриса большой эмоциональной силы, и она могла бы сделать Ирину более живой. И хотя поведение Ирины – Чуфаровой логично в отличие от поведения Эдвина – Феоны, тот и другой образ условен и невыразителен.

В репертуаре мастеров любых жанров есть неудачные роли, но в Театре оперетты больше, чем в каком-либо другом театре исполнение одного актёра в разных спектаклях становится резко различным и по манере и по содержанию. Между Чуфаровой в «Сыне клоуна» и Чуфаровой в «Трембите» Ю.Милютин – очень мало общего. Это объясняется только тем, что сценический метод театра находится в процессе становления. Молодёжь призвана этот процесс ускорить, и, действительно, у молодых актёров есть удача, имеющее принципиальное значение.

Девушка из Закарпатской Украины Василина, которую Чуфарова играет в «Трембите», живёт с сознанием значительности и красоты своего труда. Это вносит в её внутренний мир особенную ясность и уверенность. Василина Чуфаровой очень проста и женственна, она верный друг, она любит Алексея нежно, доверчиво и скрытно. В её внимательном молчании, быстром взгляде, в походке твёрдой и плавной, чувствуется глубокий характер. Опустив глаза, она выслушивает пришедших к ней сватов, согласно обычаю, она не может ответить им отказом. Её «жених» Микола глядит на нее растерянно и грустно, а в стороне от всех, уронив голову на колени, плачет Олеся, возлюбленная Миколы, радостная, трогательная девочка (Т.Санина). Василина отказывает сватам решительно, убеждённо. Так проявляется прямота и смелость её характера. Всем сердцем она приветствует новую жизнь, борьбе за организацию колхозов она отдаёт незаурядную энергию и настойчивость. Такие образы, как образ Василины-

Чуфаровой, свидетельствуют о больших возможностях молодых актёров, возможностях, которые надо использовать всегда и в полную меру.

- 6

Говоря о творческой молодёжи Театра оперетты, необходимо коснуться также и молодых артистов балета. Балетная группа Театра оперетты занимает иное положение, чем труппа театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, она не имеет собственных спектаклей. Однако балет театра преследует большие художественные цели, постоянный балетмейстер – Г.Шаховская, уже давно встала на путь создания развёрнутых танцевальных эпизодов и ансамблей, внутренне цельных и законченных. Балет, который в оперетте обычно был эстрадным, теперь театрализуется, и это требует от молодых артистов сценического дарования и сценической выразительности. Большая часть молодых солистов балета работает именно в этом направлении, и именно на этом пути достигает своих лучших успехов. Т.Соколова, Ю.Матвеева, М.Маркова, показываясь в различных танцевально-драматических сценах, создают миниатюрные пластические портреты – цветочницы, гости на балу, колхозницы и т. д.

Хореография балета Театра оперетты несколько особенная, она отличается от канонической, принятой в балетных театрах, и в частности в Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Поддержки и фигуры, заимствованные из художественной акробатики, перемежают классические па, из этих разнородных слагаемых образуется некое целое, требующее от исполнителя особых данных. Соколова – по праву премьерша в этом театре. Конечно, молодёжи обоих коллективов предстоит ещё большая работа над совершенствованием своего мастерства.

Недаром один из этих театров носит имена крупнейших драматических режиссёров. Это – ко многому обязывает, но и на многое вдохновляет.

Ещё о молодёжи оперетты. Татьяна Шмыга

Процесс формирования актёрского мастерства оперетты оказался трудным. Конечно, работы В.Немировича-Данченко, А.Таирова, Р.Симонова в жанре оперетты при всем их различии дают ценный опыт, да и собственно опереточный театр успел определить основные законы своего искусства. Однако до сих пор проявляется неосновательность мастерства актёра оперетты, отсутствие строгой и требовательной школы.

Речь идёт, по видимости, об очень простых вещах. Актёры не всегда доносят атмосферу жизни. Играя графа-француза, необходимо, конечно, в мимолётных штрихах нарисовать и француза и графа. Характер и в оперетте должен быть конкретным и многогранным. Своеобразна, например, в «Белой акации» независимая, смелая и преданная одесская девушка Тоня – А.Котова, неповторима в исполнении Котовой и Виолетта – влюблённая в искусство и в художника («Фиалка Монмартра»). Актёр должен чётко и точно выразить на сцене от-

ношения, задачи и чувства героя. Но важно ещё придать образу естественную, искренно пережитую и в то же время сценически нарядную, порой откровенно пародийную форму. Тогда он станет подлинно театральным в опереточном понимании этого слова. Тогда игра увлекательна и радостна.

Когда в кульминации «Бала в Савойе» взволнованная девчонка Дэзи – Т.Шмыга появляется на лестнице во фрачном костюме, в маске и с патриаршей бородой – в образе седовласого композитора – мифического Пассодобля, когда в ответ на просьбу снять маску она застенчиво, но решительно отбрасывает вместе с нею и парик, жестом, с каким сжигают корабли, открывает свое лицо – простое, мягкое юное лицо, озарённое вдохновением и тревогой, – тогда пустой опереточный сюжет пронизывает, как ток, дыхание истинного искусства. Неожиданно все становится подлинным – и человеческое дарование и творческая мечта. Мы видим дебют музыканта, артиста. «Композитор Пассодобль – это я!» Дэзи сбегает в оркестр, становится на место дирижёра, и вот звучит её создание, её произведение – танец, который для Дэзи – наивного адепта «музыки двадцатого века» – представляется солнечным открытием – пресловутое «Кенгуру». Энергия отрывистых движений Дэзи восполняет их неразработанность. Именно так, собрав в кулак упругую волю, охваченный восторгом и страхом, может дирижировать автор. Ночи мечтаний и труда Дэзи проходят сейчас в отрывистых ритмах. Обернувшись к зрителю, она поёт, нет не поёт, а мелодически исповедуется, глаза её, как писали в старину, «излучают свет души», её губы счастливо вздрагивают. Тонкая девочка в чёрном фраке властвует над зрительным залом, где в тишине нарастает, крепнет шквал аплодисментов, над пёстрой сценой, где переливаются краски и улыбки, над насмешливо торжествующей музыкой.

Трепетное и живое отношение к жизни свойственно и героине и исполнительнице. Шмыга играет свою тему – тему человека, самоотверженно преодолевающего преграды. Его простое и чистое обаяние скрывает где-то далеко, «там внутри», инстинктивную дерзость, грациозное легкомыслие. Речь идёт об энергии таланта. И в то же время – о вчерашнем подростке, о девушке, выросшей где-то «на окраине большого города», охваченной жадой подражания, свободно сочетающей светские манеры с поведением и тоном школьника. Она кажется и независимой и растерянной. Её мгновенный и стремительный роман вызван, скорее, любопытством, чем страстью. Вообще, она со-

всем проста, но простота её – художественная. Дэзи – одна из ролей, которые Шмыге завидно сродни.

Казалось, что заслуга Шмыги – в её искренности, в сценическом «оркестре» театра оперетты ей суждено вести мелодию нежную. Но «Бал в Савойе» показал иное. Благородная скромность исполнительской манеры перебивается интонациями звонкими, а в сцене всеобщей потехи, когда Дэзи, танцую, едва не падает от хохота и счастья, непринуждённая игра Шмыги наполняется комедийным ликованием. Оперетта показывает свой заветный синтез сердечности и смеха, тот эмоциональный строй, в котором созданы и Перикола, и Нитуш, и Жирофле, в котором еще будут созданы многие героини и герои, в котором жизненный смысл жанра. Таково исполнение Шмыги, но не таков спектакль в целом. Актёры советской оперетты указывают порой верные пути драматургам и композиторам.

Театр всегда жизнеспособен, если он обладает ансамблем и стилем. Актёрский коллектив театра оперетты может и должен поднять своё мастерство до уровня, намеченного в лучших работах. Многое зависит здесь и от школы, где воспитываются актёры музыкальной комедии, и, наконец, от режиссёра-педагога. Можно надеяться, что руководитель театра – В.Канделаки – именно такой режиссёр. Во всяком случае, его собственная игра – исполнение роли Чезаре в «Поцелуе Чаниты» – высокий образец артистичности музыкального театра.

Владимир Шишкин

Дарование Владимира Федоровича Шишкина удивительно сродни тому театру, где он играет, – Московскому театру Оперетты. Шишкин – опереточный актёр по праву, по природе, по призванию. Он актёр синтетический. Трудно представить себе Шишкина вне пения и танца, но, с другой стороны, и пение и танец артиста раскрывают душевный строй его героев. В игре Шишкина естественная лёгкость и непринуждённость, необходимые жанру музыкальной комедии. Но ещё важнее другое: он органично и увлекательно раскрывает особое мироощущение оперетты – забавную насмешливость, юношескую поэтичность.

В новом спектакле театра «За витриной ателье» композитора С. Заславского герой Шишкина – влюблённый футболист Шалико врывается на сцену под звуки бравурной и тревожной музыки. Он чудовищ-

но нелепо одет: увы, он купил себе парадный костюм, скроенный более чем странно. В негодующих куплетах он рассказывает зрителю о своём несчастье, от избытка возмущения пускается в трагикомический пляс, где фигуры и па лезгинки неожиданно сочетаются с привычными опереточными приёмами. На сцене и в зрительном зале сразу же устанавливается подлинная атмосфера опереточного спектакля – остроумного, живого праздника.

Хочется назвать Шишкина обновителем каскада. Не для того, чтобы украсить его лаврами Эрве или Оффенбаха, но потому, что, для московского зрителя он заново открыл возможности опереточного танца. Каскадные дуэты и номера насыщены у Шишкина эмоциями беспредельно забавными, мальчишески буйными. Здесь почти неуловимы танцевальные формулы, здесь царит импровизация. Он начинает танец осторожно, с улыбкой, он постепенно вводит все новые оттенки, руки, ноги, фигура актёра живут все более самостоятельно, обособленно, и наконец, виртуозные прыжки, удивительные и смешные, бешеный, темп, напоминающий о вихре, – танец становится вдохновенным. Можно было бы назвать этот танец эксцентричным, если бы он не был так непосредственно свободен. Артистичность делает его естественным. Это потешные огни опереточного театра.

Каскад Шишкина, конечно, редкое явление, далеко не каждый актёр оперетты может мечтать о подобной танцевальности. Недаром так упорно говорили, что Шишкин – профессиональный балетный артист, хотя на самом деле он окончил драматическое училище и танцевальность его лишь природный дар. Бесспорно, он мог бы стать танцовщиком. Органичны и остроумны мизансцены «Весёлой вдовы», где Шишкин танцует в сопровождении классического балетного ансамбля. Однако не случайно именно в оперетте Шишкин нашёл счастливый синтез драматической и танцевальной выразительности.

Доброжелательность и оптимизм, комическое упоение, способность веселиться взахлёб – постоянные черты народного театра и жанра музыкальной комедии – близки дарованию Шишкина. Но артист обогатил их поэтическим отношением к жизни. Его улыбка и наивная и умная. Творчество его, казалось бы, такое легкомысленное, служит утверждению человечности.

Герои Шишкина любят преданно. В «Сыне клоуна» И.Дунаевского неудачливый клоун Иван, исполняя своей любимой старинную цирковую песенку «Не надо смеяться над чувством паяца», пародировал

старательно и умело, смеялся и смешил, но, когда Ксения убегала не дослушав, в тех же словах, повторенных Иваном, и в тихом молчании открывались нежность и боль, затаённая обида нетребовательного, самоотверженного чувства. Шишкин по-своему понял и Бони в «Сильве», традиционнейшего из традиционных героев. Бони у Шишкина – человек прямой и честный. Да, он выражает это робко и мягко, он не умеет негодовать и возмущаться, он хотел бы всех утешить и примирить, он всем предлагает конфетку. Но он – защитник Сильвы, ему претят аристократическое чванство и жестокость, он относится к артистке, да и вообще к людям, бережно и уважительно; когда оскорбляют Сильву, кажется, что оскорбили и Бони – его веру в человека и в любовь. Так скрепляются общим чувством драматическая игра и комедийные интермедии. Не только танец Шишкина, но и всё его творчество утверждает право на смех и счастье.

Герои Шишкина, – озабоченные и хлопотливые, увлечённые и обманывающиеся, глуповатые и добрые, как Коломан Зупан в «Марице», – живут в учащённом внутреннем ритме, они всегда беспокойны и подвижны. Танец для них – необходимая кульминация, подготовленная и естественная, наилучший выход энергии и темперамента. Пародийность танца вытекает из обязательной для оперетты, завещанной ещё создателями её, пародийности общего тона. У Шишкина она не становится самодовлеющей. Она лишь «дружеский шарж», – так, например, в «Фиалке Монмартра» Шишкин шутовски демонстрирует балетного «умирающего лебедя». Его насмешливость не обидная и не грубая. Традиционные формы и мотивы оперетты выражают у Шишкина тему и характер. Его игра и задушевна и театральна.

Говорят, что нет маленьких ролей, есть маленькие актёры. То же можно сказать и о жанрах. Когда Шишкин на сцене, никому не придёт, в голову назвать оперетту «маленьким» искусством.

Василий Алчевский

Какой это счастливый, какой это редкий дар – смешить, оставаясь внутренне серьёзным, смешить боя нажима, но и без осечки! Дар, о котором мечтают актёры театра и кино, клоуны цирка, артисты эстрады, но которым владеют немногие.

Среди них заслуженный артист РСФСР Василий Иванович Алчевский.

Кажется, что он родился в какой-то заветной стране смешного. И, конечно, придя на сцену, он стал актёром театра Оперетты – где же ещё открылся бы такой простор его открытому, заразительному юмору!

Фантазия Алчевского – щедрая, неистощимая. В «Поцелуе Чаниты» Ю.Милютин он не даёт передохнуть зрителю, не позволяет иссякнуть смеху, нагнетая все новые оттенки резкой сатирической язвительности. Его полицейский «детектив» – взяточник, сластолюбец и пьяница. Он действует самозабвенно и опрометчиво, как самоуверенный энергичный тупица. Он появляется на сцене с пистолетом и лупой, как и подобает сыщику, Пинкертону: лупа удостоверяет его аналитические способности, пистолет – властную силу. Так он проходит через все перипетии сюжета – наглый, прямолинейный и ограниченный. Он борется ожесточённо: хриплым голосом раздаёт приказания, угрожает пистолетом, орудует лупой – нелепость всего этого вырастает до пределов гомерического шаржа и в то же время кажется оправданной, более того – необходимой.

В «Белой акации» И.Дунаевского игра Алчевского удивляет необычным сочетанием меткой наблюдательности, сатирической остроты, непринуждённой музыкальности. Яков – стареющий стилига, наглый стяжатель, незадачливый сердCEED. Его ухватки и словечки, мнимая деловитость и бойкость создают законченный образ паразита и пошляка.

Но приемы актера нигде не становятся безвкусно крикливыми. Комический дуэт Якова и Ларисы исполняется Алчевским с подлинно опереточной лёгкостью.

Актёр чутко слышит и чувствует музыку. Он искренен даже в тех ролях, где герои его почти карикатурны.

В персонажах Алчевского всегда угадываются жизненные прототипы.

В легаровской «Весёлой вдове» герой Алчевского – Никош – довольно важное лицо, сотрудник посольства. Правда это бутафорское, опереточное посольство какой-то неведомой миниатюрной державы, и Никош, подстать ему, – хлопотливый болтун, усердный служака в элегантном фраке, но без царя в голове. Впрочем, по сравнению с начальником своим – послом – он кажется даже умницей, во всяком случае он лишён напыщенного самодовольства. Он полон забот, он отрешён от мирских соблазнов – вино он проливает на плечи своих

высокопоставленных собеседников, великосветские красавицы интересуют его так же мало, как и красавицы варьете. Но одно потрясает душу Никоша – миллионное состояние весёлой вдовы. Он воображает себя её женихом, становится вдруг торжественным, даже заносчивым, а потому – вдвойне смешным. Иллюзии эти вскоре исчезают без следа, Никош оказывается у разбитого корыта, таким же, каким и был, ничтожным и неумелым чиновником. Казалось бы, Алчевский только шутит, но в шутке его и жизненная правда и урок. Попусту растроченная энергия, химеры, ослепляющие человека, – постоянный предмет иронии Алчевского.

А в «Фиалке Монмартра» Кальмана игра актёра – жанровая идиллия. Герой Алчевского – Франсуа, старый добряк, в душе оставшийся мальчишкой, необходимое лицо в обществе художников и гризеток. Конечно, когда-то он был «служителем муз», работал в театре, сейчас он только почтальон. Его наивность обезоруживает. Маленький шустрый человечек трогательно заботится о юной дебютантке, по-детски увлекается карнавальными играми, рвёт в клочья страсти, танцует «испанский» танец из старой оперетки. Персонаж театрального мифа, он освежён поэзией непосредственного смеха.

Ею живёт творчество Алчевского. Старинная традиция народных комиков своеобразно претворилась у актёра, который осуждает достойное осуждения, но умеет увидеть человеческое в забавном, игра которого всегда остаётся смешной и всегда художественной.

Нелли Крылова

Есть в оперетте особый секрет – сочетание реальности и условности, лирики и смеха. Каждый артист отгадывает его по-своему. Для Нелли Крыловой оперетта – радостное и гибкое искусство, но ещё – искусство, выражающее жизнь непосредственно и многогранно.

В игре Крыловой открываются наблюдательность и воображение, не совсем обычные на опереточной сцене. Артистка видит и самобытную поведку героини и её скрытые стремления и особенность её личности; она выражает все это зримо, определённо, хотя порой по необходимости бегло. Крылова не бывает на сцене шаблонно милой, отвлечённо резвой или мечтательной. Она наделяет своеобразием даже образы тех оперетт, авторы которых почти ничего не подсказывают исполнителям. В каждом новом спектакле Крылова преподносит зрителям своего рода сюрприз.

Маленькие эпизодические роли, которые Крылова играла, придя на сцену Московского театра Оперетты лет десять тому назад, казались в её исполнении индивидуальными и смешными. Девчонка в «Золотой долине» относилась ко всему происходящему вокруг чрезвычайно наивно и горячо, дворовая девушка в «Акулине» отличалась озорной непосредственностью, а жеманная барышня в той же оперетте была воплощением манерности. Конечно, в то время Крыловой не хватало ещё опыта, мастерства. Но её педагоги (Крылова окончила студию при театре) – И.Раппопорт, Н.Титушин, Г.Товстоногов, И.Туманов научили артистку ценить выразительность деталей и интонаций, характерность грима и костюма, научили воспринимать вокальные и танцевальные сцены неотрывно от внутреннего склада роли. Эти уроки Крылова никогда не забывает.

Последняя её роль – Вава в оперетте Д.Шостаковича «Москва, Черемушки» куда более значительна и исполнена несравненно свободнее и острее, чем первые, но путь, которым пришла к этой роли артистка, прочерчен ясно. Вава – наглая стяжательница, суетная авантюристка – сыграна Крыловой смело, не по опереточному жестоко, но с той непринуждённостью, без которой не может радовать искусство актёра музыкальной комедии.

Крылова не считаетя с обветшалыми канонами жанра, но она сохраняет все ценное в его традициях. Каскадные героини венской оперетты у Крыловой не потеряли свойственный им блеск пения и танца, но они стали живыми, задушевными. Их легкомыслие актриса опоэтизировала. Ведь, легкомысленный человек – это иногда простой, милый, добрый человек, не обязательно тунеядец и глупец. Конечно, Стасси в «Сильве» легкомысленна. Но Крылова неожиданно обнаружила, что Стасси очень искренна. Нормы и правила установлены словно не для неё, словно ей не знакомы расчёты. Любовь с первого взгляда: восторг Бони – «Какая хорошенькая!» – ответная улыбка Стасси. Любовь ребячливая – беспокойная и счастливая. Кокетство уморительно простодушное, как будто девочка вырвалась на волю и упражняется в приёмах светского тона. Смена настроений мгновенная и музыкальная. Хитрая и простодушная улыбка, лукавое и откровенное любопытство. Голова кружится от танцев и болтовни.

Ещё обаятельнее Крылова в «Марице». Её Лиза – почти Гаврош, насмешливый, неугомонный, но в то же время – влюблённая девушка, которая «слёзы с улыбкою мешает, как апрель».

Образы советского репертуара, созданные Крыловой, раскрываются на сцене многопланово и артистично. Анита в «Поцелуе Чаниты» – служанка кафе, резкая, бесстрашная; она легко скандалит и легко плачет, её темперамент южанки проявляется открыто – в ссорах, любви, шутках. Но наступают и мгновения тишины, когда обиженная она остаётся одна, вздыхает, напевает, сама себе улыбается, словно заглянув на минуту в детство. Редко на сцене – тем более на сцене музыкального театра – поэзия раскрывается так непритязательно, так просто.

Танцевальные миниатюры Тамары Соколовой

В новом спектакле театра Оперетты «Москва, Черёмушки», где важная роль отведена балету, вновь ярко проявилось дарование Тамары Соколовой. Танцевальная сцена второго акта необходима для развития сюжета оперетты, она по-своему освещает её идею. Дмитрий Шостакович написал музыку, которая дала возможность балетмейстеру Г.Шаховской поставить, а Соколовой исполнить хореографический эпизод, пародийный по смыслу и яркий по форме.

Танцевальным миниатюрам Тамары Соколовой в спектаклях московского театра Оперетты отпущено совсем немного времени, её героини порой даже не названы в программах. Но хореографические сценки Соколовой становятся зачастую кульминацией спектакля – выражают его эмоциональный подъем и праздничную театральность. Безымянная гимнастка из «Сына клоуна» И.Дунаевского или эпизодическая баядера из кальмановской «Марицы» остаются в памяти зрителей рядом с главными героями этих оперетт.

Балерина как бы одновременно говорит на двух языках – классического танца и художественной акробатики. Так создаётся необычный сплав, незаурядный, особый стиль. Virtuозные поддержки резко сменяются позами на полу, шпагаты – стремительными бросками на руки к кавалеру, бисерные мелкие шаги – энергичными верчениями. Все это основано на безупречности техники и безошибочности расчёта. Танец Соколовой кажется порой головокружительно-рискованным.

Но в трудных по рисунку и ритму номерах балерина создаёт впечатление непринуждённости, музыкальной согласованности и стройности. Вальс с лентами в «Сыне клоуна», который по сюжету демонстрируется цирковыми артистами, балетмейстер Г.Шаховская поставила так, что он действительно мог бы быть исполнен на арене: он

требовал акробатического умения. Но Соколова танцевала этот вальс, не подчёркивая специально его сложности, делая её почти неощутимой. Вообще, у Соколовой эффектные па кажутся вместе с тем уместными в опереточном спектакле: они артистичны и выразительны.

«Гуттаперчевая девочка», мастер полуакробатического танца, Соколова в то же время искренняя и экономная актриса. В её мимолётных образах проявляются и настроение и характерность. Цветочницу из «Воздушного замка» Б.Фельцмана Соколова танцевала с юмором и подлинным блеском. Её «птичка» в «Летучей мыши» упорно боролась с «охотником», но тревожные интонации танца подчинялись все же светлой и мажорной мелодичности Штрауса: Соколова не забывала, что «птичка» – гостя на костюмированном балу, что её страдания – лишь игра. Балерина ощущает и строй музыки и тональность действия каждого спектакля. Соколова не чисто балетная, но и не чисто эстрадная артистка, она – танцовщица опереточной сцены.

Хореографическое училище Большого театра, которое Тамара Соколова окончила в 1946 году, привило ей строгую танцевальную культуру. Пусть танец её нарушает каноны классики, в нем неизменно сохраняются благородство линий, пластическая красота. Это отмечали и зарубежные зрители во многих городах, куда Соколова выезжала на гастроли, в частности, в Париже, где она вместе с танцовщиком театра Оперетты Петром Помазковым участвовала в Международном фестивале артистов мюзик-холла.

В спектакле театра Оперетты «За витриной ателье» С.Заславского Соколова исполняет номер, сюжетная роль которого – демонстрация нового весеннего наряда. Он создан как лирическое адажио. Внутренняя его мелодия – утверждение смелой, жизнерадостной юности. Такова и тема искусства Соколовой.

Глава 4 Танец, балет

Работы брата показывают, что он исходил из высоких представлений об искусстве, и предполагают, что в какой-то мере вдохновляющим образцом для него была Марина Тимофеевна Семёнова. Замечательному балетному педагогу А.Я. Вагановой удалось в уникальном случае Семёновой на безупречные внешние данные наложить абсолютное владение всеми элементами балетной техники. Но этого мало, в образах Семёновой присутствовало внутреннее благородство.



*М.Семёнова в роли Авроры
(«Спящая красавица»
П.Чайковского, М.Петипа;
Мариинский театр).*

В первой половине 1950-х годов мы в который раз смотрели в «Большом театре» «Лебединое озеро» и в антракте после третьего акта спустились покурить в подвальную раздевалку. Сидя там, без помех, брат высказал своё впечатление о только что увиденном драматическом па-де-де с Семёновой, в котором любовь Одиллии несёт несчастье. Другая, очень известная балерина демонстрировала это тем, что искусно обольстив, затем издевательски оставляет влюблённого. Совсем иначе у Семёновой: её Одиллия, активно участвуя в танце любви, тем не менее, обречена губить её по воле злой силы, в данном случае олицетворённой её демоническим господином. Её любовь гибельна подобно историям лермонтовского Печорина, гибельным и для встречных, и для него самого.

Не известно, чтобы брат написал статью о Семёновой: может быть, соображения, подобные только что записанным, он считал слишком очевидными, или затруднялся писать, в сущности, об эталоне. Но вспоминал он Семёнову часто, и я думаю, что в занятиях художественной критикой опирался именно на её замечательный образец.

Ансамбль «Берёзка»

Лёгкий плавный шаг, почти невесомый, почти невидимый, горделивая и нежная поступь, которая издавна зовётся "лебединой"... Мелодичный и созерцательный танец – воплощение поэтической женственности... Недаром он зовётся мечтательно и светло – "Берёзка". Название этого танца, созданием которого десять лет тому назад начал свою творческую жизнь ансамбль, и дало имя танцевальному коллективу.

Много хороводов прошло с тех пор в репертуаре ансамбля. А рядом с хороводами он демонстрирует шуточные игровые переплясы, беззаботные и забавные жанровые сценки, рассказывает о народе России, о старинных обрядах, о праздниках молодёжи. В танце ярко звучат те сокровенные переживания, которые не может выразить слово, слово поэта.

Танцевальный фольклор – основа творчества руководительницы ансамбля Надежды Надеждиной и всего коллектива. Они открыли много новых возможностей в русском женском танце, доказали его богатство и разнообразие. Стройная медлительность северной "Прядильщицы" сменяется лихостью "Женского казачьего пляса", шуточная сценка "У колодца" – радостным гимном молодости в современном "Девичьем празднике на стадионе", где приёмы народного танца соседствует со спортивными движениями и классическими па.

Сюита "Времена года" раскрывает в пляске темы, традиционные для русской музыки и поэзии: здесь и снежная зима с катанием на санках и с каруселями, и встреча весны, и полевые работы в жаркий летний день, и осенняя ярмарка...

В каждом номере ансамбля – чёткий замысел, собственный музыкальный и декоративный строй, всегда продуманные детали, а каждый концерт воспринимается как непринуждённая импровизация.

Зрители многих стран – Англии и Китая, Египта и Швеции, Венгрии и Франции, Бельгии и Югославии – видели в образах, созданных ансамблем "Берёзка", хореографическое воплощение характера русской женщины. С последней, юбилейной программой ансамбля, где органично переплетаются черты прошлого и настоящего, танцы вековой давности и сегодняшнего дня, в октябре 1958 года познакомятся зрители США.

Лирика и радость, труд и любовь – то, что воспето в танцах "Берёзки", – близки людям всех национальностей. Когда девушки-танцов-

щицы заводят свои хороводы, когда с огоньком в глазах, с дробным перестуком каблучков они пускаются в безудержный пляс, – это с волжских берегов, из подмосковных рощ приветливо машет ветвями зарубежным друзьям русская берёзка.

Концерт Ансамбля народного танца

Перед зрителем проходят образы разных народов, их бережно хранимые традиции, их труд и праздники. Национальные характеры открывают свои неповторимые черты, национальные культуры – красочное богатство. Мелодии и ритмы народной музыки, приёмы и формы народной хореографии образуют своеобразный мир – живописный и динамичный, освещённый поэзией и страстью. Творчество безымянных создателей национального фольклора запечатлено в законченных композициях, темперамент славных плясунов и потешников оживает в мастерстве артистов. Идёт концерт Ансамбля народного танца Союза СССР.

Как цветы полевого букета, рассыпаны по сцене девичьи наряды. Танец назван «Бульба» – по-белорусски картошка. Вот её сажают – работа идёт живо, прерывается задорной игрой. Девушки разбились рядами – перед зрителями цветёт картофельное поле. Наступила осень – «картофелины», танцую, катятся в «мешок»: вот он полон, одна из девушек, смеясь, тянет его прочь. «Бульба» – танец безмятежно счастливый. «Хоруми» – старинный аджарский танец – сосредоточен, лаконичен и грозен. Сухой треск барабана, прерывистый, причудливый ритм. Юноши крадутся неслышными шагами, замирают и снова идут вперёд. Ожесточение боя рисуется в движениях, полных акробатической ловкости и резкости – боец взлетает вверх, вертится волчком, падает камнем на землю. В «Русской сюите» застенчивая лебединая поступь девушек, замысловатые дробы, лихие присядки юношей, стройные фигуры размеренного хоровода, юмор браваурной игры, лирическое свидание, исполняемое на мотив любимой народной песни. А молдавский «Жок» пленяет томной мелодией скрипок, вкрадчивыми движениями, затаённой южной страстностью. Постепенно танец наполняется энергией, ударные инструменты всё более властно диктуют танцующим стремительный темп, вращения и прыжки, в неудержимом праздничном вихре финала едва различимы яркие пятна костюмов, цепочки девушек, строй мужчин. Так они сменяют друг

друга на сцене: рождённые в разное время и у разных народов, исполняемые под оркестр, под бубен, под баян, непринуждённая русская «Полянка» и шуточная пляска казанских татар, окрылённый украинский «Гопак» и тонко стилизованная «Монгольская статуэтка» – танцы, собранные воедино и получившие художественно обобщённое звучание благодаря увлечённости, воле и фантазии Игоря Моисеева.

Страсть коллекционера Моисеев счастливо соединил с воображением и даром художника. Собирая народные танцы повсюду, он не стремился буквально перенести на сцену их порядок, краски и па. В композициях Моисеева дух, манера, самобытные детали и движения того или иного танца получают художественную интерпретацию: каждый танец воспринимается как героическое, поэтическое или комедийное повествование. Мастерство исполнителей-профессионалов – свободное владение техникой, щедрый артистизм – позволяет постановщику создать на сцене развёрнутые сюиты, где спорят различные эмоции, танцевальные миниатюры – насыщенные и яркие.

