

**АРГУМЕНТЫ
И ФАКТЫ** www.aif.by



ЛИЛИЯ БРАНДОВСКАЯ

БЕЛЫЙ РОЯЛЬ

В НЕБЕСАХ

Минск
«РИФТУР ПРИНТ»
2022

ПРЕДИСЛОВИЕ

УДК 792(476)(081)
ББК 85.33(4Бел)я44
Б87

Составитель Т. Д. Орлова
При участии еженедельника
«Аргументы и Факты в Беларуси»

Б87 Брандобовская Л.И.
Белый рояль в небесах. / Лилия Брандобовская – Мн.: РИФТУР
ПРИНТ, 2022. – 328 с.: ил.
ISBN 978-985-7233-72-4

В книге собраны самые яркие тексты театрального критика Лилии Брандобовской (1928–2021), которые автор регулярно публиковала в газетах и журналах Беларуси, начиная с 60-х годов прошлого века. Рецензии, обзоры, творческие портреты, эссе и воспоминания создают полное представление о театральной жизни этого времени и о самых значительных ее личностях.

УДК 729.071
ББК 85.33

ISBN 978-985-7233-72-4

© Орлова Т. Д., составление, 2022
© «Аргументы и факты в Беларуси», 2022
© Оформление.
ООО «РИФТУР ПРИНТ», 2022

Лилия Иосифовна Брандобовская была очень уважаемым театральным критиком. Прекрасный знаток языка и стиль-редактор, она на протяжении полувека регулярно писала рецензии и обзоры, публиковалась практически во всех газетах и журналах Беларуси.

Окончив в 1949 году Минский пединститут, она рано начала интересоваться театральной жизнью, и практически все люди, о которых она писала, были ее личными друзьями. Это Л. Рахленко, Б. Луценко, В. Тарасов, Г. Макарова, Д. Орлов, Г. Маркина, М. Захаревич, Г. Гарбук, все народные артисты Беларуси. Ее перу принадлежат теле- и радиосценарии о таких известных актерах, как Л. Давидович, А. Рынкович, И. Лакштанова, С. Станюта, Г. Глебов, П. Дубашинский, И. Шатилло, Р. Янковский, Г. Толкачева. Не прошла даром дружба с Алесем Адамовичем: общая с ним фотография всегда стояла на книжной полке в ее квартире. Она была автором сценария документального фильма «Кардиограмма. Алесь Адамович».

Никогда не участвовала практически в общественной театральной жизни (семинарах, конференциях, фестивалях), однако все театральные деятели ее хорошо знали и ценили ее перо.

Прожив долгую жизнь — 92 года, она не опубликовала ни одной своей книги. Продолжительное время это нельзя было сделать без рекомендаций государственных структур и очереди в госиздательствах.

Наше поколение послевоенных журналистов было достаточно скромным, не имело амбиций и умения «пробивать» что-либо для себя лично. Однако постоянно печататься в «Советской Белоруссии», «Звезде», «Вечернем Минске», «Знамени юности», «Чырвонай змене», «Минской правде», «ЛіМе», журналах «Нёман», «Театральная жизнь» мог далеко не каждый.

Между тем театр, как известно, оставляет после себя слабую память. Как искусство живое, существующее здесь и сейчас, он с годами теряет подробности, детали. Попросту забывается. Поэтому очень важно сохранить для потомков факты существования живого спектакля и особенности творчества театральных артистов.

В этом смысле подробные рецензии и обзоры бесценны. Они помогают увидеть ход истории театра, а также трезво оценить творчество актеров.

В прежние времена театральная продукция в СМИ была не похожа на сегодняшнюю. О театре писали все газеты и журналы, не жалея бумажной площади. Творческие портреты преобладали над интервью. Сегодня превалируют не аналитические, а информационные материалы, а также беседа журналиста с артистом.

В результате сильно искажается истинная картина происходящего в театральной жизни страны.

На правах многолетней коллеги и друга Лилии Брандобовской посчитала своим долгом сделать книгу ее лучших работ, которые дадут представление об истории театра, умении анализировать спектакли, а также подмечать важное в судьбе конкретных артистов.

Родственники передали мне 18 папок с опубликованными материалами, которые сама Лилия Иосифовна завещала выбросить как макулатуру. На свой взгляд и вкус я рассортировала их по нескольким позициям. Не стала сохранять все обзоры писем и статьи на разные темы, опубликованные в газете «Знамя юности» 60—80-х годов.

Отобрала наиболее интересные рецензии и творческие портреты белорусских актеров. Некоторые материалы с устаревшей информацией сократила.

Преимущественный интерес представляют публикации о двух театрах: имени Янки Купалы и М. Горького. Пришлось выбрать главное из написанного про династии Владомирских, Янковских и Редлихов.

Задача этой книги — представить творчество театрального критика. Все, что не войдет в книгу, будет передано в Государственный архив литературы и искусства.

Смею надеяться, что знакомство с творчеством Лилии Брандобовской будет полезно исследователям белорусского театра и учащейся молодежи.

Татьяна Орлова

P.S. В архиве Л. И. Брандобовской сохранилась статья театрального критика Владимира Мальцева «Спроба партрэта, альбо Подых жывога жыцця». Она была напечатана в журнале «Мастацтва» (№ 7, 1994). Там есть очень интересные размышления о театральной критике.

«Убачыць на старонках друку літаратурны партрэт тэатральнага крытыка можна вельмі рэдка. Жанр, у якім пішуць пра крытыка, — юбілейны, кампліментарны артыкул. У традыцыйны набор герояў творчых партрэтаў — акцёраў, рэжысёраў, мастакоў — крытыкі, як правіла, не ўваходзяць. Можа, таму што заўсёды знаходзяцца «па той бок» рампы. А яшчэ таму, што тэатральны крытык — даўно не прафесія, а індывідуальны род дзейнасці.

Падтрымліваюць марку гэтай рэдкай на Беларусі, амаль знікаючай прафесіі вельмі нямногія. Людзі, для якіх пісаць і думаць пра тэатр — гэта выпадковае захапленне, хоббі альбо сродак існавання.

На энергіі «душэўнай адлігі» 1960-х у беларускую тэатральную крытыку ўваходзілі Л. Брандабоўская, Т. Арлова,

Г. Колас, які таксама выяўлялі патрабаванні часу ў разнявольванні духу і слова. Разам з тэатрам і праз тэатр «маладыя» крытыкі вырашалі ўласныя духоўныя праблемы. Асоба аўтара цікавіла чытача гэтаксама, як прадмет артыкула. Побач з масцітым М. Модэлем з'явіліся людзі духоўна іншай эпохі. Як, да прыкладу, мог адпавядаць «ідэалагічным нарматывам» лірычны, імпрэсіяністычны дар Л. Брандабоўскай, здатнай перадаць і паўзу ў пачуццях, і надзвычайнае хваляванне?

Пачыналася новая беларуская тэатральная крытыка, якая спрабавала выйсці за межы ідэалагічнага афіцыёза. На кантрасце з традыцыямі беларускага акадэмічнага тэатразнаўства, якое імкнулася да «суб'ектыўнай аб'ектыўнасці», сціпласці слова, стрыманасці эмоцый, аперыравала прадвызначанымі ацэнкамі, яны культывавалі манеру эсэіста і нарысіста. Падкрэслена суб'ектыўныя, не бесстароннія журналісцкія выказванні, эмацыянальныя «ўсплёскі» і «скажэнне» матэрыялу спектакля ўласным арыгінальным бачаннем. Яны пісалі пра тэатр тэатральна.

Абвостранае адчуванне ўяўнага суб'яседніка, эмацыянальная манера пісьма, абагульненасць, красамоўнасць выказванняў. А таксама выдатнае веданне падмосткаў. Крытык нібыта будзе сабе ўяўную сцэну, яму неабходны подыўм, бо як чалавек, што мае дачыненне да сцэны, ён разумее: калі закрываецца заслона, надыходзіць час «тэатра крытыка». А сцэне патрэбныя вялікія, ачышчаныя эмоцыі, уменне падаваць рэплікі, узнёслыя пачуцці. Яны глядзяць на спектаклі з жыцця, а не з тэатральнага крэсла.

Это очень точные слова о нашем поколении театральных критиков. Они отлично характеризуют особую творческую манеру Лилии Брандбовской.



С сыновьями-близнецами Игорем и Леонидом



Мама
Л. Брандобовской,
Мира
Семеновна
Вайнштейн



С внучкой Олей





С коллегами на юбилей газеты «Знамя юности». 2008 г.



С коллегой и другом киносценаристом Самсоном Поляковым



С коллегой и другом Татьяной Орловой



С мужем Владимиром Бойко



ПЛОЩАДЬ СВОБОДЫ

Попались на глаза чьи-то беллетризованные заметки о Соборной площади в старом Минске - и даже рассердили: как так можно? - все переврано. Чуть поостыв, поняла: автор молодой, знает все понаслышке, кое-что ему рассказали неточно, кое-что сместилось... А обратиться за помощью к справочникам - мало кто приучен, да и хлопотное это дело. ^ВПамять - штука прихотливая, может сыграть с человеком злую шутку.

Принявшись вспоминать время и место моего детства, обнаружила, что и сама запомнила старье, исконные названия улиц, ^{так} погребенные под позднейшими наслоениями, что с трудом привыкаю к сегодняшним Золотой Горке, Городскому валу или Романовской слободе. Но ведь так же - или почти так же - бабушка моя, мать моего отца, не соглашалась называть улицу, на которой прожила всю жизнь, ни по имени неизвестного ей Мясникова, ни Ново-Московской, названной так еще при царе. Она стояла на своем: "Придумывают... То царь, то большевики. Романовская - и все. Здесь я жила, здесь и умру..." Как в воду глядела бедная моя бабушка: в одну из "акций" по сжиманию гетто, в которое попала Романовская - Ново-Московская - Мясникова, в погроме ее убили.

Бабушка же по матери жила на самой Соборной, на углу Вольной улицы - вообще-то она была Школьная, потому что стояла на ней когда-то синагога, "шул" по-еврейски, что значит еще и школа.

ПЛОЩАДЬ СВОБОДЫ

Памяти Владимира Бойко посвящаю

Попались на глаза чьи-то беллетризованные заметки о Соборной площади в старом Минске - и даже рассердили: как так можно? Все переврано. Чуть поостыв, поняла: автор молодой, знает все понаслышке, кое-что ему рассказали неточно, кое-что сместилось... А обратиться за помощью к справочникам мало кто приучен, да и хлопотное это дело. А память - штука прихотливая, может сыграть с человеком злую шутку.

Принявшись вспоминать время и место моего детства, обнаружила, что и сама запомнила старье, исконные названия улиц, так погребенные под позднейшими наслоениями, что с трудом привыкаю к сегодняшним Золотой Горке, Городскому Валу или Романовской Слободе. Но ведь так же - или почти так же - бабушка моя, мать моего отца, не соглашалась называть улицу, на которой прожила всю жизнь, ни по имени неизвестного ей Мясникова, ни Ново-Московской, названной так еще при царе. Она стояла на своем: «Придумывают... То царь, то большевики. Романовская - и все. Здесь я жила, здесь и умру...» Как в воду глядела бедная моя бабушка: в одной из «акций» по сжиманию гетто, в которое попала Романовская - Ново-Московская - Мясникова, в погроме ее убили.

Бабушка же по матери жила на самой Соборной, на углу Вольной улицы - вообще-то она была Школьная, потому что стояла на ней когда-то синагога, «шул» по-еврейски, что значит еще и «школа».

Просторная светлая площадь была искусно вымощена гладким, один к одному, булыжником, и царила она над всем городом — предки наши знали, где размещать храмы...

Довоенный город далеко не весь был асфальтирован: брусчатка, нарядная, розовато-сизая, блестящие торцы, по которым звонко цокали копыта лошадей и шуршали шины... В довоенном Минске наравне с автомобилями ездили пролетки.

На Соборной была одна из стоянок: как сегодня таксисты, извозчики собирались в компании в ожидании клиентов...

Однажды и мне довелось по праздновать — на извозчике мы с отцом отправились через весь город в роддом за мамой и братиком. Развалившись, как в кресле, на мягком пружинистом сидении, мы под веселый цокот копыт неслись по солнечному городу: верх был откинут, ветерок обвевал лицо, сладко благоухали цветы... На обратном пути извозчик поднял верх, мама с новорожденным и отец оказались в тени, остро пахнущей кожей, я сидела лицом к ним на маленькой низкой скамеечке и упивалась своим счастьем. Венцом путешествия явилось триумфальное наше появление у дома (Революционная, 10, там и сейчас все сохранилось — и типография, и наш подъезд... и окна...) на глазах у вмиг налетевших моих сверстников, оценивших мое поведение вполне заслуженно: «Задáва».

Детское чувство справедливости поразительно. В нашем доме не у нас одних было пианино, но только у нас на нем играли. Вообще это называлось «поставить инструмент» — сравните с нынешним «взял»: «Взял стенку и мягкий угол»...

Пианино подарили два неженатых дядьки, папиных брата, лелеявших мечты о музыкальной карьере племянницы — значит, моей карьере. И стоило оно две тысячи сто семь рублей! Пианино было воплощением мечты всей

семьи: с шести лет я волокла черную глянцевую папку «Music» на шелковых шнурках с рельефным профилем Моцарта в музыкальную школу. Вверх по Революционной, заасфальтированной для тишины, — на углу, близ площади, помещался Радиокомитет; мимо дома с обгорелыми оконными проемами — на пожар сбежалась вся улица; всего за минуту выбегала на площадь Свободы, ныряла в прохладную темноту под своды ратушной башни со знаменитыми городскими часами, мимо костела... Тогда и невдомек мне было, что этот костел, и башня, и сама школа — старинный архитектурный комплекс иезуитского монастыря XVII—XVIII веков, что входили в этот комплекс костел в стиле барокко и коллегиум с часовой башней. И что в XIX веке одно здание коллегиума отошло под Казенную палату, второе — под дом губернатора.

Для меня в те годы памятные места были памятны совсем иным.

Здесь, на углу, высилась гостиница «Европа» с уютной детской парикмахерской, где занятые игрушки скрашивали тяжкое испытание стрижкой. Отсюда брала начало Ленинская — бурно-торговая улица со всеми соблазнами кондитерских и кафе-мороженых. Соблазны оставались соблазнами надолго, почти что навсегда: помню запахи пирожных и тортов, бившие из дверей кафе, а вот, извините, вкуса... Нет, вкуса старожилы не упомянули... Но это на улице, а чуть выше, на площади, расположилась моя музыкальная школа.

Для учеников она была замечательна идеальной чистотой, запахом мастики, которой глянцевали паркет, ковровыми дорожками, смягчавшими звук шагов, двойными дверьми, из-за которых «то скрипка слышится, то звуки фортепьяно», а то грянет детский хор... Шуметь и шалить здесь строго воспрещалось — немедленно появлялась коренастая фигура директора Германа в туго облегающей, модной для тех времен серой полувоенной

форме, и порядок воцарялся мгновенно. Никогда никого он не обидел, ни одной несправедливости не допустил, но стоило только увидеть круглую, блестящую, совершенно бритую голову, встретиться взглядом со стальными внимательными глазами — и холодело под ложечкой. Только однажды попала я в кабинет директора — то ли хохотала в коридоре слишком громко, то ли еще что-то подобное, и вот ведь помню.

Через много лет пришла я, уже взрослая, по делам младшего брата — и оказалось, что Герман — вполне добрый и контактный человек, а главное — помнит всех учеников, их успехи, способности и перспективы...

Здание школы тогда еще выглядело почти как «при губернаторе». Позже его полностью реконструировали, надстроили верх, неузнаваемо изменили и потом приколотили мемориальную доску: здесь бывал декабрист Никита Муравьев...

Собственно, за площадь взялись вплотную еще до войны. Однажды мама принялась уродовать и пачкать свежемытые окна — клеивать стекла крест-накрест. Мне кажется, что я помню ее лицо: замкнутое, с поджатыми губами. Вдруг улица стала неузнаваемой — оказывается, как ее украшают чистые блестящие окна и как тревожно уродуют заклеенные. А потом грохнул взрыв, взорвали храм...

Посмотреть на развалины меня не пустили: «Нечего тебе там делать, чего ты там не видела». Что хотели там построить — неизвестно, но ничего, кроме овощной палатки, так на том месте и не появилось...

Кому мешал храм? Вопрос риторический. Кому мешал барочный облик школы? Кто из нас не видел, как, реконструируя древний центр Вильнюса, архитекторы берегли каждый камешек?..

А, да что там говорить...

Но как далеко укатила я от того — судьбоносного! — дня, когда в доме воцарилось пианино — мерцающее, пахнущее

лаком, изукрашенное резьбой, таинственное. В квартире поселилось некое волшебство (хотя и мучение тоже: одно дело — упражняться в школьном классе, совсем другое — лупить по клавишам, ощущая спиной присутствие родителей, не знавших нот, но чувствовавших, когда я привираю...). Самое сладкое время было, когда, оставшись дома одна, закрывшись и завалив дверь тяжелой чугунной завалой (она сохранилась с легендарных времен, когда в доме помещались лавки, а в подвалах — склады), вместо поднадоевших гамм я принималась подбирать услышанные по радио мелодии. Дело это было криминальное — в школе категорически запрещали подбирать по слуху, но у меня это получалось вполне сносно, и я ослушивалась... огражденная от гнева родителей завалой и толстенной железной дверью. Зато из окон нашего «бельэтажа» все было хорошо слышно, и наша братия собиралась под окном на «концерт». Стоило мне замолчать — и они пронзительно кричали: «Играй! Кончай отдыхать!» И вот же ни разу я при таких обстоятельствах не слышала криков «Задáва!», хотя, признаюсь, не без того было...

Однажды мое сверкающее чудо укутали серым с красным кантиком чехлом — так было почему-то принято в школе, и мама сшила укрытие для пианино. Свет померк в глазах — как саваном укрытое, оно мучило меня глухотой. Вот с той поры, видимо, осталась привычка держать открытой крышку — чтоб хотя бы светились клавиши, главное волшебство. Более полувека прошло, пианино совсем другое. То, прежнее, осталось в оставленном нами доме. Вернувшись из эвакуации, мама вместе с нами — отец еще был в армии — пришла в наш дом на Революционной, 10: как все вернувшиеся, она имела право получить свою квартиру. Но ей, не как всем, фатально не повезло: на пороге стоял новый хозяин, в форме с красными погонами — «человек из органов», Хабибулин, и отрезал: «В дом не пущу, и не надейся, ничего твоего здесь нет. Можешь

жаловаться, только запомни: я все знаю: вы с мужем сидели. Опять хочешь?» Мама не хотела. И ушла куда глаза глядят. Можно ли было рисковать жизнью троих детей? Когда они с отцом сидели, меня, четырехлетнюю, выставили из детского сада, и бабушка, уходя на работу, отводила меня к своим детям. Мамина сестра на Немиге, молодая, влюбленная, счастливая, с красавцем мужем и годовалой дочкой, звонко распевала романсы, а потом принималась рыдать, проклиная кого-то мне неизвестного. В иные дни меня отводили в дом дяди, маминого брата, на нынешнюю Интернациональную улицу. Весь летний день мы играли со старшими сестренками, вечером возвращались с работы взрослые. Рассказывали, что однажды застали меня, с чувством исполняющую теткин репертуар:

*Позабыт-позаброшен
на заре юных лет,
я остался сиротою,
счастья-доли мне нет...*

И так далее...

Дядька, глотая слезы, упросил меня не петь эту песню.