Так, на основе народного танца возникли стройные сюжетные сценки. Фигуры «Старинной городской кадрили», исполненные сначала с жеманной деловитостью и напускным равнодушием, а потом все более залихватски и увлечённо, типичность поведения персонажей – девушки манерно оправляют платочки, а кавалеры галантно угощают их семечками, украдкой смахивая пыль с сапог, праздничные броские наряды, лихой энтузиазм музыкантов – это точная, лукаво шаржированная картинка ушедшего быта. Азарт «Футбола» – надежды и отчаяние игроков, важность судьи, пыл болельщика, профессиональная самоотверженность фотокорреспондента, виртуозная распасовка невидимого мяча – виртуозная юмореска, прототипы которой хорошо известны и москвичам, и парижанам, и лондонцам. Поэма о доблести – «Партизаны» – звучит эпически и строго. В мотивах народного танца Моисеев открывает новые игровые возможности.

Ансамбль, воплощающий на сцене танцы народов, естественно, много путешествует. Если сложить вместе все его маршруты, они семь раз обнимут экватор. Они совершались на самолётах и поездах, на автомашинах и верхом на верблюдах. Зрители разных стран единодушно подтверждали, что ансамбль доставил им много радости. Но артисты могли бы сказать в ответ, что получили ещё большее удовольствие, выступая перед людьми, национальные танцы которых они уже исполняют, либо надеются исполнить в будущем. Дружба наро-

дов, переключка национальных культур – это творческая программа Ансамбля народного танца, в этом – залог его художественного развития. И поэтому естественны его выступления на Выставке, где встретились все страны мира.

Майя Плисецкая

Сказать о народной артистке РСФСР Майе Михайловне Плисецкой, что она – балерина виртуозной и многогранной техники, мастерство которой как будто не знает предела и позволяет ей сложнейшие задания выполнять с блеском импровизации, – это значит сказать лишь половину правды. Если Плисецкая, окончив в 1943 году Хореографическое училище, сразу же выступила на сцене Большого театра в партиях солисток, если затем она смогла внести неповторимые черты в прославленные образы классического репертуара, то, очевидно, её искусство обладает большим, нежели профессиональное совершенство. В нем ярко представлены индивидуальность, артистизм, оно создаёт свой эмоциональный мир. В лице Плисецкой балетная сцена получила не только щедрую танцовщицу, но и художника самобытного дара.

Этот дар близок современности, более того – он рождён сегодняшней жизнью, хотя и выражается в освящённых вековой историей формах классического танца. Творчество Плисецкой не знает академического безразличия. В нем бьётся живой трепетный пульс. Юная артистка пришла в театр в годы, когда над нашей страной всходило солнце победы, достигнутой ценой неслыханного напряжения. И её вдохновенное искусство проникнуто героической активностью, торжествующей верой в будущее, непосредственностью радости и ликования. Эта мелодия – победная, горячая – по-разному претворяется в танце Плисецкой. Иногда она звучит открыто и звонко – в непреклонности Раймонды, в её праздничном апофеозе, в гордой повелительности Мирты («Жизель»), в искрящихся улыбкой вариациях Авроры («Спящая красавица»), в мятежных монологах Лауренсии. Иногда она угадывается в подтексте – в тревожном порыве девушки-птицы («Шурале»), в скрытой энергии, осветившей у Плисецкой певучее адажио «Лебединого озера». Но тема расцвета человеческих сил и чувств доминирует в искусстве балерины, определяя его краски и стиль. Она созвучна советскому зрителю.

На трёх Всемирных фестивалях молодёжи, в которых участвовала Плисецкая, в Индии, где она гастролировала, танец её воспринимался как танец советской артистки, овладевшей традицией, но раскрывающей на сцене идеал своего времени.

В её творчестве даже условно нельзя отделить танец от игры. Плисецкая – артистка в танце. Её хореография красноречива, темпераментна, наполнена настроением. Такой она казалась даже в ту пору, когда Плисецкая танцевала бессюжетные номера, партии второго плана – мазурку «Шопенианы», повелительницу дриад в «Дон Кихоте», вариацию феи Осени в «Золушке». Их внутренний строй утверждался властно; артистка захватывала и в коротких эпизодах. Когда в её репертуаре появились героини, отмеченные своеобразным характером и судьбой, танцевальная палитра балерины стала ещё более многообразной и интенсивной. В неё вошли гневная патетика Лауренсии, дерзость и обольстительность Одиллии, трагическое смятение Заремы. Ее танец – свободный, кипучий, изощрённый – передаёт эти чувства в стремительных и весомых па, широких, волевых линиях. Оптимизм её мироощущения создал мажорность её хореографии.

Одна из наиболее близких Плисецкой партий – Китри в «Дон Кихоте». Броскость танцевальной манеры здесь оправдана огненной южной натурой героини. Плисецкая не играет легкомысленную простушку. Её Китри полна энергии. Целеустремлённая и решительная, она не считается с запретами и не останавливается перед препятствиями. Уже первая вариация – как бы выходная ария Китри – рисует её душевный подъем и сияющую уверенность. Такой проходит она через весь спектакль – хозяйка своей судьбы, создательница собственного счастья. В финальном па-де-де её танец овеян нежным торжеством. Плисецкая и в этом традиционном образе воспела дерзание и страсть человека.

У Плисецкой всё ещё впереди – ещё не время подводить итоги. Последняя её работа – Эгина в «Спартаке» — потребовала от артистки проникновения в сложную психологию и чуткости в передаче колорита античности. Период зрелости обогатит её искусство, но, надо думать, не приглушит, не обесцветит в нем ликующего вдохновения юности.

Заметка о «Дон Кихоте» и Китри – Плисецкой

Звучание спектакля, его художественная свежесть и выразительность зависят почти целиком от исполнителей. Ведь в «Дон Кихоте»

нет той одухотворённой внутренне наполненной музыки, какой отличаются балеты Чайковского, нет в нём и цельного драматургического развития, он радуется прежде всего богатством и безупречностью балетмейстерской фантазии. Смысл, настроение, художественное единство отдельных эпизодов и танцевальных номеров должны передать исполнители, иначе «Дон Кихот» может превратиться в балет дивертисментный, мозаичный. Больше, чем какой-либо другой спектакль «Дон Кихот» находится в руках актёров.

Спектакль 15 марта не только продемонстрировал танцевальную щедрость создателей «Дон Кихота», красоту и сложность классического танца, виртуозный блеск отдельных номеров, – он отчётливо обнаружил ведущую мысль балета, его внутренний эмоциональный порыв. Отдельные сцены, казалось бы, малосвязанные друг с другом, в общей композиции спектакля проникнуты были мироощущением, победным и радостным, народным юмором и оптимизмом, огненным южным темпераментом. Балет воспринимался как солнечный гимн любви и мужеству, как утверждение человеческого дерзания и мечты. Таким его сделало прежде всего исполнение партии Китри.

Плисецкая не играет поверхностную и легкомысленную простушку. Китри в её исполнении человек исключительной внутренней энергии. Целеустремлённая, она не признаёт преград, не считается с запрещениями и, решительная, она гордится своим чувством, не останавливается перед препятствиями и борется за него всеми доступными ей средствами. В этой борьбе проявляются её обаяние и смелость.

Уже первая вариация – как бы выходная ария Китри – психологически точно и уверенно рисует натуру самостоятельную, преисполненную жизненных сил и душевного подъёма. Такой проходит Китри через весь спектакль – хозяйка своей судьбы, создательница собственного счастья. Она воспринимает жизнь как действие, как радость, она увлекается ею и сама становится неотразимо увлекательной. Характер Китри близок Сервантесу, в нём отразились народность автора «Дон Кихота» и его преклонение перед человеческой доблестью, перед дерзанием.

Образ, созданный Плисецкой, наиболее полно охарактеризован в танце; финальное па-де-де даёт ему окончательное освещение. Игровые эпизоды и классические вариации крепко связаны единым эмоциональным строем, развивают одну внутреннюю тему. Танцевальная манера Плисецкой...

Беседы с Яacobсоном

1. *Либретто*

– 1 –

Путь создания «Шурале» не единственно возможный путь, может быть, и не самый лёгкий, но наиболее верный и прямой. Для балетного театра он представляется классическим.

Его этапы строго рассчитаны, узаконены и обоснованы опытом. Друг за другом они следуют непреложно. Жизнь спектакля начинается с либретто. Содержание конфликта, характеры героев, мысль произведения раскрываются в кратком литературном очерке. В нем лишь слегка просвечивают контуры хореографии, но в нем заявлена концепция балета: его тема и настроение, своеобразие стиля и жанровые особенности. Балетмейстер перекладывает либретто на язык сценического действия. Он предлагает сценическую композицию – чёткую и детальную – где поступки, чувства, отношения обозначаются в танцах, мизансценах, пантомиме. По намеченной хореографом канве композитор пишет музыку. И тогда уже балетмейстер создаёт спектакль – делает зримыми и свои представления и музыкальные образы, выражает в пластической форме то, что было рассказом в либретто, что затем перелилось в подробный хореографический план и прозвучало в партитуре композитора. Конечно, это лишь схема рождения балета, но она действительна для большинства классических и советских спектаклей: «Тщетная предосторожность» и «Жизель», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта» прошли через её обязательные периоды. Таков же был порядок работы над «Шурале».

Однако многие балеты созданы уже на готовую музыку, причём некоторые на музыку, которую авторы её не только не мыслили в качестве основы для танцевального спектакля, но даже не предназначали для симфонического оркестра. Так фортепьянные произведения Шумана и Шопена продиктовали М.Фокину композиции «Карнавала» и «Шопенианы». В «Карнавале» Фокин уточнил в действии и претворил в хореографии программу, которую сочинил для себя композитор, в «Шопениане» самостоятельные пьесы – ноктюрн, мазурка, прелюд, вальсы – объединились в лирическую сюиту, цельную по настроению и стилю. И в «Арагонской хоте», и в «Шехерезаде» Фокина музыкальная партитура предшествовала хореографической. Традиционная последовательность создания балета оказалась нарушенной. Но на результате это почти не отразилось: спектакли Фокина отличались самобытным художественным строем. Если в некоторые моменты строгие критики отмечали неполное слияние музыкального и сценического текста, то те же упреки предьявлялись и балетам, поставленным каноническим путём. Даже в совершенной «Спящей красавице» М.Петипа – трактовка музыки и хореографии всегда может быть оспорена: и композитор, и балетмейстер обладают равной творческой силой. Искусство Фокина, казалось бы, опровергает ту истину, которая принята в балетном театре: спектакль создаётся на основе музыки, но сама музыка творится композитором после либретто и после плана хореографа. Может быть, Фокин, соглашаясь с этим, принципиально следовал другому методу?

Нет, здесь его отступление от традиций было во многом вынужденным. Оно вызвано конкретными обстоятельствами, а не строгой эстетической убеждённостью.

Фокин боролся с балетной рутинной – и музыкальной и сценической. Шедевры Глинки, Римского-Корсакова, Шумана, Шопена он противопоставлял ремесленной музыке дансантических композиторов. Он сознательно с ними полемизировал, он обращался к классическим произведениям, далёким от балетного театра, потому что они помогали художественному обновлению танцев и сюжетов, стилистики и построения спектакля. Качество музыки было для Фокина важнее её хореографической программности. Это – естественная и необходимая реакция на бесчисленные опусы Минкуса, Пуни, чья образность подчинялась обветшалым канонам и ограничивалась зачастую лишь ритмической схемой танцевального рисунка. Фокин искал в партитуре композитора образный мир идей и чувств. Но это вовсе не значит, что он был против музыки, специально написанной для спектакля по указаниям либреттиста и хореографа. Напротив, только так он и работал с близкими ему по духу композиторами-современниками: «Павильон Армиды», «Жар птица», «Петрушка» созданы обычным для балета порядком. Я ставил «Сольвейг» на музыку Грига, взятую из различных его произведений, но, конечно, я тысячу раз предпочёл бы, чтобы композитор написал её специально для спектакля. Балет на готовую музыку – всегда компромисс, хотя бы удачный, блестящий и почётный.

Трудно сказать, в каких произведениях Фокин достигал большей стройности – там ли, где он создавал балет на заданную тему, там ли, где партитура балета основывалась на разработанных им и либреттистами планах. Талант Фокина был многолик, музыкальное чутье и вкус – безупречны. Но бесспорно, музыка Шопена, Шумана, Глинки, Римского-Корсакова позволяла Фокину создавать лишь хореографические миниатюры, но не масштабные спектакли с развитым сюжетом. В какой-то степени это соответствовало, конечно, его творческой склонности. По существу Фокин обозначил границы своеобразной формы – одноактного балета, образующего венок классических или характерных танцев, лирико-комедийных эпизодов или же штрихи резкого действия, быстро текущего к финалу. Форма эта притягательна, она таит в себе много радости для балетмейстера и зрителя, она, конечно, не должна исчезнуть. Но все же она не может подменить танцевальный спектакль, где герои проходят через повороты фабулы, где тема интерпретируется широко, а музыка пишется композитором по заранее созданной композиции.

Когда я ставил в 1944 году для выпускного спектакля Ленинградского хореографического училища «Испанское каприччо» Римского-Корсакова и симфоническую фантазию Чайковского «Ромео и Джульетта», я чувствовал себя творчески окрылённым необычным и сложным заданием – претворить в пластике, в танце то, что предназначалось только для слуха. И все же для меня нет сомнения, что эти опыты не отрицают принципа, что каркас большого сложного балета заключён в развитии конфликта, хотя бы конфликта абстрагированного от житейских перипетий. Балет принадлежит театру столько же, сколько и музыке, это – искусство танцевального действия. Либретто и хореографическая композиция пронизывают партитуру действительными токами. Создаётся нерасторжимое целое, музыка органично сливается с сюжетом, партитура содержит не только звуки, но движения, мизансцены, поступки, па, она готова прозвучать и в оркестре, и на сцене, она требует и дирижёра, и хореографа. Так и классический путь создания балета, путь, по которому либреттист, балетмейстер и композитор идут рука об руку.

Правда, в работе над «Шурале» эта гармония была вначале нарушена.

– 2 –

Когда в 1940 году мне предложили ставить «Шурале» в Казани для декады Татарского искусства в Москве, либретто балета было уже написано поэтом А.Файзи, а музыка – пока ещё в эскизах – композитором Ф.Яруллиным. Если бы я принял либретто, мне следовало переложить его в хореографическую композицию, которая затем определила бы музыкальную. Однако фабула, прослеженная Файзи, намеченные им характеры героев не давали, как мне казалось, сюжетной и тематической основы для постановки спектакля. Я принуждён был вернуться к истокам – заново начать работу над литературным сценарием. Это, конечно, не обязательно и не желательно для хореографа. Но не случайно балетмейстеры часто бывают и авторами либретто: очевидно знание балетной драматургии, умением увидеть логично развивающееся танцевальное действие обладают далеко не все литераторы. Либретто, предложенное Файзи, на мой взгляд, не отвечало многим требованиям балетного театра. Я имею в виду законы, определённые самой природой балетного спектакля.

Сказка поэта Г.Тукая «Шурале» дала Файзи образ Шурале – лешего татарского фольклора – и эпизод пленения Шурале хитрым дровосеком. Но материал этой сказки не мог сформировать действие трёхактного балета. Либреттист ввёл иные мотивы. Герой сценария Бытыр борется не только с Шурале, он имеет и реального противника – бея. Зимой в лесу Бытыр спасает от Шурале девушку Биби. Летом на поляне возле деревни, где играют и водят хороводы, намечается столкновение Бытыра, юношей-джигитов, Таза-скомороха, главаря ряженных – с беём, старостой, урядником. Последний акт рассказывает, как Бытыр обманул Шурале и привёл его в деревню, где Таз и крестьяне привязали к хвосту Шурале бея с его приятелями. Народ празднует победу и над темными силами природы и над своими угнетателями. Казалось бы, либреттист обогатил сказку новыми действенными противоречиями. Однако, частные столкновения и драматическое развитие – далеко не одно и то же. В сценарии Файзи много различных происшествий, но в нем нет единого и цельного конфликта.

Балетный театр требует конфликта более ясного, зримого и определённого. Отчётливые мотивировки, сюжет, выраженный в поступках, ход его и кульминация, совершающаяся на глазах у зрителя, – это естественные условия сцены, которая не прибегает к помощи слова. Но в либретто Файзи дан лишь намёк на возможную борьбу героев.

Шурале охвачен желанием играть с людьми, щекотать их. Игра приводит к смерти отца Биби, едва не губит её самое, Бытыр же успешно отбивается от Шурале кнутом. Затем этот мотив замирает: хотя Шурале и появляется во втором акте на сцене, он почти не вступает в столкновения с людьми. В третьем акте в ответ на желание Шурале поиграть Батыр просит его погрузить дерево на телегу. Он вырубает в дереве щель и, когда Шурале суёт туда лапу, вынимает клин – так леший оказывается в плену и с торжеством препровождается в селение. Две встречи Шурале с людьми, одна окончившаяся победой, а другая поражением, не составляют единого действия. Они не вытекают друг из друга и мало друг с другом связаны. Второй эпизод мог бы совершиться и без первого, точно так же как первый не перебрасывает мостик ко второму. Веских причин для борьбы Бытыра и Шурале в либретто нет, а потому столкновения их случайны. В этой сюжетной линии трудно указать на завязку и развязку: хитроумная проделка последнего акта никак не является завершением горестного происшествия первого. Кульминация же вовсе отсутствует. Сквозное действие, обязательное в литературе, здесь прочертить невозможно.

Тем более неумовимо оно в отношениях Былтыра и бея. В первом акте зритель убеждается, что бей трус – только плотная одежда спасает его от лап Шурале. Во втором он ещё и наглец – он беззастенчиво добивается ласк Биби, возлюбленной Былтыра, но наглец глупый и ничтожный: приняв Таза за Шурале, он уползает со сцены на четвереньках. Наконец, в финале балета его впрягают в одну потешную вереницу с Шурале. Дан лишь мотив желаний и козней бея, мотив, не имеющий развития, не выраженный в действии, а значит не сценичный. Народ противопоставлен и миру Шурале, и миру бея, но одно к другому не имеет отношения, финальное торжество только формально объединяет две неравнозначные и в разных планах существующие коллизии. В либретто исчезает художественная цельность, присущая первоисточнику – сказке. А действие его – робкое и расплывлённое – не в силах организовать течение спектакля.

Я говорю об этом подробно потому, что лишний раз хочу подчеркнуть: балетный спектакль подчиняется законам драматургии, как и пьеса, только они должны быть проявлены ещё более отчётливо. Танец – искусство эмоциональное, но не беспорядочное. Логичность, последовательность, взаимосвязь эпизодов в балетном спектакле особенно важны. Авторы же сценариев порой не постигают этих законов. Из справедливого представления, что танец увлекателен сам по себе, рождается часто неверный вывод, что фабула балета может быть нестройной, даже нелепой. При этом ссылаются на «Шопениану», вовсе лишённую сюжета. Но в «Шопениане» тема очерчена строго, нельзя переставить или исключить части балета, не нарушив тем самым трудно постигаемой, но очевидной целостности замысла. Она достигнута не за счёт фабулы, но и не на основе хаотической фабулы. Традиции «Шопенианы» живы – в одноактных спектаклях, где порой нет сюжета, но развиваются, спорят, расцветают чувства. Там же, где строится фабула балета, она должна быть построена основательно.

Если нет целостности действия, значит, нет и единства темы. В либретто Файзи социальная драма парадоксально соединяется с легендой, действительность может получить в искусстве аллегорическое или фантастическое преломление. Но одно произведение не в силах решить две совершенно разные, не связанные друг с другом проблемы, – жизненную и мифологическую. Фантастика и реальность сочетаются друг с другом в балетном спектакле не по капризу сценариста. Они либо контрастны друг другу, как в «Баядерке», либо причудливо сплетаются, как в «Жизели», либо сказка лишь воплощение мечты и надежды как в «Щелкунчике». Но их одновременное существование должно быть оправдано сюжетом, обусловлено мыслью произведения. Так и было во всех памятных либретто от «Сильфиды» до «Лебединого озера»: романтическое мировоззрение диктовало романтическую форму. Когда же Былтыр противопоставлен с одной стороны Шурале (как человек сказочному персонажу), но с другой стороны бею (как кучер богачу), смещаются представления о возможном, в балете сталкиваются компрометирующие начала. Невероятно было бы для Островского слить воедино «Снегурочку» и «Бедность не порок», для Гауптмана – «Потонувший колокол» и «Перед заходом солнца». Произведения лишились бы самого ценного – атмосферы, эмоционального строя.

Жизнь и сказка, сближаясь в балете, теряют свои резкие особенности: жизнь опозтируется, а сказка очеловечивается. Только при этом условии возможен, например, танцевальный дуэт принца и лебедя. Смешно было бы, если бы в мир заколдованного озера принц принёс свои заботы по управлению государством, или Одиллия явилась бы на бал не в образе демонической красавицы, а в своём настоящем облике – доче-

ри филина Ротбара. Если в «Жизели» и в «Баядерке» мотив социального неравенства звучит рядом с фантастическим мотивом виллис и теней, то он звучит опосредственно – в моральном плане, в лирическом ключе. В либретто же Файзи – неуместное смешение современных взглядов на положение крестьян и далёких представлений о лесных чудищах. Путь народа к счастью – долгий путь. От сознания своей власти над природой ещё далеко до социальной революции. А сказка – в том числе и балетная – всегда апеллирует логике жизни, хотя по-своему – метафорически, образно.

В сценарии Файзи особенности танцевального искусства также выразились слабо.

Есть своя сложность в создании сценария балета, не преодоленная двумя столетиями. Разительно впечатляющие сцены балетного театра, в которых чувства и желания героев находят непосредственный исход в танце, воспринимаются как великолепные находки. Но, хотя они и рассыпаны во многих классических и современных произведениях, можно сказать, что проблема хореографического изложения конфликта остаётся проблемой. Наиболее лёгкое и не такое уж редкое решение её – то, при котором танец и действие идут своими путями, перекрещивающимися, но не слитными. При этом танец противопоставляется пантомиме. Хореографы делятся как бы на два лагеря. Одни увлекаются воспроизведением характеров или событий, другие классическим блеском или жанровой игрой танца, отрешённого от обстоятельств сюжета. Конечно, не глухой стеной отделены эти направления, многие балетмейстеры отдавали дань и тому и другому, а в теории все, наверное, почитают заветы Новерра, утвердившего двести лет назад принцип действенного танца. Но легко заметить, что зрители «Дон Кихота» вполне равнодушны к рыцарю печального образа и даже превратности судьбы Китри и Балтазара волнуют их меньше, нежели выход уличной танцовщицы, вариация предводительницы дриад или традиционное *pa-de-de* героев. Зрители же «Медного всадника» уносят в памяти образ наводнения, может быть, несчастного Евгения, сошедшего с ума, преследуемого ребятишками, но никак не образ танцующего Евгения и не пластический образ любви пушкинских героев – счастливой, преданной и обречённой. Разъединение танца и сюжета очевидно во многих спектаклях. Дискусии, в которых одни утверждают приоритет танца, другие действия ведутся издавна. Между тем, хотелось бы, чтобы фабула и хореография органично сливались в балете. Основу их союза закладывает либретто.

Балетное либретто часто отдаёт «божье – богу, а кесарево – кесарю», кое-что танцу, кое-что действию. Мне кажется, здесь сказываются многие причины. Пристрастие к инсценировкам литературных произведений порой мешает самостоятельному образу отражению жизни в танце. Во всем этом повинны, конечно, не одни сценаристы, равную ответственность несут и балетмейстеры и театрики. Но ведь начинается спектакль со сценария, и нередко уже сценарий намечает водораздел между мимической и танцевальными стихиями балета. Именно так я воспринял либретто, написанное Файзи.

Оно рассказывает, как медведь, волк и лисица преследуют зайца, как пляшут пчелы, ягоды, грибы, белочки, светляки, но все эти танцы, запланированные сценаристом, не переключаются ни с темой Шурале, ни с темой Былтыра. Драматические моменты имеют в сценарии житейское, бытовое обличье. Сценарий Файзи не открывает перед хореографом возможности создания действенного танца. Можно махнуть рукой на логику сюжета и строить сказочное дивертисментное представление с короткими пантомимными сценами. Можно, напротив, аранжировать бытовую линию – рассказать

поучительную историю как кучер обманул лешего и богача, историю, где танец промелькнёт эпизодически. Я же мечтал о балете, в котором поэтическое содержание воплотилось бы в богатой поэтической форме. Поэтому сценарий Файзи не мог быть положен в основу спектакля; у Файзи я взял лишь схему мифа, композицию актов, отдельные подробности, контрастное сопоставление двух танцевальных мелодий – фантастический в танцах Шурале и фольклорный в танцах крестьян. Мне предстояло заново увидеть героев, конфликт, ход действия и, конечно, жанр и стиль спектакля.

– 3 –

Столкновение человека с природой – так я почувствовал зерно, идею сказки. Борются две могучие силы, их поединок драматичен и жесток. Я представлял себе Шурале не только озорным баловником и совсем не дурнем, способным попасть в расставленную западню, как это было у Тукая и Файзи, но существом, полным властности, сатанинской злобы, юмора, сладострастным, коварным и хищным. Согласуется ли такой образ с образом татарского фольклора? У Тукая Шурале более безобиден, но ведь не даром им пугают в деревнях детей, недаром щекотка его смертельна. Как многолик чёрт в русских сказках, как в непохожих масках выступают демоны и джинны, так и Шурале способен предстать в самых различных обликах. Леший мефистофельского склада должен иметь достойного противника. Мне рисовался охотник, отважный и благородный, витязь, могучий телом и душой, батыр, что значит по-русски богатырь, я дал ему распространённое имя Али. Возникли силы резкого конфликта, но ещё не самый конфликт.

Тогда же узнал об образах девушек-птиц в татарских сказках. В них я нашёл главную пружину сюжета, более того, – центральный романтический мотив спектакля. Героиней балета стала Сюимбике.

Имя легендарной любовницы Ивана Грозного, сброшенной с казанской стены за измену, – Сюимбике – созвучно понятию счастья, света. Борьба за неё способна пробудить и высокие и низкие страсти. Узел конфликта ещё не мог распутаться. Та старинная ситуация драматического треугольника, какую я увидел в сопоставлении Шурале, Сюимбике, Али Батыра, подчёркивалась не тривиально, потому что в центре её вырисовывался необычный, двойственный образ героини – девушки и птицы, противоположной и Шурале и Али Батыру. Борьба в спектакле представлялась мне не только схваткой двух врагов, но испытанием Али Батыра, душевным смятением Сюимбике, подвигом и даром любви. Я хотел придать ей эпический размах и символическое толкование.

Сюжет родился из внутренних предпосылок, события развёртывались как логическая цепь. Место действия первого акта – дикая лесная чаща – логово Шурале. В экспозиции перед зрителем проходят герои балета. Юноша-охотник заблудился в лесу, увидев просыпающегося Шурале, он спрятался, забрался на верхушку дерева, притих. Шурале, выбравшись из дупла корявого высохшего дерева, играет с шуралями. Вдруг обрывается оргия нечисти. Заря, на поляну слетают птицы, среди них Сюимбике. Мелодический полет птиц, а затем, после их мгновенного превращения – искрящиеся улыбкой танцы девушек – отрадный контраст мрачному бешеному веселью джиннов и ведьм. Шурале следит за девушками, его поражает красота Сюимбике, и когда девушки убегают к озеру, он крадёт её крылья. Так зарождается действие, с этого момента оно естественно развивается, девушки снова принимают облик птиц и вспугнутые, свободные, недоступные, улетают. Сюимбике же остаётся. Она в смятении – не может

найти крылья, перед ней вырастает Шурале. начинается злая игра Шурале и шуралей с беззащитной Сюимбике. И, когда, насладившись её страхом, налюбовавшись её красотой, Шурале отсылает свою свиту, остаётся наедине с Сюимбике, когда желание его готово осуществиться, Али Батыр бросает ему вызов.

Действие переходит в новую фазу, а вместе с ним и танец. Развёртывается борьба Шурале и Али Батыра, она становится все более яростной. Юноша выходит из неё победителем: он оглушает Шурале, бросает его наземь. И только теперь, покончив с противником, он видит необычайную красоту девушки, из-за которой рисковал жизнью. Только что он поступил бескорыстно, доблестно и тут же изменив, правда, после сомнений и внутренней борьбы, своему обычному благородству он решается на обман – не открывает Сюимбике, где запрятаны её крылья. Так он втайне воспользовался несчастьем девушки, нарушив заповедь любви – откровенность и безоглядность чувства – так он, сам того не зная, даёт Шурале оружие против себя. Али Батыр уносит Сюимбике из леса, Шурале окружают злые духи, они в бешенстве грозят Али Батыру.

Второму акту – свадебному празднику – в моем либретто предшествовала подчёркнуто-мирная, безмятежно-идиллическая сцена. Тихий закат, на крыльце дома дремлют старик и старуха. Поблизости резвятся ребятишки. Появляется охотник, бережно несущий девушку. Проснувшись, она видит себя среди людей. Высоко в небе летят журавли. Печаль разливается в танце Сюимбике. Нежно обняв девушку за плечи, охотник уводит её в дом. Сменяются ночи и дни, нарастает в оркестре плясовая мелодия, открывается картина пира. Хороводы девушек, шуточный перепляс сватов, танец джигитов призваны развеселить Сюимбике, игра, где гости разъединяют жениха с невестой, задравные тосты – широкое, шумное, беззаботное веселье. Оно оттеняется тайной тоской Сюимбике. тревожная нота звучит в её нежности. Как тёмная нить в светлой ткани, она проходит и в счастье жениха. Когда появляется Шурале и подбрасывает девушке крылья, она колеблется и все же, может быть, вопреки сердцу, охваченная неодолимым стремлением высь, она преобразается в птицу – улетает. Стая воронов направляет её полет. Сбегаются поражённые гости. Али Батыр потрясён утратой. Но тут же приходит к нему и решимость – схватив в руки горящий факел, он устремляется к берлоге Шурале.

Третий акт вновь переносит зрителей к мрачному убежищу злых духов. Неравная драматическая борьба пленницы Сюимбике с яростным, торжествующим Шурале, её тоска и отчаяние, фантастические соблазны, которые возникают перед ней по воле властителя леса, шабаш персонажей зловещей сказки – так строятся действия и танцы до прихода Али Батыра. О нём извещает воронёнок. Бой Али Батыра с лесной нечистью прерывает пожар: юноша поджигает лес. Шурале и шурали гибнут в огне. Али Батыр спасает Сюимбике и протягивает ей крылья. Большая танцевальная сцена рассказывает о душевной борьбе Сюимбике. Она хотела бы взлететь, но любовь зовёт её обратно. Самоотверженная преданность юноши заставляет её, наконец, сломать крылья. Птицы слетаются на поляну, чтобы проститься с подругой. Счастье, обрётённое в борьбе с Шурале и в сложной внутренней борьбе, приходит в финале к героям балета.