Мой дорогой В. Б. очень часто вспоминал, как бабушка за ручку водила его в храм. Моя бабушка по праздникам надевала шляпку и отправлялась в гости, где ее уважительно звали «мадам Хургель»... Но сейчас у нее появилось другое занятие: добиваться, чтоб приняли передачу, и ходить к следователю. В не ею определенные дни водила и меня, предварительно инструктируя: «Скажи: «Дядя следователь, отдайте мне маму и папу!»...

«Дядя следователь», видать, послушался меня: время-то было, по определению Ахматовой, еще «вегетарианское» — и через полгода с небольшим, осенью, родители вернулись. Так что все окончилось вполне счастливо, если не считать того, что, дав подписку «о неразглашении», папа никогда до своих 87 лет так и не разгласил ничего,

а мама... Мама — яркий, неординарный человек, умница, тонко чувствующая — совсем перестала владеть собой... «Комок нервов», — с печалью отмечали близкие.

А что площадь Свободы? Вот она, все вокруг нее и вращается: родители сидели в камерах ГПУ, что по Урицкого (ныне Городской вал) — и все маршруты были вокруг: Интернациональная, Немига, Революционная...

Но что мы все о грустном!

Веселое дело — стирка! Во всяком случае — для детей!

Во-первых, в этот день на тебя — ноль внимания. Во-вторых, к вечеру выстиранное на доске — венец прогресса! — и прокипяченное белье прополаскивается, крахмалится, подсинивается и укладывается в балею — огромное деревянное корыто. Белоснежное белье, залитое холодной водой, в обрамлении золотистого дерева, в солнечный день пронизанное радужными лучами, — оно было необыкновенно нарядным.

А потом... А потом просушенное и сложенное в плетеную бельевую корзину белье уносили «на каток», куда меня с собою брали. В низеньком домике близ площади две сестры (кажется, горбуньи, а может, просто сгорбившиеся от старости) держали «каток» — громадное сооружение, в котором на валик накручивалось и с грохотом прокатывалось белье. После катка белье было ровненькое, его уже можно было и не гладить, но — гладили. Угольным, подмигивающим из дырочек утюгом, от которого я постоянно угорала... Накрахмаленное, «как листочек», поблескивающее белье складывали в высокие стопы, чтоб потом разложить по шкафам до следующей стирки...

Огражденная от городской суеты со всех сторон храмами, домами, кудрявым сквером, когда зажигались вечерние фонари и окна домов, площадь была особенно уютной и тихой; мне даже в сумерках разрешалось покататься здесь на лыжах... Летом было шумнее — в торговых рядах

толклись покупатели, а возле мебельного магазина длинно, витиевато и непонятно ругались, ссорясь, или так же громко философствовали тележники, прерывая дебаты, когда набегала работа: приторочив ремнями к тяжелой прочной тачке слоноподобный буфет или шифоньер, несли его куда закажут.

Недалеко от тележников в подвальчике торговали квасом — клюквенным, из бочки, подкачиваемой насосом, нацеживали в «куфель» — шапка розовой пены щипала нос! А еще «ландринки» — монпансье в россыпь... Мама не одобряла ни кваса, ни «ландринок» — негигиенично, но удавалось все-таки выпросить...

Одно из развлечений было совершенно бесплатно, но попадало за него довольно часто: витрина часовых дел мастера.

Приземистый домик и низенькое окошко, а в нем — часовщик. Быстро сунув в глаз лупу, он принимался легонько касаться пинцетиком замолкших колесиков — священнодействие.

(Недавно прочитала в книге о Бомарше, который был не только автором «Женитьбы Фигаро», но и не менее прославленным часовщиком, что издавна был закон: часовщики и ювелиры обязаны были работать у окна, не только потому что светлее, а чтоб драгоценности были на виду. Думаю, что в XX веке это уже было неактуально, однако вот же традиция сохранилась.) Но главный восторг — у самого стекла стояли часы, старинные, с высокими бронзовыми колонками по бокам и маятником, изображавшим увитые цветами качели, на которых взад-вперед летала фарфоровая красавица, вся в кудряшках... Возле них я замирала надолго, опаздывая в детский сад, куда в последний год ходила сама, а потом, уже учась в первом классе 17-й школы, опасаясь неприятностей («Отли-и-и-ница...» — любил поддразнивать меня В. Б.), бежала после уроков на свидание со своей красавицей.

Школа наша тоже была примечательная: в одном дворе размещались русская, белорусская и еврейская школы, номера школ — 30-я и 17-я, а спортплощадка с турником — общая, и ничего, мирились.

До войны я ни разу не слышала — не довелось — ни о каких межнациональных неурядицах, не знала, кто из одноклассников «есть кто», несмотря на определенность фамилий, — ни-ко-гда. В. Б. вспоминал впечатление от «Голубой чашки» Гайдара, когда мама его, Варвара Семеновна, вынуждена была ввести сына в курс «национального вопроса»... и «плохих слов», которые никогда нельзя произносить.

Так мы жили.

Мирно соседствовали белорусы и евреи, русские и татары, мирно уживались костел, церковь, синагога и мечеть.

И над всем царила площадь Свободы — Соборная площадь — осененная куполами и купами деревьев, круглая, ровная, то шумная, то тихая, еще не изувеченная ни взрывами ревнителers атеизма, ни фашистскими бомбами, ни нестерпимым зудом рук — не головы же! — послевоенных переименователей и авторов генерального плана реконструкции...

Пробегая—проезжая—проходя по площади (а собственно, какая там площадь? Десяток чахлах деревьев и ревуций путепровод, от которого содрогаются все струны в уже неуместной здесь музыкальной школе), мысленно зажмуриваюсь: до сих пор душа не принимает свершившихся увечий. В ней, в душе, былой образ площади очищен от всех наслоений — тех, давно происшедших, и последовавших за ними времен.

И тогда она видится...

Л. Бранд-Обтвенная

Знамя юности

АРГУМЕНТ — ЗА

I. РЕЦЕНЗИИ

Всё
со
стр. 7

31.10.1955

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Исправды

ОТКРЫТЫЙ УРОК

На спектакле Академического
Малого театра
СССР «Ревизор»

Наша обязанность — изучать «во» — весь го-
лоск — она звучит. Как изучать репрессии —
стало не только РОСТА, как гремит влеса
Владимира Маяковского в городе над Лени-
ной.

Д. БРАНДОВСКАЯ.

СЛУШАЙТЕ, ТОВАРИЩИ ПОТОМКИ

«Клоп» — из числа тех пьес, одно упоминание о которых говорит само за себя.

В материалах, сохранившихся от первой постановки «Клопа», есть слова: «Маяковский всегда необычайно краток. Он всегда знает, что он высмеивает, для чего он высмеивает, и всегда знает, для кого он создает спектакль. У него никогда не бывает ничего лишнего». Это слова Всеволода Мейерхольда, впервые осуществившего постановку «Клопа» в 1929 г. Это слова режиссера, обычно очень активно вмешивавшегося в авторский текст. Обычно — но не в данном случае. Ибо, как говорит Мейерхольд о Маяковском, «в его пьесах всегда все на месте»...

Значит ли это, что театр, ставящий пьесу Маяковского, должен канонизировать каждое слово произведения, принимая буквально каждое утверждение, каждую ремарку?



«Клоп» В. Маяковского. Сцена из спектакля. Театр имени Якуба Коласа. 1963 г.

Маяковский — драматург, прекрасно знающий и чувствующий законы сцены, ставящий перед театром новые и смелые задачи, — по самой своей «маяковской» сути бунтует против подобной канонизации и буквализма.

Определив жанр пьесы — «феерическая комедия», — Маяковский тем самым открывает шлюзы для фантазии театра, тормозит воображение. Попробуйте-ка, определите точно, что это такое — феерическая комедия? По каким законам ее ставить и играть? И насколько позволяет жанр расширять границы? Но, думается, само имя автора преграждает путь беспочвенным и самоцельным изыскам. Оно настойчиво указывает на цель поиска.

В «Клопе» витеблян дается жестокий бой пошлости, мещанству, потребительству, обывательщине. Бой тем, кого ожесточенно ненавидел сам поэт. Он, Маяковский, находил их всюду, под любой маской и гримом, тех, что «с треском от класса отрывались», что сооружали уютные гнездышки, чтоб «у тихой речки отдохнуть», и, озабоченные, припоминали: не забыть бы «с эмблемами платье. Без серпа и молота не покажешься в свете», и тех, что гнусаво бормотали, требуя: «Сделайте нам красиво!». Витебляне остро ощущают эту особенность Маяковского.

Под огнем спектакля оказывается «всяческая мертвечина», ненавидимая поэтом, и воспевается «всяческая жизнь» — бодрая, неостанавливающаяся, яркая.

— Маяковский! «Клоп»! — с вызовом бросает в зал шталмейстер.

И — начинается.

«Левый» марш «красных покупателей», молодых, задорных, стремительных, а потом из углов выползает нечисть, лавочники-частники, то льстиво, то нахально рекламирующие «Духи «Коти» на золотники» и «Лучшие республиканские селедки...». Те, молодые, легкие, уверенно и стройно занимают глубину сцены, возвышение, эти, пронафталиненные и все равно траченные молью,

в душных шубах, топчутся на пяточке, бесформенно расползаются по щелям... Танец — не танец, а красноречивая пантомима, мгновенно определяющая расстановку сил.

Среди конструкций и плакатов, среди людей, двигающихся в четком, бодром ритме, фигура Присыпкина (Ф. Шмаков) выглядит подчеркнуто приземленной, назойливо-бытовой, ординарной. Он легко сливается со стадом обывателей, с теми, с кем он свой, а в общежитии, среди молодых рабочих выглядит нелепо, чужеродно. Тоненькая, одухотворенная Зоя Березкина, конечно же, ни к чему оскотиневшему мещанину. Прочно топчет землю он негнушимися лапами, краснеет от напряжения, осуществляя мыслительный процесс. А глазки шустро перебегают с товара на товар, прицениваясь, ощупывая, приобретая. «Заверните!» — вот резюме его «размышлений», он приказал бы «завернуть» все, что мало-мальски имеет материальную ценность. Убежденный, что именно для этого, для того, чтоб ему, Присыпкину, «заворачивали» все, что его душе угодно, свершились великие преобразования, Присыпкин — Шмаков чувствует себя «в своем праве». Еще бы: сегодня он «завернет» не только селедки, пуговицы или лифчики — всю парикмахерскую Ренессансов он поглотит вместе с папашей, мамашей, дочкой и сверкающими зеркалами, на которые не раз, наверное, заглядывался и облизывался. Ваня Присыпкин — «из рабочих, бывший партиец, теперь жених»...

А есть мордастый мещанин-потребитель, уверенный, что неистовое хапание жизненных благ не мешает ему оставаться полезным и даже необходимым обществу («Я, если понадобится, свой долг смогу выполнить...» — чем не кредо современного мещанина?). Есть обыватель — наглый, нахрапистый, уверенный, что жить получше положено не всем, а ему, перед которым интеллигентная мягкотелость пасует, которого не переубедить ни угрозами, ни резолюциями... И ребята в общежитии, воюющие с Присыпкиным агиткой, переубедить его не могут.

Весь спектакль создается так, как пишется полифоническая музыка, где нет фона, а все — сплошное развитие темы. Потому и мим, и клоун, и шталмейстер, и униформа, и многочисленные персонажи создают многокрасочное, многозвучное, стремительное зрелище, стремительное — и все же заставляющее напряженно мыслить и во время, и много после спектакля. Многокрасочное — а тема не дробится, не пестрит.

Сцена распахнута вширь, вглубь, в высоту, она словно разграничена на ярусы: у задника на возвышении — оркестр. Он сопровождает весь спектакль: «наяривает» лихой цирковой галоп, взывает в томном танго, несется в пьяном свадебном фокстроте, замирает в идиллической колыбельной, убаюкивающей... клопа. Музыка смеется, иронизирует, издевается — она полноправный герой спектакля, герой, точно ощущающий свое место в ансамбле, который не стушевывается, но и не лезет, выпятив грудь, вперед.

С непредвзятой увлеченностью актеры, до сих пор никогда Маяковского не игравшие, выходят на сцену. Этот спектакль их очень увлекает, они естественно живут в нем. История Вани Присыпкина, трансформировавшегося в Пьера Скрипкина и потерявшего на этом партбилет и самого себя, воспринимается театром как сигнал к бою. А для того, чтоб выиграть бой, театр использует все находящиеся в его ведении виды оружия.

Спектакль окантован в рамку циркового представления. Но для того, чтобы дать яркую характеристику каждому из бесчисленного множества (около 150) персонажей, конечно же, актер должен досконально знать об этом персонаже все. И чем короче сценическое время, отведенное этому персонажу, чем лаконичнее его реплики, тем более исчерпывающей должна быть его характеристика.

А главное — коллективная характеристика события и эпохи. Каждая деталь определяет время остро и щедро: «синеглазые» агитки, марш пожарников, щупальца

и рачьи глаза манипуляторов в далеком будущем. А общество будущего впервые, пожалуй, в истории спектакля «Клоп» получает очень яркую театральную трактовку. Как часто его изображали благопристойно-стерильно-скучным. А порой в пьесе Маяковского упускали из виду... Маяковского, человека с горячим сердцем, неспособного упиваться царством машинерии. Борис Эрин нашел свою трактовку: «Присыпкин — животное, которое природа ошибочно произвела на свет человеком». У него мало ума, но очень сильные инстинкты. В общем, живучее насекомое! Сам по себе — чем он может быть опасен? Но стерильные люди стерильного города, забывшие, что такое «гнев», и бюрократизм, и мещанство, и «перерожденчество», мало чем могут ему противостоять. Недаром присутствие Присыпкина вызывает среди не обеспеченных иммунитетом (читай — памятью) людей целую эпидемию проявлений мещанства. И чем ярче, злее, гиперболизированнее, точнее все это изображено на сцене, тем больше будоражит нашу память, побуждает нас к активности.

Феерия — это вторая половина спектакля; это предостережение тем, кто прожектирует райское существование в до умопомрачительного блеска отполированной действительности. И зритель не просто хохочет или аплодирует — он мыслит.

И актеры — и совсем молодые, и маститые — щедро выступают во множестве эпизодов, почти безмолвных, они понимают, сколь важно все сказанное у Маяковского.

Правда, не все актеры — исполнители центральных ролей ощутили значительность и окраску образа: в толпе еле-еле замечаешь мелковатого, суетливого Баяна (В. Рубан). А кто, как не Баян — «идеолог» присыпкинского перерождения, «консультант» и «теоретик» мещанского счастья...

И не только Баяна не хватает нам в этом спектакле... Зато не устаешь ахать от волшебных превращений И. Ма-

тусевича (шталмейстер), серьезного и целеустремленного в самых невероятных обстоятельствах; изящно играет Г. Дубов немало пришедшихся на его долю ролей, в частности директора Института человекооживления. Пластичен и глубок по мысли мим (Б. Севко), он же — старичок на свадьбе. (Пластичность-то, без чего театр не театр и чего так не хватает в театре.) А. Шелег, Т. Сергейчик, Е. Радзяловская, Н. Звездочетов — россыпь известных имен, и каждый создает мгновенный шедевр. И, соединившись в финале, они образуют могучий ансамбль.

...Может быть, стоило бы пожелать Эрину и постановочному коллективу быть позкономнее, но делать это почему-то не хочется. Хотя... финальная сцена — гала-парад, насмехающийся над парадностью, сам несколько помпезен и эклектичен. Вроде и темп есть, а затянуто, громоздко, перенасыщено. В общем, неточность, мешающая театру в доказательстве собственной идеи.

Идея, обязанная звучать «во весь голос», — она звучит. Как звучат развешанные по Витебску плакаты, так похоже по стилю на окна РОСТа, как гремит пьеса Владимира Маяковского в городе над Двиной.

«Знамя юности», 3 апреля 1963 г.

ОТКРЫТЫЙ УРОК

«Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор...» Реплика эта возвращает нас к школьным годам. Кажется, можно даже спеть эту реплику — столь знакома ее интонация и упруг ритм. Никаких неожиданностей в ней не заключается: все хрестоматийно. В общем — классика...

А проговорена она вскользь, торопливо, потому что еще до того, как распахнулся занавес, городничий не раз перечитал письмо кума и обмозговал, какие срочные меры принять, дабы «обштопать» грозного гостя. Хоть опасность и велика, да сам он, Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, не промах. Троих губернаторов обманул, так что, поднапружившись, и с ревизором справится. Правда, недешево это будет. Понятно — пренеприятное известие...



«Ревизор» Н. Гоголя. Ю.Соломин (Хлестаков), И.Ильинский (Сквозник-Дмухановский). Малый театр СССР. 1972 г.

Так, без педализации, без курсива, начинается «Ревизор» в театре, одно название которого столько говорит сердцу: Малый!..

Курсив был чуть пораньше, когда рассаживающаяся публика гляделась в тусклое зеркало, помещенное на занавесе, а «за кадром» голос внушительно произносил: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива».

Театр словно бы подсказывает, где ключ к пониманию образного строя постановки: действующие лица обращены к залу, на передний план на фурках выезжают окна, в огромное зеркало глядятся, любясь своим отражением, и городничий, и Анна Андреевна, и Марья Антоновна, а в финале, словно зеркальное отражение, немую сцену многократно продублируют куклы.

Но, надеясь на понимание и способность нашу ощутить атмосферу, подчеркивая образ зеркала, театр не вдается в осовременивание, а со знанием дела живописует быт — разумеется, соблюдая необходимую меру и пропорции.

Так сходим мы в мир «Ревизора», в мир Малого театра. И в какой-то миг уясняем, что увлечены самим действием. Да, мы опять и опять — вослед Малому — приходим в восхищение от поворотов сюжета, от реплик (почти полтора века, все учено-переучено наизусть). Все будто сиюминутно закручено. И как лихо, гениально просто!

Одно дело — восхищаться Гоголем, так сказать, эмпирически. Совсем другое — увидеть воочию «Ревизора». Тогда еще и еще убеждаешься: всем «новостям» в искусстве более сотни лет, а нынешние «ниспровергатели старого», пожалуй, еще не додумались до новаций гоголевского «Ревизора».

И текст! Текст будто бы слышим в первый раз — никакого «хрестоматийного глянца». А ведь ни одна запятая не упущена — язык во всей своей красе. Это разве не наглядный урок всем нам, бывает, с небрежением относящимся к могуществу языка? И в немалой степени — урок иным

театрам нашим, непростительно затупившим всеильное свое оружие.

На спектаклях Малого мы увидели: вот он, театр звучащего слова; именно оно, слово, — полновесное, вкусное, меткое, трепетное — основа сценического здания.

В гоголевском городишке говорят совсем не так, как в Петербурге Сухово-Кобылина или в толстовской деревне. Здесь оттеняют «страсть по пустячному поводу», этакий провинциальный захлеб. Жеманство и претенциозность Анны Андреевны только запорошенным пылью провинциальной глубинки чиновницам могут представиться истинно светскими, хотя городничиха (Т. Еремеева) только самую малость смешна и уж подлинно дама приятная во всех отношениях. Да только окажись она в Петербурге — и вправду будет выглядеть вульгарной провинциалкой, накипь «тмутараканьскую» не скоро отскоблишь.

Спектакль, показанный нам, далеко не нов. Премьера состоялась в 1966-м. Игран он — за четыреста раз!.. И вот еще раз Малый театр дает нам урок: сценическая культура здесь — не дежурный «постоянный эпитет», а подлинная реальность. Старый спектакль не «заигран», свеж, опрятен. Он, что называется, в хорошей форме. Как-то сказано было о спектаклях: они как дети, их нельзя оставлять без призора, они хиреют и чахнут. Они катятся по дурному пути. Это как нельзя лучше приложимо к «Ревизору». Он тоже как дитя, только ухоженное, строгим оком наблюдаемое, остерегаемое от дурных поступков и дурных манер.