Три контрастные мелодии звучат и спорят друг с другом. Они намечены протагонистами, но полнозвучие и широта их зависит от поддержки хора. За каждым из главных героев возникает свой мир. Как основные цвета обогащаются оттенками, так

главные персонажи и фон образуют единое, но многообразное целое. В образе Шурале концентрируется все злобное, циничное, уродливое, что живёт в шуралях, джинах, ведьмах и других обитателях фантастического мира. Среди них выделяются как солисты Шайтан – своего рода Гермес, вестник Шурале, и огненная ведьма – убрыкорчак в татарских легендах, жестокая эротичность, неумная злая эмоциональность определили колорит её танца. Мир сказочной татарской деревни – живой и жизнерадостный, солнечный и пёстрый. Звонкая живописность второго акта контрастна суровой монохромности первого и третьего, недаром и действие его – свадьба – воспринимается как красочный пир, развернувшийся между двумя сценами трагедии. Здесь каждый отмечен своей характерностью – сваты, девушки, старики, джигиты, кумушки, дети. Но способность к веселью, простосердечному и открытому, доброта и отвага, осветившая танцы, создают образ жизнерадостного народа. Героическая фигура Али Батыра не кажется отвлечённой потому, что рисуется на щедром по краскам жанровом, но прозаическом полотне. И, наконец, окрылённость Сюимбике – хрупкий, почти невесомый трепетный мотив романтического сказания. Девушки-птицы отрешены от земли и в то же время земля им мила: мечта людей о беспредельной воле и совершенной красоте выражена в их небурной, чуть таинственной радости, непосредственной и поэтичной печали. Тема Сюимбике поддерживается массой птиц, а потому звучит и полнее и убедительнее.

В либретто «Шурале» нет персонажей посторонних драме центральных героев – исполнителей дивертисментов, как нет и персонажей, не вовлечённых в зримое действие. Деревня и лес конкретизируют в оформлении мир людей и мир нечисти. Различные танцевальные характеристики, данные классическим, гротескным и жанровым танцам, естественно рождающиеся в «Шурале», объединённые единой стилистикой, позволили сюжету развернуться на сцене в острых контрастах хореографии.

Смысл поэтической сказки многозначен, и, когда я писал либретто, а затем работал над спектаклем я, конечно, не мог его отчётливо сформулировать для себя. Я не вспоминал ни о «Лебедином озере», ни о «Ледяной деве», с которыми позднее сравнивали «Шурале», мне кажется, что и фабула и идея «Шурале» – совсем иные. Но, конечно, мотивы татарского фольклора я воспринял в традиции романтического балета. Мне хотелось, чтобы национальная сказочная тема приобрела обобщённые черты, но в то же время сохранила свой самобытный строй. Сейчас, когда прошло два десятилетия со времени создания «Шурале» я по-прежнему думаю, что это – верный путь, так я работал впоследствии и над григоровской «Сольвейг». Фантазии, идеалы, мечты народов складываются в сокровищницу общечеловеческого опыта и искусства. В балете это всегда ощущалось ясно, недаром сюита, объединяющая различные национальные танцы, – издавна любимая форма хореографов и композиторов.

В «Шурале» природа противопоставлена человеку. Но если человек борется с её злыми силами и в этой борьбе может рассчитывать лишь на себя, то красота природы, солнечный свет, полет птиц близки ему, необходимы как воздух. Ведь поэтичное в природе родственно поэтичному и в человеке. Сюимбике – не только птица, она и девушка, недаром она любит Али Батыра, недаром встреча с ней открывает в нём героя. Без поэзии безотраднa жизнь. Но поэзия не прощает малодушия, она как птица в небе даёт в руки лишь доблестным и благородным. Счастье-птица реет свободно. Она слетает к людям, победившим насилие, сумевшим подняться выше себя.

Признание либретто основой танцевального спектакля многим кажется кощунственным. Вспоминают (А.Вольский, например) о программах бетховенских симфоний, не выражающих их высокого смысла. Говорят об исконной метафоричности, эмоциональной отвлечённости классического танца, неподвластного в своих свободных ассоциациях, пластических соответствиях конкретной фабуле. Ссылаются на «Лебединое озеро», либретто которого плоское, а музыка и хореография мелодически проникновенные, или же на спектакли, где либретто, напротив, обладает всеми достоинствами драмы, основывается порой на прекрасном первоисточнике, но музыка не самостоятельна, иллюстративна, а танец беден и прозаичен. Некоторые утверждают, что либретто даёт лишь условный предлог композитору и хореографу, что оно эстетически необязательно и исторически может отмереть. «Истинный, единственный, вечный сюжет балета – это танец» – писал С.Лифарь. Легко, конечно, отмахнуться от подобных суждений – обвинить их авторов в забвении содержания балета. Однако ограниченность формулы Лифаря открывается далеко не сразу. Она звучит, как будто, заманчиво и смело.

В ней неправомерно противопоставлены литературный и танцевальный сюжеты. Лифарь словно забывает о возможности внутреннего соответствия фабулы балета поэтике музыки и танца. Я уже говорил, что в хорошем либретто танец и сюжет не существуют обособленно, их нельзя разъединить в «Жизели», например. При этом содержание действия не может – не должно – сковывать содержание танца. Напротив, одно позволяет проявиться другому. Действие уже в либретто и музыкально и танцевально – оно задумано как хореографическое действие. Если не совсем таков был сюжет «Лебединого озера» в изложении известного сценариста или совсем не созвучны танцу сюжеты многих других балетов, то принцип тем самым все же не колеблется.

Мир поэтических представлений, рождаемых хореографией, многообразен, неограничен, но истоки его – в конкретных образах и конфликтах. Так в живописи больших мастеров эмоциональность колорита, его интенсивность или утончённость, выразительность света, образность композиции сопутствуют индивидуальным героям и конкретным сюжетам. Содержание «Динария кесаря» Тициана или «Ночного дозора» Рембрандта шире непосредственной темы, но не может быть раскрыто без неё. Либретто «Спящей красавицы», конечно, не итог спектакля, это – именно основа художественного здания. Но архитектор будет тем более свободен, чем крепче сложен фундамент. Округлённость композитора, воображение хореографа, переживания артистов, фантазии зрителя вызваны мотивами фабулы, но развитие их как во всех искусствах не замыкается в пределах фабулы. Когда же либретто мешает полёту хореографии, оно чуждо танцевальному творчеству. Так некоторые темы чужды живописи, а иные – драматическому театру.

Что же делает либретто художественным, подлинно хореографичным? Ответ на этот вопрос не может быть нормативным. Развитие танцевального искусства не считается с искусственными ограничениями, рамки его становятся все шире и то, что казалось не свойственным хореографии вчера, войдёт в её золотой фонд завтра. Говорить о специфике построения балета можно лишь в самых общих чертах, точно так же как о законах драмы.

Ещё К.Блазис писал, что рассуждения логического порядка не относятся к области балетного театра. То, что формулируется в понятиях – философские споры, борьба

отвлечённых идей – естественно требует гибкого слова, а не танцевальной или пантомимной речи, где поток чувств, конечно, ощущается сильнее, нежели развитие мысли. По той же причине Блазис считал, что сфера балета – настоящее, но не прошлое. Во многих драматических произведениях – в пьесах Ибсена, в «Бесприданнице» Островского, в «Опасном повороте» Пристли – действие лишь подводит итог событиям, совершившимся до поднятия занавеса. В танце о них нельзя рассказать внятно, а следовательно, они останутся неизвестными зрителю: предысторию «Лебединого озера» разъясняет только программа. Однако во времена Блазиса композиция драмы ещё не испытала на себе могучего влияния кино. Кинематографический монтаж открыл новые средства выразительности и для балетной сцены. Так в «Отелло» А. Мачавариани – В. Чабукиани беседы мавра и Дездемоны образно раскрыты путём наплывов, воссоздающих прошлое Отелло. Зритель видит все, о чем он услышал бы в драматическом театре – детство героя, сражения, путешествия. Перемены экономого и выразительного оформления спектакля позволяют проследить и параллельное действие, которое Блазис считал невозможным в балете: торжество жителей Кипра сменяется празднеством в замке Отелло, пирушкой, где Яго нападает на Кассио, затем события вновь переносятся на городскую площадь, где по-прежнему продолжается веселье и где Кассио ранит Монтано. В конце концов постановщик все же был вынужден прибегнуть к иллюстративной пантомиме: Яго рассказывает Отелло то, чему зритель был свидетелем, изображает в жестах пьянство, поединок – это, конечно, звучит наивно. Но все же опыт «Отелло» и других спектаклей утверждает, что достижения кино, театра, декорационного искусства, позволяют балету воплотить на сцене прежде недоступные ему сюжеты, делают его более свободным в выборе и трактовке тем, нежели представлялось это когда-то Блазису.

Можно считать общепризнанным – и я об этом уже говорил – что конфликт танцевальной сцены обязательно резкий и зримый. То, что существует лишь в диалоге, конечно, не выразишь в танце, хотя бы и было насыщено внутренним драматизмом. Уже поэтому романтический театр ближе балету, чем бытовой или психологический. Казалось бы, подводное течение чувств призвано проявиться в танце, ведь пластический намёк – более тонкий, нежели словесный. Мы видим в жизни, что лёгкое движение, «как и улыбка глаз» куда красноречивее слов, им подвластны такие оттенки, которое слово бессильно выразить. Однако, если это и подтекст, то не в обычном понимании термина. У Чехова подтекст – то, что скрыто в речи героев, порой противоположно её прямому смыслу, способному проясниться в приблизительных и безразличных словах. В танце подтекст – подголоски эмоциональной мелодии, тона, обогащающие танцевальный монолог или диалог. Если в драме подтекст не может быть выражен прямо и прорывается через очевидные жизненные условности, то в танце действие протекает в более обобщённой сфере, оно не знает принципиального противопоставления видимого и сущего. Подтекст танца – это оттенки настроения, эмоциональный аккомпанемент. Каким бы он ни был проникновенным, конфликт балета не строится на подспудных мотивах, он не может быть скрытым и загадочным. Танец требует от героев откровенности и решимости.

Но вместе с тем Блазис утверждал, и в этом, мне кажется, он прав до сегодняшнего дня, что нагнетание событий, порывистая фабула, чужды балетному театру. Сюжетная техника мелодрамы Дюма-отца или ковбойского фильма, или приключенческого романа не свойственна балетному сценарию. Не потому только, что она сложна

и запутана – интрига может быть понятна и без слов – но смысл балета не открывается в интриге. Тот эффект, который в драме создают сюжетные хитросплетения, танцевальная сцена заменяет другим – красотой и яркостью зрелища. Художественная щедрость декорации – это отблеск музыкальной звучности, это – достойная рама хореографической картины, разумеется, если оформление сливается с балетом по оформлению и по стилю. Но интрига, развёрнутая на первом плане, лишает спектакль поэтичности. В драме интриги, или в комедии интриги, эмоции персонажей – лишь предлог для мелкания происшествий. Устанавливается лихорадочный ритм, при котором чувства героев не могут проявиться так широко, властно и образно, как требует искусство танца. Мотивы сценической музыки не находят воплощения на сцене, занятой исключительно перипетиями сюжета. Балет теряет эмоциональное богатство, ради которого возник и существует. А сюжет все равно не кажется захватывающим: условный танцевальный язык делает условным и опасности, угрожающие героям.

В драме и в кино интрига, конечно, тоже не самоцель, но все же там она играет большую, чем в балете, роль. Никто не скажет, что «Отелло» – произведение схематичной фабулы, никто не сравнит Шекспира со Скрибом, чьи пьесы живут лишь благодаря мастерству сюжетного построения. «Отелло» – философско-психологическая трагедия. Однако когда балет пересказал события пьесы Шекспира, почти не отступая от неё, возникло ощущение излишней сложности, неоправданной перенасыщенности действия. В спектакле не хватало эмоционального воздуха, повороты фабулы не всегда обосновывались, как у Шекспира внутренними мотивами, боковые линии и второстепенные герои не соотносились с центральной драмой. Более простой и стройный сюжет «Ромео и Джульетта» оказался более созвучным балету. Можно вспомнить, что сценарий «Жизели» отличается предельной лаконичностью, его легко пересказать в двух словах и в то же время он создаёт впечатление гармонично развивающегося, неуклонно нарастающего действия. Очевидно классический балет – это сюжет необыкновенно простой и необыкновенно эмоциональный.

Так вырисовываются особенности балетной фабулы. Но значение действия не принижается. Когда говорят, что сюжет должен давать лишь предлог для танца, это звучит как старомодное оправдание дивертисментных представлений. Сравнить балет с поэмой, где танцы – лирические отступления, все равно, что узаконить фрагментарность спектакля, разрыв между танцем и пантомимой. Но совсем иное – сказать, что конфликт балета – причина танца, что смысл балетного конфликта и в обстоятельствах, формирующих внешнюю фабулу, и в эмоциях, творящих внутреннее, хореографическое развитие. Немногие события «Жизели» сами по себе проникнуты чувством и «танцевальны», а главное – вызывают душевные потрясения, свободно выражаются на языке пластики. Признать, что либретто намечает перипетии сюжета ради танцевального воплощения переживаний – значит лишь напомнить о достоинствах, присущих всем хорошим сценариям.

Поступок Ганса важен не только сам по себе, но и потому, что он вызвал трагическое смятение Жизели. Пять, десять таких Гансов, сюжетно активных и предприимчивых, смяли бы и уничтожили внутреннюю пластическую тему героини. Но, с другой стороны, не будь ревнивого разоблачения лесничего, не было бы совершенного хореографического финала первого акта «Жизели» и таинственной драмы второго действия. Столкновения характеров и чувств вызывают на сцену «живую геометрию классического танца во всей полноте её возможностей» (Л.Блок). Так Т.Готье и Сен-

Жорж и строили сценарий «Жизели»: простые мотивировки, элементарные события, но далеко идущие отголоски их, эмоции, которые, однажды родившись, расходятся, словно круги на воде, создают новые конфликты и новые эффекты. Следствие всего этого – многообразная танцевальная палитра балета, богатство действенной и образной хореографии. О том же, очевидно, думал и Новерр: «Действие должно быть живым и одушевлённым, так как является истолкователем страстей».

– 5 –

Либретто «Шурале» удовлетворяло меня как балетмейстера, впрочем, я писал его, конечно, представляя себе хореографическое раскрытие сюжета. Я и сейчас думаю, что в сценарии «Шурале» заложены основы для действенного танца. Но в этом нет ничего удивительного: фантастические фольклорные мотивы издавна близки балету. Разумеется, либреттист, обратившийся к темам современности или к историческому материалу, или инсценирующий для балета сложный литературный сюжет находится в более трудном положении. Он вынужден считаться с законами балетной сцены, но претворять их в новых приёмах, в новой драматургической форме. Вполне понятно, почему «Спартак» или «Отелло» представляются менее стройными произведениями, чем «Жизель» – в них балетный театр овладевает новым содержанием. Советский балет уже имеет опыт воплощения на сцене непривычных тем и героев. Либретто «Бахчисарайского фонтана» можно признать в своём роде столь же совершенным, как и либретто «Жизели», да и в большинстве советских сценариев есть не только увлекательные поиски, но и бесспорные достижения. «Жизель» сохраняет значение классического образца, но вовсе не устанавливает незыблемую норму.

Работа над сценарием «Шурале» не требовала от меня активного пересмотра опыта прошлого. Но она помогла мне осознать общие принципы построения либретто. Они выработаны давно, но не утратили своего значения. Авторы балетов могут ставить перед собой задачи, куда более сложные, чем авторы «Жизели» или «Спящей красавицы», но они не должны пренебрегать истиной, открывающейся в классике. Между ремесленным шаблоном и творческой традицией – дистанция огромного размера. Общие требования к либретто, которые искусство танца предъявляет ко всем драматургам, не связывают художника. Традиция хороша тем, что позволяет уверенно идти вперёд.

На этом, мне кажется, можно закончить разговор о балетном либретто.

В спектакле, который я поставил в 1941 году в Казани мотивы либретто «Шурале» были полностью сохранены, лишь развитие второго акта, в сценарии намеченного приблизительно, обогатилось новыми деталями. Но спектакль прошёл лишь один раз: началась война. В 1950 году я повторил тот же спектакль на сцене театра оперы и балета имени Кирова, а в 1955 году – на сцене Большого театра. В этих постановках либретто было кое в чём изменено.

Главное изменение, с которым я долго не соглашался, а внутренне не согласен и сейчас, то, что Али Батыр, появившись в прологе на сцене, затем уходит (в то время как в первоначальном варианте он прячется) и, заблудившись в лесу, возвращается лишь в тот момент, когда Шурале готов силой сломить сопротивление девушки-птицы. Он не знает, где крылья Сюимбике, а значит, он и не обманывает девушку. Изменился и конец третьего акта: исчезла сцена душевных колебаний Сюимбике, её внутренней борьбы между желанием подняться в воздух и любовью к Али Батыру. В финале новой редакции на поляну вбегает народ, радующийся спасению Сюимбике.

Эти изменения были сделаны по настоянию театра, некоторым казалось, что обман, на который идёт Али Батыр, снижает его образ. Скрепя сердце, я переделал либретто. И все же я думаю, что исчезнувший мотив был очень важен. Именно обман Али Батыра, хотя Сюимбике и не знала о нём, вызвал её бегство из-под венца, которое иначе слабо мотивировано. Напротив, его благородство – в третьем акте он сам отдаёт Сюимбике крылья – заставило девушку-птицу остаться. Образ Али Батыра лишился внутреннего развития, в образе Сюимбике приглушен внутренний конфликт, а в сюжете философско-психологическая тема. Ведь мотив, развёртывающийся в борьбе героев с Шурале, продолжается и в их взаимоотношениях: Али Батыр узнает счастье, лишь научившись уважать свободу Сюимбике, лишь поборов в себе самом черты эгоизма, став подлинно человечным. Большое адажио финала подводило веский итог балету. Изменения, не вызванные внутренней необходимостью, естественно, не украсили спектакль.

2. Музыка и хореография

– 1 –

Задолго до того, как была написана музыка к «Шурале», я отчётливо представлял себе долгую паузу – музыкальную и пластическую – в сцене встречи Али Батыра с Шурале. Сюимбике, прижавшись к коленям Али Батыра, угадав в нем друга и тут же доверившись ему, напряжённо следит глазами за врагом. Али Батыр изготовился к схватке. Шурале, ещё не осознав, что сулит ему неожиданное вмешательство витязя, замер наполненный яростью, готовый разрешиться взрывом. Мне казалось, тишина и неподвижность должны прозвенеть страстью и патетикой. Именно чрезмерная насыщенность чувств и неожиданность положения создают краткие мгновения (длительным оно кажется героям, артистам, зрителям) статики, молчания. Игра входит в рискованную и гибельную фазу.

Так я и наметил форму эпизода, в хореографической композиции. Пауза, задуманная балетмейстером, появилась в партитуре композитора.

Музыка балета помимо самостоятельного значения, помимо того смысла и той красоты, что вложены в неё автором, обладает ещё одним исключительно важным свойством. Она – хранитель композиции балетмейстера. Представления, фантазии, чувства хореографа, преломлённые через творчество композитора, живут в её мелодиях, ритмах, темпах. Они приобретают, конечно, иные очертания. Музыкальное воображение хореографа и хореографическое мышление композитора – сами по себе недостаточны.

Если авторы работают слаженно, в партитуре, которую создал композитор, присутствует хореографическое задание. Оно скрыто от того, кто лишь слышит музыку, но оно возникает перед зрителями балета. Так в прихотливой живописности барочных картин Рубенса или Тьеполо угадывается расчётливая графическая соразмерность.

Другой балетмейстер, работая над «Шурале», мог совсем иначе задумать и решить ту же самую сцену – первое столкновение Али Батыра и Шурале. Соответственно иной она была бы и у композитора. Правда, готовая музыка может быть в дальнейшем по-разному истолкована: многие балеты (между прочим, и «Шурале») знают не только авторский, но и другие сценические варианты. Однако создавалась партитура согласно определённой композиции, в расчёте и с оглядкой на неё. Поэтому, пока живёт музыка балета, не исчезло и творчество балетмейстера, создавшего композицию. Не

случайно изменения композиции почти неизбежно ведут за собой музыкальные купюры, перестановки, новые редакции. Я убедился в этом и на собственном опыте, когда работал над «Спартакoм».

Индивидуальность балетмейстера сказывается не только в воплощении спектакля на сцене, но и в плане, предпосланном партитуре. Она бесспорно сказывается и на музыке.

Схватка Шурале и Али Батыра начинается исподволь, осторожно, постепенно. Мягкими вкрадчивыми шагами Шурале кружит вокруг врага. Ни на секунду не упуская Шурале из виду, Али Батыр закрывает собой девушку-птицу. Нарастает борьба, активнее и стремительнее становятся ритмы, вот уже Сюимбике между сражающимися – зримо раскрывается причина и цель битвы. И наконец, неожиданно яростный прыжок Шурале на плечи Али Батыра: ослеплённая ненависть сталкивается, с непреклонным, необоримым упорством.

Возможны различные трактовки этой сцены. Схватке Али Батыра и Шурале обязательно должны предшествовать те па, когда они присматриваются друг к другу, выжидают, выбирают силы и средства для борьбы. Тема Сюимбике могла бы проходить самостоятельно, как тема её тревоги, отчаяния, не сплетаясь так неразрывно с мотивами сражающихся. Балетмейстер, увлечённый батальной ситуацией, развернул бы в пантомиме перипетии боя. Балетмейстер иного темперамента и видения дал бы прозвучать торжествующе лирическому дуэту героев после победы над Шурале. Меня захватила возможность проявить одновременно психологию и отношения трёх персонажей, вот почему я задумал эту сцену как действенный танец троих. Вера и благодарность Сюимбике растут вместе с ожесточением противников. Так написана и музыка Яруллина. Но если бы композитор работал с другим балетмейстером, его решение было бы совсем иным, может быть, противоположным.

Не только драматические сцены, но и законченные танцевальные номера балета непосредственно связаны с композицией хореографа. Балетмейстер намечает их развитие и построение. Их музыкальная организация продумывается детально, как и структура действенных эпизодов.

Первое появление девушек-птиц. Вальс. Звучит тема поэтической мечты, неведомой, сказочно недостижимой. Парадоксально мрачные, низменные пластические характеристики лесной нечисти сменяются чистыми тонами возвышенной и хрупкой классики. С этого момента как бы раздвигаются рамки спектакля. Лирическая стихия заполняет сцену, чем более полно и взволнованно она себя выразит, тем более острым будет драматический конфликт. Вальс птиц – заявка новой и широкой темы: в вальсе появляется и нарастает мелодия Сюимбике. Следовательно, для хореографа вальс – один из самых ответственных моментов спектакля, может быть, даже один из самых трудных: зритель должен поверить в бесплотную прелесть, полюбить странное очарование. Невозможно, конечно, предвидеть те различные решения, какие подсказала бы здесь фантазия разных балетмейстеров. Но каждое из них должно было бы найти свою музыкальную основу.

Птицы могли вылетать одновременно с разных сторон – после короткой паузы, в течение которой сцена остаётся пустой. Такой выход заведомо – и безошибочно эффектен. Они могли вылетать поодиночке, таинственной чередой, и тогда музыка вместо неожиданного мажорного всплеска давала бы вереницу задумчивых вариаций. Я, наблюдая полёты птиц, был поражён стремительностью и неожиданностью их пере-

строений. Вот треугольник вытянулся в цепочку, вот птицы рассыпались в хаотичном беспорядке, вот они слетелись в круг. Так я и задумал вальс. Вылетает тройка птиц, разлетаются, каждая птица танцует по-своему, исчезает. Ещё тройка, ещё, ещё, четверка. Затем – на сцене стая птиц. В прихотливых линиях танца намечаются контуры треугольников, они рассыпаются, складываются и, наконец, один большой треугольник, обращённый вершиной к зрителю, завершает композицию вальса: птицы встречаются Сюимбике. Я хотел сохранить в рисунке вальса впечатление естественного полёта и передать одновременно фантастическую природу девушек-птиц. Вот почему непринуждённость трепетных движений, намеченных в одном ключе, но не звучащих в унисон, я стремился сочетать со стройными выходами отдельных групп, гармонией массовых композиций. То и другое стало возможным благодаря музыке Яруллина, написанной согласно моему замыслу.

Замысел балетмейстера – хореографическая композиция – необходимое звено создания балета.

Либретто – это краткое изложение действия. В хореографической композиции чертёж обретает видимую пластическую рельефность. Либретто – набросок спектакля. В плане балетмейстера ситуации конкретизируются, излагаются на том языке, на котором говорит балет – на языке хореографии. Вот почему даже совершенное либретто, прежде чем перейти к композитору, нуждается в хореографе. Даже достоинства сценария должны получить пластический эквивалент. Между либретто и музыкой – ощущаемая пустота, загадочная и для сценариста и для композитора. Пройти её и заполнить может только хореограф.

Композиция балетмейстера – продолжение драматургии и переход её в другое качество – в драматургию музыкальную. Впрочем, в иных случаях, в некоторых пантомимных представлениях, балетмейстер прямо переходит от композиции к лепке спектакля, к режиссёрской работе. Так, например, сценки французских мимов труппы Ива Лореля, показанные на Шестом всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве, обходились без музыкального сопровождения. Это – исключение, ставшее возможным благодаря особой художественной норме пантомимы. В балете же, естественно, композиция хореографа ждёт дальнейшего воплощения в партитуре. Музыка даёт не только ритмическую основу танца, но и необходимое третье измерение спектакля: эстетически оправдывает условность балетной речи, создаёт эмоциональный фон, без которого изображение мертво. Только когда закончена партитура, драматургический процесс завершён и начинается новый – постановочный. Шекспир писал свои пьесы один, балетная драма создаётся в содружестве трёх авторов – либреттиста, хореографа, композитора. Различен, конечно, их вклад, но неизбежно участие каждого.

То же произведение балетмейстер впоследствии – иногда после долгого перерыва – получает от композитора обогащённым. Чайковский, выполняя все пожелания Петипа в партитуре «Спящей красавицы», заставлял балетмейстера поражаться его вдохновенным творчеством, требующим от Петипа новых художественных решений, а вовсе не механического осуществления задуманного когда-то в плане. Наступает новый этап работы хореографа. Постановочное искусство балетмейстера – музыкальность, фантазия, образное мышление, способности орнаменталиста, психолога – конечно, главное в сумме его профессиональных достоинств. Но участие хореографа в создании балета – непреложный закон. Поэтому постановочная работа балетмейстера – самая важная, смело проявляющая оригинальность его мастерства, – не исчерпывает

того труда, которой вложен им в спектакль. Ощущать танец прежде музыки, непосредственно переводить литературную образность в танцевальную – это умение делает хореографа самостоятельным художником. Если же музыка уже написана (шуматовский «Карнавал», например, существовал и до Фокина), задача балетмейстера остаётся такой же трудной: он сливает в хореографической композиции старую музыку и новое либретто. Речь все равно идёт не только о воплощении, но и о создании балета.

Формы и приёмы работы балетмейстера, с композитором, конечно, индивидуальны. Здесь нет правил, здесь все – в том числе и результаты – зависит от творческой личности композитора и балетмейстера, от их темперамента, метода, стиля, короче – таланта.

«Шурале» – первый и, увы, последний балет молодого татарского композитора: в 1942 году Фарид Яруллин погиб на фронте. Он был необычайно мелодически одарен, был подлинным композитором. Яруллин сроднился с татарским мелосом: сотни музыкальных тем роились в его воображении и, казалось, ждали только случая, чтобы прозвучать широко и звонко. Он не так уж часто цитировал подлинные мотивы татарского фольклора, но дух, строй народной музыки воплотились в интонации композитора. Пентатоника – гамма из пяти звуков без полутонов – определила ладовую особенность его произведения. Справедливо писали В.Власов и В.Фере, позднее инструментовавшие балет, что Яруллин «говорит на этом, родном ему языке легко, свободно и убедительно». Любой замысел он мог украсить и обогатить своей фантазией, певучестью.словно яркий народный орнамент трепещет и вьётся в музыке балета, словно соловьи заливаются, поют легенды, родившиеся, в степи, в глухом лесу, в причудливых отголосках монгольского предания. Самобытная песенная стихия у Яруллина – выпускника Московской консерватории – получила завершенность большой музыкальной формы.

Но Яруллин не видел ни одного балетного спектакля и потому слабо чувствовал танцевальное действие. Я рассказывал ему не только концепцию целого, но стремился образно, наглядно передать видение частностей, деталей. Мы вместе искали темы персонажей и звучание номеров. Он импровизировал, я выбирал, уточнял, найдя удачную мелодию, композитор развивал её, обогащая гармоническими красками. Я стремился нарисовать в словах и движениях то, что представлял совершающимся на сцене, и что должно было получить музыкальное воплощение, я проигрывал, «танцевал» перед композитором отдельные эпизоды. Иногда мы вместе шли от такта к такту.

Особенно трудно было услышать тему Шурале – героя своеобразного и многогранного. Я рассказывал Яруллину, что Шурале – гуттаперчевый, гибкий, ловкий как обезьяна, прыжок его упругий, кошачий, руки всегда в движении, пальцы как коряги. Яруллин предлагал десятки набросков, но каждый из них не создавал цельного образа: или не чувствовалось коварство героя, или он казался слишком мелким, или музыка не давала ощущения полёта. После долгих поисков найдено было, наконец, то, что удовлетворяло нас обоих. Я практически знакомил Яруллина с такими общеупотребительными формами балета как адажио, вариация, массовый жанровый танец, характерный дуэт, действенная пантомима. Например, первый выход Али Батыра, заблудившегося в лесу, – спокойная танцевальная мизансцена, выход птиц – просветлённый вальс, появление Шурале – динамичная, острая вариация, финальный танец Али Батыра и Сюнимбике – певучее адажио. В сцене пожара музыка должна передать впе-

чтление хаотичного урагана, смерча, должна обрушиться, как лавина, а затем она звучит умиротворённо, созерцательно. Яруллин был не только талантливым композитором, но и чутким художником. Он умел проникнуться замыслом балетмейстера, его психологическими и пластическими представлениями. И хотя у Яруллина не было опыта работы в театре, он творчески преображал композицию хореографа в образах непосредственно эмоциональных и живописно щедрых.

Иначе в своё время проходила моя работа с Д.Шостаковичем над балетом «Золотой век», где я ставил танцы второго акта. Либретто обозначало место действия – стадион в одной из западных стран и содержание – спортивные игры. Естественно, потребовался хореографический комментарий для того, чтобы композитор мог написать музыку. Я рассказал Шостаковичу о своём видении танца. Ритмическая канва акта в какой-то степени заранее определялась в плане. Поочерёдно проходили эпизоды, посвящённые разным видам спорта: бегу, гребле, волейболу, баскетболу, боксу, борьбе. Постепенно нарастала музыкальная и танцевальная динамика. Отыграв свой номер, исполнители оставались на сцене: вначале действовали несколько человек, а затем – большая массовка, наступала свободная кода, в которой все «спортсмены» танцевали своё: так полифонически и широко раскрывалась обобщённая тема спорта. Внезапно танцующие останавливались. В тягуче медленных ритмах, словно заснятые замедленной съёмкой («лупа времени») двигались, метали копья, ядра, диски. Неуловимые в обычной обстановке движения, будучи растянутыми на 32 такта, рисовались в мельчайших подробностях. Тут же, без паузы, напряжённая, предельно ускоренная музыка властно захватывала всех танцующих в вихревой круг и на последней ноте участники «парада» замирали в пластических, скульптурных позах. Шостакович в точности выполнил хореографическое задание, но, разумеется, творил он совершенно самостоятельно и музыка, созданная по рисунку балетмейстера, несла на себе резкие черты индивидуальности композитора.