Строгое око — око его создателя, режиссера и участника Игоря Владимировича Ильинского. Иначе и быть не могло: общеизвестны его придирчивая требовательность, строгость отбора средств выразительности, внимание к внешней форме и предельная внутренняя наполненность в собственных сценических творениях. Что же говорить о созданном им спектакле? Тем более что не раз Ильинский высказывал точку зрения: Малый не может существовать

без «Горя от ума» и «Ревизора» в афише. Стало быть, «Ревизор» для него имеет особенный смысл...

«Ревизор» для Ильинского — «обжитой» спектакль: в 1938 году ролью Хлестакова он дебютировал в Малом театре, снова играл его в спектакле 1949 года, в 1952-м — городничего. В постановке 1966 года, передав любимую роль молодому актеру Ю. Соломину, снова сыграл городничего, уже прислушиваясь к советам Ильинского—режиссера.

Театр внимательно читает Гоголя. Гоголь определяет завязку пьесы как «ужас, страх ожидания идущего вдали закона», — театр играет великую комедию страха. «Комическое столкновение как ошибка естественного влечения сердца к воровству и плутням со страхом наказания за воровство... У страха глаза велики», — так определяет основной конфликт «Ревизора» Белинский. Театр берет на заметку это «естественное влечение»: городничий (Е. Весник) и чиновники о злоупотреблениях говорят деловито, без аффектации, обдумывают битву с ревизором, окружив городничего, словно военачальника, разрабатывающего план операции. Здесь свои люди, понимающие друг друга с полуслова. Никакого осуждения. Естественно — воровать, хапать, грабить, вымогать, давать и брать взятки — штуками сукна, едой, питьем и борзыми щенками. Аргумент в споре — «А вы в бога не веруете!» — вот это подлинно грех, за это и поплатиться можно.

Все это — у Гоголя, все это прочитано в спектакле. Прочитано свежо, умело, импровизационно (в том, лучшем смысле, когда импровизация — «свободное комбинирование заранее приготовленными элементами»).

Так сыгран Ю. Соломиным Хлестаков.

Любитель пожить праздно, извертевшийся по злачным местам нерадивый «елистратишка», смазливый мальчишка, которому ох как не хочется в глушь, в Саратов, пред очи рассерженного папаши. Где уж ему достичь чинов, когда умишко у него маленький и тощенькая мыслишка пере-

пархивает с предмета на предмет... «В нем все сюрприз и неожиданность», — пишет Гоголь в «Предупреждениях для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». Сюрприз — для самого Ивана Александровича в первую очередь. Соврет, услышит, что соврал, изумится только что совранному — и понесет его нелегкая во весь опор. «Курьеры, курьеры... Тридцать пять...» — запнется: тридцать пять — мало. «Тридцать пять тысяч»...

Он упивается своей славой, нагнетает ее. После отменного завтрака с рыбой лабардан и бутылкой толстобрюшки ему удобно в покойном кресле вкушать подливаемую городничим наливочку и пожинать всеобщее восхищение и трепет. Радиус его мысли предельно мал, последствий поступков он предвидеть не умеет, да что поступков: начальная фраза, Хлестаков не знает, чем он ее закончит, а закончив, не помнит, с чего начал... «С приятностью проводить время» — это он любит, в доме у городничего ему очень нравится, и он быстро — откуда что взялось! — смекает «пощипать» чиновников, набрав у них денег. А увидев дам, мгновенно включается в любовную игру, как автомат, отштамповывая комплименты, признания, предложения, поцелуи, хотя не сразу соображает, кто перед ним — мать или дочь. Ох как не хочется уезжать из гостеприимного, теплого дома, где все лелеют, обдувают, балуют; но чувствует он, что пора, пора, да и предусмотрительный Осип подтолкнул, и понесло мыльный пузырь — Хлестакова в дорогу. Мы не знаем, спектакль нам даже не намекает, что станется с Хлестаковым в этой дороге — достанет ли его месть городничего или побоится тот огласки... Улетел в эфир, в мираж... Гоголь объясняет, почему чиновники верят «сосульке» Хлестакову: ждут, боятся, а он — как ни абсурдно, но утверждает себя в их глазах все больше. Нагличает от страха Хлестаков — ревизор должен нагличать, взятки берет — вздох облегчения: точно уж ревизор. Правде бы они не поверили: туману напустил, — а вранью

верят. Уж на что умудрен опытом городничий, да и тот умозаключает: видно, врет порядочно приезжий, но ведь молод, да спьяну и в кураже — как не соврать, а если хоть вполтину правда из того, что говорит, — и то о-го-го! Он, городничий, вовсе неглуп: ловкий, дальновидный, оглядел мысленным взором свои владения — и вмиг сообразил, как представить картину всеобщего благоденствия, а себя — «отцом родным»... При опасности он не теряется и, как полководец, разрабатывает стратегию, оставаясь притом по внешности мягким, обходительным... Только в финале, под обрушившимся на него бедствием, взрывается Антон Антоныч гневом... против писак и либералов, и уж тут во всю ширь разворачивается его натура. Ну, щелкоперы, держись!..

По всему спектаклю рассыпаны блестящие находки, острых характерных деталей... Хлестаков проглатывает обед в трактире: сначала проталкивает в себя отбивную-подошву, потом сметает в горсть хлебные крошки и, наконец, пальчиком подбивает даже пылинки — это целый номер. То он подплывает вместе со стулом к Марье Антоновне, летает от матери к дочери, награждая поцелуями то одну, то другую. И в итоге упархивает за порог в апофеозе славы, счастливый и осчастлививший...

Городничий «подает» выход жены и дочери, с умиленной улыбкой глядя, как они, покачивая, как лодками, кринолинами, эффектно втекают в гостиную; на бегу, торопясь в гостиницу к мнимому ревизору, присядет на дорожку; взломив в мечтах о сладкой петербургской жизни, нежничает с женой, щекочет ей ножку в ажурном чулочке...

А как не влюбиться в эту Анну Андреевну — вальяжную, бело-розовую, нарядную, с затейливой прической, единодушно признанную «первой дамой»...

Зычноголосая слесарша Пошлепкина (Т. Панкова), высеченная унтер-офицерская вдова (М. Лебедева), под-

вязавшая сеченое место шалью, тишайший Лука Лукич Хлопов (А. Смирнов), теряющий речь при любом к нему обращении, рассудительный Земляника (В. Головин), деловито составляющий доносы на всех ближних, многозначительный сплетник, местный «светский» шаркун почтмейстер Шпекин (Б. Попов), практичный, хорошо соображающий свою пользу Осип (И. Любезнов)... Узнаваемые типы, ярко, гротескно поданные. Но этот гротеск обеспечен громадным внутренним содержанием, это преувеличение оправдано наполненностью роли.

А Добчинский и Бобчинский (А. Литвинов и В. Игárov) блекнут рядом с многоцветными соседями своими. И Ляпкин-Тяпкин (Р. Филиппов) стандартен, маловыразителен...

Даже при иных досадных частностях «Ревизор» доставляет много радости свежестью и сохранностью этой постановки классической русской комедии, вниманием к несметным ее сокровищам, желанием приобщить нас к этим богатствам и, наконец, стремлением показать в спектакле саму жизнь, а не иллюстрацию к ней. Гоголь для Ильинского — не далекий и вежливо почитаемый друг, но в чем-то и современник, чье слово может быть во многом соотнесено с нашей жизнью и нашим искусством», — писали об этой постановке вскоре после премьеры. Таково ощущение наше и сегодня...

Да что — с нашим временем!.. Сколь бы совершенным ни становилось человечество — ах, как долго глядеться ему в это очистительное зеркало, глядеть сквозь это «увеличивающее стекло»! Разве же не весом урок, преподаваемый Малым театром?

«Знамя юности», 29 июня 1972 г.

ПЕЧАЛЬНЕЙШАЯ ИЗ ЛЕГЕНД ВЕРОНЫ

— А зачем, собственно, мне, чтоб режиссер «открывал Шекспира»?.. К чему «режиссерское» прочтение? Мне Шекспир нужен — сам, подлинный... Не что думает сегодня режиссер о Шекспире, а что думал Шекспир. — Вот как? Но что думал Шекспир — знает только он сам. А мы, читая Шекспира в лучшем переводе или даже, если сумели бы, в подлиннике, узнаем... себя, то есть то, что мы сами способны понять в Шекспире...

(Из диалога после спектакля).

Как «читает» Шекспира Московский театр на Малой Бронной, его постановщик А. Эфрос?

Не похоже ни на что, до сих пор виденное. Никакой эстетики схваток, блеска шпаг. Короткая свалка — и вот уже сражен солнечный Меркуцио, долго, мучительно умирает,



Выдающийся режиссер А. Эфрос, автор спектакля «Любовь и смерть в Вероне».

четырежды призывая чуму на оба дома, втравивших его в смертельную игру... Еще драка — и изумленно прислушивается Тибальт к пламени, сжигающему его тело, с ужасом поняв, что конец.

Никакой красоты нет в смерти. Но нет здесь и антиэстетики. Не стонут, не катаются, потные, в пыли, умирая в крови и грязи (подобная трактовка в фильме Дзеффирелли тоже имеет свой смысл, и с ней не приходится спорить — такое это прочтение трагедии).

Здесь нас познакомят с такими персонажами трагедии, о чьем существовании мы почти не подозревали. Кто такой Петр? Сразу и не вспомнишь, кажется, слуга. А здесь...

Слуга Капулетти, да не просто слуга — подручный, верный пес самовластного синьора, одновременно наглый и подбострастный, он всегда начеку, всегда готов к тому, что хозяин может и потрепать поощрительно, и пнуть. Кажется, с чего бы это Л. Каневскому так подробно живописать Петра? Вот он приникнет к плечу Капулетти, шутивно зарычит по-собачьи, зажмурится от увесистого хозяйского пинка, моргнет: мол, понимаем, шутка, а все же... никогда не знаешь, чего ожидать, то ли ласки, то ли таски, уж лучше поостеречься, под горячую руку не попадать...

Да ведь по любимому слуге и хозяина легче понять. А синьор Капулетти, отец Джульетты (Л. Броневой) — человек опасный и злопамятный, жестоко-озорной и холодно-расчетливый. На балу он подойдет совсем близко к нам, к рампе, и, прищурив разбойные свои глаза, почти не таясь, осыплет сограждан ливнем издевок. Этот Капулетти, уж наверное, науськивает своих слуг на резню. Невинные драки и перепалки ему не по вкусу. И обстрипывать все делишки надо ловко, чтоб ни пятнышка на наряде синьора.

Семью свою он принудил жить по Домострою. Пока подчиняются беспрекословно — любит, оберегает, ласкает, только шевельнутся под властной его десницей — сотрет. И не раскается даже после смерти Джульетты.

Так цепочка приведет нас к «печальнейшей на свете повести» о Ромео и его возлюбленной...

Или Бенволио. Друг Ромео — может, самый уравновешенный из всех Монтекки и Капулетти. Зачем играет целая пантомимическая сцена — поединок Тибальта с Бенволио (Л. Дуров и В. Лакирев)? Вспыльчивый, не любящий шуток Тибальт долго испытывает терпение Бенволио: то ударит его, то поддразнит, то собьет с ног... Ревнитель чести дома Капулетти, «огненный» Тибальт движим лишь одной страстью. Усвоив приказ «Бей Монтекки!» — он честно выполняет его, не рассуждая, не думая, оживляясь, и когда Монтекки оказываются похожими на созданную им в уме модель — хватаются за шпаги и лезут в драку. Если Бенволио не дерется, если он, каждый раз поднимаясь от удара, прямой, как струна, вытянувший по швам безоружные руки, упрямо уклоняется от драки, если лезет прямо на шпагу — не скажешь ведь, что он трус... Тогда почему же?

В первом бою встречаются бездумность и мысль, тьма и свет. А потом Тибальт убьет Меркуцио и тем откроет целую вереницу смертей.

И так еще одна цепочка приведет нас к возлюбленным из Вероны.

Брат Лоренцо. Мы привыкли к тому, что он философствующий старец, гуманный «непротивленец», пытающийся по мере сил помочь своим духовным детям. Н. Волков — Лоренцо — сильный мужчина средних лет, под сутаной угадывается тренированное тело (не только травы собирает монах, не только о духовном здоровье печется, а не меньше о телесном).

Вспыхнув гневом, он коротким неуловимым ударом «нокаутирует» Ромео, чтобы отрезвить того. И если вначале Лоренцо с хорошей долей скептицизма взирает на любовное томление Ромео, то позже ироничный аналитичный ум его предугадает трагический финал, и монах

попытается помочь влюбленным, хотя и предвидя тщетность своих усилий...

Неотвратимо движение трагедийного сюжета. Потому что в этой борьбе света со тьмой пока еще побеждает не свет...

Ромео (А. Грачев) стареет прямо на наших глазах. Юноша, неотличимый от многих других, влюбленный — потому что настало время любить, приветливый, чуть щеголяющий своей несчастливой любовью к Розалине, он охотно участвует в забавах друзей. И вовсе не противостоит миру. Но вот тягостное предчувствие погасило его улыбку — он такой же, как и все, этот русоволосый Ромео, он жмурится и ежится, как любой мальчишка, но... Он не был бы Ромео без этого предчувствия. Душа его способна так пламенно полюбить — она настроена на подвиг во имя любви. Не его вина, что не суждено ему жить, любя. В трагедии Шекспира время драматически сжато, спрессовано, и мы увидим зрелого Ромео, почти спокойно решающего: не волен был в жизни, зато волен в смерти, в общем, как пишет один из шекспироведов, не удалась жизнь — удалась смерть, «конец — делу венец» на трагедийный лад.

*Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!*
А. Блок.

Юность — и умудренность зрелости.
Беззаботный полет — и трагическая величавость.
Сияющая прелесть — и скорбная маска.
Счастливая открытость — и печальная сосредоточенность.

Такой мы увидели Джульетту.

Как-то было сказано, что лучше было бы назвать трагедию «Джульетта и Ромео»: в ней, Джульетте, заключена движущая сила трагедии. Думается, что в спектакле

А. Эфроса так оно и есть, все линии сбегаются к Джульетте. Ольга Яковлева каждый вечер спектакля совершает заново подвиг во имя любви. И с такой силой, с такой непреложной самоотдачей, с такой невиданной верой в свою правоту, что становится страшно за нее, за актрису. Пусть мы знаем, что актрисе в ее немыслимо тяжком труде бесценную помощь оказывает профессиональная техника, понимаем, как доскональное знание «ремесла», богатая оснащенность «системой», четкий режиссерский «чертеж», наконец, организуют роль — в образ. И все же... Такова заразительность Яковлевой, такова прямо-таки прозрачная трагическая простота образа, что, даже если и захочешь, не найдешь швов между изоцированной «техникой» и «вдохновением».

Слова, тысячу раз слышанные, воспринимаемые как красивые монолитные словосочетания, обретают цену, вес, имеют прочные жизненные эквиваленты. «Моя любовь так сильно разрослась, что мне не охватить и половины», — скажет Джульетта, и плечи ее словно почувствуют тяжесть этой добровольно взваленной ноши.

Поэзия подкреплена прозой. Проза возвышена поэзией.

Сцена у балкона — момент абсолютного счастья, больше никогда не встретятся Ромео и Джульетта так — не подавленные уже свершившимися бедами, не ожидающие новых смертей.

Поэтому эта сцена вынесена в пролог спектакля. Вылетит на балкон Джульетта, перегнется через перила, хрупкое тело, руки, волосы — все словно слетает с балкона к Ромео, никаких прятков с любовью, и Ромео на цыпочках тянется, хочет стать выше, чтоб дотянуться до Джульетты, коснуться любви.

Джульетта-Яковлева проходит сквозь адовы муки: она томится в ожидании Ромео, вьется между решетками, как язычок пламени на ветру, уже не тихая девочка, бестрепетно согласившаяся стать женой Париса, а тревожаща-

яся возлюбленная. Через мгновение рухнет весь ее мир любви — кровь, горе, насилие ворвутся в него. Смятая в комок фигурка, забившаяся в угол балкона, — как пластический образ тоски и отчаяния. Но еще мало, мало... Ей еще предстоит пережить жестокий приговор отца, отступничество матери, измену кормилицы... Отчаяние, одиночество, безысходность старят, уродуют ее, ударяют оземь, швыряют о стены, как ураган птенца... Уже сердце наше не выдерживает, просит: хватит, сколько же на одну девочку... А она, помертвевшая, вступит в келью Лоренцо, почти спокойная, горько улыбнется планам Париса и недрогнувшей рукой возьмет опасное снадобье...

От сцены к сцене она явит нам все оттенки радости, счастья, отчаяния, доверчивости, стойкости, решимости — в общем, любви. Неслучайно трагедия ставится в переводе Б. Пастернака...

Почему-то думается, что одной из причин было желание, чтоб зазвучали по-новому свежо старые стихи. Прочесть их по-новому.

Потом, в финале, будет пауза. Долгая пауза. И герцог Эскал, собственно, уже не герцог, а хор, произнесет:

*...Но повесть о Ромео и Джульетте
Останется печальнейшей на свете...*

И эта неожиданно новая формула хрестоматийного «Нет повести печальнее на свете...» ставит точку в спектакле — останется печальнейшей на свете.

«Знамя юности», 27 июля 1972 г.

ЕСЛИ ЗВЕЗДЫ ЗАЖИГАЮТ

«Что же иное мог породить бесплодный мой и неразвитый ум, если не повесть о костлявом, тощем, взбалмошном сыне, полном самых неожиданных мыслей, доселе никому не приходивших в голову», — воскликнул Сервантес в прологе к своему роману «Дон Кихот». «Самые неожиданные» и «доселе никому не приходившие в голову» мысли — разве не они предопределили бессмертие «костлявого и взбалмошного» сына сервантесова воображения?.. Тощий всадник на кляче, пышно названной Росинантом, и его друг — толстяк и обжора, восседающий на осле, по сей день странствуют в поисках справедливости, добра, красоты, в поисках подвигов в защиту обиженных.

Нередко размышления и монологи Рыцаря Печального Образа переводились на язык современности. На многих языках земли говорил (а порой и пел) со сцены и экрана



«Человек из Ламанчи» по мотивам романа Сервантеса. Сцена из спектакля. Московский театр имени Вл. Маяковского. 1972 г.

Алонсо Кихана — Дон Кихот. Сегодня мы видим его героем мюзикла «Человек из Ламанчи», и поет он песни на стихи, написанные совсем не Сервантесом: «Мечтать, пусть изменит мечта. Бороться, когда побежден. Искать непосильной задачи и жить до скончания времен!..». И, надо признаться, это никого не удивляет.

Важно, что в поставленном в Театре имени Маяковского спектакле, где поют и танцуют не меньше, чем говорят, глубокие, серьезные и трагические размышления звучат особенно сильно, в каждой сцене взрываясь арией или танцем. В, казалось бы, не подчиняющемся логике действе существует своя — железная, точная — логика. В бешеном вихре мюзикла — строгость и выверенность построения, без которых немислимы ни вихрь, ни сам мюзикл. Подлинный профессионализм, огражденный от ремесла, здесь — необходимое условие, отправная точка этого превосходно отлаженного спектакля.

Одиннадцать лет назад на Центральной площади Минска Николай Охлопков показывал «Медею». Усиленный динамиками, гремел шепот Медеи — Козыревой. Необыкновенная тишина владела площадью. Шуршали троллейбусы, мерцали над их дугами искры. А античная трагедия обрушивалась «лавой страстей»...