Хореографический квинтет комсомолки Запада и четырех советских спортсменов, центральный номер во втором акте «Золотого века», был написан композитором как своеобразное адажио. Четыре спортсмена олицетворяли различные виды спорта. На акробатических подержках, сложных ритмах комсомолка, которую исполняли Уланова и Мунгалова, бросала диск, «плыла» на вытянутых вверх руках кавалеров (они ускоряли движение от шага к бегу), падая на руки к ним, прыгала с трамплина в воду. Некоторые моменты – стрельба из лука, например (лук изображала танцовщица) – требовали особенной гибкости. Строй номера диктовал исполнителям графическую лапидарность, безупречную согласованность движений. Квинтет мог быть осуществлён только благодаря тому, что устремления композитора и балетмейстера шли к единому художественному итогу. Причём Шостакович, виртуозно владея музыкальным материалом и тонко чувствуя пластику, не нуждался в детальной расшифровке замысла номера: подхватив основную идею, он сам прослеживал её развитие и оттенки.

Как бы ни работали композитор и хореограф, результат будет тем более полным, чем больше общего в их мышлении и родственного в языке. При идеальном слиянии творчества даровитых мастеров рождались значительные произведения балетного театра: «Спящая красавица» Петипа-Чайковского, «Раймонда» Петипа-Глазунова, «Петрушка» Фокина-Стравинского, «Ромео и Джульетта» Лавровского-Прокофьева, можно привести множество примеров. Но, конечно, немало примеров и другого рода: несовершенной композиции при гениальной музыке («Шелкунчик»),

вдохновенной хореографии, созданной на трафаретной музыкальной основе (тени в «Баядерке»). Если музыка неизмеримо выше видения балетмейстера, имеет смысл менять этот план – многие балетные партитуры ожидают нового и смелого решения. К сожалению, невозможно совершить обратное: хореография, созданная на определённой музыкальной основе, накрепко связана с ней. Она не в силах прозвучать самостоятельно и не имеет смысла без музыки. «Щелкунчик» в сознании слушателей существует независимо от постановки, но тени «Баядерки» оживут на сцене, лишь когда возникнут мелодии Минкуса. Хотя музыка балета и не может родиться без хореографии, именно она в результате создаёт основу, на которой строится танцевальный спектакль.

– 2 –

Может быть, в конце XIX века, когда формы и номера балета отчётливо канонизировались и выбран был, казавшийся неизменным и эстетически оправданным, порядок их чередования и связи, создание хореографической композиции представлялось сравнительно нетрудным делом, во всяком случае, требующим гораздо меньше фантазии и напряжения, нежели непосредственная работа над танцевальными па. Правда, и тогда планы выдающихся произведений – балетов Чайковского, например, – представляли собой детальную картину воображаемого действия, где шаг за шагом прослеживались в пантомиме и танце все психологические ходы, зрелищные эффекты и средства жанровой характеристики. Сейчас же роль композиции балетмейстера неизмеримо возросла: сознание современного художника и зрителя не мирится с трафаретными решениями, и каждый балет стремится по-своему создать убедительный образ действительности. Развитие спектакля осуществляется уже не в обязательных очертаниях, а художественные приёмы музыки и хореографии многообразны и текучи. Стилистическое единство, логика сюжета и поведения персонажей – все, к чему не слишком внимателен был балет во второй половине XIX века, ждёт сейчас творческого осмысления хореографа. Поэтому и создание композиции более чем когда-либо, является живым творческим процессом.

Он не может быть приведён к единому знаменателю. У каждого балетмейстера он проходит по-своему. Более того, он не вполне, мне думается, уловим: разного рода ассоциации и воспоминания, идеи и представления, традиции и пристрастия отливаются в скупых страницах текста, где переданы характер и последовательность танцевальных номеров, иди в беседах – более непринуждённых – балетмейстера с автором музыки. Все определяет, как и вообще в искусстве, способность к образному видению – хореографа, а затем композитора.

Я помню, как постепенно вырисовывался передо мной мир лесной нечисти – царство Шурале. Мне хотелось, чтобы, зритель видел его как будто с высоты птичьего полёта. В котловине, где переплетаются корни и ветки вековых деревьев, куда хмурый лес почти не пропускает солнечных лучей, развёртываются бесовские игры. Слабо различимы отдельные персонажи, нет чётких фигур танца, все сливается в хаос плясок нечисти. Но в фантастической вязи, в сером клубке уродливых тел, в аффектах вакхического торжества и сладострастия присутствует своя упругая сила, закономерность. Я вспоминал образы дантовского «Ада» в иллюстрациях Дорэ, и особенно – причудливую графику Гойи. Смещение человеческого и звериного, столь частое у Гойи, композиции, где фигуры расположены в необычных и откровенных ракурсах, или сливаются в нерасчленимую химерическую массу, зыбкие контуры, при которых

природа и персонажи составляют единое тревожное целое, зловещий свет, мерцающий пятнами, – все это соответствует гротескному трагикомическому впечатлению, к которому я и стремился. Разумеется, я не повторил сознательно ни одной детали офортов и картин Гойи, не пересматривал специально репродукций с них: фантастика «Шурале» значительно более локальна и умеренна по сравнению с трагичностью и сарказмом испанского художника, в ней не может быть романтической иронии и скорби. Но все же Гойя и Дорэ дали как бы общий колорит хореографической сцены. Я не противился их влиянию. Когда образы одного искусства переходят в другое, они начинают жить новой жизнью. Балет не сможет остаться в пределах графических представлений и приёмов, даже если вдохновляется ими: танцующий герой подчиняется, естественно, иным законам, средства выразительности хореографа – иные, чем у художника. Балетмейстер должен стремиться лишь к тому, чтобы не повторять другого балетмейстера, хотя и здесь преемственность присутствует, как неизбежность.

Когда в первом акте Сюимбике, утерев крылья, покинутая подругами, оказывается в плену у Шурале, когда её (с торжеством и хохотом) окружает лесная нечисть, я представлял себе светлую, строгую, рафаэлевскую линию на мрачной, тяжёлой и вместе с тем зыбкой основе. Этот контраст может показаться импрессионистическим и ни к чему не обязывающим композитора. Однако, сформулированный в точной мизансцене, он продиктовал музыкальное решение. Шурале поднимает Сюимбике, и её белая туника действительно парит над их землисто-серыми и черными телами. Скульптурная законченность, в которую ослепит её внутренний порыв и полет, противополжена неуклюжей, но могучей приземлённости колышущейся группы шуралей. Она пытается улететь, но, лишённая крыльев, падает как сражённая, к ним на руки, вперёд и назад. Живописные эмоциональные мотивы стали пластическим образом, потому что ещё раньше они выразились и в образе музыкальном.

Неисчислимы, а порой и непознаваемы внутренние побуждения, которые приводят балетмейстера к тем или иным формам композиции. Важно сохранять органичность – руководствоваться атмосферой либретто, чувствами героев, природой действия, а не привычными, узаконенными положениями. Важно иметь одновременно свежее, непредвзятое и в то же время требовательное отношение к теме, при котором сохранялась бы непосредственность, но не исчезало бы стремление к раскрытию поэтической идеи произведения. Поверхностное восприятие всегда вызывает вялый шаблон, чисто рационалистический взгляд – декларативную схему. Та и другая опасность подстерегают хореографа более явно, чем художника другого рода искусства: танцевальное творчество (система классического балета) условнее всякого другого. Балетмейстер должен даже каноничное претворять самобытно и образно.

При всей субъективности хореографических решений можно наметить если не законы, то отдельные черты поэтики балета.

Балетный образ – образ романтический. По отношению к некоторым произведениям эту формулу можно принять буквально: их герои, а вернее, героини отрешены от реальных конфликтов, судьбы их необычны, трагические или прекрасные они несут в себе урок возвышенного, они – символ поэтического совершенства. В других балетах героями владеют земные страсти, но страсти возвышенные, чрезмерного накала, экзотического или сказочного колорита. Наконец самые, казалось бы, реальные, житейски конкретные образы балетного театра обладают чертами романтического характера – духовной независимостью и исключительностью. Их путь не пред-

определён средой – они хозяева своей жизни. Танцевальный романтизм – не всегда явление стиля (хотя многие балеты и по стилю романтичны), но обязательно выражение высокого мировоззрения, одухотворённой темы. Иначе говоря, балет – это искусство поэтических образов.

Однако, образы: старых балетов существуют как бы в двух художественных измерениях. Поэтичное, выраженное в танце, приобретает отвлечённый характер, в перипетиях же реального сюжета проходят совсем другие герои, наделённые иногда, своеобразной характеристикой, но не внутренней значительностью. Противоречие между танцем и пантомимой расщепляет образ на две половины.

Танцы составляли удел фантастического мира – видений, снов, легендарных эпизодов – или же безличных свадебных торжеств. В них замирала характерность – внутреннего и хореографическая. Испанка Китри, венгерка Раймонда, надел традиционный балетный наряд, переходили как бы в иную сферу, где не было места временному и частному, но зато пышными, а порой и проникновенными красками расцветала фантазия балетмейстера и танцевальное совершенство балерины. Если в иных эпизодах балета властвовала драматургия, то в следующих она скромно отходила за кулисы, уступая место чистому танцу. Любой зритель, воспитанный на принципах художественного единства, ощущает досадную чересполосицу в спектакле: где герой, только что разыгравший, например, трагическую сцену, проделывает кабриоли, туры и антраша. А балеты, отмеченные стилистической требовательностью, как «Жизель» или «Спящая красавица» были скорее исключением, не правилом.

В современном театре искусство режиссуры очень далеко ушло от наивных концепций XIX века, да и вообще понятия стиля и образной правды приобрели гораздо больший вес. Поэтому, если сегодняшний зритель оправдывает художественную неорганичность многих старых балетов, то в новых произведениях он её не принимает. Сюжетные мотивировки, согласно которым балетмейстеры вводили на сцену классический танец, давно потеряли свежесть: одухотворённый романтизм «Жизели», торжественная масштабность «Спящей красавицы» не должны превращаться в ремесленную норму. Единообразие, которое хореографы все же стремились сохранить в пантомиме и танце, окрашивая образ некоторыми постоянными цветами, придавая хотя бы отдалённое подобие цельности разноречивым по стилю сценам, сейчас кажется чересчур приблизительным и убеждает лишь в шедеврах хореографии. Балет XX века встал перед необходимостью решить центральную художественную проблему – проблему характера.

Выход был найден в развитии некоторых мотивов, взятых из старого же балета. Одетта, например, – законченный образ, всегда и во всем верный себе. Фокин в «Шопениане» отделил то, что составляло художественное зерно «Лебединого озера» – воплощение человеческого переживания в фантастических формах, – от каких либо жизненных предпосылок, исторических или жанровых черт. Герой и героини «Шопениань», лишённые имён и конкретных поступков, выражают обобщённые темы, им, как и Одетте, нельзя отказать в эстетической закономерности. Они существуют только в танце и лишь пока развивается танец. Балетмейстер не стремится убедить зрителя в их реальности, напротив, он подчёркивает их призрачность. Так балет в самой условности танца отыскал и оправдание ей. В других произведениях Фокин шёл противоположным путём: «Петрушка» или «Египетские ночи» – пантомимические балеты, где танец прямо определён сюжетом, где он богат своей образностью, в противовес бо-

гатству техническому у Петипа. Фокина несправедливо упрекали в некоторой прозрачности – благодаря новой музыке, оформлению, новым танцевальным средствам его спектакли приобрели художественное единство. Противоречия балета Фокиным были осознаны и заострены: стихия танца и пантомимы, поэтическая и реальная, отошли, оторвались друг от друга.

Советский балет не ориентировался на новаторство Фокина, он не мог отказаться от классики, другой школы у него не было, но было много различных исканий. Та задача, которая встала перед балетмейстерами, – соединение реалистических образов, реалистического изображения с высокими идеями и формами – решалась по-разному, удачно и неудачно. Конечно, она ещё совсем не решена, хотя в активе нашего балета герои «Бахчисарайского фонтана», «Ромео и Джульетты» и многих других произведений. Эти образы, как и все удаchi советского балета, основаны на усилении роли действительного танца. Он занял почётное место в композиции балетных спектаклей. Я думаю, что и он, оставаясь в пределах классики, все-таки не и силах передать многообразие жизненных характеров: требует изменение и расширение танцевальной лексики. Но об этом позже. Сейчас же можно сказать, что если действительный танец – предмет заботы либреттиста, то хореограф, работая с композитором, думает о нём прежде всего. Создать балетный образ – это значит сейчас создать танцевальное действие.

К этому я и стремился в композиции «Шурале».

Жестокая игра, которую шурали заводят в первом акте, вовлекая Сюимбике в свой хоровод, совершается по приказу Шурале и цель её – не только дать ему насладиться зрелищем красоты и беззащитности девушки-птицы, но и лишить Сюимбике воли, способности к сопротивлению. Резко конфликтны и следующие эпизоды – дуэт Шурале и девушки-птицы, трио Шурале, Сюимбике, Али Батыра. Действенно начало второго акта: четыре кумушки, перешёптываясь и бахвалаясь друг перед другом, создают атмосферу праздничной суеты, ожидания необычного события – выезда невесты. Массовая сцена, где гости прячут невесту от жениха, одновременно воспроизводит обрядовый момент и в комедийном аспекте утверждает тему балета: Али Батыр должен преодолеть препятствия, проявить отвагу, настойчивость и ум ради любви Сюимбике. В лирическом, казалась бы, адажио жениха и невесты проходит мотив внутренней борьбы: Сюимбике тоскует о крыльях, юноша взволнован её горем. Пляска джигитов призвана это горе рассеять. Но и сама по себе она не монолитна: Али Батыр в шутку борется с товарищами, две цепочки танцующих стремятся перетянуть его на свою сторону, но он напрягает все силы, справляется с ними и, конечно, особой горделивой статью проникнут финал пляски – ещё раз Али Батыр продемонстрировал свою дюжесть перед любимой, она счастливо улыбается юноше. Серия игровых танцевальных эпизодов, где Шурале дурачит пьяных гостей, подчинена определённому заданию: Шурале нужно разогнать их, чтобы незаметно подбросить Сюимбике крылья. Конец акта – побег Сюимбике – рисует и её душевное смятение, и её ликующую решимость улететь, отвергнуть предназначенные ей любовь и мир. В третьем акте линия действия не прерывается ни на минуту. Такого рода композиция требовала от музыки постоянной драматической силы и драматического противоборства, постепенного раскрытия темы балета в ряду действительных ситуаций. Противопоставление желаний и волевых устремлений, задач и порывов должно было ясно прозвучать в парти-

туре, чтобы потом развернуться на сцене. Соответственно и рещался пластический рисунок танца, проникнутый образностью и музыкальностью.

Действенный танец – все же не единственное средство характеристики героя. Это – стержень, который организует остальные эпизоды. Они порой даже более эмоциональны, но именно потому, что соседствуют с драматическими эпизодами и освещаются ими. В «Шурале» вальс птиц звучит поначалу как лирическая интродукция, но подлинное значение его обнаруживается, когда героиня вовлекается в драматический круг: те черты характера, которые заявлены были в вальсе, определяют её поведение с Шурале и Али Батыром. Драматургия балета – музыкальная драматургия не только в прямом, но и в переносном смысле слова: она существует и в сюжетных сцеплениях и в переключках эмоциональных мотивов. Это делает её богатой и внутренне насыщенной. Хореограф и композитор утверждают своё понимание образов не только в сценах, где сталкиваются судьбы героев, но и в тех танцевальных эпизодах, которые предшествуют действию или увенчивают его, или порой даже контрастны его основному течению. Так мелодический светлый танец невесты Сюимбике с девушками во втором акте связан с последующими событиями – её побегом – не по закону соответствия, а по закону противоположности. Принцип либретто – построение сюжета, позволяющего развернуться чувствам, – действителен и для хореографической композиции. Композитор создаёт балетную партитуру как драматург и одновременно как художник, свободно владеющий образными ассоциациями. Собственно, из этого и вытекает симфонизм балетной музыки.

Симфонизм противоположен дивертисментности. Но различие этих двух музыкальных и сценических приёмов нельзя понимать схематично. С точки зрения музыкальной эпизод, подчинённый движению внутренней темы, намечающий какие-либо необходимые оттенки этой темы, не нарушает цельности произведения, даже если он на время уводит слушателя от основной центральной линии. Точно так же с точки зрения балетной, действие – это не чисто сюжетная конструкция, но совокупность, сумма черт и штрихов, которые раскрывают душевный мир и судьбы героев. Закономерность отдельных сцен и танцев устанавливается не требованиями фабулы, но логикой внутреннего содержания. Только общая тема определяет звучание и порядок частностей. Дивертисмент – это не танцы, свободные от прямых сюжетных предпосылок, такие танцы могут быть необходимы спектаклю, могут даже занимать в нем почётное место. Дивертисмент – это танцы, безразличные к героям балета, чуждые атмосфере его и среде, они действительно исключают непрерывное развитие музыки и хореографии. Эпизоды, внешне мало связанные с фабулой, но проникнутые теми же эмоциями, которыми живут персонажи, своеобразно освещающие действие, конечно, не противоречат симфоничности и содержательности балета. Они и не могут быть названы дивертисментами.

Музыка не может покорно иллюстрировать фабулу, симфоническое развитие идёт своим путём – то сливаясь с действием, то как будто отдаляясь от него, но эмоционально, внутренне не выходя из круга тех мотивов, проблем, характеров, какие призван запечатлеть спектакль.

В советском балете установилось резко отрицательное отношение к бессодержательной, орнаментальной хореографии – к дивертисменту. Но тем более следует ясно представить себе тот единственный правильный критерий, который позволяет судить о целесообразности отдельных танцев, сцен, даже спектаклей. Такие понятия, как ди-

вергисментный танец и бездейственный танец, отнюдь не однозначны. Это отчётливо проявилось, например, в постановках Парижского Национального оперного театра, показанных во время московских гастролей. Многие спектакли парижан были лишены фабулы, но их художественное значение и ценность ещё не определялись этим обстоятельством. Если в «Дивертисменте», поставленном С.Лифарем на музыку Чайковского (по мотивам хореографии М.Петипа), собрание отдельных танцев из «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» не создавали единого впечатления, было лишено темы, стройности и стиля, то в «Хрустальном дворце» Дж. Баланчина (на музыку домажорной симфонии Бизе) бессюжетная хореография отличается замечательной последовательностью, законченностью, одухотворённостью. Ни отдельные танцы этого балета, ни спектакль в целом не являются дивертисментами – им не свойственен чистый техницизм, их внутреннее задание проявилось отчётливо и, наконец, они отмечены подлинной симфоничностью. Дивертисмент – это прежде всего танцы, лишённые образности.

Парад сказочных персонажей последнего акта «Спящий красавицы» достойно завершает балет: природа торжествует вместе с героями. Действие балета, развёртывающееся в фантастической проекции, позволяет появиться на сцене фантастическим персонажам: Красная шапочка или Синяя птица, в сущности, лица того же мира, того же искусства, что и Аврора, и Дезире. Совсем иное – характерная сюита «Лебединого озера». В испанском танце ещё можно услышать далёкий отзвук демонически страстного образа Одиллии. Венецианский танец может быть воспринят, как намеренный контраст к последующим трагическим событиям. Но мазурка и венгерка совсем чужды теме и героям балета, да и по внешнему строю эти балльные, почти бытовые, традиционные по костюмам и движениям танцы не соотносятся с романтическим лиризмом средневекового сюжета. Так Чайковский по разному решил аналогичные сцены двух балетов: в одной случае подчинился ремесленным нормам дивертисментной хореографии, в другом – превратил канонические танцевальные антре в жизнерадостный поэтический хоровод: в «Лебедином озере» на время почти забыл о героях, в «Спящей красавице» заставил персонажей всех сказок Перро радоваться счастью и любви Авроры.

Танец Сюимбике с девушками во втором акте «Шурале» может быть как будто исключён без ущерба для хода сюжета. Но для развития темы он необходим. Он создан не как самостоятельный, зрелищный и броский эпизод. Шёлковый шарф, которым мелодично играют девушки, то протягивается над Сюимбике, как свод неба, то распускается, как воздушный купол, то обволакивает её, как птицу облака. Живописный, праздничный обряд имеет в то же время и символический смысл: девушка-птица, придя к людям, утратила волю, простор, крылья, но нашла другое – любовь, сердечное внимание, дружбу. Переливы нарядной лёгкой фаты напоминают о солнечной светлой стихии, родной и близкой Сюимбике: в поэзии человеческой жизни торжествуют те же мотивы, что и в поэзии природы, та же духовная округлённость. Вот почему танец с шарфом – самый счастливый момент свадьбы, здесь органично слились веселье гостей и радость невесты. Здесь достигнута та гармония, которая вскоре резка нарушается: когда Сюимбике видит утерянные крылья, и в её душе вновь пробуждаются забытые было противоречия, побег невесты пресекает шумнее оживление пира. Танец с фатой – это зримая формула счастья, которое как будто уже осуществилось, но на пути к которому Али Батыру и Сюимбике ещё предстоит пережить тяжёлые испытания.

Если бы не было танца с шарфом, мечты и стремления героев не получили бы отчётливого выражения на сцене. Точно так же не раскрылась бы полностью и философская тема спектакля. Непосредственное соседство этого эпизода, с драматической кульминацией позволяет обнажить и внешний конфликт и внутреннюю композицию «Шурале».

Так раскрывается образ на сцене – в прямом действии и в косвенных характеристиках. То и другое я стремлюсь слить в одно симфоническое и хореографическое целое – в едином стиле, в едином характере, в едином танцевальном приёме. Разумеется, дивертисменты чистой воды могут лишь нарушить внутреннюю закономерность спектакля. Что же помогает ей осуществиться? Конечно, музыкальные лейт-темы, ставшие на сцене пластическими доминантами.

Лейт-темы имеют исключительное значение, если бы не было, например, лейт-темы Сюимбике, не было бы и образа. Чем более выразительна и многообразна лейт-тема, тем более ярким становится характер героя. Лейт-тема – это зерно характера, это и направление сквозного действия.

Балетному образу свойственна эволюция, он проходит порой сложный путь развития при почти неизменно звучащей лейт-теме. С виду он постоянный, по существу же изменчивый. Но в отличие от образа симфонического произведения, в отличие от многих литературных героев, характер балетного персонажа не может меняться в результате лишь внутренних, субъективных мотивов. Он зреет или деформируется, благодаря внешним сюжетным обстоятельствам. Только действие спектакля открывает в образе неожиданные грани и черты, действие преображает героя. Существо характера сформировано в музыкальной, и выражено в пластической лейт-темах, но герой подвергается серьёзным испытаниям и они не проходят для него бесследно.

Конфликт требует изменения и развития лейт-темы. По ходу спектакля лейт-тема меняет свой характер, не становясь, однако, неузнаваемой.

Али Батыр – непосредственный и отважный. Он танцует, как бы рассекая могучим телом воздух, и в то же время – легко и свободно. Он столь же бесстрашен с врагом, как нежен с любимой. Это постоянные черты образа, но под влиянием событий совершается его развитие: простодушный охотник, который, сбившись с пути, пробирается по незнакомому лесу, удивлённо, с опаской осматриваясь вокруг, превращается в сурового мстителя, который в финале порывисто врывается и логове Шурале с горящим факелом в руке. Сюимбике – прозрачно чистая, лучезарная, её руки – крылья, её танец – упругий размашистый полет. Но ей довелось узнать внутреннюю борьбу, это воплощается в двух музыкальных темах: стремительно одухотворённой в вальсе, томительно тревожной там, где проходит её тоска о крыльях. Шурале – злобный властолюбивый сатир, коварный Кощей. Но во втором акте, в сцене с пьяными гостями, он становится забавником, озорником – это маска, которую, однако, он носит легко и с удовольствием. Он может быть и благодушным и страшным, он может беззвучно смеяться саркастическим смехом и захлебнуться в бессильном гневе. Но произошло это благодаря тому, что сюжет спектакля вовлекает Шурале в самые различные, несхожие ситуации.

Создание образа – разумеется, главная проблема музыкальной драматургии балета.

Но, говоря о взаимодействии творчества балетмейстера и композитора, о поэтике хореографического сценария и музыкальной партитуры, следует отметить и ещё некоторые – более частные моменты.

Кажется, больше чем все другие искусства, балет любит контрасты. Классический танец сменяет характерный, вариации сменяет адажио, два номера сходного ритма и настроения обычно не следуют друг за другом. Зримые контрасты формируют тему произведения. Балет – искусство зрительное, зрелищное и поэтому широко пользуется эффектными, впечатляющими противопоставлениями. Контраст становится важнейшим выразительным средством танцевального спектакля, броский или скрытый, он присутствует непременно. Это не может быть иначе на сцене, где конфликт запечатлён пластически: контрасты музыки, драматургии и живописи слились воедино и усилились в балете.

Если в спектакле присутствуют две однозначные сцены, хореограф, композитор, художник стремятся подчеркнуть своеобразие каждой, так мы стремились сделать непохожими две схватки Али Батыра и Шурале, по-разному осветить логово Шурале в первом и в третьем актах. Здесь сказывается не только элементарная забота о том, чтобы зритель не скучал, но общее представление о театральном искусстве, демонстрирующем развитие, изменение, борьбу, а не однообразное неизменное течение жизни.

Однако балет, как и опера, часто прибегает к приёмам нарочитого повтора, правда не буквального. Именно потому, что действие преимущественно раскрывается в контрастах, повтор становится в свою очередь выразительным, впечатляющим. Если он оправдан внутренне, он пробуждает поэтические ассоциации у героев и зрителей. Эту цель преследует известный эпизод «Жизели», когда, сойдя с ума, героиня вдруг вспоминает недавний счастливый вальс. Так же действуют и бесчисленные арабески завожжённых теней «Баядерки».

Музыкальные и танцевальные контрасты и повторы оговариваются в композиции хореографа, чтобы перейти в партитуру композитора. Но иногда пластические ассоциации, создаются непосредственно балетмейстером, во время постановочной работы. Несколько таких моментов можно отметить в «Шурале».

Во время танца Сюимбике в первом акте, когда она ищет крылья, Шурале прячется за её спиной, следует все время за нею – это производит зловещее впечатление. Во втором акте Шурале точно так же держится позади подвыпивших свата и сваты – щекочет их, оставаясь невидимым, здесь это – забавная шутка. Повторение мизансцены утверждает одну из главных черт образа Шурале – его коварство. Оно проявляется по-разному, но всегда песет горе тем, с кем злобно и весело играет Шурале.

Сюимбике появляется на свадебном пиру необычным путём – её вывозят на ковре. Этот эпизод, задуманный по-восточному ярко, живописно, фольклорно, напоминает о сказочном ковре-самолёте. Сюимбике символизирует счастье, неожиданно явившееся к герою. В танце с шарфом так же тема расширяется, охватывая и прошлое Сюимбике, создавая поэтический образ птицы, слетевшей на праздник к людям. В конце же спектакля (в ленинградском и московском вариантах), когда в центре взлетающего, колышущегося шёлкового шарфа Али Батыр обнимает Сюимбике, – небо и земля, птица и рыцарь соединяются неразрывно, навсегда.

Танец татарских девушек контрастен танцу птиц – иные костюмы, движения, мелодия, ритм. Но в то же время в нем проходит далёкий отзвук вальса первого акта. Руки у девушек – не крылья птиц, но и татарский танец – прежде всего танец рук. Как и в вальсе, Сюимбике – в центре композиции, там и там намечаются линии треугольника. Постепенно и Сюимбике вовлекается в непривычный ей танец. Мир татарского

аула – конечно, иной, чем сказочный мир девушек-птиц, но не противоположный, не враждебный, вот почему в явном контрасте обнаруживается скрытое сходство.

Хореограф, создавая план действия, предлагает композитору и своё понимание эпизодических персонажей, массы – кордебалета.

Здесь обнаруживается два принципиально различных подхода. Фон можно сделать безличным, намеренно привести его к одному музыкальному и пластическому знаменателю – так очень часто поступали старые балетмейстеры, например, Петипа. Можно, напротив, дифференцировать массу, добиваться колоритного звучания второстепенных образов, такие решения давал в своих балетах (в частности, в *Дон-Кихоте*) Горский. Какой принцип более правильный? Французский балет, как было видно на гастролях Гранд-опера, стремится к предельному обобщению даже чисто жанровых тем, толпа на сцене Гранд-опера – чаще всего – единое, нерасчленённое целое. Советский балет прибегает к реалистическому уточнению, бытовой характерности – вспомним хотя бы площадь Вероны в *«Ромео и Джульетте»* Лавровского. Я добиваюсь создания многоликой массовки, скреплённой одной общей темой – это было видно уже из изложения либретто *«Шурале»*. Правда иногда, там, где это диктует содержание, я избегаю индивидуализации: кордебалет птиц, естественно, романтически – обобщённый кордебалет. Но лесная нечисть и татарская деревня в *«Шурале»* нарисованы хореографически и музыкально не одним широким мазком, а тщательным подбором красочных деталей.

На свадьбе Али Батыра в толпе стариков, джигитов, детей, девушек мимолётно намечаются образы главного свата и свахи – настоящих хозяев и первых потешников на пиру, почтенных родителей жениха, благословляющих молодых, кокетливых задорных гостей, любительей вакхического веселья, поторопившихся выпиться – их жестоко наказывает Шурале. В свите Шурале – разнообразие лиц и костюмов, фантастических лиц и фантастических костюмов. Шурале танцует с ведьмами, джины несут трон Шурале. Ведьмы капризно независимы с шуралями, ласково и радостно покорны Шурале, злобно ревнивы с Сюимбике. Их предводительница – огненная ведьма. Чувственность её лишена обаяния, танец – определённый и резкий, без полутонов. В первом варианте спектакля – казанском – в марше последнего акта (в московской редакции марша нет) участвовали чудища – трёх туловищах, четырёх ногах, многих руках, длиннородые, лысые карлики, совы, филины – ужас Сюимбике был ещё более оправдан. В ленинградском спектакле героиню пугает великан. Композиции такого рода требуют от музыки многоголосья, полифоничности.

И ещё одна сторона будущего спектакля должна быть отражена в плане хореографа, так как она связана с музыкой – оформление и освещение сцены. Это может вызвать сомнения. Ведь известно, что подлинный художник музыкального театра создаёт декорации, созвучные партитуре – следовательно, уже после того, как музыка, написана. Хореограф, конечно, не может и не должен подменять художника, его указания на характер оформления, освещения, костюмов – самые общие. Однако они необходимы, они соответственно настраивают. В будущем, когда к работе приступит художник, он не почувствует разноречий между музыкальными образами и представлениями балетмейстера. Балетмейстер расскажет ему, например, о заходящем солнце, освещающем золотые верхушки деревьев и сказочно-уютный татарский аул, о лёгком рассвете в глухой чащобе, и то же самое художник услышит в партитуре. Вот почему в хореографической композиции *«Шурале»* я стремился оговорить и место, и время действия.

Хореографическая композиция осуществляется на сцене, лишь поскольку она выразилась в музыке. В сущности, она, как и либретто, имеет значение до тех пор, пока не окончена партитура. Дальше начинается работа постановщика.