Нынешний Театр имени Маяковского — уже другой. Надо полагать, это закономерно. Прекрасно, что многое из добывавшегося Охлопковым в борении стало для театра законным. Прекрасно, что актеры, «охлопковские» и пришедшие позже, готовы выполнять (и выполняют) самые сложные задачи. Прекрасно, что Александр Лазарев, с которым Охлопков мечтал создать Мефистофеля, блистательно играет Дон Кихота.

«Должен сознаться, что, хотя я потратил на свою книгу немало труда, еще труднее было мне сочинить это самое предисловие», — иронически замечал Сервантес, подчеркивая, что толковать произведение — задача вовсе не

такая уж простая. Драматургу Дейлу Вассерману, поэту Джо Дэриону, композитору Митчу Ли, вероятно, нелегко было сочинять своего «Человека из Ламанчи». И сколько проблем вставало перед режиссером Андреем Гончаровым, искавшим своего Дон Кихота?..

Нет, название «Человек из Ламанчи» в спектакле театра — не просто один из синонимов имени Дон Кихота; акцентируется человек. Человек — Сервантес, человек — Дон Кихот... Человечность — бескорыстная, не рассчитывающая, нередко выглядящая смешно, — о ней спектакль.

«Человек из Ламанчи» можно толковать по схеме «спектакль в спектакле». Поэт и воин Сервантес, вынужденный стать сборщиком налогов, обложил налогом и... монастырь. Христовы слуги донесли на дерзкого — и изувеченный в боях солдат брошен в подземелье, чтоб предстать перед святой инквизицией. В подземелье ждут своей участи многие — бандиты и бродяги, грабители и девки. В тоске и озлоблении придумали они жестокую забаву: каждого вновь прибывшего судят театрализованным «судом», растаскивая его скудный скарб. Все имущество Сервантеса — жалкие тряпки, театральные костюмы и рукопись. Ей нельзя пропасть. И для защиты на «суде» Сервантес играет историю Дон Кихота, вовлекая убийц и воров в свой спектакль.

Спектакль о Дон Кихоте в спектакле «суда» — это уже, так сказать, третья ступень театрализации. Режиссер разделяет границы этих спектаклей, то переплетая, то упрощая рисунок, используя самые разнообразные сценические приемы — но не нарушая общей целостности.

В первые мгновения поражает образ суровый, беспощадно ясный, трагический — образ Испании. Не солнечной, прекрасной, театральной Испании кастаньет, вспльщивых грандов и пламенных сеньорит... Сумрак подземелья, тяжкие решетки, кроваво-красные огоньки, скрежет засовов и унылая вереница узников, бредущих

по кругу, — прямая цитата из Ван Гога. Черная зловещая цепочка стражей — движение по горизонтали и вертикали замыкает мир темницы (художник — Энар Стенберг). С трудом успеваем привыкнуть к этому «быту», как раздается вопль пытаемого и несут истерзанное безжизненное тело. Не раз этот вопль разорвет — не тишину, нет, — чудовищную, вывернутую наизнанку обыденность.

...Александр Лазарев исполняет роли Сервантеса и Дон Кихота. Сервантес — усталый и сдержанный человек, многое повидавший на своем веку. Он и заключение встречает как очередную гримасу фортуны. Дон Кихот — порывистый, жизнерадостный, открытый. Изгланное бедствиями лицо Сервантеса невесело и спокойно (но оно передернется и побледнеет, когда пронесут с допроса безжизненное тело неизвестного), зоркие глаза его успевают оценить сброд, с которым он оказался взаперти в общей камере. Дон Кихот же видит то, что ему показывает его воображение...

Но если начинает Сервантес «представлять» приключения Дон Кихота только в силу безвыходности своего положения, то очень скоро уже излагает свой взгляд на вещи, на мир, увлекаясь, проповедуя. «Судьи» гоголем встречают его слова. Злоключения рыцаря не вызывают сочувствия — только грубые насмешки. Но вот все уже исчезло незаметно, и один на один с нами остается Дон Кихот.

Дон Кихот Александра Лазарева... Глаза — глаза пророка, безумца и ребенка — полны живым интересом к окружающему, неутомимым жизнелюбием. Мы не раз увидим, как пламя, бьющее из глаз Дон Кихота, с усилием пригасит Сервантес: нелегко ему, Сервантесу, совладать со своим «донкихотством». Говорят, он безумен, этот идальго, помешавшийся на рыцарских подвигах?! Но взгляните: этот безумец — он-то и есть подлинный рыцарь... Безумец? Но в том безумном мире, где норма — пытка, насилие и равно-

душие, любой нормальный человек покажется безумцем. Нет, утверждает актер, он безумен не более, чем безумен поэт. Это святое безумие!

«Поэт невероятное возможным сделал», — утверждал Федерико Гарсиа Лорка. Этот Дон Кихот, защищенный лишь тонким колетом, надетым на дырявый свитер, вооруженный деревянным мечом, мчится на бой сразу со всем на свете злом, чтобы «сделать мир хоть чуточку добрее...». Можно улыбнуться снисходительно, а не хочется. У этого Дон Кихота под одеждой — живое сердце, которое так легко пронзить... А зло хорошо вооружено. А враги рыцаря как раз там, где он и не предполагает... Сеньор Карраско — он же Герцог в «суде» (А. Ромашин) — вот главный противник рыцаря: «Фантазии, ставшие точкой зрения, не безобидны!» — это уже приговор... Унылое благоразумие, активный практицизм, жестокая расчетливость (столь изящно и остроумно высмеянные в квартете Карраско, священника, ключницы и Антонио) — они-то и сумели сбить Дон Кихота с ног...

Насколько же притягательнее и человечнее смешная нерасчетливость Дон Кихота, чем респектабельная, эгоистичная трезвость Карраско. Как прекрасен этот «нелогичный» рыцарь, нелепый и трагичный, которого с необычной свободой и с возвышающей человечностью сыграл Александр Лазарев.

*— Это я, Дон Кихот, человек из Ламанчи,
Позовите меня — я приду!
Я живу, буду жить — не желаю иначе —
За всех и себе на беду.*

Лазарев поет баллады Дон Кихота не «в образе», прямо в зал, объединяя и обоих своих героев, и себя, актера. И столь отважны они, столь добры, доверчивы и безоглядно щедры — и актер, и оба его героя, что зал аплодирует их общему «донкихотству»... И веришь Санчо (В. Павлов),

который с повлажневшими глазами поет о любви к своему рыцарю. Веришь, что великая сила души способна превратить захватанную сальными лапами Альдонсу в белолицую Дульсинею.

Высокое драматическое дарование Татьяны Дорониной требует задачи непосильной; Альдонса — из таких ролей. Девка с постоялого двора, бесстыдная, равнодушная, живущая механически, не чувствуя уколов попранного достоинства. Весь мир — кабак, знает она как непреложную истину. Для нее нет тайн, и в ней нет тайны. А Дон Кихот — он почувствовал в ней тайну. В ней словно сконцентрировалось все, что должен спасти Дон Кихот. Утонувший в грязи мир Альдонсы — как не похож он на прекрасное создание Дон Кихота! И бессвязные речи рыцаря поначалу забавляют ее, раздражают, потом — удивят... И тогда проснется в ней задавленное, изуродованное достоинство; проснется будто для того, чтоб безумный мир сумел ранить ее побольнее.

Кажется, вот и скомпрометировано донкихотство: только что Альдонса увидела, что ее защищает рыцарь, и не совсем понимая смысла слов, но убежденно повторила за ним: «Этого требует честь!». Только что она вдохнула свежий воздух человечности — и снова брошена в грязь и смрад, но теперь уже ощущая и грязь, и смрад. Дорониная выпевает, выкрикивает песню-рыданье, песню-вызов, песню-проклятье; но Альдонса — уже новый человек, страдающий, оскорбленный, значит — живой. И, значит, прав безумец-рыцарь: Дульсинея в мире есть! Нет «элегантности», рассчитанности ритма в песнях и речах Альдонсы — есть беспощадная, прямо-таки перенасыщенная горечь, выжженность. Но пробужденная Дульсинея вызовет к жизни рыцаря в последний его час.

Спектакль не обещает, что «усилия доброй воли» дадут немедленные плоды, — это было бы наивно. Да и не об этом он.

И все-таки...

Дон Кихот неизменен — иначе какой бы он был Дон Кихот? Даже поверженный, не отрекается от своей веры, от своих мер. А вокруг... Вокруг что-то неуловимо меняется. И уходящего на суд инквизиции Сервантеса узники провожают долгим взглядом.

Может, и прямолинеен финал, но спектакль — живой организм. Он горячится, порой сбивает дыхание, иной раз, нарушив все планы, требует своего: «Искать непосильной задачи и жить до скончания времен!» — это ведь и об искусстве...

А призвание театра — разве это не «донкихотское» призвание? Неустанно, не опуская рук, идти на поиск красоты и правды, стремиться заронить искру в душу зрителя, каждый вечер зажигать звезду... А «если звезды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно, значит, это необходимо...»

«Вечерний Минск», 18 июня 1974 г.

ДУША — ДЕЛО ТОНКОЕ...

Начинается этот спектакль не торопясь, словно распевается или растанцовывается до того, как начаться. У нас достаточно времени, чтоб разглядеть зеленую «рубашку», в которую нарядил сцену художник Борис Герлован, — цвета молодой травы сукно и ничем не задекорированные софиты. Зеленое — цветовой акцент радости, гармонии, а на нем — свежая, яркая, праздничная желтизна тесаных дубовых лавок. А софиты неспроста открыты — они могут освещать просто сцену, а если хотите — «пяточок» деревенский, где собираются посидеть, потолковать, а молодежь — на танцы. И неспешно, под вздохи гармони, собираются на «пяточке» люди, пересмеиваются, полужгивают семечки, рассаживаются — кто с кем, кто в чем: ладненькие модницы — в «мини», те, что постарше, — в деревенской юбке, в бывшем «выходном» крепдешине; а мужья — в ков-



«Характеры» В. Шукшина. П. Кормунин (дед Наум). Театр имени Янки Купалы. 1975 г.

бойке, или «при параде», или — под телогрейкой — нижняя рубашка, в галифе и тапках, в галошах на босу ногу... Неслучайные эти наряды: все вместе они создают пестрый нешумливый «выход» — как в пляске: вышел молодец, прошелся, улыбаясь, победительно оглядывая расступившихся зрителей, развел руками, повел плечами... Это еще не пляска — пляска впереди. Но это уже — пляска... Так и здесь: это уже начался театр. Начались шукшинские «Характеры». «Выход» этот, понятно, нигде в пьесе не записан, что все действия, все сценки будут разыгрываться на «пяточке», а вокруг на лавках рассядутся, не уйдут, свои деревенские. И в самых что ни на есть лирических эпизодах герои не останутся наедине — оно и понятно: в деревне все обо всех знают.

Эта «привселюдность» чувств и событий определяет, так сказать, качество чувств, «отстраненность» исполнения: нам не столько показывают, что происходило, сколько рассказывают о людях и событиях. Режиссеры спектакля «Характеры» в Театре им. Я. Купалы Валерий Раевский и Андрей Андросик стремятся возможно полнее представить нам людей, о ком так любовно-усмешливо скажет председатель Матвей Рязанцев (В. Тарасов): «Хара-а-ктеры!»...

Печально-смешные рассказы В. Шукшина представляют нам людей обычных в их человеческой неповторимости; написанные сочно и крепко, рассказы эти задают нелегкую задачу при чтении со сцены и инсценировании: выясняется, что играть их «сочно» и «крепко» — значит играть не этого автора, не Шукшина. Живое слово Василия Шукшина наполнено силой, в нем, как в самой жизни, смешное, грустное, высокое сплетены так прочно — не разорвешь. И — это мы уже успели постичь — главное в этом писателе: сердце. Потому так обжигающе правдивы, так пронзительно искренни его творения, потому, ставя и играя Шукшина, нельзя подходить к нему с испытанными

мерками; а поставив, доведется по-новому, требовательнее отнестись и к другому драматическому материалу...

В драматургии «Характеров» — во всяком случае, во внешнем ее композиционном проявлении — нет никаких «новаций»: нанизываются эпизод к эпизоду, незатейливые, житейские, грустно-забавные. Общее собрание, созванное, чтоб «обсудить поведение» Венки Зябликова (Н. Кириченко), — это обрамление рассказа о «хара-а-ктерах», площадка для их выявления. Это и повод, чтоб открыто вывести из всего сказанного мораль: «Душа — дело тонкое», человеческое в человеке драгоценно, в общем, не хлебом единым жив человек.

Вот так вступает в действие внутренняя драматургия — драматургия характеров. Даже если человек уверен, что «единым хлебом», все равно наступает день, когда станет он маяться от душевного — душевного! — неустройства. Киселева, Венкина теща (Г. Макарова), принесшая жалобу на Венку, очень даже рассчитывает на общую поддержку: как же, она ж не дала «профукать» деньги на гармонь, она ж «в дом», в хозяйство очередную шубу купила! А они — о душе. Недоумевающая, ожесточенная Киселиха возопит: «Плевала я на твою душу!» — и понесется за управой уже не только на зятя — на всех! — в район. Только не слышно в ее зычном голосе уверенности: если уж тут нешла поддержки, у своих, где ж ее поймут?

Хозяин новенькой крепкой бани (З. Стомма) «в своем праве»: «Хочешь мыться — коли мои дрова!» — повелевает он нехозяйственному соседу Ивану (В. Кудревич). Хочется ему за свой банный пар почтение получить, одолевают его непривычные мысли — не о практических делах, а о чем-то таком, эдаком... ну, вроде о том, как его хоронить будут да достаточно ли уважения проявят. И умирать-то ему не время, да вот неуютно и все тут...

Неуютно и кладовщику Тимохе (Б. Владимирский), моется он на нетвердых своих ногах туда-сюда, в бывшем

модном пиджаке с хлорвиниловым галстуком — начальство! И так же бестолково мотаются его мысли. В путаных речах его — и позднее раскаяние за нескладную жизнь свою, и лютая злоба ко всем за свои выдуманные обиды, и пьяные мечты стать начальником побольше, и тогда всех — к ногтю! Может он красиво посетовать: «Прожил жизнь — будто песню спел плохо. Жаль, песня была чудесная...» — и, рассиропившись, рассказать тухлый анекдот. И сам он, Тимоха, похож на тот тухлый анекдот, да и весь его душевный разлад — больше с перепою. Б. Владимирский точно определил место Тимохи в спектакле, нашел блестящие-детали его поведения. Но временами, живописуя Тимоху, «перебирает» в живописности.

Когда режиссеру и актерам удастся в ткани спектакля сплачивать воедино смех и слезы, тоску и восторг, смятение, душевную маету и раздумье — спектакль доставляет радостные мгновения. Милая Поля Тепляшина, чудесно сыгранная Е. Ковалевой... Ветеринар Козулин, деликатный, интеллигентный и не очень-то счастливый, для которого сообщение о пересадке сердца человеку стало личной великой радостью, выведен Г. Овсянниковым с превеликой точностью, мягкостью и прямо-таки очаровательной самоиронией... Улыбчивый Ефим Пьяных (П. Дубашинский), мягко высмеивающий вместе с собою и «представителя из района» (М. Федоровский). Андрей Ерин (Г. Гарбук) — неподдельный, шукшинский характер, созданный с глубокой внутренней сосредоточенностью и пониманием...

Дед Наум (П. Кормунин), способный восхищаться прилежным мальчишкой-школьником, искать ответы на ноющие в мозгу вопросы, люто тосковать в одиночестве. Дед Наум — фигура трагикомическая. То, как он мается с перепою, смешно, и Кормунин не упустит здесь ни одного забавного штриха; но не упустит он и предъявит нашему вниманию и огромную тоску своего деда, и его просяив-

шее лицо, стоит лишь напомнить ему о внуках, и нежность к жильцу-мальчишке Юрке (А. Подобед), и уважительность к его «учености», правда, не без доли иронии...

Благодаря П. Кормунину была бы эта сцена просто неотразимой, если б... поплотнее была сжата, не столь подробна. Тот же просчет — и в некоторых других эпизодах. И, странное дело, не кажутся затянутыми «несобытийные» сцены, где вдруг свободно разольется песня, заведется незабываемая деревенская пляска; там мыслям просторно, там песня души звучит, а именно она и оказывается нам нужной. Поэтому многозначительно прозвучит монолог председателя Матвея Рязанцева, монолог под гармонь. И мы почувствуем не только то, что высказано словами, мы поймем, что «под гармонь» у Матвея возникало «томление духа», под гармонь рождались мысли о любви, о душе, о смысле жизни. А в глухой ночной тиши, без гармонии, потекли обыденные, деловые, скучные, нужные, но надоевшие заботы об инвентаре да о кузнеце, «залившем глаза»...

Вереницей проходят перед нами люди — мы не раз таких видали: обычные, те, которых называют «простыми». Которых, видно, не принимал в расчет «представитель», упомянув среди интересных людей села только полковников да кандидатов. Но оказалось — очень они непросты, эти «простые люди», и мысли их непросты, и у всякого «свой задор». И каждый по-своему интересен был автору, и театру, и нам. И когда театру удавалось глубоко заглянуть в душу героя, «чтоб представить ее строение и место ее среди других», тогда и мы были заодно с театром, заново понимая, чем был для нас талант Шукшина.

«Знамя юности», 15 октября 1975 г.

АРГУМЕНТ — ЗА

В спектакле «Утиная охота» по пьесе Александра Вампилова, поставленном в конференц-зале Дома кино, встретились актеры киностудии «Беларусьфильм» и минских театров. Не раз за последние годы доводилось смотреть спектакли, созданные группой актеров одного или нескольких театров, так сказать, внепланово, в свободное время. Спектакли возникали неожиданно для зрителей, но им предшествовала долгая и — если не бояться громких слов — самоотверженная работа. «Театр на лестнице» или «Театр в комнате» тюзовских актеров, спектакли и композиции в Доме искусств, сыгранные актерами минских театров, и, наконец, «Утиная охота», поставленная В. Анисенко в Доме кино. Что это: «актерская самодеятельность», как не без яда замечают некоторые, или веяние времени, настоятельная потребность самовыявления, поиск новых



«Утиная охота» А. Вампилова. В. Тарасов (Зилов), Ф. Воронежский (Дима). 1979 г.

форм, всплеск невостребованных своим театром возможностей? Или — рождение нового качества театра?

Как начинаются театры? Каждый по-своему. Одни заявляют о себе азартно и звонко — неожиданностью режиссуры, свежим взглядом на жизнь, острым, непривычным углом зрения... Другие с момента своего появления поражают особенным созвучием дню сегодняшнему, его тревогам и радостям, его проблемам и его эстетике. Третьи... Впрочем, о том, как начинались театры, мы вспоминаем, когда они уже набрались силы, обрели (или, увы, потеряли — случается и такое) свое лицо... Но есть у всех театральных начинаний общее — их художнический энтузиазм...

Стоит задуматься: не так уж редко молодые беспокойные искатели группой или в одиночку отдают все свое свободное и несвободное время творческому поиску... Но, пожалуй, чаще всего это случается с актерами или режиссерами — в общем, в преддверии театра, которого нет, но о котором страстно мечтается. Они собираются, с готовностью и мужеством отдавая свой нелегкий труд еще чуть прорисовывающемуся зыбким контуром будущему. И, уж наверное, только актеры способны, забыв о званиях и регалиях, начинать в новом коллективе с весьма проблематичными видами на будущее. Психология у них такая, что ли, оттого ли, что каждая роль — это начинай почти с нуля, с неуверенности, с отвергания всего уже наработанного, так что — не привыкать...