Ещё несколько слов – о моих ощущениях музыки.

– 3 –

«Музыка всегда оказывала мне самую большую помощь. Я диктовал ей жестами – она писала. Я давал ей наброски страстей – она возвращала мне картины в красках» – эти слова Новерра и по сей день верно определяют роль музыки в работе балетмейстера.

Темы и образы Яруллина, написанные по моим представлениям, обогащали эти представления, делали их гораздо более проникновенными, эмоциональными, сообщали им внутреннюю полноту и колоритность. Многие сцены и танцы Шурале стали более ясны для меня после сочинения музыки.

После вальса – выхода птиц – после того, как птицы, преобразившись в девушек, уходят со сцены, Шурале прячет крылья Сюимбике и девушки возвращаются, начинают игры. Их свободная резвость овейна незамутнённой, безмятежной радостью. Плясовая ритмика девичьего танца, воплощается в движениях на пальцах, верчениях. А вслед за тем, по контрасту – звучит задумчивая, чуть тревожная баллада.

Группы девушек разбросаны по сцене, образую живописно неправильный круг. Балерина противопоставлена кордебалету. Движения, с которыми Сюимбике медленно идёт по кругу, останавливаясь то у одной группы, то у другой, – мягкие, тягучие, кантиленные. В них нет резкости и полётности, как в вальсе птиц. В них нет и легкомысленного веселья. Баллада – исповедь Сюимбике, обращённая к подругам, в ней робко, но все более внятно раскрывается затаённая мечта любви. Сюимбике взволнованно закрывает лицо руками, подруги окружают её, как бы бережно, любовно поддерживая. Полукруг девушек с мягко склонёнными головами, в центре которого Сюимбике, завершает поэтичную балладу. Её тема и композиция, не говоря уже о танцевальном рисунке, целиком продиктована музыкой Яруллина, хотя и подсказана ему мною.

Я не думаю, что музыка вдохновляет балетмейстера лишь тогда, когда она обладает специальной танцевальностью. Мои пожелания композитору ограничиваются общими условиями: музыка хороша, если она образна, выразительна, содержательна. Ритмичность её может быть и не подчёркнутой, не выпуклой.

Каждая эпоха по-своему понимала танцевальность. Чайковский, Стравинский, Прокофьев очень далеки от норм, установленных хореографией XIX века, так же, кстати, как далеки друг от друга. Фокин иначе чувствовал танец, нежели Петипа, а Лопухов – иначе, чем Фокин. Хореография китайцев, негров, индейцев строится на совершенно иных музыкальных принципах, нежели классический танец, но кто же откажет ей в самобытной художественности? Музыкальный эпизод, как будто лишённый ритмики, может быть воплощён на сцене очень выразительно, хотя, конечно, не в традиционных приёмах.

Даже статичные с виду положения играют в балете большую роль. Например, балрельефы в моей постановке «Спартака» необходимы для внутреннего движения спектакля. Короче, пластическая образность многообразна, безгранична, а следовательно, и музыка, созданная для танца, не может быть обусловлена никакими каноническими предначертаниями,

Я не обращаю внимания на танцевальность музыки, понимаемую традиционно, но мне дорого другое ее качество – полифоничность. Когда тема ведётся инструментом-солистом, а затем её по-разному разрабатывают подголоски, она становится более широкой, приобретает новые оттенки. Создаётся непрерывная хореографическая линия: первое положение ведёт за собой второе и дальнейшие, они скреплены, как звенья цепи. Кордебалет уже не танцует в унисон, картина строится многокрасочно, богато и живо. В переключке, в непрерывном движении тем осуществляется внутреннее симфоническое развитие.

Симфонизм принёс в балет Чайковский. Тем самым, под видом реформы, может быть, незаметно для себя, он совершил революцию, правда уже подготовленную в балетах Адана, Делиба. Последующие композиторы балетного театра развили и углубили этот принцип. Симфоничность сегодня – не только драматургичность и поэтическая насыщенность партитуры (что само по себе очень важно), это и гармоническое звучание музыки. Вариационный принцип рвёт музыкальную ткань, мешает внутреннему логическому движению. В сюите есть условная общность, не более того: так в характерных дивертисментах «Раймонды» и «Спящей красавицы» номера, построенные симфонически, не объединены в симфоническое целое. Но такие произведения как «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, или «Арагонская хота» Глинки, сливают национальные танцы в единую последовательную композицию.

Образцы симфонизма в балетной музыке – партитуры Стравинского и Прокофьева, в них частное никогда не нарушает общего. Непрерывное течение музыки, от начала к апогею и к финалу, делает цельной и поэтической хореографию. Она строится не на случайных сочетаниях па, но на органических переходах танцевальных тем. Она ориентируется не только на ритмическую канву, но на богатство мелоса, гармонии, колорита.

Симфонизм музыки и танца – неперемное условие совершенства в современном балете. Тем самым вовсе не ставится под сомнение художественная ценность старых произведений, далёких от симфонизма, – в них шли к цели иным путём и достигали по-своему прекрасных результатов. Если же композитор и балетмейстер наших дней игнорируют симфоническое развитие и слаженность, это воспринимается как недостаток.

Одно обстоятельство, связанное с условиями репетиции балетного спектакля, не способствует воплощению симфонического произведения на сцене. Танцы ставятся под рояль, а не под оркестр, и потому в отдельных случаях не передают особенности инструментовки. Между звучанием оркестра и звучанием пластики намечается иногда более или менее заметный разрыв. Об этом подробно писал Ф.Лопухов и своей книге «Пути балетмейстера». Конечно, работая с клавиром, я постоянно обращаюсь к партитуре, чтобы уяснить силу и красочность того или иного эпизода. И все же на оркестровых репетициях приходится порой с сожалением отмечать несовпадение музыкальных и танцевальных тембров. Здесь многое зависит от творческой связи балетмейстера и композитора, связи, осуществляемой дирижёром. Танец этрусков в «Спартаке» не совсем точно ложился на музыку благодаря тому, что в транскрипции дирижёра приглушены аккомпанирующие инструменты, ярко и остро задуманные у Хачатуряна, у меня же они выражены резко, так как это есть в клавире. Я создал танец экзотически-эротичный, в оркестре же музыка неожиданно прозвучала менее остро. Это лишний раз говорит, что лишь в полном согласии всех авторов и участников спектак-

ля рождается безупречное и впечатляющее произведение. Дирижёр призван уничтожить те, хотя бы мельчайшие противоречия, какие наметились в работе композитора и балетмейстера. Но он сможет это сделать лишь в том случае, если и композитор и балетмейстер продемонстрируют добрую волю и союзу.

3. Балетмейстер

– 1 –

Когда на предыдущих страницах я пользовался примерами решения отдельных сцен и танцев «Шурале», подчёркивая, что решения эти были predeterminedены уже либретто, композицией хореографа, музыкой, я намеренно забывал о важнейшем этапе создания балета – о непосредственной работе балетмейстера над созданием хореографического образа, работе балетмейстера с исполнителями. Между тем для меня именно этот этап – наиболее творческий, наиболее важный. Именно в нем раскрываются способности чисто-балетмейстерские, раскрывается дарование хореографа: замыслы авторов спектакля только теперь становятся зримым явлением танцевального искусства. И, конечно, эти замыслы воплощаются не механически, а творчески, претерпевая порой значительные изменения, обогащаясь или обедняясь. Все, что делалось балетмейстером до встречи его с актёрами, – лишь необходимое, важнейшее условие создания постановки. Но сокровенная творческая работа, требующая напряжения воли и фантазии, начинается с того момента, когда объявлены репетиции. По отношению к этому этапу все остальное является только подготовкой.

Когда речь идёт о работе над либретто, хореографической композицией, о связи музыки с либретто и композицией, можно устанавливать некоторые обязательные законы, некоторые постоянные принципы. Когда же разговор заходит непосредственно о работе балетмейстера с артистами, непосредственно о создании танцев и сцен спектакля, мы вступаем в область творчества, трудно постигаемую рассудочным путём, область, где приёмы у каждого балетмейстера свои, где законы ни для кого не писаны. Поэтому, говоря об этой стороне творчества балетмейстера, я могу сослаться уже только на своё видение, на свой собственный опыт.

Скульптор берет кусок мрамора и отсекает от него все лишнее, для того, чтобы создать произведение, которое он вообразил, которое он видит творческим зрением художника. Так же поступает и балетмейстер, с той лишь разницей, что материал его иной. Подобно тому, как скульптор в начале работы создаёт зачастую предварительные эскизы, рисунки будущей композиции, и балетмейстер создаёт хореографические зарисовки, выливающиеся в пластические образы. Но и рисунки скульптора, и видение балетмейстера – лишь отправная точка. Очень многое приходит непосредственно во время работы, в процессе творчества. Балетмейстер должен быть поэтом. Маяковский говорил, что поэзия – путь в неизвестное. Этим путём отправляется хореограф, когда он начинает работать с артистами.

На репетициях музыка перестаёт для меня существовать как целое. Если раньше я воспринимал её общую концепцию, особенности её лада, строя, гармонии, мелодики, то теперь она существует для меня лишь в частностях, как цепь отдельных тактов – самостоятельных и требующих пластического воплощения. Я стремлюсь не упустить ни один нюанс, ни один оттенок музыки и найти для них адекватный танцевальный рисунок, соответствующие краски. Так я иду от одного такта к другому, подчиняясь логике музыкального развития, подчиняясь тому, что диктует композитор и что под-

сказывает мне интуиция. Виденье, которое я имел в виду, начиная работу, служит для меня не более чем компасом, руководящей нитью. Я держусь в пределах заявленной в нем формы, обозначенного в нем настроения, но конкретные формы, штрихи, выразительность приходят ко мне непосредственно в данную минуту, в тот момент, когда концертмейстер проигрывает определённый музыкальный отрывок, а артист ждёт от меня показа.

Короче говоря, я импровизирую рисунок тайца. Я не придумываю его заранее, не рисую, как это делают некоторое, переходы, группировки, мизансцены. Я не записываю порядок движений: творить танцевальный рисунок значит для меня импровизировать, имея в виду музыку, звучащую в данную минуту и артиста, репетирующего со мной.

Такой метод работы требует перевоплощения, умения вдохновляться в нужный момент, непосредственно на репетиции, в тот день и час, который обозначен в расписании. Любые случайности в этих условиях приобретают огромный вес – и психологические состояние артистов, и настроение балетмейстера, и отношения, которые сложились у него с исполнителями, и то, как звучит музыка у концертмейстера.

Целое – рисунок танца – рождается из бесчисленного количества незначительных деталей. Движения, наслаиваясь друг на друга, в конце концов, создают пластическую тему определённого внутреннего содержания и колорита. Так, каждый стежок ковра или гобелена, сам по себе – незаметное, незначительное пятнышко, но в сумме эти стежки создают картину. Так анатом изучает отдельно ногу, руку, палец, забывая о человеке в целом, хотя цель этого изучения – как раз постижение той системы, той закономерности, которая заключена в строении человеческого тела. Так у художников-мультипликаторов один рисунок отличается от другого мало заметными нюансами, но сотни рисунков, следующих друг за другом, передают впечатление бега, поединка, охоты. Только когда танцевальный номер завершён, обнаруживается смысл и целесообразность всех деталей, придуманных хореографом.

Так я работаю не только над сольными или дуэтными номерами спектакля, но и над массовыми сценами. Музыка как бы распадается на отдельные точки, отделение ноты. Рисуя в целом образ, я показываю сначала шаг, потом руки, корпус, кисти, выражение глаз. Затем создаю конфигурацию персонажей, групп. Имея уже готовую орнаментальную композицию, работаю над характерностью, над своеобразной окраской установленных движений.

Редко кто из балетмейстеров работают именно так. Многие во всех подробностях продумывают заранее партии и сцены, которые им предстоит нарисовать, и на репетицию приходят с готовым подробным планом. У меня же никаких набросков нет, я не могу создавать танец, пока не встречусь с артистами. Сходным методом работает, как будто, Голейзовский, иногда Чабукиани, «Умирающий лебедь» Фокина также результат импровизации.

Актёр учит каждое движение отдельно, но на спектакле это, разумеется, не ощущается. Зритель видит танец, сотканный из многих сотен движений, но они органически, монолитно, кантиленно связаны друг с другом. В процессе работы благодаря такому методу артисты как будто лишаются творческой активности, начинают работать бессознательно. Да, какой-то период они могут и не ощущать целое. Они подчинены ещё ритмическому счёту, стремятся запомнить и правильно передать танцевальный рисунок. Некоторое время они могут не улавливать его художественной закономерности

сти. Но затем уходят и счёт и ученическая старательность, актёр вживается в образ, и сложная танцевальная партия становится для него привычной, естественной, единственно возможной.

Я не оставляю статичной ни одну часть тела танцовщика. Все играет гармонично – руки, ноги, голова, корпус, пальцы, глаза. В результате, мой танцевальный рисунок кажется иным зрителям и критикам излишне дробным, неуловимым, изменчивым. Но я делаю то, что требует музыка, я не могу отнестись равнодушно ни к одному её намёку, ни к одному её оттенку. Я думаю, что только так и можно создать партию, которая позволит «увидеть» музыку, партию, где человек раскроется не и трафаретных положениях, довольно формально сочетающихся с музыкой, а в живом, трепетном, достоверном и взволнованном танцевальном действии. Но разумеется, это не исключает и более обобщённого рисунка, а подчас и статичного рисунка, где одна фигура может проходить через ряд музыкальных тактов, создавая пластичный образ, имеющий сотни скульптурно осмысленных положений, в которых актёр не может выразить ничего иного, кроме задуманного балетмейстером.

Подобная расчленённость композиции, детализация рисунка встречает часто сопротивление у артистов. Она для них непривычна, она требует дополнительных усилий, чутья и внимания к пластике и музыке. Но потом, когда артист внутренне наполнил рисунок балетмейстера, вжился в него, почувствовал себя свободным в указанных ему строгих пределах, ему невозможно что-либо переставить, выкинуть, переименовать. Обычно вначале актёрам со мной трудно работать, но затем они привыкают и к моему пониманию музыки и к моему импровизационному методу. Они перестают сомневаться в необходимости всех эластических подробностей, незаметных изменений, которые я прошу передавать.

Творческая личность артиста имеет очень большое значение для создания правильного рисунка партии. Мне далеко не безразлично с кем я репетирую: ведь я импровизирую на определённом материале – физическом и духовном, – какой имеется у актёра. Музыкальный, пластичный, внутренне содержательный исполнитель даже независимо от собственного желания, правильным восприятием материала, облегчает балетмейстеру различные ходы и возможности. Актёр внутренне косный, привыкший к танцевальной рутине, не чуткий к музыке, лишённый воображения и темперамента неизбежно делает и балетмейстера бескрылым. Импровизация – это прежде всего тесное взаимодействие балетмейстера, музыки и исполнителя. Это токи, которые идут от музыки к балетмейстеру, от него к исполнителям и, наоборот, – от исполнителей к балетмейстеру. Импровизация – взаимный творческий импульс.

Конечно, мне тяжело работать с актёрами, привыкшими к иному ходу репетиции, мне трудно иметь дело и с теми исполнителями, которые законсервировались в своих достоинствах, восхищаются собственными достижениями, не склонны воспринимать новое и необычное. Я считаюсь с индивидуальностью артиста, не могу не считаться с нею, ибо через данную личность, через данного исполнителя должен пропустить представлений и эмоции, которые рождает во мне музыка, – эти представления конкретизируются не в абстрактном, а в конкретном образе. Но я никогда не использую привычных навыков артистов. Я не исхожу из того, что артисты умеют. Некоторые балетмейстеры используют весь арсенал движений актёра. Мне важно, чтобы актёр правильно осваивал пластический рисунок, музыкальность движений.

Мне кажется, что именно у тех балетмейстеров, которые заранее во всех деталях продумывает партии, ансамбли, сцены, сидя дома, устанавливают все мелочи рисунка, актёр становится куклой: ведь партию они создают без артиста, а работа с артистом заключается для них лишь в том, чтобы передать исполнителю уже созданное. Для меня пластический и внутренний облик артистов – исходная точка импровизации. Если я что-либо и представляю – очень смутно – до начала репетиции, то на репетиции я все равно представляю это иначе: так, как вижу. Здесь уже характер дарования артиста определяет характер импровизации балетмейстера. Но именно внутренний характер дарования, а не ремесленные навыки исполнителя. Особенности его дарования накладывают свою печать на образ.

Если бы на репетициях в Казани я имел дело не с музыкально стремительными и темпераментными исполнителями танца охотников из второго акта «Шурале», танец создан был бы иначе. Если бы у исполнительниц партий птиц не было хороших линий, мне пришлось бы скрывать этот недостаток, а значит, опять танец создан был бы иначе.

Образ главного героя – Шурале – я представлял себе как дикую лесную корягу; более конкретного замысла партии у меня не было до начала репетиции. Мне смутно рисовались изгиб рук, ног, гармоничность гуттаперчевого существа. Я стремился вызвать у исполнителя властные, злобные чувства. Но исполнитель Шурале, к несчастью, был немusикальным и внутренне не очень восприимчивым артистом. Мне приходилось много и подолгу заниматься с ним и, хотя он обладал очень большой работоспособностью, результаты оказались плохими. И только месяца через два он начал раскрываться, в нем пробудилась органичность, воображение, казалось, он расцвёл. Он начал взлетать, изгибался, бросался на Сюимбике с неподдельным блеском глаз и странной демонической чувственностью, он подгибал ноги, взвивался в воздух – так создавая хореографический образ.

Исполнители огненной ведьмы и шайтана – были ритмичные, музыкальные, заразные, с прекрасной техникой. С ними быстро был создан, дуэт, где они сплетаются в огненный клубок, где полёты огненной ведьмы контрастируют с резкими, страстными движениями шайтана.

Менялись ли в дальнейшем те же партии, перейдя к другим исполнителям в театре имени Кирова и в Большом театре?

С моей точки зрения принципиальных изменений не было и быть не могло. Конечно, внутренние и технические данные артистов по-разному окрашивают образы, у разных исполнителей звучали более весомо разные темы, лучше удавались те или другие моменты. Танец птиц настоящую чистоту, строгость, музыкальность приобрёл уже на сцене театра им. Кирова, хотя первоначальный рисунок я сохранил в точности. Сюимбике танцевали Дудинская, Шелест, Зубковская, Плисецкая, Кондратьева, Али Батыра – Макаров, Бреговдзе, Гофман, Шурале – Бельский, Герберг, Левашов. Мне было интересно работать с каждым из них, каждый вносил свои оттенки в образ, но образ был создан тогда, когда балетмейстер, прислушиваясь к музыке, импровизировал на первых, репетициях, с первыми исполнителями.

– 2 –

Я недаром сравнил работу балетмейстера с работой скульптора. Мне кажется, в том и в другом творчестве много общего. В расположении фигур, в их позах, в ракурсах, под какими они предстают перед зрителями, обнаруживается мысль скульптора и

балетмейстера. Здесь не должно быть ничего, не выражающего содержания, не имеющего отношения к эмоциональной теме или к сюжету. Здесь всё призвано пластически впечатлять, всё подчиняется пластической выразительности.

На репетициях я часто ставил такие опыты: просил исполнителей повторить какой-либо кусок, становился с ним спиной, а затем хлопал в ладоши – знак, по которому они застывали на месте, – и оборачивался. Я добивался того, чтобы композиция танца в любой момент представляла собой законченное, пластически обозримое и выразительное целое, где позыровки отчётливо выражали бы характеры и ситуацию.

Конечно, скульптурность танцевальных положений – качество, которое появляется в итоге: нельзя творить с заведомым желанием создать что-либо скульптурное: когда балетмейстер творит, он исходит из музыки. Но если он мыслит пластическими образами, танцевальные па, позы, в результате, приобретут скульптурную выразительность и законченность. Особенно это касается тех – нередких в балете – сцен, когда балетмейстер создаёт статичные группы.

С другой стороны, танцевальное действие должно быть живописным, вот почему, создавая танец, балетмейстер всегда имеет в виду тот или иной костюм. Живописный принцип особенно ясно сказывается в жанровых сценах, например, в танцах второго акта «Шурале». Естественно, что в обрядах, в народных праздниках улавливается прежде всего не чёткая одухотворённость скульптуры, а кипучее, переменчивее мельканье красок – кипение живописных пятен, оттенков, полутонов.

Скульптурность и живописность – необходимые элементы хореографии. На разном материале они проявляются по-разному: в одних случаях преобладает скульптурность, в других – живописность. Тем не менее, это расчленение в какой-то мере условно: и в характерных танцах есть скульптурность и в строгой классической композиции присутствует живописность. Живописна масса кордебалета, живописны фигуры вальсов, исполняемых большим числом участников, например, вальсов балетов Чайковского, живописны сочетания и контрасты цветов костюмов. Точно так же в вихревой характерной сюите или в пёстрой народной сцене все-таки есть свой чёткий порядок, без этого они стали бы хаотичными. Живописность и скульптурность – различные аспекты одного и того же принципа, выражение пространственного видения танца, тем более – сложной балетной композиции. Согласно этому принципу в танце и в пантомиме открываются не только переживания героев, но только их сюжетные отношения, но и внутренний образный строй произведения. Без этого музыка не сможет получить поэтического воплощения, она будет истолкована сухо, эмпирически.

Вместе с тем необходима, конечно, мера естественности, важен вкус балетмейстера, который уберёжёт его от нарочитой манерности, от щегольства в скульптурных позыровках и живописных сочетаниях. Принцип, мне кажется, должен проявляться непринуждённо, свободно, он не должен открываться как приём. Разумеется, в некоторых случаях само содержание подсказывает усиление того или другого начала – скульптурного или живописного. Например, некоторые танцевальные эпизоды уже задуманы как ожившие скульптуры, так я создал три миниатюры по мотивам Родена, своего рода хореографический триптих (на музыку Дебюсси). Иногда и живописное начало может быть обнаружено открыто, может стать самоцелью для балетмейстера, например, если он задумает воплотить в танце знаменитый «Вихрь» Малявина. Очень многие ситуации в балете не только допускают, но и требуют подчёркнутой декоративности. Например, обряд венчания в «Шурале» – своего рода театр в театре: участ-

ники такого обряда и в жизни чувствуют себя как на сцене, – соблюдают установленный ритуал, в том числе и определённый композиционный канон.

Понятия «скульптурность» или «живописность», как известно, имеют не только прямой смысл – они несут в себе и иное, более общее и более условное значение. Скульптурность – это приоритет линий, приоритет рисунка, рассудочного начала, живописность – это пятно, цвет, начало более зыбкое, текучее, более эмоциональное. В этом смысле историки искусств говорят о скульптурности в картинах художников Ренессанса и о живописности барочной скульптуры, о скульптурности Энгра и живописности Родена. Точно так же можно говорить об относительной скульптурности, а также относительной живописности творчества того или иного балетмейстера. Например, Петипа, с его пристрастием к гармоничным уравновешенным построениям, определённым линиям – определённым даже в очень лирических или игривых эпизодах – мастер, мыслящий преимущественно скульптурно (правда, скульптурность его проявлялась только в пределах классической школы и совершенно не соотносилась с произведениями ваятелей или с теми скульптурными положениями, которые на каждом шагу щедро творит действительность). Фокин с его склонностью к разрушению утомительной симметрии и единообразия классических композиций, с его любовью к живописному костюму, с его пониманием страстности человеческой души и вместе и тем её изменчивости, конечно, мастер более живописного толка. Если с этих позиций подойти к моим собственным балетам, то (здесь я, может быть, и не прав, трудно судить о самом себе) мне кажется, что даже заведомо скульптурные положения я стремлюсь сделать живописными. Я люблю глубину, светотень, прихотливые смены поз и движений, нагнетание оттенков – все это рождает текучую, изменчивую, прихотливую живописную фактуру. Рассуждения такого рода, повторы, условны, особенно по отношению и танцу. И все же, раз они получили права гражданства в критике и теории изобразительных искусств, их можно, мне думается, отнести и к балету. Если танец тесно связан с живописью и скульптурой, если он имеет изобразительный строй, колорит, для него существенны те категории, те понятия, какими оперируют художники.

– 3 –

Импровизация – не каприз, не произвол. Импровизация точно так же, как заранее обдуманное творчество, вытекает из мировоззрения и вкуса художника. В импровизации проявляются не случайные прихоти (хотя, разумеется, случайность играет большую роль в искусстве), импровизация – это не сегодняшнее настроение, это итог всего, что было обдуманно и прочувствованно балетмейстером в то время, когда он, может быть, и не знал о постановке данного балета. Творческая индивидуальность и творческие принципы в импровизации сказываются отчётливо.

Для того чтобы импровизация достигла цели, предварительное знакомство балетмейстера с музыкальным материалом не должно уничтожить свежесть и активность его восприятия. Важно не сделать музыку привычной, не приглушить в себе первоначальное впечатление открытия, которое только и может непосредственно вдохновлять. Для меня слышать любую музыку – значит мысленно импровизировать, так я слушаю и симфонию, и музыку балетов, поставленных столетие назад. Когда я начинаю репетировать, я стремлюсь воспринимать каждый шорох, подголосок, каждую ноту почти бессознательно, подчиняюсь уже только эмоциональному импульсу, нанизываю на музыку соответствующие ей движения.

Я сказал, казалось бы, неожиданное по отношению к работе балетмейстера слово – «бессознательно». Это не нужно понимать буквально. Балетмейстер не определяет рассудочно свои приёмы в тот момент, когда он создаёт танец. Но все, что он придумал раньше, в течение всей своей творческой жизни, подготавливает этот процесс и придаёт ему особый, индивидуальный характер.

Например, я органически ни терплю каких-либо повторений. Если хореографический ход уже использован другими балетмейстерами, я от него отказываюсь даже в том случае, когда применить его было бы уместно. Разумеется, каждый художник стремится быть самобытным. Но многим свойственно преклонение перед традицией, влюблённость в чужие создания, и влюблённость сказывается в их балетах. Для меня интересно только то, чего прежде не было, – то, что кажется необычным, острым, свежим. Всегда ли возникает такое впечатление в балетах, мною поставленных? Наверное, нет: против желания, против воли творческая мысль может идти порой проторённым путём, хотя художнику и кажется, что созданное им родилось из его собственных ощущений. Но, во всяком случае, уже стремление такого рода определяет характер моей импровизации: я на ходу отбрасываю кое-какие варианты не потому, чтобы они были невыразительными, но потому, что ими уже пользовались.

Когда я рисовал образы птиц в «Шурале», я не думал, что сделано Петипа и Ивановым в «Лебедином озере», Фокиным в его прекрасном номере «Умирающая лебедь». Своим птицам и сделал плоскую кисть с прижатыми друг к другу пальцами; при изменении положения рук ладонь у них всегда остаётся неизменной, так же, как негнбаемым остаётся локоть. Образы птиц стали совсем иными: вместо мягкой, бескостной, трепетной руки в «Лебедином озере», рука сухая, чуть резкая, вместо лебедя, плывущего, вызывающего в памяти зыбь, волны, нежную таинственную игру, – образ птицы, летящей, резвящейся, иногда испуганной. Мир птиц в «Шурале» гораздо более контрастен миру людей, чем в «Лебедином озере». Это соответствует и сюжету балета. Тема птицы воспринята мною не столько как образная тема сказочного поэтического существа, сколько в конкретном и непосредственном её значении.

Конкретность образного видения героя или ситуации – это, мне кажется, одна из особенностей моего творческого почерка.

Например, рисуя образ Али Батыра, я стремился придать ему национальный характер. Широта, своеобразная нега в движениях рук, их чисто восточное красноречие, открытая ладонь как в танцах Тамары Ханум или Ан-Сон-Хи, как почти во всех восточных танцах – все это придаёт классическому герою самобытный татарский колорит.

Национальная окраска классического танца – традиция, издавна существующая в русском балете, ещё с романтических времён. У Петипа в «Раймонде» многие танцы классичны в движениях ног, но имеют венгерский оттенок в движениях рук. В «Спящей красавице» чувствуются отблески гавота. Фокин и Горский очень широко использовали тот же приём: «Египетские ночи» следовали (не всегда, впрочем, оправданно) египетской пластике, «Дон Кихот» щедро воспроизводил краски испанской хореографии. Тот же принцип продолжали и советские балетмейстеры – в «Бахчисарайском фонтане», в «Ромео и Джульетте», в «Сердце гор». В сцене, когда птицы преобразуются в девушек, я сделал им полуклассический, полувосточный танец. Но в партии Али Батыра я пошёл дальше: не только движения рук, ни и движения ног строил на национальной характерной основе. Али Батыр танцует плавно, еле касаясь

земли, с грацией, сильного человека; переходы, перебежки, создают своего рода кружево. Все это свойственно восточному танцу, но отнюдь не строгой классике (имея в виду мужской классический танец).

Естественно, создавая «Шурале», я ориентировался на татарский фольклор. Но в то же время я не подчинялся ему рабски, хотя бы потому, что танцы у татар бедные, строятся на пяти-шести движениях. Помня об этих движениях, я в то же время вводил черты, свойственные не конкретно татарам, но вообще Востоку (это оправданно, по-моему, и сказочной темой балета).

Там, где действие становится жанровым, я естественно держался ближе к фольклору. Например, после обряда венчания все присутствующие – сваты, кумушки, юноши, девушки – начинают исподволь подтанцовывать, чуть притоптывать, вкрадчиво играть руками, как будто раздаются первые осторожные звуки шумного заливчатского пира, это танец своеобразно восточный и по темпераменту и по рисунку. Забавный перепляс свата и свахи, где каблучки, выверты, нешуточное соревнование пожилых танцоров, имеет фольклорные образцы.

С большим удовольствием я рисовал сцены, где Шурале пугает пьяных гостей: они важны для сюжета, они насыщены народным юмором. Сват и сваха выходят из дома подвыпившие. Шурале, прячась за их спинами, по очереди щекочет то его, то её. Они сначала смеются, потом раздают, что щекочут друг друга, ворчат друг на друга, огрызаются, и вдруг, словно из-под земли вырастает между ними нелепое, омерзительное чудовище. Шурале появляется добродушно, даже наивно, он не стремится пугать людей, он знает – они и сами испугаются: и действительно, сват на коленях уползает со сцены. Над пьяницей в скинутом кафтане, который появляется на сцене с бочонком, допивая из него остатки, Шурале издевается, одевает ему бочонок на голову и кидает его вверх, держит бочонок на вытянутых руках; пьяному кажется – бочонок повис в воздухе. А когда выходят трое пьяных гостей (трое пьяных сватов), Шурале пугает их и они, прижавшись друг к другу, дрожа от страха, образуют смешную группу, пьются к воротам, убегают. Здесь мне хотелось добиться комического эффекта.

Импровизируя какую-нибудь сцену, балетмейстер живёт настроением этой сцены. И мне кажется, в умении отдаться настроению, в способности к непосредственности, в большой вере в истинность происходящего и заключается талант художника. Воплощение же требует, разумеется, мастерства – свободного владения техникой и опытом, накопленным прежде. Однако мастерство питается эмоциями и мертво без них.

– 4 –

Есть разные типы балетмейстеров; у каждого своё поле деятельности, каждый занимается своим делом, от каждого требуются свои способности.