Актер Театра имени Янки Купалы Валерий Анисенко уезжает учиться режиссуре, а вернувшись, принимается за создание Театра-студии киноактера. И пусть у него доброжелателей легион, и помощь ему обещана авторитетная, и многое делается уже сегодня, но его задача, даже на первый, поверхностный взгляд, нелегкая. Что движет им? Что движет актерами, занятыми в театрах, в кино, отнюдь не начинающими, когда они ночами (ах, эти пресловутые

ночные репетиции, что делать, если они действительно ночные? Довелось присутствовать на спектакле вот этой самой «Утиной охоты», о которой идет речь, окончившемся около двух часов ночи) или в перерывах между спектаклями и съемками репетируют с дебютантом-режиссером? Видимо, жажда самовыявления у подлинных актеров не скудеет: театр-студия создается для киноактеров, которым действительно необходима сценическая площадка — для тренажа, для сохранения творческой формы, но театр-студия учитывает и творческие интересы актеров, которые жаждут играть и чья жажда пока и в театре и кино не насыщена... Но и это не все. Выбор пьесы Александра Вампилова «Утиная охота» — труднейшей, беспощадной и вместе с тем гуманной — доказывает: театр-студия мечтает о драматургии, ставящей сложные задачи, бескомпромиссно исследующей мир. Вот, пожалуй, это — самое главное: театр-студия стремится привлечь актеров, обладающих творческой способностью быть на уровне этих задач. Такие актеры, как правило (хотя и не без исключения из правила), и в театре прочно загружены. Но актер — тогда-то и актер, когда он, мятежный, ищет бури...

Дать жизнь пьесе — это оживить сценически ее мир, который, конечно же, не исчерпывается диалогами. Сценический мир «Утиной охоты» прост и сложен, осязаем в деталях — и чуть ли не фантасмагоричен.

Туристская палатка, закрепленная на березовых стволах в середине зала Дома кино, — подлинная палатка на подлинных стволах; монотонный звук дождя, сопровождающий спектакль, — настоящий дождь, однажды записанный на магнитофонную пленку. Зрители, сидящие с трех сторон вокруг палатки, и актеры на помосте, ограниченном стволами и палаткой, не отличаются друг от друга — та же одежда, та же манера держаться... И мир этих актеров, их героев, — узнаваемый до деталей, смешных, досадных, надоевших. Ждут квартиры, вселяются, отмечают ново-

селье, ахая и одобряя все — от балкона до газа, попивают вино и кофе, тайком играют в шахматы в рабочее время, лгут жене, лгут подруге, общаются по телефону... О, этот телефон — неперемнное действующее лицо современной драмы, союзник, враг и... собеседник!

Главный герой этого спектакля цепляется за телефон как за соломинку в одиночестве, которое вдруг воцарилось вокруг него. Главный герой — Виктор Зилов, исполнитель этой роли — Виктор Тарасов. В реальной палатке цвета хаки три стены подняты, чтобы открыть нашему взгляду сцены из «потока жизни» современных людей. А на стволе березы висит ружье, и все школьные ассоциации твердят нам, что оно обязательно выстрелит. Но узнаваемость деталей обманывает, как обманет и ружье: оно дважды чуть-чуть не выстрелит по-настоящему. Но — не выстрелит... А приметы «потока жизни» — и есть сама жизнь главного героя. В том-то и горе.

Виктор Тарасов в полной мере наделил Зилова обаянием. Он тоже узнаваем: ладный, сильный, уверенный. Дитя своего времени, он всюду свой, всюду чувствует себя раскованно. Жизнь, которую он себе сконструировал, ему вполне по душе: упаси бог, чтоб кто-нибудь назвал маленькие и побольше радости, которыми Зилов себя убажает, мещанским принципом «бери от жизни все, что можно». Зилов отвергает это с презрением, он не мещанин. Но — чувствуем — ружье все-таки должно выстрелить: мы-то уже видели Зилова наедине с собой. Как назло, с похмелья трещит голова, во рту дрянно, а утро... Надо же: в первый день долгожданного отпуска, когда впереди — вымечтанная утиная охота, утро началось занудным проливным дождем. Все одно к одному, и как ни силится Зилов вспомнить, кто и из каких соображений въехал ему по скуле, — не помнит ничего. И на душе кошки скребут, или по-научному — дискомфорт... Утро началось совсем скверно: соседский мальчишка принес в дом погребальный

венок «Зилу Виктору Александровичу от неутешных друзей». Нелепая эта шутка сначала только раздосадовала его, потом по-настоящему огорчила, а дальше... дальше повергла в мрачную угрюмость. Тарасов вместе с Зилым распутывает клубок событий последнего времени, словно рассматривая себя со стороны, — и оказывается, что этот любимец друзей и женщин, удачливый и легкий человек — фигура малопривлекательная, «рацион счастья» его крайне скуден, а все удачи и успехи — суета сует. Плескание в лужице. Работой он вовсе не увлечен, считает ее синекурой и любое задание воспринимает как посягательство на свое время. С женой отношения все тягостнее, с возлюбленной — мало чем лучше; друзья... С друзьями, как выяснилось, и вовсе неважно, недорого их дружба стоит. Друзья — «алики», как всех их называет подружка Зилова Вера, справедливо нивелируя. Дружок Саяпин (В. Филатов) — в принципе холуй и мелкий трус, начальник Кушак (П. Кормунин) — фарисей, а одноклассник Дима, официант в кафе «Незабудка», — железный парень с твердыми принципами и без комплексов: именно он-то и заехал по скуле... Боязнь недополучить удовольствий заставляет Зилова проводить всю жизнь в погоне за ее радостями. В итоге он, не любящий терять, постоянно теряет, не привыкший к одиночеству — оказывается одиноким. Куда-то он все несется, бежит, но — куда?

В пьесе Вампилова нет ни одной ненагруженной «служебной» детали; неслучайно мальчонку, принесшего венки, зовут так же, как Зилова, Виктором; неслучайно немногословный приятель Кузаков в подарок на новоселье Зилу приносит садовую скамейку и настойчиво повторяет: «Кто знает, если разобраться, жизнь в сущности проиграна»; неслучайно, конечно же, официант Дима, тоже любитель утиной охоты, но, не в пример Зилу, удачливый, «играючи, двумя движениями» заряжает ружье, а Зилу, пытаясь покончить с собою, долго пристраивается.

Виктор Тарасов и Фома Воронежский очень хорошо чувствуют обязательность, многозначность деталей: в критическую минуту Зилу, решивший расправиться с опостылевшим собою, обстоятельно и деловито управляется с ружьем, в нем чувствуется навык, но без блеска, который потрясет нас у Димы. Дима щегольски ловко переломил ружье, вдумчиво проверил, посоветовал: «А пистоны у тебя неважные... Заменяй на картечь». И мечтательно посмотрел куда-то далеко. Зилу уже им «вынесен за скобки», он уже для него как утки, которых так ловко добывает Дима. Они летят, но для него они уже неживые, «как на картинке», и стрелять их легко и спокойно... Точно так же Дима смотрел на Ирину, девочку, влюбленную в Зилова и им оскорбленную: как на утку, которую так легко и удобно можно сейчас добыть.

Режиссер верен пьесе и замыслу спектакля, создавая сцену «оплакивания» Зилова. Она увиденна глазами Зилова: фальшиво-патетические стенания друзей и близких, судорожные всхлипывания, неуклонно переходящие в танец, — так сказать, круговая порука внешней респектабельности, когда об усопшем, каким бы он ни был, говорят или хорошо — или ничего. И досадно, когда в спектакле пропадают то одна, то другая существенные реплики, зато взамен можно услышать, как Вера (Л. Румянцева) спросит у Зилова: «Что, головка бо-бо?» — сочинив за автора это совсем не безобидное для роли «бо-бо». Можно доказать, что лучше автора не скажешь. Но, видимо, «случайный» просчет — внешний знак неслучайного, знак неполного проникновения в характер, в психологию персонажа... Сегодня, вспоминая о спектакле в Доме кино, хочется говорить о вдумчивой и тонкой работе Ф. Воронежского. Он зорко увидел тревожащую судьбу, опустошенность, механическое существование молодого человека. Актер зажег красный свет: «Опасно!», актер заразил своей тревогой нас — и сумел это сделать, ни на миг не забывая о месте персонажа в общем строе спектакля...

И нельзя не говорить о Викторе Тарасове — Зилове.

Кажется, только так и можно прожить эту роль, как проживает ее Тарасов: беспощадно, исповедально, становясь то прокурором, то адвокатом роли. «У злого ищи, где он добр», — говорил Станиславский. Где добр Зилов, чем хорош он, разменявший жизнь на сиюминутные радости? Как можно оправдать, «понять и простить» цепь его измен — и в итоге измену себе? Тарасову и не приходится в голову подкрашивать Зилова розовым; он виртуозно раскрывает «творческую лабораторию» Зилова: секрет его обаяния — в искренности. Он откровенен, не старается приукрасить себя, в каждый момент своей жизни он, увлеченный своей маленькой задачей, искренен... даже когда лжет...

Увлекаясь, Зилов и сам заигрывается, начинает верить в то, что сочинил, и вот уже он оскорблен недоверием, и протестует, и возмущается, и даже огорчен... Оттого, что игра его — с живыми людьми — становится предательством. Оттого, что вся его жизнь — игра, при столкновении с подлинными чувствами она обнаруживает свою мнимость.

«Что ты больше всего любишь?» — шуточный вопрос, но он силится вспомнить — и не может. Что сказал любимой когда-то в главную минуту? Не помнит... Умер отец: первый искренний порыв — ехать на родину. Не поехал... Тарасов сталкивает внешнюю динамичность современного процветающего горожанина, окруженного друзьями, компанейского — и состояние душевной спячки, эгоцентризма, внутреннего глубокого равнодушия, состояние разъединенности с миром...

Когда-то герой одной из повестей весь год паял и лудил кастрюли и примуса, чтобы летом жить роскошной жизнью, выдавая себя за капитана дальнего плавания и соря деньгами... Природа не терпит пустоты — Зилов мечтает об утиной охоте, упиваясь, рассказывает о ней почти

стихами. Утиная охота символизирует наличие в Зилове некоего душевного и человеческого мира, именно ради нее он живет целый год мнимой жизнью — готовясь к подлинной, уходя от всего постылого, тщательно оберегая свою мечту от посягательств...

Мы видели, как в Зилове накапливается раздражение своим существованием. Оно выплеснется в безобразный скандал, в оскорбления, которыми он будет осыпать и правых, и виноватых, чуя, что причина все-таки в нем... Оно в итоге толкнет его к ружью, может быть, более всего от непривычки к страданиям, чем от самого страдания. Ружье выбито из рук Зилова, и на лице его, почерневшем и подурневшем, — досада и отвращение. Его бьет озноб, он заворачивается в одеяло и, нелепый, сотрясаемый крупной дрожью, ждет ухода друзей. Потом он снова схватит ружье и прицелится в них с такой яростью, с какой не стреляют, а только грозят... Он бросится на тахту, и тело его будут сотрясать — рыдания, судороги, истерика? А может быть, смех? А потом Зилов встанет. И подойдет к телефону. И уговорится о поездке на охоту. Поскольку выглянуло солнце... И запоем мажорно труба. В спектакле Валерия Анисенко не все равноценно. Не все актерские работы удались. Но роли Виктора Тарасова и Фомы Воронежского, а стало быть, и творческие усилия режиссера и всего коллектива, — серьезный аргумент в пользу будущего театра.

«Знамя юности», 1979 г.

ТЮЗ, «БЕМБИ»

Тогда был праздник премьеры, волнение премьеры. Из зала за кулисы туда-сюда челноком мелькала легкая фигурка режиссера — по сути, автора и «зачинщика» всего, что должно было нам открыться в тот день. Он с энтузиазмом подхватывал реплики, отвечая не совсем впопад, на лице его с трудом держалась уверенная улыбка, и было совершенно ясно: он плохо слышит вас, и больше всего ему хочется удрать за кулисы — о чем-то распорядиться, напомнить, ободрить, перекинуться словечком, просто посмотреть на артистов.

Тогда было — начало. И трудно было угадать, как сложится судьба этого «Бемби». Только, помнится, когда наконец затих зал и погрузилась в кромешную тьму до того открытая сцена с кругом на ней, а через мгновение новорожденный мальчишка-оленок, перепутывая руки-ноги, сияя улыб-



«Бэмби» Ф. Зальтена. Сцена из спектакля. Театр юного зрителя. 1979 г.

кой больше лица, заливаясь счастливым смехом, вскочил на слабые расплзающиеся ножки, наверное, многим тогда подумалось: вот так и спектакль рождался. Тогда был праздник премьеры, превратившийся в праздник открытия темы, мысли, страсти. Новой стилистики, новых актеров и — нового в актерах. Тогда зрители, замороженные изобретательностью, ошеломленные напором, жестким ритмом, плененные прелестью пауз и тишиной, приходившей в точно угаданные секунды, поразились тому, как музыкально разработана партитура спектакля, гармонически соединившая в себе костяную дробь копытцев, звон бубенчиков, шелест травы, свист реактивных самолетов — и разновысокое звучание актерских голосов, упругие ритмы леса, напряженные погони... Но прежде всего приняли мы дух спектакля — его стремление воспитывать сердце, его добрый ум и умную доброту, обращенные к зрителям всех возрастов.

Тогда, в феврале 1979 года, был праздник, после которого началась обычная — и необычная жизнь тюзовского спектакля. Его приняли зрители — с восхищением и любовью, актеры играли, выкладывая силы, душевные и физические, радуясь, когда встречали понимание, печальась, когда понимания не было.

Тюзовцы сразу полюбили свой спектакль, пестовали и «воспитывали» его — и себя в нем. Костюмы-сетки связаны в самом театре руками всех, кто умел держать в руках спицы и крючок; занятия пантомимой требовали физических усилий и силы духа. Тюзовские актеры восприняли непривычную для них условную манеру, учась и постигая ее в процессе репетиций. В спектакле найдена пленительная пластика пантомимы: это не имитация колыхания и шелеста травы, порхания бабочки, прыжков обезьян и бега оленей; режиссер Юрий Мироненко и автор пантомимы Владимир Колесов порывались передать дух — душу травы, бабочки, оленя, цветка — душу природы, понимая, что это путь к постижению души человеческой.

Потом была радость — исполнители главных ролей в «Бемби». Елизавета Каткович, Сергей Журавель и Анатолий Жук были удостоены высокой награды — премии Ленинского комсомола Белоруссии 1980 года.

И было горе — не стало режиссера спектакля Юрия Павловича Мироненко.

И был не закрепленный в документах, но оттого не менее нерушимый уговор: спектакль сберечь, сохранить во всей его силе и полноте.

Феликс Зальтен, австрийский писатель и охотник, самую большую известность снискал своей «лесной сказкой» об олененке Бемби.

Зальтен написал «Бемби» в 1924 году, когда так свежа была память о Первой мировой войне. Поэтому уже тогда было естественно из этой сказки делать несказочные выводы и получать нешуточные уроки. Жизнь на лоне природы, полной мудрой гармонии. Очеловеченная природа в сказке становится нам ближе и понятнее. И тогда извечный драматический конфликт между животными и «царем природы» становится конфликтом между гармонией и хаосом, человечностью и — бесчеловечностью. Тем более естественно, что наш современный человек 80-х толкует «Бемби» как сказку о нашем сегодня, с великой тревогой и болью за будущее природы, мира, человечества, за будущее Земли — и с великой надеждой и верой.

...На сцене — на кругу, площадке — рождался олененок, и весь мир, вся природа внимала этому светлому и великому событию: рождалась жизнь! И оттого было радостно, но вместе с тем тревожно: как жерла пушек, нацелены прожекторы, оковавшие металлом круг, маски-противогазы, безликие, мертвенные, зловеще пляшутся на живых — таких прекрасных, полных силы и грации.

...Мать олениха преподает Бемби первые уроки вселенской нравственности, природа его учит, развлекает, ободряет, охраняет... Бемби взмывает ввысь на качелях,—

счастье, радость! — но тревожно взвывает самолетный гул и тошнотворно засвистит бомба!

Маленький олененок Бемби — Сергей Журавель — прошел через познание красоты, многообразия и... жестокости жизни. Он узнает любовь и нежность, страх и мужество, отчаяние и надежду, рождение и смерть. Только не разочарование, не безнадежность; жизненный круг завершается — но не завершается жизнь, ибо она бесконечна!

Нежная мама — Елизавета Каткович — соединяет в себе мягкость и мудрость материнства, женскую зрелость и стихийную страстность... Голос ее журчит и ласкает малыша, но в нем появятся и непреклонность, и твердость, и отчаяние: предчувствуя свою гибель, она закликает, требует, подстегивает малыша — бежать, спасаться, жить!

Великой науке жизни будет учить олененка старый олень. Вожак — Анатолий Жук — царственно прекрасен: неслышная поступь, величественная пластика мощного тела, гордая посадка головы и — корона! Кисти рук скрестились над головою, словно вознеслись над могучим старым оленем его украшение и гордость, символ его величия — ветвистые рога.

Весь он — воплощение красоты, мудрости и целесообразности природы, ее доброты и мощи. Появляясь в критические моменты олененка, он поведет Бемби по жизни, формулируя ее законы, спасая от неминуемой гибели, обучая благородству, мужеству, бдительности. И, выполнив свою миссию, снова беззвучно исчезнет, уже навсегда, слившись с травой, листьями и тенями. Но кодекс чести, жизни, мудрости не исчезнет, унаследованный Бемби — взрослым оленем...

Кульминация «Бемби» — погоня. В грохоте мечутся олени, отчаянный вопль ужаса стоит над сбившимися в загон, стягиваемыми канатом оленями, стон отчаяния, безнадежности, крик смертной тоски юного существа, подгоняемого к пропасти. Напряжение достигает наивысшей

точки — и вдруг наступает тишина. Оглушающая тишина. Ничего живого не остается на только что пульсировавшем жизнью островке, сейчас затянутом мертвой полиэтиленовой пленкой...

Двое в скафандрах осторожно ступают, внимательно вглядываются в раскинувшийся перед ними «остров мертвых», пытаются отыскать что-нибудь живое. Тщетно...

«Спектакль «Бемби» призывает беречь все живое на Земле — начиная с травинки и кончая человеком. Спектакль — страстный протест против разрушения, насилия, жестокости».

«Проблема взаимоотношений человека и природы всегда была насущной, а в наше время выросла еще больше. Заставить людей задуматься над своими поступками, над поступками других, над своим будущим и будущим Земли призывает спектакль «Бемби».

«В наш стремительный век, век фантастической техники и рационализма, люди отводят природе второстепенное место. Исчезают многие виды растений, животных... Но не исчезают ли вместе с ними какие-то невозвратимые частицы человеческой души? Спектакль как раз и ставит такой вопрос. А отвечать на него — людям».

Это слова Елизаветы Каткович, Сергея Журавля, Анатолия Жука — актеров, так много сделавших для спектакля и так много от него получивших.

Жизнь актера не замыкается на одной — пусть этапной, пусть на редкость удачной работе. Актеру необходимо идти в ногу со временем. Иначе — застой, топтание на месте, и не успеешь опомниться, как ты уже позади, отстал. И потому в путь актер забирает наработанное, накопленное, продуманное — творческий и нравственный багаж.