До сих пор я говорил о балетмейстере-авторе спектакля. Такой балетмейстер создаёт хореографический план, по которому пишется музыка, или же создаёт композицию на готовую музыку. В прежние времена на афишах балетных спектаклей справедливо писали фамилию балетмейстера-автора рядом с фамилией композитора и даже прежде неё. Например, «Петрушка» – балет Фокина-Стравинского. «Спящая красавица» – балет Петипа-Чайковского. Нет необходимости доказывать справедливость этой традиции, которой мы неосновательно изменили. Петипа, поставив «Жизель», сохранил на афише имя автора композиции Перро. У нас же «Лебединое озеро» объявляется сочинением самых разных балетмейстеров, словно мы забыли о подлинных авторах спектакля. Между тем, я уже говорил, что творчество балетмейстера-автора

живёт в партитуре композитора, даже если танцы поставлены совсем иначе, и потому странно видеть «Бахчисарайский фонтан» или «Ромео и Джульетту» или «Шурале» под какими-нибудь другими фамилиями, когда всем известно, что авторы их Захаров, Лавровский, Якобсон. Так мы путаем балетмейстера-автора и балетмейстера-постановщика (режиссёра). Балетмейстер-постановщик может и не обладать талантом драматурга-хореографа, но обладать чисто хореографическим даром. Он ставит балет по уже готовой хореографической композиции. Это, разумеется, его право – не надо лишь забывать, что он идёт по следам балетмейстера-автора. Разумеется, наилучший вариант – тот, при котором автор и постановщик – одно и те же лицо.

Особая область работы балетмейстера – восстановление старых спектаклей. Она требует специфических способностей, которыми обладает далеко не каждый балетмейстер. Через множество наслоений в танцах, оформлении, костюмах, мизансценах нужно почувствовать первоисточник. Под влиянием различных изменений в педагогике, под влиянием развития техники артисты вносят в старые спектакли несвойственную им стилистику. Усложнённость приходит на смену кристальной простоте романтического балета. Творец-реставратор возвращается к прошлому, учит актёров правильно воспринимать манеру создателей балета.

В нашем театре существует неприемлемая практика, при которой каждый артист и балетмейстер считает своим долгом вносить изменения в классические постановки, к тому же выдавая себя порой за авторов спектаклей. Примеры тому неисчислимы. «Спящую красавицу» переименовали и в Большом театре, и в театре имени Кирова, к «Лебединому озеру» приложили руки и Лопухов, и Горский, и Ваганова, и Сергеев, и Габович, и Мессерер, и Бурмейстер и многие другие. Пошло ли это на пользу спектаклю? В отдельных частностях может быть и да, но дух целого утрачивается. Можно поставить «Лебединое озеро» совершенно иначе, чем Петипа и Иванов, но нет основания переделывать уже созданное. Что получилось бы, если бы сообразно своему вкусу вносить изменения в «Сикстинскую мадонну» Рафаэля? Талант балетмейстера-реставратора заключается именно в верности первоисточнику. Если же у этого балетмейстера есть стремление к новаторству, есть богатые творческие замыслы, он может проявлять их в собственных сочинениях или в собственных постановках.

Рассказать обо всех моментах творчества балетмейстера очень трудно: это творчество многообразное, многогранное. То значительное в работе балетмейстера, что я не сумел осветить в связи с постановкой «Шурале», я попытаюсь раскрыть дальше, когда речь пойдёт о спектакле «Спартак».

Глава 5

Проза и поэзия

Александр Межиров, сборник стихов «Возвращение»

В сборнике Александра Межирова «Возвращение» собраны стихотворения настолько разные, что их союз на страницах одной книги представляется почти неоправданным. Друг другу они не откликаются; первое впечатление от сборника – его поэтический разнобой. Но как бы заранее отводя возможные упреки, Межиров раскрывает внутреннюю закономерность, которой подчиняется его книга. Стихотворения расположены в определённой последовательности: близкие по теме, созвучные по стилю поставлены рядом. Их разноречие в результате уже не кажется случайным, в нем обнаруживается скрытая логика. «Возвращение» – книга не итогов, но исканий. Какая-то часть пути – жизненного, творческого – пройдена поэтом. Его прежние сборники отличались самобытной целостностью. Сейчас, на пороге поэтической зрелости, он пробует писать по-разному и о разном – порой с привычным воодушевлением, порой недоверчиво и неудачно, а порой с новой удачливостью мастера.

Связи с прошлым, конечно, не порвались. Многие стихотворения из сборника «Возвращение» продолжают тему, с которой поэт пришёл в литературу. Первая книга Межирова «Дорога далека» создана поэтическим летописцем войны. Походы и сражения запечатлены в ней с точки зрения их непосредственного участника. Межиров писал о том, что пережил. Отсюда точность его описаний и острота чувств. Поэт рассказывал о неизмеримой боли и несгибаемом мужестве. Его стихи были исповедью героического поколения, он чувствовал себя «сыном века». В торопливых, откровенных, напряжённых строках порой слышались интонации торжественные. Трагические обстоятельства, в которых жил и боролся герой Межирова, определили образы его стихов – остро эмоциональные и в то же время масштабные, порой причудливые и неизменно своеобразные. Герои «шёл по свистящему февралю», овеванный «кручёным, верченым, гнутым» ветром. Невский проспект во время войны был «красив невообразимо – светло и много-

страдально...». Солдаты «в петлях окружений, взаперти верили в крутые повороты, верили в обратные пути». Межиров – поэт открытых и богатых переживаний, рождённых активным восприятием жизни и страстным к ней отношением. В сборнике «Возвращение» угадываются те же черты творчества. Время не сделало их неузнаваемыми. Но оно открыло в поэзии Межирова новые грани и особенности.

Воспоминания об армии для Межирова сейчас окрашены тем светлым и грустным чувством, с каким человек оглядывается на свою юность. Это естественно, и не этим поражают его последние стихи, посвящённые войне. Неожиданны в них эпическое спокойствие и обаятельная обобщённость. Маленькая поэма «Линии жизни» рассказывает о ледовой Ладожской трассе словами взволнованного историка. «Воспоминания о пехоте» проникновенной поэтической метафорой рисует тяжёлый и славный путь, пройденный солдатом от Синявинских болот под Ленинградом до Бранденбургских ворот в Берлине. Стихотворение написано в манере неторопливого сказа. Сдержанные признания поэта звучат тревожно и волнующе:

И белый флаг вывешивают	вражеские гарнизоны.
Складывают оружие,	в сторону отходя.
И на моё плечо,	на погон, полевой, зелёный,
Падают первые капли,	майские капли дождя.
Но, засыпая в полночь,	я вдруг вспоминаю что-то.
Смежив тяжёлые веки,	вижу, как наяву:
Я сплю, положив под голову	Синявинские болота,
А ноги мои упираются	в Ладогу и в Неву.

Здесь удивительны лаконичность и законченность, которые раньше Межирову не были свойственны. Сейчас эти качеством отмечено всё лучшее в его книге. Даже в стихотворении «Сон», в описании зыбкого сна, фантастического и «мимолётного виденья», чувствуется то новое, что пришло в поэзию Межирова, – способность и любовь к эпическому повествованию.

Новое? Да, конечно. Прежние описания Межирова – очень конкретные и зримые – всегда оставались субъективными. Стихи передавали то, что попадало в поле зрения их автора. Эпизоды наплывали друг на друга, связанные прихотливым монтажом. Так поэтическая речь Межирова получала оттенок непосредственности. Но сейчас рассказ поэта отмечен ещё и объективной достоверностью. Он ею обогащён. Умение чётко и законченно передавать действительность – пейзаж, характеры людей, их быт и борьбу – отличало всех больших мастеров, в том числе самых, казалось бы, субъективных романтических поэтов. Сейчас это умение приходит к Межирову.

Оно сказывается в стихах, продиктованных воспоминаниями, но не только в них. «Двухсот пятидесятый бой» – свободный вариант новеллы Лондона «Кусок мяса». «На ринге молодость и опыт в открытый спор вступают меж собой». Встреча боксёров описана подробно и спокойно, внимательно и выразительно. Но мастерство Межирова как эпического поэта ещё только формируется.

Высшее «эпическое» достижение Межирова – отрывок из поэмы «Чкалов». Образы и язык поэмы созданы богатой поэтической фантазией и острым художественным видением. Простая повесть, конечно, способна полнее утвердить патетическую идею, чем крикливая декламация. Чкалов рассказывает поэту историю своей гибели. Условная ситуация поэмы открывает глубокую правду характера – возвышенного, сильного и щедрого. «Когда моторы разом замолчали», Чкалов хотел посадить самолёт на крыши домов, чтобы ослабить удар и спасти свою жизнь. Но тут же он представил себе мальчишку, спящего под этой крышей, улыбающуюся мать и – предоставим слово герою:

На полукружье, руки сжав до боли,
Я повернул штурвал своей судьбы, –
И в тот же миг пришпоренное поле
Над плоскостями встало на дыбы.
Все дальше струйка дыма отплывала,
Мальчишка спал, губами шевеля.
Я грудью лёг на полукруг штурвала,
И мне навстречу хлынула земля.
Со всех сторон стремительно и плавно
Она в кабину тесную лилась.
Заплакала в Путивле Ярославна,
И Ольга ей в Москве отозвалась.

Такие стихотворения – условно их можно назвать сюжетными, эпическими – лучшие у Межирова. В них его слог пульсирует лирическим волнением и наполняется лирической силой. Стихи другого рода вдохновляют меньше. «Есть на волжских высотах знаменитый завод, там в железных пролётах людный митинг идёт» – беглая, сухая информация. Складывая нарочито торжественные строки или создавая лирический репортаж, поэт становится неубедительным. (Это, кстати, стало заметно уже во второй его книге «Новые встречи»). Пышная фраза прячет бедность мысли. О Родине поэт пишет: «тебе к лицу зимой – зима, весной – весна и летом – лето» – это очевидно и не является поэтическим открытием Межирова. Поэзия Межирова поражает самостоятельной силой только в том случае, если раскрывает сюжет – прочувствованный и творчески пережитый.

А «чистая» лирика, любовная, сердечная? Она у Межирова не очень примечательна. Некоторые стихи производят впечатление надуманных. Другие, может быть, вполне искренни, но странно прозаичны не по форме, а по существу. Герой расстался с женщиной, забыл даже имя её и отчество, «куда глаза глядят» бежал от придуманного ею убогого уюта. Этой истории – довольно шаблонной – Межиров придаёт чуть ли не философский смысл. «Видно, бытом ты была, жизнью не была ты», – заявляет герой своей подруге. Если в жизни что-то сложилось неудачно и непоэтично, зачем искать высоких оправданий в стихах? Об этом нужно рассказать вдумчиво или, может быть, не рассказывать совсем.

Некоторые стихотворения, о которых шла речь, появились в печати уже несколько лет назад, но поскольку поэт включил их в сборник, очевидно, они не целиком принадлежат прошлому, по ним можно судить и о настоящем. Будущее же, конечно, трудно предугадывать. «Возвращение» – неровная книга. В ней нет чётких контуров единой поэтической темы. Межирову предстоит обрести её вновь – такую же захватывающую, какой была для него тема войны. Его поэзия не сможет жить без сильных «впечатлений бытия». Наиболее верный для Межирова путь – скорее всего путь сюжетной поэзии, оваянной взволнованным лирическим дыханием. В этом убеждали ещё первые его стихи: их пафос был рождён драматизмом событий. Межиров – поэт, который жизнь ощущает прежде всего как действие, как борьбу.

Павел Нилин, повесть «Жестокость»

Самоубийство Веньки Малышева, героя повести П.Нилина «Жестокость», одновременно неожиданно и закономерно. Оно подготовлено ходом событий и логикой отношений, но его не могли предугадать ни читатели, ни близкие Веньке люди. Может быть, сам герой не знал о нём за минуту до того, как выстрелил себе в висок. Это – редкое в искусстве и трудное решение: кульминация скрыта до последнего момента, но развёрнута с непреложной убедительностью. Самоубийство Веньки обнаруживает значение некоторых мотивов повести, которые казалась почти случайными. Можно было бы назвать их трагическими. Однако поступок героя не вызван неизбежностью. Он справедливо осуждён товарищами Веньки и автором повести. Он не разрывает противоречий – напротив, он затягивает их ещё сильнее.

Герой оставляет поле боя противникам, которые не имеют права им владеть.

Повесть входит в цикл «Подробности жизни»; она рисует не трагическую коллизию, а жестокие подробности. Их внутренний смысл становится ясным только в финале. Вначале определение «подробности» воспринимается почти буквально: жанровые зарисовки, психологические наблюдения. Они поданы без претензий. Их своеобразие в том, что они увидены свежими глазами. О жизни маленького сибирского городка в начале двадцатых годов рассказывает восемнадцатилетний комсомолец. Работа сотрудника уголовного розыска стала для него привычной. Ему, конечно, по-человечески знакомы и тревога и страх; однако опасность, а может быть, и гибель представляется ему естественными условиями службы. Он не склонен их героизировать. Борьба с бандитскими отрядами и наивная любовь к незнакомой девушке Юлии для него равноправные, не противоречащие друг другу стороны жизни. В образе Веньки и в образе его друга, от лица которого ведётся повествование, мужская суровость и скрытность слиты с мальчишеской мечтательностью и чистотой. Первые комсомольцы глухого уезда, где атаман бандитов объявил себя «императором всея тайги», живут сложной, напряжённой жизнью. Однако сами они не замечают необычности своего положения. Непосредственный взгляд рассказчика отмечен способностью открывать незнакомые оттенки явлений. Бытовые подробности в повести Нилина приобретают весомость и остроту.

Например, казалось бы, совсем мало говорится в повести о нэпе. Только мимоходом возникает фигура Долгушина, владельца ресторана «У медведя», угодливого, подбострастного, втайне ненавидящего комсомольцев, которые ходят к нему в ресторан, скрывая своё смущение за презрительным отношением к хозяину. Долгушин показан непредвзято, мельком, но роль и положение нэпмана в классовое борьбе тех лет раскрыты в этом образе отчётливо.

Повесть не рассказывает подробно о работе комсомола. Только однажды герои приходят на собрание в «сумрачный и тихий» клуб, где человек сорок – все комсомольцы города и уезда – обсуждают судьбу Егорова, который, на беду свою, участвовал в крестинах. Да ещё герои загадывают о будущем, о социализме и о своём месте в будущем, да ещё Венька в решающие минуты напоминает товарищу об ответственности комсомольца за всё и за всех, да ещё письмо своё к девушке, которую любит «неотвратимо... тревожно и горестно», тот же

Венька кончает словами «с комсомольским приветом». Но и из частных подробностей складывается картина.

В отсутствии внешней живописности, в подчёркнуто обыденной интонации рассказа – секрет его достоверности. Бандиты на допросе закуривают, «благодарно почёсываются»; они похожи на усталых ямщиков. «Степенный дедушка с блестящей, голой, словно намазанной маслом, головой и с жидкой седенькой бородкой» оказывается бандитским «связником», «молодая румяная женщина в пёстрой косынке, натянутой на самые брови, под которыми смеются дерзкие глаза», – любовницей бандитского атамана. Все подробности жизни просты, но все они значительны и драматичны.

В «Жестокости» они имеют несколько иной смысл, чем в предыдущей повести того же цикла – «Испытательном сроке». Там Нилин был щедрее. Атмосфера времени интересовала его и сама по себе. Он раскрывал её во множестве ярких деталей. Внутренние противоречия героев начинались лишь исподволь – в незаметных чёрточках поведения людей, в незначительных, казалось бы, оттенках их взглядов. Конечно, контраст между Зайцевым и Егоровым – героями «Испытательного срока», стажёрами губернского уголовного розыска – строился не только на несходстве их характеров, но и на противоположности мировоззрений. Однако выявлялся он пока ещё только в мелочах, отчасти в спорах Зайцева с руководителем стажёров Журом, но не в прямом столкновении. «Пусть они потом поссорятся, будут сильно и непримиримо враждовать», но на страницах повести они ещё друзья. Конфликт ещё не развернулся, поэтому бытовые подробности в «Испытательном сроке» могли иметь самостоятельный смысл. В «Жестокости» они строго сведены к центру, сюжетному и идейному.

Если в «Испытательном сроке» небогатая фабула – история испытания двух стажёров – развивалась непринуждённо и открыто, то в «Жестокости» она связана не вполне ясными даже рассказчику «тонкими и трепетными нитями». Их держит в руках Венька Малышев, задумавший «опасное и неожиданное дело». Эти нити ведут к Лазарю Баукину. В интриге повести он главное действующее лицо. Он появляется лишь в нескольких эпизодах, но в разговорах и мыслях героев он присутствует постоянно. Лазарь – самая большая удача Веньки и одновременно его трагедия. Лазарь – враг бесстрашный и неукротимый. Рассказчику запомнились его «небольшие прищуренные медве-

жьи глаза», которые «светились яростью». Он вызывает ненависть у всех сотрудников уголовного розыска, прежде всего у начальника. Только Венька относится к нему со странной приязнью и вниманием. Венька заставил Лазаря задуматься. Он подвёл Лазаря к решению, нелёгкому для него, но неизбежному. Кавалер четырёх георгиевских крестов, обманутый офицерами и попами, колчаковец, хладнокровный убийца, на груди у которого татуировка «Смерть коммунистам», но, кроме того, бедный крестьянин, смолокур и охотник, Лазарь начинает понимать бесцельность и несправедливость дальнейшей борьбы с советской властью. Когда ему удалось бежать из заключения, он не присоединился к банде, но «но доброму стовору» с Венькой задумал и осуществил поимку «императора всея тайги» Кости Воронцова. Повесть приглушённо, опуская многие звенья, рассказывает об этой операции, о том, как Венька ночью, в метель является к невесте «императора» Кланьке Звягиной, как почти против воли она становится участницей заговора, как, «презирая опасность», Венька неотступно следует за Лазарем и его товарищами по топким таёжным тропам, напоминая им о себе и об общем их деле, о том, наконец, как летним утром в доме у Кланьки Лазарь при помощи других людей, который вчера еще были бандитами, взял Костю Воронцова, человека с лицом богатого купца или молодого священника, «атамана одной из самых крупных банд, отличавшейся особой свирепостью». Сюжет повести полон скрытой напряжённости. Автор вводит в действие социальные и психологические мотивы, которые звучат проникновенно, хотя о классовый борьбе в деревне и до Нилина писали много и хорошо. Портреты Лазаря, Кости Воронцова, Кланьки – беглые, неразвёрнутые, но они передают и социальный тип и психологическую светотень. Нилин мог бы ограничить содержание повести рамками сюжета. Поимка бандитского главаря могла бы стать финалом. Совесь и в этом случае имела бы художественный вес. Однако Нилин пошёл дальше.

Явный конфликт повести проявляет ещё и глубоко затаённые противоречия. Для автора и для Веньки они становятся в результате даже более важными, чем борьба с бандитами, исход которой предрешён. На последних страницах повести неожиданно роковую роль сыграли люди, почти не участвовавшие в развитии действия, казавшиеся персонажами второстепенными, даже жанровыми. Символическое значение получила, например, жалкая фигура Якова Узелкова.

Узелков – антипод Веньки. Дело даже не в том, что Венька – сильный, молчаливый и смелый, а Узелков – тщедушный хвостун и пустозвон. Важно другое: Венька – романтик, Узелков – приспособленец. Венька – один из тех людей, которые даже маленькие свои поступки, даже интимные желания и настроения меряют высокой меркой революции. Требования долга приобрели для него обязательность безусловного рефлекса. По натуре порывистый, он удивляет своей выдержкой. Он чувствует сильнее других, но скрывает свои чувства лучше, чем другие. Лишь унижение и стыд он не сумел перенести. Юноша, выросший в захолустье, прочитавший мало книг, ежедневно сталкивающиеся с грязными, низменными и жестокими сторонами жизни, «хитрый и даже грубый», он полон возвышенной веры в социализм и в человека. В этом он противоположен Узелкову. Узелков и Малышев – исконные враги.

Веньку характеризует рассказчик – его подчинённый и друг. Он относится к Веньке, как младший брат к старшему. Они единомышленники, но общие их убеждения Веньке дано сильнее выразить и полноценнее воплотить. Нилин использовал точный литературный прием: поручив рассказ верному другу Веньки, он показал и близость рассказчика Малышеву и различие между ними. Друг Веньки сомневается там, где Венька действует. Он склонен заботиться о себе там, где Венька думает о других. Оба они любят одну девушку – Юлию, но лишь для Веньки она стала судьбой. Тонкое различие между этими двумя характерами во многом объясняет непримиримость конфликта Веньки и Узелкова.

Корреспондент губернской газеты, высокомерный и нахальный невежда, который кичится своим образованием, Узелков – человек никчёмный. Его претензии не подкрепляются его возможностями. Поэтому он так охотно прикрывается цитатами и лозунгами, ссылками на превратно толкуемую «высшую необходимость». Он как бы слагает с себя ответственность. Беспринципность он хотел бы оправдать интересами читателя, газеты, общества, комсомола. Он принимает заповедь «всё дозволено», как и формулу «цель оправдывает средства». Он высокопарно лжёт в своих статьях, равнодушно собирается потопить комсомольца Егорова, непоправимо больно ранит Веньку. Низкопробный фельетонист носит маску передового общественного деятеля.

Его «любимый образ» – мадам Бовари. Он считает себя непонятой натурой, «истинно мыслящим человеком», оказавшемся в обществе пошляков и вандалов. Кстати, образ Бовари «особенно увлек» и Юлию. Характер Юлии в повести только слегка намечен. Может быть, это намеренная недосказанность: Юлия – прекрасная мечта, Венька полюбил её ещё до того, как узнал, Юлия – прекрасная «далёкая возлюбленная». Все же то, что о ней известно, позволяет думать, что её романтизм не «романтика» Узелкова. Для Узелкова роман Флобера мог стать тайным оправданием аморальности, для Юлии – призывом к достойной и поэтичной жизни. Близость Узелкова и Юлии мнимая. По-настоящему, Узелков близок лишь начальнику уголовного розыска, хотя до поры до времени это и было незаметно.

Что же роднит между собой таких несхожих, таких, казалось бы, далёких друг от друга людей?

В разных обликах и аспектах в повести проходит тема правды. То, что Узелков приукрашивает её в статьях, может быть, и мелочь. Однако характерно – Венька возмущён этим, а начальник угрозыска одобряет. И начальник, и Узелков верят в спасительную благую ложь. Венька отстаивает трудную, но правду. Узелков считает возможным исключить из комсомола Егорова, хотя он почти ни в чём не виноват: «Иногда в политических интересах надо сурово наказать одного, чтобы на этом примере научать тысячи». Для Веньки это «жульнические приёмы». Начальник использует их охотно. Когда Лазарь взял бандитского атамана, начальник задумал преподнести это как достижение милиции, как своё достижение. Веньку он решил наградить, «Узелкову все рассказать в своих красках», «а Лазаря и других вывести в расход». Начальник своекорыстные поступки оправдывает ссылками на «высшую политику». «Он стремится поднять авторитет Советской власти», – внушительно разъясняет Голубчик. Венька не принял этих рассуждений – он покончил с собой.

Другой мотив самоубийства Веньки лишь оттеняет решающий и главный. В письме к Юлии Венька признался в неловкой для него правде. Иначе он не считал возможным поступить. Юлия сочла эту правду ненужной и оскорбительной. Письмо попало к Узелкову, «и он ударил Веньку... по самому сердцу...».

Узлы затянулись так крепко, обстоятельства сложились настолько серьёзно, что самоубийство стало возможным. Конечно, Венька подчинился не разуму, а порыву. Конечно, он мог бы и должен был поступить иначе. Но порыв его глубоко обоснован.

Правда – не отвлечённая категория. Это и вера в народ, и совесть коммуниста, и энтузиазм комсомольца. Правда – вместительное, ёмкое понятие. Правда – это и справедливость. Для Веньки Советская власть – самая правдивая и справедливая, она не нуждается в украшивании, она самая сильная. Врать – значит бояться; это доказывают и начальник и Узелков. Оба берегут своё положение, оба хлопочут о своих успехах. Они не считают с тем, что справедливости заслуживают и Егоров и Баукин, что справедливость не разделяется на большую и маленькую. Узелков упрекает Веньку за его человечность, называя её «христианской моралью». Парадоксально, что нелепый Узелков бросает этот упрёк бесстрашному Веньке, парадоксально, но симптоматично. Фальшивая демагогия – орудие таких, как Узелков. Начальник тоже любит напомнить, что только он властен рассуждать, должность заменяет ему аргументы. Узелков и начальник хотели бы присвоить себе право говорить от имени народа. В «Жестокости», как и в «Испытательном сроке», ведётся спор об истинном и ложном понимании гуманизма. Не всегда побеждает тот, кто прав. Венька выручил комсомольца Егоров, но он не смог спасти ни бывшего бандита Лазаря, ни себя. Это печальная утрата, это тяжёлый укор, это и отступление. «Но заполнилось мне особенно крепко... – признается рассказчик, – как бодро шёл после похорон Узелков рядом с нашим начальником». «Я все время думаю о Веньке, о том, что, если бы ему пришлось сейчас увидеть Узелкова, он сам бы не простил себе этой минутной слабости».

Разная бывает жестокость. «...бывает по-всякому», – говорит Венька, оглянувшись на окна дома, где осталась любовница пойманного атамана бандитов. Борьба всегда жестока, тем более классовая борьба. Другое дело, когда Голубчик убивает пятнадцатилетнего мальчишку – бандитского адъютанта, из которого можно было бы сделать «просто мирового парня». Это жестокость неоправданная и ненужная. Но самое губительное и страшное, утверждает Нилин, – жестокость обмана, несправедливости.

Так жестокие подробности повести наполнились обобщённым смыслом. Повесть рассматривает проблему, важную не только для тех лет, когда происходит действие «Жестокости», но имеющую и принципиальное значение. Поступки начальника угрозыска и Узелкова противоположны гуманистическим принципам. Их «теоретические» обоснования не имеют ничего общего с марксистским политическим разумом. Неблаговидная основа и «теории» и практики этих «деяте-

лей» исследована писателем тщательно. Поэтому повесть, рассказывающая, казалось бы, о частном случае, утверждает в то же время ведущие идеи общества, литературы – подлинный гуманизм и справедливость. Верный и точный исторический колорит «Жестокости» не мешает восприятию её главного внутреннего мотива. Спокойная обстоятельность повести лишь оттеняет её высокую одухотворённость.

В произведении Нилина своеобразный эстетический строй. Конкретность описаний и характеров освещена развитием внутренней темы. Выразительность мысли выводит повесть из бытового круга, но живые детали и даже юмор мешают ей стать сухой. «Жестокость» покоряет своей атмосферой, насыщенной тревогой и тайной, раздумьем и страстью, но переданной в манере неторопливого безыскусного сказа. Повесть во многом следует традиции классической новеллы: она ещё раз демонстрирует преимущества острого сюжета, реалистической точности и «подводного течения».

Конечно, классическая форма воспринята Нилиным не полностью. Нилин вводит публицистические диалоги и отступления: он стремится выразить больше того, что заключено в событиях и героях. Рассказчик и Венька высказывают мысли, которые кажутся в из уст слишком философичными, – так нарушается порой единство стиля и психологическая закономерность. Конечно, это ощутимый недостаток. Однако, он вполне понятен, он обратная сторона достоинств. Нилин хочет прояснить до конца то, что представляется ему важным. Он предпочитает повториться, нежели недосказать. Что ж, в конце концов, это оправдано его настойчивым стремлением к правде.

Юрий Нагибин, сборник рассказов «Человек и дорога»

Юрий Нагибин выпустил немало сборников рассказов, и каждый из них, разумеется, чем-то отличался от предыдущего. Но последняя книга писателя во многом кажется не похожей на остальные. Прежние сборники Нагибина выстраивались в ряд, «Человек и дорога» стоит несколько особняком.

Конечно, цельность книги, объединяющей одиннадцать самостоятельных новелл, относительна, условна. В книге есть рассказы, которые по смыслу и по мастерству уступают ранее опубликованным произведениям Нагибина; то, что открывает «Человек и дорога» в его творчестве – творчестве, казалось бы, достаточно определённом, устоявшемся, – демонстрируют не все рассказы, включённые в книгу. И все же сборник вносит новые черты в знакомый портрет писателя.

В рассказах Нагибина, написанных как будто просто и легко, не сразу угадывается та борьба, какую пришлось вести автору с неподкорным материалом. Она развёртывалась не в области стиля: неприуждённость и чёткость слова пришли к Нагибину сравнительно рано. Подлинную, не условную поэтическую выразительность он искал напряжённо и долго. Он ищет её до сих пор.

Он начинал, как многие, с безыскусного воспроизведения событий, свидетелем которых его сделала жизнь. Казалось, события эти сами по себе настолько замечательные, что не требуют творческой активности художника. Нагибин писал о нелёгком счастье воинов и тружеников, о делах и чувствах обыкновенных людей – «неудобных», горячих, скромных и щедрых. Писатель не относил свои рассказы к очеркам, но и не скрывал их очерковой природы. Говорят, нет строгой границы между этими двумя жанрами. Однако рассказы Нагибина, тяготеющие к очерку, не создавали возможностей для художественного обобщения. Их сюжеты могли быть и достоверными и острыми, ни они оставались все же недостаточно ёмкими, а значит, и герои их были недостаточно внутренне богатыми, не могли претендовать на звание и роль типических характеров.

Порой Нагибин создавал заведомо увлекательные ситуации, рассказывал о необычных происшествиях – знаменательных встречах, непредвиденных изменениях в судьбах героев. Такие новеллы окрашивались некоторой чувствительностью или мелодраматичностью, но в них по-прежнему господствовал метод очеркиста. Поиски сюжетной занимательности и позднее не слишком обогащали творчество Нагибина. Приёмы Джека Лондона или О. Генри, которые он стремился развивать, по существу остались для него чужими. Так, в рассказах, посвящённых спорту, (в «Победителе», например) внимательно зарисованы внешние подробности, но нет живого ощущения азарта, риска, подъёма; эти рассказы – не более чем аккуратная проба пера, вежливая дань почтенной традиции, но тема их не допускает равнодушия. Так, в известной «Трубке» эффектный якобы финал нарушает поэтическую правду сказа, вводит в него банальную сюжетную механику.

Лишь психологическая проницательность и чуткость позволили писателю позднее противопоставить очерковым нормам своеобразный облик своей новеллы.

Пафос зрелых произведений Нагибина, предшествующих сборнику «Человек и дорога», – в исследовании человеческой личности, её

скрытых возможностей, её жизненной роли. Слово «пафос» кажется неточным по отношению к Нагибину, писателю намеренно сдержанному. Можно сказать иначе – интерес, волнение. Ко многим мотивам Нагибин довольно безразличен: ни драматические или смешные превратности жизни, ни влияния, определившие характер героя, ни положения, в каких он проявляется, не становятся предметом раздумий писателя. Все это как будто присутствует в его рассказах, без этого они стали бы отвлечёнными, но центральная тема Нагибина – внутренняя ценность человека, независимая от обстоятельств, независимая даже от точки приложения его сил, ценность абсолютная и неизменная. Многие рассказы Нагибина – портреты. Портреты возвышенные – изображения людей, которые радостно отдают свои силы, талант, волю другим людям, любимому делу. Портреты сатирические – себялюбцев, духовных скупцов. Увидеть за случайными или фальшивыми личинами истинное лицо человека, прославить героя или осудить его – так понимает свою задачу писатель.