Со дня премьеры, успеха прошли годы, которые доказали: Бемби не был лишь счастливой случайностью в жизни Сергея Журавля. Запомнились зрителю, стали вехами на пути артиста Антон в «Юности отцов», Павка Корчагин, Сер-

гей Тюленин, Тимур, солдат Крынкин в «Выборе» А. Дударева; Мишка Земцов, «энтузиаст 60-х годов», оптимист, опьяненный запахом тайги и зовом дальних дорог из «Жестоких игр» А. Арбузова; Лопотухин, мечтатель из спектакля по пьесе А. Хмелика «Гуманоид в небе мчится», Грэй в «Алых парусах» по А. Грину... Максим Богданович в одноименном телевизионном документально-художественном фильме дал опыт работы в новом материале; литературный театр на телевидении, участие в радиопередачах, преподавание в Институте культуры — все это наполняет жизнь молодого актера беспокойством, трудом и ощущением полноты жизни. Сегодня он — артист недавно образованного Государственного молодежного театра, один из основателей нового театрального дела. Воспитывать юных можно, лишь не допуская никаких компромиссов, не позволяя себе говорить с юными зрителями языком «тюзовских штампов»...

Именно поэтому Анатолий Жук требовательно и строго относится к сегодняшней работе в своем театре, испытывая художественную неудовлетворенность некоторыми ролями, по сути, не всегда проникнутыми глубокими мыслями и волнением. «Уходят такие спектакли, уходят такие герои — и не жалко. Но ведь с ними уходят наши лучшие актерские дни, уходят герои, которые должны были сказать нашему зрителю важное — и не сказали... Обидно...» Тревожит актеров и судьба талантливой Екатерины Каткович — несколько лет подряд ей одну за другой предлагают одноплановые роли. За последние годы можно отметить только роль матери Янки Купалы в «Калысцы чатырох чараўніц» Вл. Короткевича.

Святое художественное недовольство собой — такое плодотворное, проторяющее дорогу новому, — не только оно звучит в размышлениях Анатолия Жука о судьбе своей и товарищей по театру. Жук сыграл за последние голы немало, среди ролей — Жухрай в «Как закалялась сталь», Хория в «Именем земли и солнца» Иона Друцэ, Миканор

в «Подыху навалыніцы», он участвовал в постановках коллектива молодых актеров под руководством В. Матросова в своеобразном литературном театре.

Он вспоминает: был год, отмеченный работой над ролью Вожака, тревогами и радостями — тревогами перед сложностью постижения задач и радостями прикосновения к подлинному искусству. Так и помечен он в жизни — годом этой роли. Был год Хории, год Жухрая, год Миканора. И год без роли, которая взбудоражила, потребовала бы напряжения всех сил... В списке ролей значатся многие спектакли и имена, но часто актер лучше других определяет значение своей работы...

На суд зрителей была представлена масштабная работа Белорусского телевидения — двухсерийный телефильм «Новая земля» по поэме Якуба Коласа. В главной роли Михаила — Анатолий Жук. Сыграл горячо, с любовью, горечью и сочувствием.

Анатолий Жук мечтает — или скорее рвется к работе, которая бы ставила задачи трудные, непосильные, именно так! — которой можно было бы отдавать помыслы, силы, душу, фантазию... Он ждет роли, спектакля, ждет режиссера, которому понадобятся еще не востребованные душевные запасы, творческий и гражданский потенциал. Ждет активно — работая, думая, споря.

А спектакль, который принес им почетное звание лауреатов, живет в душе воспоминанием о счастье и вдохновении. И как надежда.

Помните?

...Вдруг шелохнулась травинка, дрогнул стебелек, затрепетало прозрачное крылышко... А потом, заливаясь счастливым смехом, вскочил на слабые ножки олененок. И еще один, и еще, и еще... И засияли улыбки, и заблестели радостные глаза.

И на сцене, и в зале.

[1980 г.]

КАК МОЛОДЫ МЫ БЫЛИ...

Как меняется с годами театральная публика. И не только с годами. Даже в пределах сезона...

Сквозь толпу принаряженных, несколько чопорных зрителей стремительно и ловко проскальзывают длинные и гибкие фигурки ребят, словно снарядившихся в дальнюю дорогу, — даже пузатые сумки, оттягивающие плечо, кажется, набиты дорожным скарбом... И никого это не смущает, все движется в фойе по каким-то своим орбитам, встречаясь, расходясь и снова встречаясь...

Публика в театре меняется заметно; наверное, это увлекательное и поучительное занятие — анализировать театральные залы в разные дни, так сказать, в субботу, воскресенье, в сезон или гастрольным летом. Такой неоднородный, такой изменчивый и такой феноменально единый зал, когда театру посчастливится его потрясти.



«Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина. Сцена из спектакля. Московский театр имени К. С. Станиславского. 1979 г.

Обострение интереса к театральному искусству — даже, можно сказать, взрыв этого интереса, сформулированный как «театральный бум», не просто умножил число зрителей, но и еще более четко разделил зрительный зал «по интересам»: аншлаг увеличил количество не только любящих и старающихся понять искусство театра, но и — пропорционально — тех, кто идет в театр «отдохнуть» или потому, что названия спектаклей входят в «джентльменский набор»... Соответственно и требования к спектаклю тех и других полярны. Так что совершенно естественно, что об одном спектакле можно услышать разноречивые мнения, которые вовсе не свидетельствуют о несостоятельности то ли зрителя, то ли театра. Скорее это знаки поиска, знаки неординарности работы театра и нестандартности мышления зрителей.

«Взрослая дочь молодого человека» задевает зрителей за живое. А единодушия в зале нет. Вряд ли оно и может быть, коль скоро речь идет о произведении искусства, активно врывающемся в текущую жизнь. Газета «Правда», говоря об этом спектакле, отмечала: «Актеры в новой премьеры следуют завету того, чье великое имя носит театр: оказывают самое высокое доверие зрителям. Они ничего не навязывают, они проживают на сцене жизнь людей, предлагая нам самим делать выводы, извлекать уроки».

И зритель извлекает эти уроки. Разумеется, в зависимости от своего желания извлекать их... Одни досадуют на то, что в пьесе мало действия. Что верно, то верно: встреча бывших однокурсников в течение одного вечера, ночи и утра, совершающаяся «в единстве места и времени», особого размаха событий не предоставляет. Мало что и происходит: встретились — спустя около четверти века — вроде бы совсем другие и вроде бы те же (тогдашние!) люди. Попробовали выяснить между собой недо выясненное когда-то. Попытались уточнить, кто есть кто на сегодняшний день... Определяли взаимоотношения с детьми...

Что же касается затянутости спектакля, то она вовсе не в паузах, которые проживаются актерами с изумляющей правдой, не в тишине, когда они молча едят, пьют, чистят картошку, просто сидят, когда мы оказываемся непосредственными свидетелями рождения мысли и чувства, атмосферы...

Кажется, в спектакле чуть больше танцуют, чем нужно, хотя танцуют превосходно и в танцах тоже договаривается недоговоренное, выплескивается невысказанное.

Танец во «Взрослой дочери...» — полноправный компонент и пьесы, и спектакля. В студенческие годы хозяин квартиры Куприянов по кличке Бэмс был «королем джаза», мягко говоря, не весьма поощряемого в ту пору, и всеобщим любимцем в своем институте. А «Чаттануга-чуча», шлягер Гленна Миллера, ритмичная, зажигательная «Чаттануга», под которую сначала отплясывали в фильме «Серенада Солнечной долины», а потом — на каждом пяточке, где она звучала, — эта «Чаттануга» осталась мелодией, «особой приметой» их молодости. Бэмс, его жена Люся, его сокурсники Ивченко и Прокопьев будут ее танцевать в спектакле по-разному: сначала с иронией, словно реконструируя молодость, потом как символ общности воспоминаний, с упоением, хмелея от восторга, лихо, до изнеможения. И еще — когда Бэмс (А. Филозов) и его дочь Элла (Т. Майст), ироничная, раскованная, небрежно-панибратски обращающаяся с родителями, — вдруг в танце словно наново познакомятся, сбросив шелуху взаимных обид, огорчений, взаимных претензий. Они рванутся друг к другу — такая взрослая, такая пленительно юная дочь и ее, увы, уже не очень молодой, но такой легкий, сию минуту сочиняющий свой танец, такой талантливый ее отец...

Танец дополняет то, что было сказано, то, что произошло: в эту ночь воспоминаний мы узнали, что Бэмс за эту самую «Чаттанугу» как «стиляга» и «плесень» был исключен из института. И, хотя вскоре был восстановлен,

не сумел забыть этой несправедливости. Он был (и остался) эмоционально возбудимой, по-настоящему художественной, стихийно одаренной натурой. Но — не бойцом. Обостренная совесть, взрывчатость, ранимость, непоследовательность — все эти черты спаяны актером в Бэмсе и позволяют проецировать его судьбу в прошлое и будущее — то, что осталось за пределами пьесы, но в существе роли.

Режиссер Анатолий Васильев и актер Альберт Филозов не оправдывают своего героя, но их симпатии принадлежат ему. Ибо его душа — живая, горячая и оттого легкоранимая, его способность уловить новое, свежее привлекательна.

Пьеса Виктора Славкина дает театру простор для интерпретаций. Порой, может быть, даже чуть больше, чем необходимо. Особенно это касается молодых героев, иногда очерченных небрежно, словесными и смысловыми клише. Из-за этого кое-где в спектакле рождается двоечтение: Элла долго говорит о своей тезке — знаменитой Элле Фицджеральд, но пафос монолога какой-то безадресный и не очень-то уместный...

Режиссер, ничего не подчеркивая, дает нам возможность сравнить молодых со старшими и увидеть черточки похожести: своевольная Элла — и ее мать Люся, сын Прокопьева Толя (В. Древицкий), основательный и деловой, очень напоминает прагматика Ивченко, а неуправляемый, импульсивный «правдоискатель» Игорь (С. Багов) — это же Бэмс в юности! Ничего не пропадает...

А «Чаттануга»? Что ж «Чаттануга»... Когда-то восхищались Соней Хени, победительницей Олимпиады в Лейк-Плэсиде, потом кружившейся на льду в «Серенаде Солнечной долины»... Через десятилетия мир рукоплескал Ирине Родниной в ее «Калинке»...

Для А. Васильева, думается, самым-самым дорогим в спектакле оказалось время. Очень конкретное время —

семидесятые годы, даже уточняется: семьдесят восьмой год. И герои принадлежат именно этому году. И обстановка, подробно, тщательно воссоздаваемая на сцене, — сегодняшняя: все магазинное, выбранное по достатку, купленное не второпях, но и не отысканное в «комиссионках». Вот была фантазия — и принес Бэмс домой этот крохотный хохломской стульчик — может, еще для дочки. Один. Не в гарнитуре, не для стиля — просто понравился алый, сияющий золотом, расписной...

Все в квартире подробно и точно: не забыты выключатели и розетки с двойничком, счетчик в прихожей, газ мерцает на плите, молоко в холодильнике, джезвы начищенные блестят, салат готовят, не упуская ни одного ингредиента... Но — художник Игорь Попов растянул квартиру в длину, расположил по диагонали, освободив для актеров большую часть сценического пространства. Целесообразность, удобство, выразительность мизансцен вовсе не мешают созданию зрительного образа, метафоры спектакля: то, что происходит в маленькой московской квартирке, хотя и не претендует на широкое обобщение, но не столь уж и камерно, Характеры и судьбы героев, взятые, как в моментальной фотографии, в какое-то, казалось бы, случайное мгновение, типичны, узнаваемы — и по-человечески неповторимы.

Хочется войти в эту своевольно выпрямленную квартиру, вспоминаются полузабытый сленг пятидесятых годов, мелодии и ритмы тех лет, когда «так молоды мы были»...

...Удивительная все-таки профессия — режиссер: улавливает, кажется, неуловимое, постигает, пожалуй, непостижимое, то, что чувствовали незнакомые люди в не прожитые нами годы, открывает в, на первый взгляд, обыденном и банальном поэзию, затрагивая в нашей душе молчавшую до поры струну, да так, чтобы она отозвалась верно и звонко! Расшифровывает если и не само время, то какое-то его мгновение, и оно оказывается полным смысла.

«Какие слова!» — вздыхает Прокопьев. Какие такие слова в старой песенке? Самые немудрящие, да и мелодия — ничего особенного. Но чувство, переполнявшее тех, кто эти песенки пел в юности, но молодость, клокотавшая в них, — вот что было прекрасно тогда...

В одну прекрасную московскую ночь удалось всколыхнуть эти чувства, не идиллически, а довольно-таки конфликтно, но взбудоражить память о молодости... Удалось режиссеру — актерам — героям убедить, что «души прекрасные порывы» не угасли: ладный и молодежавый проректор Ивченко (Э. Виторган), побывавший всюду и даже на захолустной американской железнодорожной станции Чаттануга, с завистью глядит на нескладного Бэмса, на его постаревшую жену, он умаялся от «перегрузок», но все никак не уйдет из этого дома, где шумно, бестолково — и все-таки сердечно и тепло. И танцует «Чаттанугу» — умело, но как-то уж очень деловито, старательно, без артистизма, свойственного Бэмсу. Без самоиронии и щедрости Прокопа (Ю. Гребенщиков), давно определившего себе вторую роль при неподражаемом Бэмсе и сохранившего нежность и душевную широту. Хотя смешной и наивный «простачок» Прокоп поразит нас неожиданной серьезностью и самоуважением, с какими скажет о своей работе: она лучше всех! Счастливый человек Прокоп — не потому, что невелики у него притязания, а от щедрости и независимости натуры, от душевной открытости и душевного здоровья, от умения восхищаться — счастливый.

Лидия Савченко, Альберт Филозов, Юрий Гребенщиков, Эммануил Виторган живут в спектакле с максимальной искренностью и полнотой. Четкая режиссура словно высвобождает актерскую фантазию, импровизационную непосредственность, не опасющиеся стать неконтролируемыми. Спектакль в полном смысле режиссерский — когда режиссер с самого начала хорошо знает, чего он хочет и как это сделать. И воплощает свой замысел, открывая

в актерах неисчерпанные ресурсы, невостребованные богатства. Как актеры, в свою очередь, — в героях... Как герои — в себе и в своих близких. Как и те и другие — в не-изжитости молодых порывов.

Не зря режиссер «закрывает» спектакль, так сказать, в форме рондо, повторяя и закругляя его музыкально и смыслово, даже в ущерб композиционной завершенности: уже окончен спектакль, уже зрители встали с мест, а герои, придя на утренний сеанс в «Орион», поют старье-старые песенки и залихватски отбарабанивают такт на крышке пианино. Еще одну, и еще, и еще... И не могут остановиться, не могут насытиться... Все вместе — и «молодые люди», и их взрослые дети...

«Знамя юности», 17 июня 1980 г.

«ОСТРОВ ЕЛЕНЫ»

«Давным-давно здесь была деревня, а в деревне жили-были очень хорошие люди». Потом вода залила всю округу, и в память о деревне остался лишь взгорок — он стал островом: «Поэтому, наверное, этот остров особенный... На нем даже люди становятся иными. Не такими, как обычно... Над этим островком парит любовь Елены и Старика. И их любовь, видно, также может что-то изменить в нас...».

Заповедный остров... Как мы временами стремимся к такому месту, где можно сосредоточиться, оглянуться или просто посидеть, созревая для будущих поступков, решений и дел... Для Евгения Шабана, наверное, им была Нарочь — земля его дедов, его отца и матери: там он собирался с мыслями, а может, «перетряхивал» их, там возникали замыслы, там он в чем-то утверждался или что-то отвергал. Кто знает...



«Остров Елены» Е. Шабана. Сцена из спектакля. Театр имени Якуба Коласа. 1982 г.

Определенно только одно: в «Острове Елены» больше, чем в любой другой его пьесе, личного. Драматург словно торопился закрепить на бумаге свои мысли и мечты, особенно те, что еще не очертились ясно в его воображении, но бродили и тревожили душу. Он как будто знал, что пьеса эта — его последняя, и спешил насытить ее всем, что чувствовал. Волнуясь, не успевая, он, кажется, не очень заботился о сценичности, отдавая то одному, то другому персонажу большие монологи, — торопился высказаться... Поставив точку в рукописи, он не ставил ее в сценическом варианте для Театра имени Якуба Коласа — родного ему витебского театра, в котором двадцать лет назад начинал актером. Работа коллектива, режиссера Бориса Эрина вместе с Евгением Шабаном над пьесой «Остров Елены» была в зените, когда драматурга не стало... Но театр, имеющий немалый опыт работы с белорусскими драматургами, не принялся самочинно править пьесу — он учел последние правки автора и, следуя им, продолжал ставить как есть...

Театр ставил спектакль о заповедном — о «нравственном законе внутри нас»: это емкое понятие, вбирающее бережность ко всему живому — и ко всему духовному, нетерпимость к суетному, преходящему, тому, что «не есть жизнь», и широту понимания человека с его недостатками и заблуждениями... Это и ненависть к мещанской всеядности и омерзительному свойству все проглотить, переварить, усвоить себе на потребу, и неприятие сектантского аскетизма. Не все эти постулаты растворены и переплавлены в образы, в драматургическую канву: первоначально автор обращал прямо в зал монологи-исповеди героев, позже он вплел их в основу пьесы, и герои находили собеседника рядом, но исповедь оставалась исповедью...

На взгорке «острова Елены» собрались несколько человек: старик Макар — мудрец, учившийся грамоте по томику Пушкина, ведун трав и цветов, охранитель живого в природе и душе, сберегающий на островке среди воды память

о любви и красоте; его друг и духовный наследник поэт Роман; деревенский философ, старый солдат Прокоп; сын старика Виктор — из тех, кто медленно запрягает, да быстро едет; жена Виктора Верка (когда она по деревне идет — все собаки прячутся). Сюда, на остров, для короткого, всего на один день, отдыха приедут еще нестарая профессорша-филолог Гречинская с сотрудником Синицыным, дочкой Мариной и юным Маратом, аспирантом... Время от времени в памяти Макара и перед нами возникает Елена (С. Окружная) — молодая его жена, она родила Виктора — и умерла...

Так случится, что в тот единственный день и светлую ночь каждый из них откроет нам заветное, потаенное, в чем не признавался ни разу даже себе. Почему именно здесь, в этот день? Только ли потому, что тихо и строго здесь: голубое небо, голубое озеро, верба над ним, птицы поют, трещат кузнечики, вода шепчет...

В пьесе Макар — центр всего, что свершится перед нами, а в спектакле Анатолий Трус — легкий, чистый, строгий и таинственный Старик. Ему — и герою, и актеру — отдал автор свои безраздельные симпатии, он — символ самой природы, ее мудрости и справедливости. Наверное, потому так протестует драматург против всякого насилия над Макаром. Шумная, суетная сноха Верка — олицетворение напористого самоуправства. Эта Верка узнаваема: судьба сталкивала нас с подобными типажам, и, кажется, именно с этой: она не испытывает неловкости, не знает колебаний и уверена, что ей-то доподлинно известно, как кому жить, потому и сатанеет от обиды и злости, когда те, кого она за шиворот тащит к счастью, сопротивляются... (Н. Левашова словно вбежала с деревенской улицы на быстрых ногах, широко меряющих дорогу, с зычным, проникающим во все щели голосом и с наивным бесстыдством выволокла семейные неурядицы на людской суд...)