Сюжеты многих нагибинских новелл рисуют не историю человека, а историю познания его характера, постепенно, исподволь открываются различные грани образа, из мелочей, подробностей складываются суждения, наконец, последний завершающий поворот освещает героя и подводит читателя к окончательному непреложному выводу. О том, что биолог Катя Свиридова («Скалистый порог») "осталась одна со своими яблоньками, опытным участком, лабораторией, ветром-афганцем и ночными заморозками, автор услышал от чабанов. Когда он познакомился с Катей – «худенькой, стройной, очень городской», – воображаемый образ «одинокой горной жительницы... развеялся без остатка»: Катя показалась автору юной школьницей, легкомысленной, даже бездумной. Но некоторые штрихи в её поведении убеждают автора, что он не прав: Катя – «сильный человек», а затем случайное признание Кати открывает стойкость её души, тяжесть перенесённого ею испытания. «Скалистый порог» – рассказ о том, как перед автором прояснился характер героини.

Иногда новелла ведётся не от первого лица, в этих случаях автора подменяет персонаж, роль которого – несамостоятельная. Читатель рассказа «Молодожён» мало узнает об охотнике Воронове: Нагибин ограничивается тем, что довольно декларативно противопоставляет его главному герою. Но зато подробно передан процесс постепенного «узнавания» егеря Василия: Воронов с удовольствием следит за его

недолгими сборами, ловкой греблей, он удивлён чистотой его чувства к жене. Воронова поражает, что восьмичасовой трудный путь ночью по реке Василий совершил ради встречи с женщиной, на которой он женат уже шесть лет. Финал рассказа открывает Воронову богатство души скромного парня. В новеллах Нагибина ведётся своего рода расследование – бессознательное или обдуманное. Оно намеренно ведётся с «ошибками» – ведь существо личности порой скрывается за обманчивой внешностью, – но в конце концов рассказ устанавливает прекрасную или низкую истину. Так, Четунов – герой «Пустыни» – заблуждался в своих способностях, силе, уме, пока не пережил внутреннего потрясения и со стыдом не узнал подлинного себя.

Вдумчивое, требовательное отношение к человеку, художественный рисунок рассказа, где детали поведения героев красноречивы, выразительны, где даже заурядному придаётся облик значительного, – так определились достижения Ю. Нагибина. Все же трудно не заметить, что постоянная тема писателя – не очень широкая, что она продиктовала Нагибину привычные приёмы, привычный тон повествования.

Встретив у Нагибина героя, который представлялся поначалу властным, опытным, уверенным, можно безошибочно угадать, что он разоблачат себя как человек бездушный, мелкий («Подсадная утка»). Сюжеты Нагибина, лишённые взрывчатой силы – драматической или комедийной, – кажутся порой иллюстративными. Они не открывают глубоких противоречий жизни, не создают её поэтического образа, они существуют только для исследования характеров, хотя внутренний мир некоторых героев может быть постигнут сравнительно легко: ведь не все персонажи Нагибина – загадочные, сложные натуры. Ограничивая себя исключительно моральной проблематикой, автор проходит мимо множества конфликтов действительности. Новелле Нагибина не хватает непосредственности, а с другой стороны – философичности, целостного взгляда на жизнь и творчество. В рассказах его неожиданно обнаруживается дидактичность.

Правда, Нагибин скрывает её умело и тщательно. Он стремится писать не как ригорист, а как осторожный, тактичный лирик. Однообразную композицию он «остраивает» различным жизненным материалом: действие новелл проходит на сменяющемся фоне, где быт, атмосфера, природа переданы достоверно и свежо. Но поскольку мысль и конструкция сюжета часто остаются неизменными, действие и фон

недостаточно слиты: Нагибин, например, проникновенно рисует природу, но его пейзажи порой безразличны к событиям и авторским идеям, рассказы Нагибина скорее подчиняется внешней, повествовательной логике, нежели внутренней, образной.

Творческая система писателя обнаружила, таким образом, не только сильные, но и слабые стороны. Установился некоторый канон изложения, хотя Нагибин бесконечно варьирует тематические мотивы: пишет о мире и о войне, о детях и о взрослых, о колхозниках и об иностранцах. Чувствовалась необходимость в переменах, если не в революции, то в реформах – более глубоком, разностороннем восприятии жизни и более масштабном, поэтически образном воссоздании её.

В это время появились новеллы, объединённые сборником «Человек и дорога».

Повторяю, они не равноценны. Некоторые как будто принадлежат не будущему писателя, а его прошлому. В рассказе «Костыли» Нагибин стремился создать портрет женщины богатой, цельной души. Автор узнает её в ночном автобусе, куда она села, как показалось ему, вместе с мужем-инвалидом, немного хмельным, задиристым, слабым. У женщины грудной спокойный голос, простое широкое лицо, её обращение с мужем «бесконечно милое, женственное и материнское». Когда же утром она сходила с автобуса, автор увидел: у неё, а не у мужа медаль «За отвагу» на почерневшей ленточке, она, а не муж опирается на костыли. Женщина казалась сердечной и самоотверженной, но она ещё и стойкая, сильная. Совершается ли здесь открытие? Если бы в автобусе горел свет, рассказ не мог бы быть написан: вся доступная автору правда ясна была бы сразу, иных впечатлений, кроме чисто внешних, у рассказчика нет.

Портрет героини – лишь мимолётная зарисовка, искусно растянутая на несколько страниц. Вообще, едва ли судьба и характер могут быть угаданы случайными спутниками. Распространённое мнение (его придерживается и Нагибин), что в дороге или на рыбалке человек открывается полнее, чем, например, в работе или в семье, не слишком справедливо: люди познаются не вдруг, не в мелочах. Во всяком случае, кроме интонации и выражения глаз героини, автор ничего о ней не ведаёт, он приберёт для конца сообщение о том, что героиня, – инвалид волны, и все же, конечно, не создал образа, передал лишь поверхностное впечатление.

В этом рассказе есть лирическое рассуждение о дороге, о пассажирах, в нём и забавные, и точные наблюдения. Частности, как это не-

редко бывает у Нагибина, интереснее и убедительнее целого. В экономном и простом языке рассказа – долголетняя писательская школа, но странно: рассказ заставляет вспомнить о совсем раннем Нагибине, о тех его произведениях, где зоркость очеркиста соединялась с наивной литературной выдумкой.

Как бы ни стремился Нагибин утончать своё восприятие и стиль, всё же, очевидно, по отношению и к его творчеству остаётся верным известное положение: человек открывается в борьбе, и труде, в сильном переживании, словом, в конфликте. Поэтому другой рассказ сборника – «В апрельском лесу» – жизненнее и богаче, чем «Костыли», хотя исходная точка одна и та же: автор мельком наблюдает незнакомых ему людей. Когда люди захвачены сильным чувством, как солдат и девушка в апрельском лесу, даже сторонний прохожий может узнать их характеры, отношения, если он и не слышит слов, видит, как в пантомиме, лишь взгляды и жесты.

Чем больше связаны герои Нагибина с жизнью во всей полноте её интересов, чем более тесно сплетаются их судьбы, тем полновеснее выражены облики героев. В рассказе «Ранней весной» не один, а несколько портретов, можно сказать, групповой портрет, но индивидуальности выступают рельефно. Каждый пассажир в теплушке 1943 года, следующей из Сталинграда в Москву, выделяется «характерностью своего особого существования», потому что все испытываются тяжёлыми условиями, у всех за плечами много пережитого, у всех воспоминания и надежды. Люди эти разные, но вместе они составляют дружный коллектив, который едва не распался, когда в вагоне оказался жадный «страшноватый» старичок, и все же выстоял, справился и с голодом, и с губительным влиянием «старичка». Рассказ насыщен конфликтами – бытовыми, моральными и даже идеологическими. За группой случайных спутников встаёт образ страны, переживающей «раннюю весну», только что победившей в великом сражении, израненной, но сильной единством и человечностью своего народа.

«Ранней весной» чем-то напоминает один из прежних рассказов Нагибина – «Ночной гость»: и там простым, искренним, благожелательным людям, случайно встретившимся на рыбалке, противопоставлен паразит, только разгадать его было труднее, чем откровенного кулака-«старичка». Но «Ранней весной» значительнее и острее по содержанию. Этическая тема в этом рассказе проникнута воздухом ис-

тории. Рассказ подготовлен прежним творчеством Нагибина, но он вносит и его творчество новое звучание – непривычную широту и свободную образность.

В этом, как и в других лучших рассказах из сборника «Человек и дорога», – новое, свежее отношение к жизни. Конечно, оно возникло не вдруг и не на пустом месте. Но здесь оно проявилось осознанно и отчётливо. Вместо сопоставления характеров – столкновения героев. Вместо не только абстрактного морализирования – жизненная человеческая сложность. Вместо ровного лиризма и скромного юмора – взволнованный эмоциональный строй. Так графика соотносится с живописью.

Наиболее интересны в сборнике не рассказы-портреты, а, условно говоря, рассказы-поединки. К этой форме Нагибин обращался и раньше. Спор Анны Васильевны и мальчика Савушина («Зимний дуб») тонко раскрывал поэтическую правду ребёнка, влюблённого в природу, бессилие формальных истин учительницы. В одном из самых значительных рассказов прежних книг «Слезай, приехали...» – писатель построил простой и жизненный сюжет, где исподволь развёртывался нешуточный конфликт между душевной широтой и душевной скудостью, между грубым с виду инвалидом-возчиком с его любовным и горделивым отношением к приезжей девушке, к родной природе, к землякам-колхозникам – и москвичкой-агрономом, чёрствой, заносчивой, лишённой поэзии и чувства долга. Но в новеллах последнего сборника Нагибина поединки героев более драматичны и более многозначительны.

Капитан Шатерников был кумиром Ракитина («Бой за высоту»), и действительно среди политработников Волховского фронта он выделялся смелостью, сноровкой, ловкостью, его обаянию подчинялись и начальники и официантки. Совместная поездка Ракитина и Шатерникова на передний край подтвердила все достоинства Шатерникова, отважного, умного командира, и, увы, подтвердила неумение Ракитина разбираться в боевой обстановке. Но вот возник спор из-за листовки, составленной Шатерниковым, спор, в котором прояснилось, что Шатерников плохой политработник, склонный к авантюре, честолюбивый и легкомысленный. В конфликте с ним Ракитин нашёл в себе мужество и энергию. Роли переменились, изменились и отношения. Но рассказ не ограничен обычной нагибинской мыслью о достойных и

недостойных людях. Рассказ непринуждённый и многогранный, в нем шумная, пёстрая картина фронтовой жизни. Персонажи существуют не сами по себе, а в десятках разнообразных связей, они открываются все время по-разному и, естественно, их характеры не могут быть исчерпаны одним прямолинейным итогом. Рассказ вызывает самые различные мысли: и о том, что каждый – герой по своему, и о месте каждого в общем деле, и о том, как зреет, формируется человек, и о том, как человек изменяет себе, но за всеми мотивами звучит в новелле напряжённая горячая мелодия – мелодия «боя за высоту» в прямом и метафорическом смысле. Масштабность новеллы определяется музыкой эпохи. В последних произведениях Нагибина она звучит энергичнее, чем раньше: конфликты укрупнились и вбирают в себя большее содержание, образные средства стали интенсивнее, ярче.

«Школа для взрослых» – по-видимому, камерная новелла о любви неудачной, неравной, нелепой. На первый взгляд кажется, что «Школа для взрослых» мало отличается от прежних рассказов Нагибина, например, от того, который назван был «Любовь». Однако это только кажется, «Любовь» – история маловероятная и чересчур нравоучительная. «Ты и работаешь-то не по-настоящему, просто крутишься возле людей», «Ты же видишь, нельзя ухватить счастье с чёрного хода», «Я всегда водил тебя хорошими дорогам, Настя», – так разговаривает Егор с любимой, которую не видел три года. И это производит впечатление на «балованную, самовольную» грешную девушку; «слабая, неразумная Настя» не останется одна «на суровом ветру жизни», благо Егор случайно, но как нельзя более вовремя подслушал её откровенный разговор с подругой. В «Школе для взрослых» нет скучных наставлений, нет традиционных трогательных воспоминаний о детской дружбе, нет необоснованного счастливого конца. Есть правда образов – мещёрского парня, ставшего токарем-универсалом, уверенного человека «на самом разлёте своих жизненных успехов», и невидной учительницы с её особой «домашней прелестью». Есть правда подробностей – уроков, вечеров танцев, свиданий Анны Сергеевны и Улесова. И есть их ощущения поэзии жизни, их чувства, которые, увы, не считаются с шаблоном доброго и дурного, и «борьба неравная двух сердец», где неизвестно, кто же вышел победителем: Улесов ли, предавший Анну Сергеевну и ликующий от того, что она не приняла его жертвы, или Анна Сергеевна, потерявшая работу и любимого, но оставившая в его душе «острую, незатихающую боль»? Главное же –

не в пустом пространстве совершается этот извечный поединок, а в своеобразной обстановке школы для взрослых, где учительнице не положено любить ученика, где предрассудок или заблуждение богатыря токаря да вызывающее словцо отчаянной Муси Лопатиной, сказанное по поводу контрольной работы, быстро и непоправимо оборвали отношения двух людей, созданных друг для друга, а кстати, и надежды Анны Сергеевны на скорое окончание аспирантуры. Среда в этом рассказе не фон для моральной коллизии, а основное действующее лицо. Рассказ – действительно «школа для взрослых», а не прописи для детей.

В последних новеллах Нагибина иное, чем раньше, понимание многообразных влияний, какими связаны люди друг с другом и с действительностью, влияний далеко не однозначных, не умещающихся в формулу его прежнего творчества (например, рассказ «Путь на передний край» – это именно цепь взаимодействий). Но вместе с обогащением содержания перед писателем встали и сложные формальные задачи. Конечно, он не может решить их на ходу, ему опять, как в ранние годы, пришлось стать учеником, только в ином, более высоком смысле слова. Ученик неизбежно отстает. В «Школе для взрослых», например, явно чувствуется, что Нагибин внимательно прочёл Бунина. Поскольку это касается композиции новеллы, атмосферы её, можно говорить лишь о необходимом и плодотворном усвоении опыта прошлого. Но в стилистике рассказа слышится уже интонация Бунина. «Неужто и впрямь всё это было? Да, было, было такое, чего уж никогда потом не было: маленькая комната, тихий свет лампы... теснота узкой кровати, ночное тепло нежного и сильного тела...» – здесь ритм и обороты речи цитатны, а значат, неорганичны. В другой новелле, именованной которой – «Человек и дорога» – не совсем справедливо назван сборник, необычный для Нагибина образ пятитонного грузовика, несущегося с «рвём, воем и скрежетом» к «далёкой цели», образ постороннего, чужого всему окружающему, сам по себе выпуклый и тревожный, – никак не соотносится с сюжетом рассказа и тем более с демонстративной концовкой. Трудно поверить в неожиданное преображение шофёра-пьяницы и циника, так же, кстати, как и в мотивировку его пьянства – горечь от давней измены невесты. Пристрастие к «литературным» ситуациям и непременно счастливым финалам обедняет правду жизни во многих рассказах сборника. Сегодняшние находки Нагибина не всегда складываются и законченное целое, но они – эти находки – указывают на движение, на искания.

Одно время в творчестве Нагибина не ощущалось развития, в нем появилось нечто даже слишком опытное. Писатель словно обрадовался тому, что отвоевал себе собственную тему и умело ею распоряжается. Сейчас он пустился в новые поиски, а значит, опять «им овладело беспокойство». В этом обаяние последнего сборника, в этом залог будущего Нагибина. Автор книги «Человек и дорога», к счастью, и сам находится в пути.

Нора Адамян, повесть «У синих гор»

Когда повесть или рассказ откровенны и просты, они убеждают достоверностью деталей и естественностью интонаций. И тогда нелёгкая для писателя безыскусность изложения становится немалым достоинством. Тут уже тускнеют изощрённые приёмы мастерства и утверждается «секрет» непосредственности. Его легко разгадать, но трудно применить.

Можно с полным правом сказать, что в своих лучших произведениях Нора Адамян владеет этим «секретом». В её последней повести «У синих гор» – много героев, сложная внутренняя проблематика, и вместе с тем повесть эта рассказана бесхитростно – искренне и непосредственно. Кажется даже, что Адамян избегает излишней выразительности. Там, где другие ищут наиболее острое решение, единственно точную формулу, она как будто лишь добросовестно передаёт разговоры и описывает пейзажи, мимолётные раздумья героев, почти случайную смену их чувств.

Впечатление истинности всего, о чем рассказывает повесть, создается благодаря особому писательскому такту. Адамян не навязывает героям непосильной ноши. Герои воспринимают и осмысливают явления только в меру своей наблюдательности и чуткости. Все остальное остаётся за пределами повести, хотя возможно, и даже наверное, автор знает действительность полнее и проникновеннее, чем его герои. Жизнь нарисована в определённом разрезе – согласно представлениям и реакциям главной героини Маши. И автор с ней солидаризуется. Он не спорит с героиней, не забегают вперёд, не любит комментарии, а внимательно и ласково следит за её поступками и ни впечатлениями.

«А девушку Машенька сразу определила»; «Прелесть! Личико беленькое, волосы золотые, брючки коротенькие, модные, узкой дудочкой. Блузка – чистый нейлон. Конечно, если носить такие красивые вещи, можно идти уверенно, засунув руки в карманы и покачиваясь на

ходу». В нескольких словах заключены одновременно две характеристики – обе живые и свежие – Маши и девушки, которую она встретила, – Лиды. Нора Адамян не только знает героев, она почти перевоплощается в них. Поэтому в повести ощутимо переданы атмосфера и ритм действительности. Жизнь в санатории, которую она описывает, медлительная и вялая. Приезжих людей много, а коллектив работников небольшой. Шум, суета, заботы, но в то же время узкий круг интересов и сплетен. Врачи, сестры, Маша, Андрей – горожане, оказавшиеся почти в деревенских условиях. Многое для них необычно, – хотя бы то, что личная жизнь каждого открыта для всех.

Тихие прогулки Маши и её мужа Андрея в сосновом бору, их спокойные мечты, счастливое молчание, ночной разговор невольных соперниц в маленькой альпинистской палатке, их неприязнь и откровенность, хозяйственные заботы и супружеские обиды, безденежье и болезнь – все это кажется не только верно увиденным и понятым, но прочувствованным и пережитым.

Образы повести открываются постепенно, – по мере того, как Маша узнает окружающих ее людей. Маше не приходится разочаровываться. Герои Н.Адамян, даже казавшиеся вначале резкими, неприятными, обнаруживают человеческое достоинство и душевную широту. Бывшая монашка Дарья Ивановна, как будто нелюдимая и деспотичная, по существу человек заботливый и добрый. Безнадёжно больной, угрюмый и насмешливый Степан Ильич успел сделать людям много хорошего. «Маленький, хлопотливый» доктор по слабости характера совершает непоправимую ошибку, но он мучается и тоскует. Жена доктора «клуша», добросердечная, рассеянная, бесхитростная проявляет неожиданную непреклонность. Н.Адамян показывает низменные и ничтожные черты людей только для того, чтобы отстранить их как несущественные. «Все плохое в человеке случайно и вынужденно, – утверждает она, – основа каждого характера светлая». Точно так же в центральной линии повести печали и заблуждения героев лишь оттеняют их скромное счастье.

Оно испытывается многократно и по-разному. Оставив институт и приехав на курорт, в горы, к больному мужу, Маша не предполагала узнать иных чувств, кроме радостных и горделивых. Однако мелочи могут быть мучительными. Отсутствие денег вносит неловкость во взаимоотношения супругов. Угловатая прямолинейность Андрея способна обижать и огорчать. Случайный знакомый альпинист Аркадий,

его внезапное и сильное увлечение, которое Маша слегка поощряет, замкнутость Андрея, отчуждение и холод, – так приходит Маша почти к измене, почти к разрыву. Все же истинное побеждает преходящее. Минутное головокружение, оскорблённое самолюбие уступают перед ясной и глубокой основой жизни, – уступают любви.

Любовь в повести – то же, что счастье. Она требует борьбы и стойкости. Порывы могут обернуться промахами, заблуждения – катастрофой. На смену любви приходят эрзацы. Такова история доктора и Тоси: горький хлеб, пустая жизнь, «счастье», от которого сохнут и немеют. Н.Адамян призывает героев быть достойными самих себя.

Н.Адамян не устраивает преднамеренная дидактичность в изображении любви. Она хотела бы изгнать из повести схематизм и сухость, которые обезличили и обесцветили не одно произведение нашей литературы, и поэтому позволяет отношениям любящих развиваться естественно, не ставит их в зависимость от надуманных причин и обстоятельств. Но все же и в повести «У синих гор» финал кажется недостаточно обоснованным, а главная мысль недосказанной.

Старинные комедиографы и романисты избегали описывать семейную жизнь, – она признавалась неинтересной для искусства. Занавес обычно опускался на картине свадебных торжеств. Позднее это правило было нарушено. В русской литературе Толстой и Чехов раскрыли психологический нравственный смысл будничной семейной повседневности. «Все счастливые семьи ходят друг на друга», – сказано Толстым. Но отношения Китти и Левина, княжны Марьи и Николая, Наташи и Пьера резко индивидуальны. Различные характеры даже в сходных условиях проявляют себя самобытно, – в этом, собственно и заключается ценность любого повествования.

В повести Н.Адамян рядом с жизненной и живой Машей есть образ её мужа Андрея, во многом условный и заимствованный. Кому из читателей не знаком молодой человек, принципиальный и непрактичный, молчаливый и любящий, сильный и покорный? При таком герое счастливая развязка predetermined. Прихоти и капризы Маши, девочки-жены с лукавым и нежным взором карих глаз, преданной и увлекающейся, должны уступить его выдержке и твёрдости. Так волна разбивается о камень. В повести описана игра, где самостоятелен лишь один партнёр, и, конечно, её исход predetermined. Но каков был бы финал, если бы Андрей вырвался из подчинения автору и сделал неожиданный ход? Сумела бы Н.Адамян утвердить нерушимость любви и брака?

Маша «позволила себя полюбить» Аркадию, но сама его не любила. Это естественно, более того – это случай заурядный. Но ведь могло получиться и иначе.

Н.Адамян не захотела испытать прочность счастья Маши средствами более существенными, чем размовка и флирт. Повесть идёт к финалу по слишком лёгкой и гладкой дороге. Обобщение не вполне подкрепляется действием. Хорошо, когда любовь навсегда сохраняется в браке. Но, если случится иное, что делать с браком и любовью? Где и как поймать героям счастье?

Так повесть Н.Адамян обнаруживает свою скрытую идилличность. Привычный мягкий тон и стиль, которыми писательница легко владеет, препятствуют заострению сюжета. Н.Адамян словно не хочет расширить рамки своего дарования. Она использует его сильные стороны. Почти отказываясь от поисков и исследований. Между тем, это ведет постепенно к некоторому окостенению образного строя. Н.Адамян порой пишет слишком гладко. Все герои благородны, все кончается благополучно. В языке повести проступает лирическая скоропись. «Маша представила себе встречу с Андреем. Думать об этом тревожно. Она не могла увидеть его лица, но отчётливо вспомнила руки – большие, уверенные и нежные». «Теперь очень скоро она поднимет к нему лицо, увидит его, тронет его волосы, лоб, руки. Лучше не надо об этом думать, а просто знать, что впереди – счастье». «Розовый свет зари лежал на земле, покрытой опавшей хвоей, на ровных, уходящих вверх стволах сосен, на руках и платье Машеньки».

Даже счастливый талант непринуждённости нуждается в развитии и углублении. Когда-то Пушкин, перебирая различные эпитеты к слову «художник», недаром остановился на определении «взыскательный». Может быть, об этом стоило вспомнить в связи с повестью «У синих гор».

Фёдор Абрамов, роман «Братья и сёстры»

Обозначение «роман» как-то не очень подходит к «Братьям и сёстрам» Ф.Абрамова. Разные, конечно, пишут романы, и все же это слово привычно несёт нечто большее, нежели элементарную жанровую характеристику произведения: роман – это сложная история, расщепленная на множество линий, судеб, событий. Наконец, очевидно, литературные термины имеют, кроме точного своего смысла, ещё и эмоциональную окраску. Внутренний строй «Братьев и сестёр» – это

строй обстоятельной неторопливой повести, настолько убедительной и, по видимости, бесхитростной, что она кажется почти документальной. «Братья и сёстры» своего рода летопись трудного времени.

Архангельское село Пекашино весной и летом 1942 года – таков материал произведения Абрамова. Повествование не покидает этих пределов, писатель почти нигде не переходит добровольно установленных границ. Значительное он обнаруживает в малом. Его рассказ, как будто будничные, пренебрегающий эффектами, насыщен глубоким драматизмом. Одушевление борьбы, ежедневные подвиги, напряжение сил, горе и вдохновение – все, что сливалось в одну мелодию тогдашнего сурового времени, все, что прозвучало во многих произведениях интенсивно и патетически, в «Братьях и сёстрах» раскрыто исподволь, в ряду бытовых эпизодов, в веренице характерных подробностей. Проходят сцены деревенской жизни, текут беседы, овечьи особым складом русской северной речи, в свой черед наступают сев, покос, уборка. Но события и люди меряются особой мерой – высокой, требовательной, даже трагической, хотя от сражений войны на берега Пинеги доносится лишь отдалённый отзвук, хотя жизнь по-прежнему складывается из сцепления разнородных мотивов – благородных и своекорыстных, смешных и поэтических, хотя герои и автор чураются торжественности слова и жеста. Деревенская летопись у Абрамова становится исторической летописью.

Все казалось непомерно тяжёлым в те годы. Обычные сельские работы требовали нечеловеческого напряжения сил. Разлив, суховей или пожар грозили катастрофой. Судьбы людей складывались вне принятых норм и предназначений. Анка ещё молода, ей нет и тридцати пяти, но косит она, как старая, едва держась на ногах. Нет сил спуститься к речке, умыться. Муж убит, шестеро детей «тянутся к хлебу», шестерых нужно одеть, обуть. Но старший – Мишка – комсомолец, работник, он по-мальчишески неловкий, но уже по-взрослому заботливый и вдумчивый. Но двенадцатилетняя Лизка – «заправская хозяйка», «в страду весь дом держится на ней». Нет в селе мужчин-фронтовиков, но в поле выходят и старые и малые. Председателем колхоза выбрали Анфису – прямую, неутомимую, горячую – и колхоз «Новый путь» не захирел: воля восполнила недостаток силы, опыт стариков и рвение юношей слились воедино. Трудовая жизнь, горькая, тревожная и все же деятельная, направленная к единой цели, освещённая надеждой. Юмор и мечта не заглохли у людей: в романе звучат и смех и лирика.

Умирает старуха Макаровна, сломленная гибелью сына, но Мишка и Дуняшка задумываются о будущем, загадывают о любви. «Братья и сестры» не только повесть о скорбной доле русской деревни военных лет, это – повесть о народной стойкости.

За первым бытовым планом произведения, переданном детально и тщательно, ощущается далёкая перспектива, сумрачный, мерцающий фон. Он – этот фон – окрашивает явления, он высится над мыслями и делами. Сводки с войны, письма с войны, похоронные извещения. Немцы вышли на Волгу. Анфисе не довелось «бывать дальше районного центра и она не знала даже, как выглядит город. Но Волга, Волга-матушка... Да не проходило праздника в деревне, чтобы о ней не пели». Далёкая война объясняет все события и отношения в Пекашино. Когда-то Степан Андреянович сработал расписные пошевки – не для колхоза, для сына Василия, в надежде, что вернётся прежняя одиноличная жизнь и сани ещё пригодятся в хозяйстве. Василий возмутился, уехал из дома. И вот, узнав о гибели сына Степан Андреянович навалил в «маленькие, как игрушка» пошевки мохнатые овчины и в одной пестрядиной рубахе, без шапки, не чувствуя холода, впрягся в сани, повёз их к управлению – в дар Красной Армии. Рассказ Абрамова здесь становится по-суриковски эпичным и суровым. «Медленно тоскующими глазами обвёл он людей, словно ища у них опровержения тому, что случилось. Но никто ничего не сказал ему. Женщины немой и тихо плакали. Анфиса, крепясь, закусил конец платка». Война угнетала души, но и очищала их, она утвердила то единство, о котором сказано в заглавии романа: советские люди в дни беды чувствовали себя братьями и сёстрами.

Мысль эта, как и все мотивы романа, раскрыта через конкретные обстоятельства. Важно и то, что комсомолка Настя осталась вечером пахать вместо Анки, важно и то, что бойкая Варвара сочувствует любви своей соперницы Анфисы. Абрамов дорожит частностями, через них он постигает смысл и развитие жизни. Стиль романа – спокойный, окрашенный местным языковым колоритом; он кажется порой намеренно тяжёлым, недостаточно гибким, но создаёт впечатление достоверности и точности.

В «Братьях и сёстрах» переданы тонкие оттенки жизни северной природы. Порой, не меняя своего почерка, Абрамов открывает возвышенное, просветлённое – и в белой ночи, и в берёзовой роще, сверкнувшей впереди «ослепительным сполохом», и в крестьянском труде, и в человеческом чувстве.

Может быть, слияние обыденного и поэтического стало бы ещё более полным и осязаемым, если бы «Братья и сёстры» были организованы не только стройным сюжетом, единством внутренней темы, но и последовательностью в развитии событий.

Абрамов, кажется, принципиально пренебрегает фабулой, его повествование – ряд очерков, внешне мало связанных друг с другом. Это придаёт «Братьям и сёстрам» безыскусность и широту, но естественно, это делает случайными многие эпизоды и несколько произвольной их композиционную очерёдность. В сущности, главы «Братьев и сестёр» – почти самостоятельные миниатюры, конец одной главы не предвещает другой. Финал произведения завершает его лишь формально: Анфиса скачет верхом на лошади на перевоз, чтобы проводить любимого, которого ревновала без причин, – так почему-то обрывается роман, отнюдь не посвящённый любовным скорбям и радостям. Те сюжетные перипетии, что связаны с любовью Анфисы и Лукашина, – далеко не новые, а здесь, в повести, они кажутся особенно искусственными. Между ними и остальным материалом произведения нет художественного соответствия, нет даже необходимой внешней связи. Лукашин – раненый фронтовик – вполне условная фигура, двойственность его чувств (он любит строгую Анфису чистой любовью и в то же время его манит властная красота Варвары) слишком напоминает переживания давно знакомых героев других романов и повестей. Так, отказавшись от органичного и цельного сюжета, автор вынужден был разбавить повествование розовой литературной водичкой. И, разумеется, это не прибавило роману остроты и занимательности.

Правда повествования Абрамова возникла из знания жизни и бережного отношения к ней. Писатель мог бы выразить эту правду в более смелых и законченных очертаниях. В поисках художественной истины Абрамов прошёл лишь часть пути. Но и то, что пройдено, дорого.