Замолчит-заледеет Макар, сожмется от неловкости Виктор (Л. Трушко) — вялая доброта долго не позволяет

ему пресечь Веркин деспотизм, но мы еще услышим металл в его голосе, увидим потемневшие от гнева глаза — актер сделает видимым свое кровное родство со Стариком... Но ведь и у Романа (Е. Шипило) — пусть и не кровное, но еще большее духовное родство с Макаром. Даже внешне — в неспешной поступи, в раздумчивой, возвышенно-эпической речи. И у Прокопа есть это родство: Ф. Шмаков вывел на сцену человека необыкновенно «обыкновенного» — целиком от земли, от этих полей и озер. Чуткий, способный сострадать, он не всякому открывает эти свои свойства, но тут Макара обидели — значит, его, Прокопа, задели за живое. Прокол Макара любит нежно, считает себя обязанным защищать его духовность. Прокоп в спектакле коласовцев словно цементирует собою многослойность пьесы: пласт поэзии, пласт философии, бытовой пласт персонифицированы в этом неприметном человеке с острым взглядом, они в его размышлениях и выводах, в его витиеватой колоритной речи, где причудливо и живописно перемешались высокий и низкий «штили». Но и Прокоп, уверенно ступающий по своей земле, и он, надежный и основательный, словоохотливый и приветливый, в минуту сосредоточенности посетует: никогда писем не получал, — и дрогнет его лицо...

Гречинская (Г. Маркина) — вот у кого нет родства ни с кем, да, кажется, и не требуется оно ей, жестоко и рационально обратившей свою жизнь в карьеру. Решительная дама привычно расчерчивает жизнь дочери, властно распоряжается окружающими, холодно отодвигая все, что может ей помешать сию минуту или в будущем... Она безжалостно подавляет бунт Синицына (Г. Дубов раскроет нам боль слабого человека, обнаружившего, что привычная самоирония больше не спасает; история болезни Синицына — это еще и история его нравственной хвори), почувствовав сопротивление — грозит карами спокойно, свысока — многолетнее восхождение по лестнице карьеры придает ей

уверенность... Не любя, не понимая по-настоящему своего дела, она удовлетворена вполне состриженными с него купонами... Но и ее затронет озерная тишина, и она — пусть ненадолго — спросит с себя по «гамбургскому счету», по-честному. Но итог — безрадостный... В своей последней пьесе Евгений Шабан раздал героям частицы своей биографии, своей души, своих тревог и надежд, Поэт — он воспел человеческое в человеке; драматург — он сделал это в форме драмы, отразил в коллизии, возникающей всякий раз, когда люди домогаются истины; актер — он дал героям возможность высказаться, а исполнителям — взглянуть прямо в зал, чтобы зрители и актеры — глаза в глаза...

И каждому персонажу давал надежду — даже тем из них, кто был ему антипатичен, в ком видел противника. С добротой сильного и щедрого человека он взывал к их совести.

Колдовской остров, на котором люди отрешаются от суеты, отбрасывают на время то, что тревожит в наших шумных буднях: честолюбие, зависть и обиды, стремление быть не хуже других или выше других. Остров, который позволяет людям вырваться из повседневной гонки, чтобы остановиться на момент. Остановиться — посреди жизни. Так называет это Макар, так назвал это автор.

Посреди жизни уже многое случилось, сбылось, многое напутано, многого не поправишь. Но посреди жизни — значит, что впереди надежда, что можно исправить, распутать, прояснить, что многое еще сбудется. Пока ты чувствуешь себя «посреди жизни» — нет невозвратимости.

Театр имени Якуба Коласа, поставив пьесу Евгения Шабана, воспринял ее порыв к нравственности, к строгой требовательности. В финале герои, сидя у озера, вглядываясь в зал, поверяют нам свои раздумья. Негромко. Сосредоточенно. Требуя и от нас размышлений.

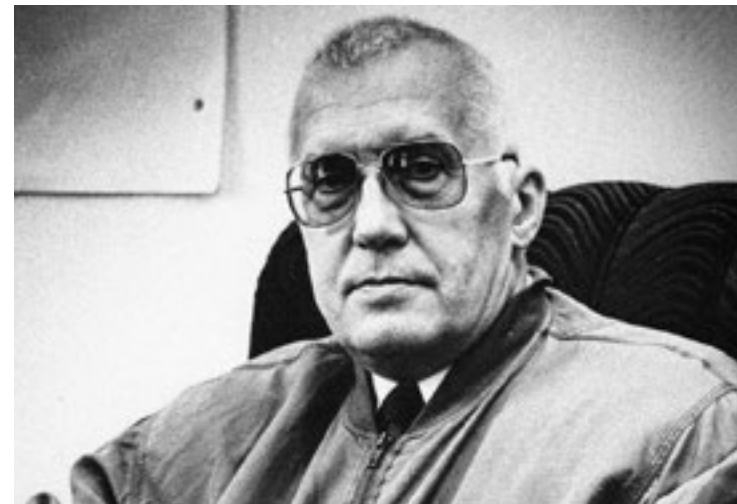
«Знамя юности», 23 декабря 1982 г.

ГУСКА ПРЯЧЕТСЯ ОТ ИСТОРИИ

Когда режиссер Русского драмтеатра из Таллина Николай Шейко привез в Минск свой спектакль по творчеству украинского драматурга Николая Кулиша «Блаженный остров», это событие сильно всколыхнуло театральную общественность Беларуси. Режиссера Шейко хорошо знали здесь и полюбили по его постановкам в нашем ТЮЗе.

Микола Кулиш — украинский драматург, автор мощной, суровой и все-таки оптимистической трагедии «97» о погибших крестьянах-бедняках и «Патетической сонаты» — драмы, в которой звучит симфония революции; автор пьес нелегких, непростых, но бескомпромиссно-честных, мужественных, кипучих. Эти пьесы глядят на время суровыми и пронизательными глазами.

Годы оказались не властны над героями Кулиша. «Ничто не смогло засыпать их пылью забвения, угасить зажжен-



Режиссер Н. Шейко, создатель спектакля «Блаженный остров» на сцене Русского театра Эстонии.

ный в них огонь жизнеутверждающей правды, народности и силы, — пишет Микола Бажан. — Но как часто веселый огонек, шуточный украинский чертик, игривые лучики иронии сверкали в его добрых глазах...»

Кулиша называют талантливейшим и преданнейшим учеником Гоголя в отечественной драме двадцатого века. И действительно, его комедия «Блаженный остров» («Так погиб Гуска») во многом наследует гоголевским традициям не только в ситуациях и мотивах, но прежде всего в самой природе юмора. Кулиш вслед за Гоголем утверждает: «Улыбка сквозь слезы — это дождь для засохшей земли. Дождь, после которого цветы распускаются и благоухают...»

Солдат Первой мировой войны, командир большевистского днепровского полка Кулиш писал: «Люблю революцию!» — и дрался против ее врагов, всем своим творчеством утверждая новую жизнь, нового человека; художник, он зорко и прозорливо всматривался в лицо эпохи; драматург, он воплощал эпоху в образах.

А жизнь предъявляла ему своих героев — борцов и романтиков, «незаможников», рабочих, студентов. И — «Российской империи обывателя». Того самого, разнообразного, мизерного, смятенного, напуганного революцией до полной потери чувства реальности, страдающего от уже свершившегося, еще больше — от нафантазированного. Так — волею режиссера Николая Шейко и Русского драматического театра в Таллине — на его сцену вышел осанистый господин в золотых очках и поведал нам свои огорчения, причиной которых единственно она, революция. А она все не кончается, хотя ждут этого и Гуска (Л. Шевцов), и жена его Секлетя (Т. Солодникова), и нянька перерзрелых дочек, практичная женщина Ивдя (А. Бедридинова), и сами семь его дочек, для которых время остановилось, поскольку женихов нет как нет, и ничего не остается, как ждать, и вспоминать, и ждать...

Гуски и ждут, а не живут. Художник М. Китаев поднял над сценой высокий станок — на нем Гуски и гнездятся, сбиваются в стаю, а над ними парит и царствует гигантский абажур-чердак, куда уволокли все ценные вещи — от трюмо до портрета «незабвенного государя императора». В подполе — свинья Маргаритка, предмет сегодняшних забот и упований всей семьи, оплот будущего. И над всем — как живая память о прекрасных, канувших в небытие былых временах — витает такое же незабвенное благоухание колбасы со смальцем, «от которого апостолы на небесах облизывались»... Прошлая жизнь пахла для Гусок колбасой. И умиленный Гуска, весь в грезах, с повлажневшими глазами, вспоминает о той невозвратимой жизни, где были соловьи, наливки — непрерывная Пасха...

Четко выраженный жанр спектакля-гротеска позволяет сближать смешное и печальное, смешать серьезное в плоскость комического и обличать страшную силу мещанской косности. С жанром тесно связаны предложенные автором и следующим за ним режиссером форма спектакля, способ общения со зрителем, способ существования актеров. В зале то и дело звучит смех — оздоровляющее и ясное слово Кулиша, живописующее и разящее без промаха... Гуска Л. Шевцова может под пение «Белой акации» томно вздыхать о колбасе, а может патетически отчеканить: «Служить не мо-гу-с!», веско цитировать свой решительный отказ: «Мужичек из дочерей не сделаю». Печалась об утерянном рае, Гуска способен на протест лишь при свечах... Его отвага — только для домашнего употребления, при свете и воздухе она испаряется. Только что он тужил, что и солнце стало не то, не так светит, не так греет, «цветы не пахнут, соловьи сбежали от революции», но лишь почувдится ему, что есть свидетели его сетований, и он возопит: «Признаю Советскую власть до упора!».

В безвоздушном пространстве дома Гусок ужас перед революцией приобретает гиперболические размеры;

комиссия по ликвидации неграмотности, названная по обычаю тех лет «грамчека», звучит громом небесным, а молчаливый жилец, назначенный в их дом на постой, превращается в страшное чудовище, лишаящее сна и способное проглотить их всех вместе со свиньей Маргариткой и портретом его императорского величества.

Обыватель Российской империи, рассыпавшейся прахом, живя при свечах, знать не хочет об истинном положении вещей...

Гремят боевые марши, земля дрожит от молодого шага, а он отмахивается, а он стонет: «Россия пропала», а он хнычет: «У меня ноги мокрые, дайте мне пару старорежимных калош...» (Герой «Записок из подполья» Достоевского еще раньше доказывал: «Свету ли провалиться или мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить!») Но, достигнув наконец «блаженного острова», где небо, бабочки и никакой тебе революции, только золотая неслыханная тишина, размягченный Гуска наедине с собой разоткровенничается: «Я мышка, я серая мышка, я множуся... А за разбитое зеркало я та-а-кое сделаю! Со всех спрошу!..» И очки его заблистают. Только обещание это, как и все иные, не будет выполнено; хоть и обидно, что зеркало разлетелось — разбита собственность, идеалы, отражение, ибо где же обыватель себя в лучшем виде увидит, как не в зеркале, хоть и не помня себя от горя, позвал Гуска: «Городовой!», но городской не явится на зов, и спросить строго ни с кого не придется — голосу не хватит...

Как не спросит ни с кого бывший студент, бывший эсер, бывший киевлянин, бывший красавец Пьер Кондратенко, способный начать фразу с пламенного протеста, а закончить ее лихим пируэтом еще более пламенного согласия со всеми. Пьер (В. Лаптев) претендует на роль «идеолога», но судорожный ритм его сценического существования, постоянный испуг в глазах, лихие повороты его темпера-

ментных разглагольствований не позволяют усомниться в убожестве его целей. Для него революция — это когда март, весна, Пасха, когда колокола благовестят и все христосуются. Дальше его «революционность» не выдерживает, трещит по швам. Гуска — Л. Шевцов, Пьер — В. Лаптев, Секлетей — Т. Солодникова — редкое по созвучности театральное трио, остро чувствующее жанровое своеобразие и жанровую определенность спектакля. Но и в хоре дочек, звучащем согласно, каждая из исполнительниц ведет свою партию чисто и точно...

Спектакль дорожит художественными деталями, справедливо полагая, что их возможности безграничны: точно отработанный ритуал встреч, скандалов и праздников в доме Гусок свидетельствует о семейной сплоченности и взаимной привязанности, а также нежности образцового главы семьи к домочадцам, распространявшейся в прежние годы и на молодую тогда няньку Ивдю... Причудливые наряды балованных дочек дополняются красными бантиками, а одна из них облачилась даже в галифе и накидку с серпом и молотом.

Высокая культура постановки, погруженность исполнителей в мир, создаваемый на сцене, полная их серьезность и ощущение необходимости их работы дню сегодняшнему образуют сплав прочный и легкий — комедию, где главный герой — герой пьесы, спектакля, сегодняшнего театрального вечера — смех. Смех умного, здорового и чистого человека.

«Вечерний Минск», 20 августа 1984 г.

ЛЮБЯ И НАДЕЯСЬ

Сильные театральные впечатления случаются нечасто. То есть бывает так: спектакль вроде удался, все при нем, и грамотно, и умно, и соответствует новым веяниям, не пренебрегая к тому же традициями, и актеры на уровне. А вот нет радости... Той, которая ничего в первый миг не высчитывает, — всё это потом когда-нибудь! — которая идет напрямую от сердца и, наверно, все-таки для театра самая дорогая.

Так вот, повторю, такая театральная радость рождается все реже. Может быть, не всегда тому виной театр; иногда проваливается и публика... И вправду — ожидая новаций, взывая изумления, потрясения, мы порою умудряемся не слышать обращенного к нам, именно к нам, тихого голоса, который — вслушайся мы — мог бы дать нам ожидаемое потрясение и восторг. Стало быть, в рождении театральной



«Вечер» А. Дударева. Г. Макарова (Ганна), В. Тарасов (Василь). Театр имени Янки Купалы. 1984 г.

радости зритель — соратник театра, для которого, в свою очередь, великое счастье — когда зритель его понимает. Праздником взаимопонимания стала для зрителей и Купаловского театра премьера «Вечера» Алексея Дударева, поставленного Борисом Эриным с музыкой Сергея Кортеса и сыгранного Галиной Макаровой, Виктором Тарасовым и Павлом Дубашинским. Позже, уйдя со спектакля и остынув, можем отметить, что не всегда в нем соблюдена соразмерность, что иные полюбившиеся режиссеру и актерам эпизоды подрастянуты, а приемы еще до конца не освоены, что демонстративно усредненные декорации, отрицая набившую оскомину «условность», не предлагают взамен ясного зрительного образа спектакля.

Но это будет позже, когда непосредственно-живое впечатление станет вчерашним... Да и тогда, взвешивая и раскладывая (что совершенно необходимо, но чему свой срок), не вынесешь за скобки ту горечь улыбки, тот смех. С комком в горле — и раздумье, охватывавшее нас, и свет в душе... И — чувство: речь идет о том, что, пусть неосознанно, беспокоило, тревожило, о чем сердце болело.

Трое стариков — последние «неперспективные» жители «неперспективной» деревни Вежки. Все давно покинули ее: кто в центральную усадьбу перебрался, кто в город уехал, а кто бог знает где затерялся на просторах страны — и лица не кажет, и голоса не подает.

А старики доживают... Как могут... Однако речь здесь не о миграции из села, не только о боли за опустевшую деревушку, нежно нареченную Вежками. И не о бесчеловечности детей, которые, пока родители были в силе, сновали между городом и деревней, набивая сумки и рюкзаки дарами природы, добытыми огрубевшими пальцами отца и матери, а сейчас начисто изгнали из сердца свой сыновний долг. Хотя и об этом... Запустение Вежек, печальное одиночество стариков, чьи глаза с надеждой и тоской то и дело вглядываются в зарастающую травой дорогу, на

которой — никого не взволнует?.. Конечно же, нет здесь гремящих строек, а на бескрайнее поле с гудящими тракторами старый Василь может взглянуть лишь издали, ему-то и за околицу выйти — путешествие, но в спектакле Купаловского театра мы ощутили напряжение и заряженность большой жизни, нашего сегодня, так жестко сцепленного с днем вчерашним и днем завтрашним.

Современность врывается в спектакль не просто голосом транзистора, без которого Василь — ни шагу, не только отзвуками неоставимо меняющейся большой жизни... Она — в размышлении стариков, в их толковании прошлого, настоящего и будущего. Она — в их тревоге: «Как оно будет с землей?». Она — в их спорах: не сегодня начались, не завтра кончатся! Можно было бы сказать: кому интересно, что думают эти отживающие свой век старики? Оказалось — да это же целый мир! Эти трое — Ганна, Василь, Микита — из наших восьмидесятых, чтобы предстать перед нами такими обыкновенными и неповторимыми, и нужно было прожить только свою, обыкновенную и неповторимую, единственную жизнь... Актеры принесли на сцену не просто достоверность, — с нее все только начинается! — но точную биографию своего поколения, своей страны и своих родных Вежек. Хотя актеры гораздо моложе персонажей, но нам уже невозможно отделить Виктора Тарасова от немощного пришепетывающего философа Василя по уличной кличке «Мультик». Деревня приклеит кличку — не отдерешь: до тошный, обо всем задумывающийся Василь-Мультик. Занудливый «правдолюбец» Микита, на земле родившийся, а рук к ней не приложивший, любитель руководить и подчиняться авторитетам, у которого ничего общего с Ганной и Василем, только одиночество; его припечатали «Гастритом»... Только вот Ганне, сыгранной Галиной Макаровой, не нашлось прозвища: не могло найтись.

Макарова вывела перед нами человека исключительной цельности и стойкости. Подумалось: кажется, и Макарова,

и Тарасов, а стало быть, и автор, и режиссер предъявили нам идеальных героев, которых, правда, трудно распознать в их негероическом обличье... Но их нравственная состоятельность, их моральная высота, их роль в жизни заслуживают самых высоких определений!

Ганна — неуклюжая, неловкая, тугие, застуженные суставы плохо слушаются, но по привычке все торопится, семенит, хоть уж и незачем, да и не для кого... Ганна, старая, замотанная платком, буквально пленила нас с первого появления детской доверчивостью, добротой, певучим голосом, живыми глазами, неистребимым жизнелюбием. Чем дальше, тем более покоряет Макарова, и наверняка не только зал, но и партнеров своих: невозможно не поддаться очарованию человеческой притягательности Ганны; страдания, горе, обрушившиеся на нее, не иссушили души, не отучили надеяться и верить. Макарова играет «чистую» трагикомедию: смешное так прочно проросло в ее исполнении болью, что не отделить, не разорвать. Неистребимая жизненная сила заставляет Ганну всегда искать и находить случай пошутить, посмеяться... А засмеется — и что-то словно ее толкнет: а помнишь? — и ей уже не смеяться, а рыдать впору... Довелось Ганне и под бомбами лежать, и живьем в хате гореть, и в студеной болотной топи сидеть «вот с таким животом», и схоронить за одну зиму троих малых деток, и самой стрелять...

Лучше не вспоминать, а ведь не забудешь... Биография Ганны — налицо. Она и в ее вспыхнувшей надежде и оттого в детски бурной радости: показалось, что получила весточку от пропавшего сына, и жаждет поверить, а поняв, что обманулась, помертвеет, почернеет. И — снова станет надеяться. Сострадание, вечный спутник женственности, не иссякает в Ганне, оно сейчас — источник, что питает ее уходящие силы, заставляет держаться и поддерживать оказавшихся на ее попечении Мультика и Гастрита. Сострадание и мудрая наивность, заставляющие вопреки всему

радоваться самой малости в жизни... И печаль умудренности невеселым опытом, не позволяющая загадывать надолго. Все это так славно слилось в существовании Макаровой в спектакле...