Глава 6

Рассказы М.Иофьева

Девушка рассказывает о любимом

– Ты понимаешь, я хочу только с ним. Нет, не потому, что он какой-то особенный. И я с ним не получаю такого удовольствия, как...ну, да впрочем, я ни с кем не получаю. Был только Женька – ты знаешь Женьку – ты знаешь, как я к нему относилась. Женьке стоило дотронуться до меня, и я уже не чувствовала ничего – я могла бы, кажется, в троллейбусе принадлежать ему. А с Борисом я напряжённая до крайности – всё сознаю, любую мелочь воспринимаю, всё анализирую, да, да, и главное – всё помню. Просто мучительно я себя чувствую после встречи с ним. Как будто я смену отстояла! Что же ты смеёшься, чему же тут смеяться? Как будто я дистанцию прошла на лыжах – на трассе видела каждый бугорок, каждый поворот ощутила своими мускулами, но вокруг, правда, ничего не заметила – были ли деревни или поле? Не знаю. Мы живём теперь тихо – я днём высплюсь, а ночью все хожу мысленно по тем же дорожкам, как дура, курю, как идиотка. И опять думаю, как бы надо было поступить, где я не вовремя улыбнулась, как я выглядела, когда мы с ним харчо ели.

– Женьку я, бывало, не вижу, только чувствую, что вот скоро, скоро. Наутро встала и не знаю его, ещё чуть потерпеть и – гримируюсь – свеженькая, как умытая, звоню кому-нибудь – до свидания – нет меня. И на два дня, на три, иногда даже неделю терплю. А после Бориса я никуда не могу идти, я вся разбитая – приезжаю домой и лежу, лежу, молчу. Элка пристаёт – что с тобой – и вот пристанет так, что мне уже сил нет – выругаюсь и зареву. Вот такая любовь. Нет, ты пей один, я подожду – мы ещё с Элкой вместе выпьем.

– И самое главное, как я с ним познакомилась. Тебе скучно слушать? Ты не поверишь, я с ним в машине познакомилась. Мы стоим с Валец – чёрная Валька с хвостом – подъезжает Володька, маленький

такой шофёр, не шеф, а шефик. Три фраера, двое молодых и один пожилой, он хотел нас потом на хату взять. Но на хату не получилось, и вот почему. Когда ехали, Борис сидел с шефом, мы трое позади. Борис всё время шутил, не пошло шутил – но развязно. Я мрачная сижу в кабине, как всегда, дуюсь, курю, думаю, скорей бы отвязаться. Приехали на один двор – Володьку там знали – он ставит машину впритирку к стенке, товарищ Бориса остается с Валькой, пожилой их друг отходит с шефом. Борис садиться на тумбу, а я на ступеньку машины напротив. И вот он прикуривает и освещает мне лицо. Я потупилась, глаза закрыла, спрашиваю: «Сколько время?» – «У Вас часов нет?» – «Нет». Вынимает из кармана швейцарские часы – вот эти самые – отдаёт мне. И я ничего не понимаю – деньги они уже раньше шефу заплатили. Он говорит: «Ну что же, Таня, примерьте часы». А какая я Таня – имя ведь всегда врётся – я и говорю ему вдруг: «Меня зовут Люся». Смеётся: «Я знал, что Люся». И я готова была поверить, что он знал. Борису года тридцать два, одет очень хорошо – он часто за границей бывает. И всегда у него такой вид, ну как будто он одновременно решительный и усталый. Не угадаешь, что он в следующую минуту сделает, но чаще всего ничего не делает – только, если много выпьет, любит говорить о картинах – в каких музеях что видел. Он мне рассказывал, я хорошо запомнила, о «Завтраке на траве» в Лувре, ты знаешь, конечно – две женщины, без одежды, и мужчины глядят на них так равнодушно, дружелюбно, снисходительно – как ты на меня сейчас смотришь. Я не видела этой картины, но представляю себе прекрасно. А тогда в первый вечер он вообще мало говорил. Как вышел из машины, стал простой, сдержанный. Машина вся трясётся – Валька с фраером – а он как будто не замечает. Потом он признался мне, что, когда ехали, он валял дурака лишь для товарищей – чтобы они быстрее освоились.

А часы он взял на всякий случай – поехал в центр с таким настроением, что отдаст часы самой красивой и самой несчастной. Конечно, я ни то ни другое, и я ему не понравилась, но часы он решил уже отдать. Он вообще говорит, что лишь впечатлениями своими дорожит. Машина освободилась, мы садимся – и он меня не трогает. И у меня вдруг досада страшная, губы дрожат – и не то чтобы я вообще хочу – нет, я и не думаю и его я не хочу, но я мечтаю о близости с ним, а что ещё может быть ближе. С трудом я успокоилась, так мы сидели минут сорок, а четверо человек нас ждали – говорили мы очень откровенно...

После этого какая уж хата, я Вальке заявляю: «Не поеду». Этому пожилому мы отказали. Шеф нас отвёз домой. Борис мне ничего не оставил, и я ему телефон не навязывала, а вернее всего, мы так открылись друг другу, что неудобно было назначить встречу – не для чего, незачем. Только мне больно, больно было, как будто рядом с моим номером другой сорок тысяч выиграл. А близки мы стали уже потом.

Ты сейчас вспомнишь этот вечер. Ты угощал осенью Элку и меня в «Советской». И я вышла в холл, потом пришла, взяла номерок, взяла своё пальто и распрощалась. Сказала, что наколола фраера, а почему я так сказала, ты должен понять: Элка о Борисе слышала от меня, но ещё не видела его. Я боялась, вдруг он не понравится, Элка начнёт издеваться, да и мне придётся сделать вид, что он мне до лампочки.

Когда Борис вошёл в ресторан, я его сразу узнала. Он в туалет, и тут же я. Как будто случайно подвернулась ему в холле. Здравствуйте – здравствуйте. Вы с кем? – Я с друзьями. – А я один. Слово за слово – поехали на дачу? Я, конечно, соглашаюсь. Он взял две бутылки столичной, закуски, договорился с шефом за полцены – поехали. На даче через забор перелезали, чтобы глухой дед не услышал, – все остальные уже с дачи уехали. И сильно выпили, а я уже раньше с вами коньяку пила, и опять много говорили. И я хотела его уже страшно – но опять умом хотела, чтобы он принадлежал мне. Но когда он отдался мне под утро. Как это было? Казённо, формально. Он так и сказал – я к женщинам отношусь, как ты к мужчинам. Нет, своим я его не почувствовала. И сейчас не чувствую. И он со мной – почти как я с любовниками.

Живу я с ним – Элка знает – уже год. И чем дальше, тем больше понимаю, что всё напрасно, всё, чем я жертвую, всё, что выдумываю, – и психую, и не могу, не хочу отойти от него. Я теряла таких кавалеров, плевала на них и оставалась с ним. Борис для меня тоже делает, что может; вот мы с Элкой снимаем комнату пополам, за Элку ты платишь, за меня Борис. Но дело не в этом, он зарабатывает сейчас мало, а живёт, как всегда: сюда ко мне не ездит, встречаемся мы редко, но если встречаемся, обязательно ресторан, машина и на хату к его товарищу – в отдельную квартиру, с ванной. Может быть, он отдыхает со мной. Может быть, не знаю. Ага, звонок, пришла твоя Элка. Сиди, я открою. Налей ей вина и не сияй, как полтинник, от радости. Уж лучше бы ты дрожал, как я дрожала с Женькой. Это самое тяжёлое, думать и сиять.

Мы спускались быстрой реке

Ветер был довольно сильным, но мы не интересовались его направлением; река все время петляла, ветер дул то с кормы, то с бортов, но на узких плёсах он все равно не мог развить большой волны и почти не мог изменить ход лодки. Нас несло течение, и несло со скоростью, которая казалась нам вначале чудесной, а потом – издевательской, непростительной. Ведь каждый километр водного пути был совсем недавно, когда мы шли вверх, преодолен с таким трудом, так ясно обнаружил перед нами своё своеобразие, что казалось, все они сохранятся в памяти, станут по-своему дорогими для нас. Наши усилия, сомнения, гордость соединились с этими камешками у воды, с крутыми ярами, с болотцами, отделяющими лес от речки, с темными струйками на стрежне, с редкими деревьями, которые не располагались по берегу реки, а выходили к ней боком, словно соблюдая осторожность, словно желая остаться незамеченными для тех, кто идёт на лодках. И вот все это начало мелькать перед нами, безразличное, ничем не одушевлённое. Решив остановиться на обед у памятного нам места предпоследнего ночлега, мы проскочили его с ходу, не заметив, и поняли это только тогда, когда вернуться было невозможно – понадобился бы целый день пути, чтобы одолеть расстояние, пройденное только что за час, а при нашей усталости мы, наверное, шли бы два дня. Пришлось проститься с дровами, специально оставленными на месте привала, а по берегам этой реки трудно было найти хворост для костра – леса выстраивались в отдалении от воды. Мы всё время видели зелёную полоску, иногда совсем близко, но не могли на лодке к ней подойти.

Торжество, почти ребяческое, с которым начали путь вниз, очень скоро увяло. И то, что мы делали в час десять километров, а не два, как раньше, и то, что на вёслах лишь один человек, да и он не гребёт по-настоящему, а лениво, хотя и равномерно опускает в воду лопасти весел, и то, что мы не задерживаемся на поворотах – лишь иногда на особенно крутых корму забрасывает и лодка начинает дёргаться и рыскать – все это перестало удивлять. Мы этому даже не радовались. Счастье, о котором мы вздыхали две недели, которое смаковалось в бесконечных разговорах – «зато вниз мы полетим, сама пойдёт» – это счастье оказалось скучным плаваньем в пасмурный бесцветный день. Девушки спали на корме, положив головы на тюки с крупой, укрыв-

шись одеялами и сверху палаткой. Толя медленно проводил вёсла и хмурился почему-то, безразлично глядя на овраги, низинки, косой дождичек, от которого мы уходили. Я сидел на руле. Штурмовка уже намокла. Всё время приходилось действовать – искать стрежень или верхнее русло там, где на реке встречались острова, – но работа эта, казалось, тоже шла в полусне – необходимая, но не желанная. Да и мало что от нас зависело – нас несло течение. Две недели мы боролись с ним, но кто же победил, в конце – концов? Оно нас несло, а мы молчали.

Мы сделали тяжёлый поход. Только первые километры река казалась обычной, даже приятной, одной из тех рек, что мы проходили в прошлом и в позапрошлом годах, – осока и камыши у берегов, канат от парома, протянувшийся над водой, желтизна влажного песка на стрелках, покачивающиеся сосны, нежаркое солнце. Мы не сразу почувствовали, как властно борется с нами течение – ведь в устье его почти не было. Темнело, постепенно поднимался туман, весла и банки стали влажными. И нам казалось, что грести стало трудно потому, что мы выдохлись. Пора было останавливаться на ночлег. За поворотом на холме виднелся лес, перед нами белел луг. Лень было, конечно, тащиться через луг с палатками, рюкзаками, одеялами, но пришлось примириться – мы заметили, что хороших стоянок на реке нет. Лес стоял перед нами совсем близко. Гребцы приободрились, заговорили об ужине. Но прошло полчаса, наступила смена, и пока мы менялись местами, пока новые гребцы примеривались, лодку развернуло и понесло назад со скоростью, куда более ощутимой, нежели скорость нашего хода. Долго ещё мы добирались до стоянки. Перед сном мы говорили, что поняли подлинный характер реки. Но река не спешила открыться нам.

Холодным утром, таким холодным, что, сталкивая лодку, мы дрожали на ветру и старались согреть ноги, спуская их в воду, прояснилась бесполезность гребли. Мы вспомнили старый способ передвижения. По берегу – по оврагам, болотам, по гальке, по нескошенной или скошенной траве – шли и шли двое, держали палку, в середине которой подвязали верёвку. Шли босые и скоро израсходовали запасы йода и бинта. Один сидел на руле, то и дело отстраняясь багром от берега и от мелей, от подводных камней, коряг. Но и этот способ – непривычный, тягучий и даже как будто унижительный – не оказался универсальным. На перекатах мы сходили в воду и, крича по старинке

«раз – два – взяли», перетаскивали лодку через песчаный гребень. Там, где по берегам тянулись кусты и бечева запутывалась в них, мы с Толлей садились за вёсла и гребли так, как гребут на состязаниях. Не ощущали, кто же сильнее – течение, относящее лодку с напористой и хищной силой, или же мы, работающие, лихорадочно налегая то на правое, то на левое весло, слитые в одно целое, выкладывались до конца или, как мы говорили, отжимались. Казалось, лодка стояла неподвижно, пока последнее усилие не пронесло её мимо кустов вперёд и в сторону. Лодка на секунду прижималась к берегу, и девушки подхватывали концы.

А дожди не прекращались; эта река для нас соединилась с бесконечными дождями. Они шли утром, когда мы завтракали, они настигали нас на маршруте, ночью дождь стучал по крыльям палатки, словно за день не успел выплакать свою обиду или утвердить свою злую настойчивость. Все средства были испробованы: на дно лодки клали сухие брёвнышки, чтобы не подмокли продукты, прятали под палатку все вещи, оставляя открытыми лишь банки для гребцов, – все равно раскисали сахар и крупа, а ночью палатки были похожи на сырые и тёмные берлоги. Засыпать требовалось быстро: поднимались рано и шли без обеда – нам было не до обедов – не до выпивки и не до песен; течение спутало все наши расчёты, а отказаться от намеченной цели мы почему-то уже не могли. Но заснуть сразу всё же было трудно, и усталые мы курили, переговаривались, ещё раз вспоминая то, что пройдено, гадая о том, что осталось пройти.

Река держала нас в постоянном напряжении. Десятки мелочей требовали инициативы и терпения: костёр, не разгоравшийся под дождём, островок, который трудно обойти, игрушечный порожец, где днище и борта лодки тревожно скреблись о камни. Главное же – река обязывала к выдержке: нельзя было посмеяться или пожаловаться на несолёную кашу, сходить в деревню за молоком, поваляться на траве; мы все время чем-то были заняты, а думали только о цели. И когда мы дошли, наконец, до этой цели – старинного городка с огромным темным парком на холме и множеством заколоченных часовен, – мы выпили в чайной, быстро опьянели, нашли, как нам показалось подходящее место ночлега – на завтра мы увидели, что расположились на территории кирпичного завода – и заснули, чтобы рано подняться, по привычке на скорую руку поесть (хотя спешить было уже некуда), оттолкнуться от берега и – наконец-то на вёслах начать свой обратный путь.

Пора было отдавать руль Толе. Теперь он смотрел вперёд, напевая что-то, словно баюкая спящих девушек. Ритм гребли, если это лёгкая гребля, – задумчивый созерцательный. Бегут секунды, опускаются и поднимаются весла, а мысли – медленно толкуются на месте. И равнодушно не замечая пройденную нами реку, я думал о женщине, которую давно не вспоминал. Не две недели, а несколько лет я жил одним упрямым чувством и множеством неожиданных тревог. А потом показалось – кое-что достигнуто, не стало больше желания и воли. И не вечно же жить, как в жестоком романе...

Мост, – негромко проговорил Толя. Я быстро обернулся. Сжатая быками железнодорожного моста, река впереди неслась с грохотом. Вода пенилась, расшибалась о камни, которыми укрепили дно. Мост нельзя было обойти по берегу, и когда мы шли вверх, мы проводили лодку между камней, стоя по горло в холодной воде, с трудом держась на ногах под напором течения, рискуя захлебнуться или убиться о быки. И сейчас требовалась чёткость, чтобы лодку не развернуло под мостом. К нам вернулось настроение трудного похода. Толя растолкал девушек, одна встала на нос с багром, другая приготовилась уравнивать возможный резкий крен. Все подтянулись, «слушай внимательно» произнёс Толя, вынудив бесполезный теперь руль. «Правой, ещё, левой табань! Вместе» – и мы влетели под мост, по которому как раз в эту минуту бежал, оглушая нас, скорый поезд. Наташа оттолкнулась с правого борта, Лена быстро откинулась вправо, я резко нажал на весла, глядя в Толины только что сонные глаза, ставшие сумасшедшими и счастливыми. Через минуту нас отнесло за поворот – исчез поезд, исчез и мост. Словно память уколола и притихла.

Девушки снова растянулись на корме, Толя замурлыкал песенку. Река стала шире, ветерок снизу, крепкий, уверенный ветерок, рождённый на волжских плёсах, напомнил о том, что приближается устье – конец нашего путешествия.

Может быть, нужно было идти не к цели, отмеченной нами на карте реки, а идти все время вперёд до истоков?

Водный туризм

Поворот реки. Высокий берег описывает длинную дугу. За много километров с борта катера видны синие верхушки сосен. Узкий заливчик с лодочной пристанью. Скрытые в лесу палатки и домики.

Здесь не берегу Волги в 30 километрах от Калинина расположена туристская база Лисицы.

Сюда приезжают и опытные туристы, желающие совершить интересное путешествие по воде, и люди, никогда прежде в туристских походах не бывавшие. Инструкторы учат их грести и плавать, вести лодку по намеченному курсу и зажигать костёр с одной спички. Условия похода требуют драгоценных человеческих качеств: ловкости и терпения, наблюдательности и бодрости духа. Расставаясь с Лисицами, каждый осознает, что получил за короткий срок много ценных знаний, навыков и представлений. Загар на теле, окрепшие мускулы, умение ориентироваться в новой обстановке, возросшая уверенность в себе, новое, более глубокое понимание коллектива и дружбы, знание одного из интересных уголков Родины – за всё это туристы с благодарностью вспоминают Лисицкую турбазу. У тех, кто отдохнул в туристском путешествии, лучше пойдёт и работа и учёба, а опыт, полученный в походе, в жизни потребует много раз.

Туристский поход насыщен живым содержанием. Впечатления и заботы каждого часа совершенно различны – в этом прелесть туризма, одна из многих. Те, кто называет себя туристом, кто, придя из одного похода, задумывается о другом, в оправдание своей страсти говорят о приключениях, о закалке, о любопытном и замечательном, увиденном в пути, и реже говорят о главном – об увлекательном разнообразии состояний и настроений, о внутренней насыщенности походной жизни. Об этом рассказать трудно, но без этого не понятна та любовь к путешествиям, которая знакома инженерам и школьникам, рабочим и студентам, юношам и девушкам.

Красоту туризма иногда раскрывают односторонне. Беседа у костра, вкусный обед, приятный переход – таким выглядит туризм во многих описаниях. Реально все бывает несколько иначе. Вкусному обеду предшествует тяжёлый путь. Костры порой разводят под дождём. Туристский поход потому воспитывает и увлекает, что есть в нем свои трудности. Сила, привлекательность и поэзия туризма – в преодолении этих трудностей.

Каждый поход богат контрастами.

Начало водного похода, первые 10-20 километров по воде. Проба гребцов и рулевых, знакомство, приглядка. Разговоры не вошли в колею, вещи в лодке ещё не нашли себе места. Всё кажется угрожающим. Одна лодка далеко впереди, другая сильно отстала. Весло не поворачивается в уключине. Собирается дождь – куда мы укроемся? Пройдена ничтожная часть пути, а уже мозоли и усталость.

Конец похода. Оживление, шутки, скрытая гордость, и лодки украшены цветами.

Внезапный шторм. Град бьёт обнажённые плечи и руки, вёсла берут лучшие гребцы, девушки, торопясь, отливают воду. Молчание, напряжение и капелька тревоги.

Так же внезапно шторм пролетел. Солнце. Берег в десяти метрах. Пристают, разгружают лодку, вытягивают её на песок, перевёртывают, отжимают майки, шутят веселее и удачнее, чем всегда.

А бывает – приходится идти невзирая на штормовую погоду.

Маршрут одной группы туристов Лисицкой турбазы проходит вверх по реке Нерль. Впадая в Волгу, река образует широкий залив. Волга тоже широка в этих местах. Снизу Угличская плотина подпирает воду. Пересечь Волгу и войти в Нерль было невозможно. Шли от острова к острову, отливали воду в пути и на берегу, отливали уже не черпаками, а ведрами. Шли, срезая волну, но помогало это мало: через нос волна окатывала гребцов, бросала лодку, как качели. Нужно было крепко держать в руках и руль и весла. Озорным огоньком блестели глаза гребцов, и озабоченным было лицо начальника. Только через четыре часа нашли, наконец, островок, где можно было развести костёр, обсушиться, и вот тогда обед действительно показался вкусным. Ночью, когда улёгся ветер, вошли в Нерль и поставили палатки на первом попавшемся сухом берегу: некогда было выбирать место привала, заснули мгновенно, чтобы утром продолжить путь.

Путь туриста-водника! Он может быть самым различным.

Накрапывает мелкий утомительный дождь. Все вещи свёрнуты, рулевой, прищурясь, недовольно смотрит вперёд. Свободные от вёсел люди укрылись намокшей палаткой. Надо приставать, где и когда – думает начальник.

Жаркий день. Гребцы обливаются потом, на корме раскинуты одеяла, блузки, папиросы. Сейчас гребцы будут меняться, жадно пить, потом двое что-нибудь споют, один задремлет на корме, под ухом у него журчит вода, всплескивают вёсла.

Путь вверх по реке, когда кажется, что лодка, несмотря на все усилия, не двигается с места, когда, наконец, решают тянуть её бечевой, идут, как в старину шли бурлаки, сбивая ноги о прибрежные камешки.

Вниз по реке лодка на стрежне летит, позади село, позади мост, на берегу что-то кричат, а что – уже не слышно.

Ветер! Он может быть встречным и попутным, он обещает развёрнутый парус и счастливую болтовню или вырывающиеся из рук весла и чрезмерную усталость.

Перекат. Лодка на мели, команда высыпает в воду. Порог. Приготовлены багры и спасательные средства, краткие приказания бросает «вперёд смотрящий» на носу: «Левее, ещё левее!» Прошли.

Обильные ужины – «Мальчики, кому ещё добавку?», и пшённая каша, которая никак не сварится под нетерпеливыми взглядами.

Дни отдыха и ночные переходы.

В таких контрастах проходит туристский поход.

Все эти моменты воспринимаются по-разному, не теряя своей остроты и своеобразия. То, что в одном вызывает озабоченность, в другом вызывает смех. В каждом походе своя атмосфера, она зависит от маршрута, от погоды, от группы. Туризм не знает рутины, потому что из трёх слагаемых – маршрут, погода, труппа – сочетания складываются разнообразнейшие, а сумма – всегда определённая не повторяющаяся величина. Настроение похода – это единство коллектива, выступающего как один человек, оно окрашивает все поступки туристов, большие и маленькие, потому оно прочно и увлекательно. Возникнув неожиданно во время совместного испытания или радости, оно делает особенно привлекательными и переходы и привалы.

Бывают походы серьёзные, где вечерами у костра не засиживаются, палатки ставят строго по инструкции, от маршрута не отступают ни на шаг. Другая группа песни поёт до хрипоты, команды упрямо соревнуются между собой: чья лодка быстрее идёт, кто правильнее читает фарватер, кто лучше дежурит, у кого вкуснее обед. А бывает – группа живёт, как единая семья – дежурных нет, ребята все вместе моют лодки, девушки вместе моют посуду. Иногда туристы строго осуждают отстающих и ленивых, а иногда всё делается с забавной шуткой – последнее чаще всего. Одна группа, спрятавшись от дождя в маленькой будке бакенщика, оживлённо спорит о последнем московском спектакле, а другая импровизирует самодеятельный концерт.

Маршрут намечен, при всех обстоятельствах он будет пройден. На турбазу группа вернётся в такой-то день, в такой-то час. Начальник сдаст рапорт: «Настроение прекрасное, больных нет». О впечатлениях своих не скажет; это не принято. Они – непредвиденные и радостные, не обозначенные на карте, не предусмотренные в графике, не укладываемые в форму отчёта. Они не забудутся и тогда, когда уйдут из памяти тяжесть вёсел, вкус походных обедов, названия рек. Они будут тревожить покой туриста и властно звать его – в поход, в поход.

Сведения о статьях четвёртой части

Литература и кино.

Статья 1958 года. Не опубликована.

Беседа после спектакля.

В ж-ле «Культпросветработник» №4, 1957 г. в виде статьи «О правде большой и маленькой» с преамбулой: «Желая помочь театральным коллективам в их сложной, интересной работе, редакция нашего журнала в этом году решила напечатать несколько бесед после спектаклей. Вот первая беседа». Печатается с изъятием вступительной части.

Спектакль «Профессия миссис Уоррен» в ЦТСА.

В «Литературной газете» №49, 24.04.1956 с названием «Встреча с Шоу».

Спектакль «Три мушкетёра» в ТЮЗ.

В ж-ле «Театр» №1, 1956 с названием «Три мушкетёра».

Спектакль «Рассказа одной девушки» театра Комедии.

В «Литературной газете» №104, 22.08.1959 с названием «Любовь, любовь... (Элегантные страсти)» под псевдонимом М.Алексеев.

Фильм «На окраине большого города» К.Лидзани.

В ж-ле «Искусство кино» №5, 1957 с названием «Вместо большой правды».

Фильм «Алерт».

Сценарий А.Гладкова, режиссёр Б.Ляховский. 1959. В ж-ле «Искусство кино» №1, 1960 с названием «Клич, брошенный гуманизмом».

А.Коонен о Камерном театре в 1917-1920 годах.

Не опубликовано. Текст написан в связи с беседами автора с актрисой Алисой Коонен от её имени.

Николай Черкасов.

В ж-ле «Театр» №5, 2003 с названием «Черкасов».

Владимир Трошин.

Не опубликовано.

Вера Орлова – Нинка в «Аристократах» театра Маяковского.

В ж-ле «Театр» №3, 1957 с названием «В. Орлова – Нинка».

Михаил Астангов.

В проспекте «Театральная неделя» №2а, 1958 под псевдонимом М.Алексеев.

М.И. Бабанова.

Это – обширная работа о Бабановой, из текста которой друзьями автора была составлена статья для ж-ла «Театр» №1 1961 года, воспроизведённая затем в книге «Профили искусства». В данном издании публикуется работа в целом – за исключением фрагментов, ранее опубликованных в виде статьи. Пропуски этих фрагментов отмечены отточиями.

Согласно справке в упомянутой книге, работа написана «в 1947 году на семинаре третьего курса театроведческого факультета ГИТИСа». Понятно, что работа выполнена с оглядкой, не упустить бы чего-то обязательного для учебного процесса. Это особенно отразилось на противопоставлении Бабановой театру Мейерхольда. Он был расстрелян как враг народа всего за несколько лет до того, о нём и заикаться было опасно.

Мария Бабанова в «Кресле № 16» театра Маяковского.

В проспекте «Театральная неделя» №4а, 1958 с названием «На сцене – Мария Ивановна Бабанова» под псевдонимом М.Алексеев.

В.К. Соболева.

Эта работа о ведущей актрисе саратовского театра далеко не завершена. Печатается по машинописному тексту, в котором видны многочисленные авторские поправки. В публикуемом тексте в прямые скобки взяты фрагменты, которые автор, видимо, предполагал устранить. Дальнейший авторский план работы:

1. В этой же пятой главе будет рассказано об исполнении В.К. Соболевой Маши («Три сестры»), Юлии Тугиной («Последняя жертва»), Надежды («Варвары»), Елены («Мещане»).
 2. В следующей главе, посвящённой художественным особенностям соболевского дарования, будет рассказано об исполнении ею ряда комедийных образов («Женитьба Фигаро», «Школа злословия» и др.).
 3. В последней главе дана будет общая характеристика творчества В.К. Соболевой на материале ее советских образов (Гринева, Любовь Яровая, Катя из «Хождения по мукам», Ганна Лихта и др.).
- Общий размер работы не будет превышать 2.5-3 печатных листов.

О критическом пафосе и критических приёмах.

В ж-ле «Советская музыка» №7, 1957.

Спектакль "Москва, Черёмушки".

В ж-ле «Театр. Жизнь» №6, 1959 с названием "Москва, Черёмушки".

Молодёжь оперетты.

Статья написана вместе с В.Гаевским, приблизительно 1955 г. Не опубликована. Авторское название «Молодёжь театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко и Театра оперетты».

Ещё о молодёжи оперетты. Татьяна Шмыга.

Приблизительно 1957 г. Не опубликовано. Авторское название «Ещё о молодёжи театра оперетты».

Владимир Шишкин.

В проспекте «Театральная неделя» №3, 1958 под псевдонимом М.Алексеев.

Василий Алчевский.

В проспекте «Театральная неделя» №11, 1958 с названием «В.И. Алчевский».

Нелли Крылова.

В проспекте «Театральная неделя», №20, 1959, под псевдонимом М. Алексеев.

Танцевальные миниатюры Тамары Соколовой.

В проспекте «Театральная неделя» №16, 1959 с названием «Яркое дарование» под псевдонимом М.Алексеев.

Ансамбль «Берёзка».

В ж-ле «Советская женщина» №10, 1958 с названием «Русская «Берёзка»».

Концерт Ансамбля народного танца.

В ж-ле Фестиваля молодёжи «Спутник» №13, 1958 с названием «Концерт напоминает увлекательное путешествие».

Майя Плисецкая.

В проспекте «Театральная неделя», №10, 1958.

Заметка о «Дон Кихоте» и Китри – Плисецкой.

Заметка, видимо, связанная с конкретным спектаклем в 1957-58 годах, частично использованная в предыдущем тексте для «Театральной недели». Продолжение утрачено.

Беседы с Якобсоном.

Текст должен был составить вторую главу из намеченной книги. Он написан приблизительно 1958 году в результате бесед М.Иофьева с балетмейстером Леонидом Якобсоном в виде рассказа Якобсона о его работе над балетом «Шурале» и попутных соображений. Ранее текст не был опубликован. Авторский план книги:

- I. Предисловие;
- II. «Шурале» (1. Либретто, 2. Музыка и хореография, 3. Балетмейстер);
- III. «Спартак» (1. Особенности работы над балетом, 2. Язык танца, 3. Образ спектакля, 4. Артист балета);
- IV. Заключение.

Александр Межиров, сборник стихов «Возвращение».

В «Литературной газете» №19, 12.02.57 с названием «Путь к зрелости» об изданном «Советским писателем» сборнике А.Межирова.

Павел Нилин, повесть «Жестокость».

В ж-ле «Новый мир» №2, 1957 с названием «Драматизм простого рассказа».

Юрий Нагибин, сборник рассказов «Человек и дорога».

В ж-ле «Новый мир» №3, 1959 с названием «Писатель в пути».

Нора Адамян, повесть «У синих гор».

В ж-ле «Новый мир» №1, 1957 с названием «Рамки дарования».

Фёдор Абрамов, роман «Братья и сёстры».

В ж-ле «Нева» № 9, 1959 с названием «Повесть о стойкости народной».

Рассказы М.Иофьева.

Два представленных в данной главе рассказа и очерк написаны в 1956-58 годах. Они не были опубликованы.

Борис Израилевич Иофьев, Моисей Израилевич Иофьев

Четверо через XX век

Отпечатано в авторской редакции

Отпечатано в ООО «Эдитус»
129515, Москва, ул. Академика Королёва, 13
8(800)775-30-87
www.editus.ru

Подписано в печать 17.02.2016
Формат 148x210. Печ. Л. 67.
Печать цифровая. Бумага офсетная.
Тираж 60 экз. Заказ 201602156

Место
для
QR-code