Роль Макаровой в спектакле — бенефисная, когда по отточенности деталей и законченности целого принимаешь каждый эпизод как личный подарок. Но ведь нигде, ни разу актриса не погрешила против ансамбля, против хорошего тона спектакля. Можно назвать бенефисными все три роли: святой Василь-Мультик Виктора Тарасова, живущий в согласии с землей и солнцем, уважительно беседующий с ними, может, шлепая ладонями по земле, подползти к Ганне с Гастритом, чтоб поглядеть — о чем толкуют?.. Расстраивая сватовство Гастрита, он устроит шумный скандал, чуть ли не потасовку, но глаза будут лукавые. А почти обрядовый завтрак Ганны и Мультика? Поварчивая, он усядется за стол, прикрикнет на нее, чтоб села... И нальет Ганна ему молока в кружку. А он — ей... И, подняв кружку, улыбнется Ганна застенчиво. Хорошо все-таки замужем!.. А он вскинет на нее глаза с нежностью и жалостью и — буркнет: «О боже!»

Так возникнет миг пронзительной человечности, миг сердечного единения актера и зрителя, театра и зала...

Иначе и нельзя в таком спектакле, необходимо, чтобы актеры понимали друг друга, чтоб откликнулись на каждое душевное движение. Только тогда окажется возможным прозрение Гастрита — не формальное, положенное по пьесе, и не только в спорах с Мультиком, а — выстраданное.

Гастрит не умеет радоваться простым радостям, простой жизни. Ему ничего не стоит походя отнять чужую радость. Суетная жизнь Микиты-Гастрита вся потонула в заботах, как удержаться: не потерять «авторитетную» должность, любой ценой «руководить», любой ценой выжить. Половинная жизнь: половина правды — а половина клеветы, половина любви, половина войны, половина

честь... (В одной из пьес Андрея Макаенка герой говорит о могущественном «почти», которое, поставленное рядом, меняет смысл слова. Вот и здесь, у Гастрита, почти правда, почти любовь, почти честь означают потерю всего...) Но сильна над ним магия инерции: уже на закате дней за ненужный ему выигрышный лотерейный билет, зверея, горло готов перегрызть. Так его и швыряет: от человека — до получеловека...

Дубашинскому удастся показать Гастрита и смешным, и страшным, как бы ретроспекцией напомним он о тех временах, когда мог Микита чужой жизнью распорядиться... И жутко, и отвратительно... Протестуя, споря, шаг за шагом все-таки идет Микита к Василию. Постигая никчемность прожитого, чем кичился... «Любил мало... Жалел мало... Плакал мало...» Что же делать человеку, если он уже не в силах изменить ничего в своей жизни? Переосмыслить ценности? Вспомнить, что они есть? Микита и тянется к Василию, чтоб научиться; не сумел научиться жить — учится умирать. Дубашинский убедил нас в искренности и законности последнего желания Микиты — он молит о здоровье для Мультика: «Он святой»... Так неожиданно для себя оказался Мультик праведником. Во всяком случае, распинали его бандиты как праведника, гвоздями на кресте. Рассказывает он об этом, былом, с усмешкой, разглядывая шрамы на руках, с такой же печальной усмешкой коротко объясняет Гастриту: «Я не молюсь солнцу... Я разговариваю. Молятся на коленях». Никогда, ни с кем — на коленях. Тихий, прочный, надежный. До конца надежный. И до конца — благодарный жизни, дарившей и радость, и горе. Всегда — хранитель сущего на земле как величайшей ценности. До конца — любя, страдая, радуясь, отчаиваясь. И снова надеясь.

БЫТИЕ БЫТА

«В этом доме бывал Лев Толстой» — несколько раз звучит в спектакле. «...Бывал Лев Толстой» — это подразумевает некую исключительность старого дома, возносящую его над суетой, над преходящим — к высотам могучей духовности. Массивная колонна с завитком капители вырисовывается где-то там, в самом углу заднего плана, и свидетельствует почтенный возраст строения... Но перед нами-то дом — в разрезе «коммунального быта», со своими жителями, с брезгливым высокомерием одних, с демонстративной — «Нам скрывать нечего!» — обнаженностью семейных баталий других, с отстраненной замкнутостью третьей, с «гражданской активностью» доброхотного сыщика... Зрителю предъявят и перевернутое мусорное ведро в общей кухне, и слишком тонкую стенку в «местах общего пользования», и замочную скважину как способ получения информации, и бутылку водки, привычно и недолго хранящуюся у ножки кровати, и пламенное «О соли мио!» — разливающееся из динамика в разгар безобразного скандала...

Действие пьесы Алексея Казанцева происходит в 60-е годы, или совершенно точно — в 1964 году в Москве, в одном из переулков, а может, и на площади, которой сегодня уже нет. Помнится, стоял на Арбатской площади дом, его обтекали трамвайные рельсы, первый этаж занимала парикмахерская со смешной табличкой «Стрижка дам», а войдя в парадное, так мало соответствовавшее своему торжественному наименованию, вы окунались в шумный, пестрый, пыльный быт разделенных на комнатки старинных апартаментов. Стороннему глазу живописная эта картина представлялась достаточно мусорной и лишенной всякой романтики. Но мы-то и тогда знали — а с годами поняли вполне, — что на этой коммунальной почве произрастали и благородство, и духовность, и поэзия,

и любовь... Но все эти качества чаще всего молчаливы, и потому память услужливо подбрасывает другие фотографии...

Мы увидим по-театральному впечатляюще организованную и оттого еще более страшную сцену, где домашний тиран измывается над семьей. Деловито прикажет он жене сесть на перевернутый стул (так, наверное, обиднее?) — и она сядет привычно и послушно, боясь не потрафить садисту! А тот, очумелый от похмельной «всемирной скорби», требуя уважения, почитания и любви, примется угощать сына водкой... И в обшарпанной комнатухе сгустится атмосфера страха и злобы, настоящая на многолетнем унижении и ненависти, готовая в любой момент взорваться — криком? ударом? убийством?.. Мы услышим привычно нудные препирательства между супругами по осточертевшему поводу, кому воспитывать сына, увидим сына-десятиклассника, нетерпеливо шаркающего тапочками, устремленного из дома...

И нежную увядающую женщину увидим мы в сногшибательных кимоно и с вечерними прическами, печально и таинственно шествующую все туда же — на общую кухню, где перевернуто ведро с мусором...

А вот и общественник-доброволец, забывающий свои дела, даже «скорую» жене вызвать, движимый единой лишь идеей добра и нравственности, на пути к ним не жалеющий ни старого, ни малого, навязывающий всем и каждому докучную мудрость подъезда и лавочки возле него...

И среди всех этих кастрюль и занавесок, бутылок и ведер, среди шепота и визга, тихих слез и истощных криков — Она. С потертым портфельчиком, в уже тесной школьной форме, нежная, легко ступающая и, несмотря на колготню, неприютность, все-таки с надеждой и радостью взирающая на мир... Саня Глебова, девочка из старого дома, где действительно, кажется, бывал Лев Толстой.

Пьеса Алексея Казанцева ставит перед режиссером задачи, которые тем сложнее, что, можно считать, вроде их вовсе нет... Можно считать, и тогда очень нетрудно отнестись к ней, как к, так сказать, картинкам нравов. Вот так, мол, жили, и радости в том было мало, а причины ясны, но была среди них юная поросль, подлесок. Им, беднягам, досталась оскомина от тех яблок, что ели старшие. И претерпеть им довелось, и из дому они бежали, а вот жизнь, она свое взяла: и любовь их, оказалось, жива. А на том чердаке, где когда-то прятались они от докучавших им непрошеными советами и шумным вмешательством взрослых и счастливы были своей молодой любовью, — сегодня, спустя двенадцать лет, девочка в школьной форме читает уже не Пушкина — Хемингуэя! — и то ли ждет кого-то, то ли просто хочет помечтать наедине с собой... Так что жизнь не прекращается.

И будет все верно, все правильно.

Но, думается, будь это так, вряд ли стоило бы огород городить, ставить на сцене то, о чем уже не раз говорилось, писалось и ставилось. Тем более что и с некоторыми героями, да и с ситуациями, мы уже «где-то встречались», текст пьесы порою грешит многословием, да и иные реплики так и хочется, чтоб кто-то переписал, настолько они клишированы.

И все же понятно, почему Гродненский театр и режиссер Виктор Симакин заинтересовались пьесой Казанцева: взгляд на «старый дом» из сегодняшнего дня. Двое молодых — Олег Крылов (Н. Емельянов) и Саша Глебова (Л. Кучеренко) помнят о пронзительной красоте своей юности, о длинных днях, в течение которых происходило так много замечательных для них событий... Изгнанным шумно, с грязным скандалом из дома, им понадобилось больше десятилетия, чтобы найти в себе силы вернуться и взглянуть в глаза своему разоренному прошлому. И если не простить, то хотя бы понять своих гонителей и обна-

ружить ностальгическую нежность к этому дому в душе своей, и мудрость, и надежду...

В спектакле гродненцев тема обретенной с годами мудрости, родства то возникает, то пропадает вовсе: дом этот, суматошный, нечистый, недобрый, любить трудно, разве что за ту колонну на заднем плане... Чердак, вознесший когда-то влюбленных над бытом, над суетой в небеса любви, не овеян ни романтикой, ни тайной — почему-то не возникло вокруг него атмосферы... И слова, произносимые там, — только слова.

Алексей Казанцев — «по происхождению» и актер, и режиссер, и драматург. Минчане видели поставленные им в Рижском драматическом «Гнездо глухаря» и «Земляничную поляну» и смогли оценить постановочную смелость, внимание к деталям, умение выразить строй пьесы и свой режиссерский замысел через актера... Это очень заметно — то, что «Старый дом» написан режиссером, в нем ощутимы и знание сцены на практике, «изнутри», и понимание психологии зрительного зала. Можно представить, что иную режиссера станут даже и раздражать «авторские подсказки» и ему может захотеться сделать в противовес им «нехай гірше, абы інше»...

В спектакле гродненцев ощущается раскол между пьесой и ее сценическим выражением, в нем далеко не в каждый момент существования звучит тема личной нравственности ее героев. Иногда кажется, что режиссер взял как исходную точку сказанное как-то об этой пьесе: что, мол, это полу-Вампилов, полу-Розов, полу-Рощин. И принялся ставить... Розова и Рощина. Но это, может быть, и домысел, а вот что не требует доказательств — пьеса оказалась твердым орешком.

«Повседневность» текста, на первый взгляд, доступная всем, стала камнем преткновения для актеров. У одних он звучит выпендренно, у некоторых — донельзя заигранно и вторично, а в итоге возникают на сцене ге-

рои ходульные — или хоть и «жизненные», но виданные и слышанные нами не раз. И вина в том не пьесы: «банальная» ситуация или «банальные» слова в ней задуманы автором, но они требуют от режиссера и актеров нового качества, живой сценической атмосферы. Хотелось бы, чтоб театр вызывал у нас новые ощущения по поводу давно знакомых нам вещей, чтобы мы посмотрели на них свежим взглядом, — но для того он должен был в первую очередь сделать это сам.

В отдельные моменты так и случается. Л. Кучеренко, играющей Саню Глебову, удалось провести четкую линию от девочки, светлой, влюбленной, до многое пережившей женщины. Саня добилась своего, стала хорошей актрисой — но вряд ли жизнь ее полна и счастлива. Неприбранная усталая женщина с тряпками и тазами — это в финале Саня вернулась домой, чтоб ухаживать за умирающим отцом. Она молча, без осуждения смотрит на мать, запоздало взбунтовавшуюся против своего деспота, мстящую ему за свою загубленную жизнь, за дочь, сына в тюрьме. Без осуждения — но сама так не может.

Милосердие — вот что увидим в ее глазах, в движениях, мягких и ласковых. Мы не прощаем Максима — тем более что в исполнении С. Клименко он был на редкость узнаваем, мерзок и страшен: столп бессердечия, взыскующий сыновней любви, палач, добивающийся «справедливости». Мы не прощаем, но не беремся и поучать Саню, чьей прямоты и бескомпромиссности хватило когда-то, чтоб порвать с предавшим ее любимым, но не желающую мстить.

Хотелось бы, чтоб ярче и сильнее говорил о своем герое Олеге Н. Емельянов, чтобы его звонко прозвучавшее в финале прощение было подготовлено всей ролью. Но ведь чаще всего в сдержанности актера не ощущалось того, что следовало бы (а иногда и не следовало) сдерживать, — живого чувства...

В «Старом доме», пожалуй, больше, чем в какой-либо другой работе, отразились и сильные, и слабые стороны Гродненского театра. Театр может и должен себя пробовать в новом материале, и, видимо, стоит это делать с большей энергией, не боясь риска. И непременно от быта подниматься к бытию.

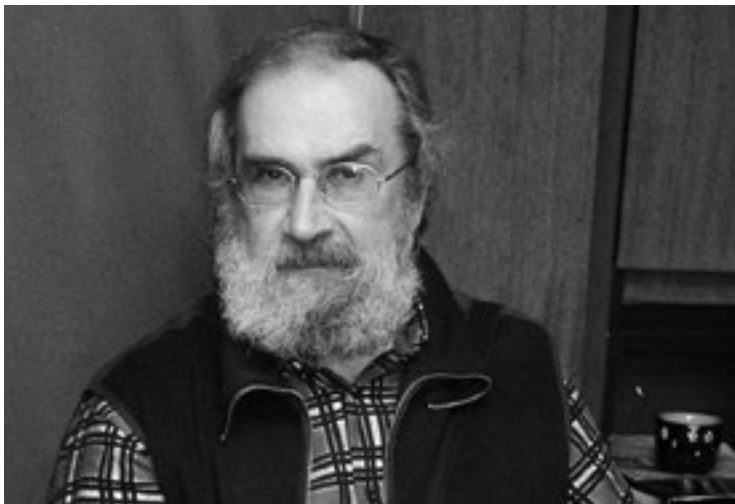
«Знамя юности», 3 июля 1987 г.

ГУК АБАРВАНАЙ СТРУНЫ

Не даводзілася пачуць, каб, пакінуўшы тэатр пасля добрага спектакля, чалавек абразіў кагосці ці ўтварыў нейкае злачынства. Калі кажучь пра плён, які прыносіць мастацтва, чамусьці пра гэта забываюцца, хаця прыкладаў «ад процілеглага» — процьма. Хоць бы тое ж рок-пабоішча ў Тушыне...

У тэатральнай зале надараецца тая шчаслівая часіна, калі адчуваеш сябе адзінкаю нейкай садружнасці, што плача, смяецца, заціхае, — у суладдзі, побач з суседзямі, якія — незнаемыя! — аказаліся здольная раздзяліць твае пачуцці.

Не заўсёды, не кожны раз, на жаль, усе радзей, але — здараюцца. Гэтыя імгненні — найкаштоўнейшыя, дзеля іх, можа, існуе тэатр... Гэтыя імгненні ні з чым не зблытаеш... У такі вечар адчуваеш сябе асобай.



Рэжысёр А. Андросік, пастаноўшчык спектакля «Блакітная ружа» Т. Уільямса ў Тэатры імя Янкі Купалы. 1991 г.

Гэткае, памятаю, адчувалі глядачы на спектаклі купа-лаўцаў «Памінальная малітва»: бачыла вільготныя вочы, чула смех, змяшаны са слязамі, плакала, смяялася сама, чула воклічы з залы: «Дзякуй!..» Людзям так неабходная спагада, узаемаразуменне, так патрэбныя арыенціры ва ўсеагульнай узрушанасці, знерваванасці. Так хочацца паверыць, што сярод усеахопнага хамства, грызні і абраз у цябе — у цябе асабіста! — есць выбар...

Тое, што мы ўбачылі напачатку сезона на сцэне Тэатра імя Янкі Купалы, не казка — хоць спектакль і завецца фантазіяй, хаця п'еса Тэнесі Уільямса збудавана на ўспамінах аўтара. Ен павінен быў узвесці гэты дом, каб пратягваць несканчоную спрэчку з сабою, вярэдзячы невылечныя раны.

...У 1943 годзе ўбачыла святло рампы п'еса Тэнесі Уільямса «Шклянны звярынец». Спектакль меў сенсацыйны поспех, які доўжыцца амаль паўстагоддзя.

Сення Андрэй Андросік паставіў у Купалаўскім тэатры спектакль «Блакітная ружа» — па гэтай самай п'есе. Блакітнай ружай называлі калісьці дзяўчынку Лауру, сястру галоўнага героя — Тома. Змяніўшы назву п'есы, ражысер тым самым абвясціў, што задумаў спектакль пра Лауру. (Мяркую, што ў А. Андросіка есць слушныя аргументы. Але, што паробіш, «першародная» назва падаецца больш выразнай, новая — дастаткова саладжавай...)

Што ж датычыць намераў рэжысера зрабіць Лауру гераіняй спектакля, дык тут пярэчанні не ўзнікаюць. Тым больш што ў маланаселеным спектаклі (усяго чатыры персанажы) гэтая роля даручана Зоі Белахвосцік, актрісе, якая ў кожнай сваёй ролі непанавальная — то жыве на сцене гучна, ярка, быццам іграе для апошняга рада галеркі, а вось тут — адкуль узялася мяккасць, делікатнасць, нюансіраваная танальнасць... І калі падоўжыць рэжысерскую метафару, дык яна — бутон блакітнай ружы, які так і не раскрыўся... Толькі на імгненне надзея кране яе пялестак і — зразумела — падмане... І ўжо цяпер яна абавязкова звяне...

Адзінота — вась лейтматыў спектакля, яго боль. Адзіно-та слабых людзей, якія вядуць сваю барацьбу з жыццем. Як Аманда, маці (новае — здзіўляючае — аблічча Ліліі Давідовіч, якое прымусіла ўспомніць яе ролю ў «Дзядзечкавым сне» паводле Дастаеўскага і пашкадаваць, што так мала давялося ей іграць яе), — смешная, назойлівая, эгаістычная і кранальная... Як Том (А. Падабед) — пакутліва выношвае ён свой план вызваліцца, пакінуць дом, бо адчувае, што захлынецца ў ім, не адбудзецца як асоба, калі не скіне сямейныя путы... І — марудзіць...

П’еса Уільямса значна больш складаная, чым яе сю-жет. Яна абапіраецца на вопыт амерыканскай і сусветнай драматургіі і сведчыць аб уважлівым стаўленні аўтара да вучення Фрэйда і наогул да навукі псіхалогіі. Спектакль не абыходзіць увагай гэтую плынь, але не надта паглы-бляецца ў яе. Недахоп гэта ці вартасць? — час пакажа, бо, як бы мы ні прагнулі найхутчэй далучыцца да сусветнай культуры, мы ўсе ж дзеці Старога, а не Новага Свету... Можна, мы самі развучыліся глядзець гэтакія спектаклі, калі трэба ўглядацца, услухоўвацца — і ў іх, і ў сябе... Вядома, страчана сцэнічная традыцыя такіх спектакляў...

Але ў час спектакля міжволі і раптоўна ўзнікаў нясны ўспамін, быццам чуўся «гук абарванай струны», як у «Віш-нёвым садзе»...

«Рэспубліка», 1991 г.



ПРОБЛЕМЫ, КОТОРЫЕ НАС
ВОЛНУЮТ



2. ПУБЛИЦИСТИКА

РЕДАКЦИЯ ГАЗЕТЫ «ЗНАМЯ ЮНОСТИ»

Отдел _____

_____ 19 г.

дата получения письма

_____ 19 г.

дата сдачи в секретариат

Автор _____

Адрес автора _____

Литсотрудник _____

Цвета, фамилия, адрес серия _____

Зак. отсылки _____

страниц _____ строк _____

Машинистка _____

Ответ. секретарь _____

Редактор _____

Шрифт _____ размер _____

сделано в набор



„И ЖИТЬ ТОРОПИТСЯ, ^{19/Jan 83}

И ЧУВСТВОВАТЬ СПЕШИТ...

СОВСЕМ НЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

ЧАГО ТЫ ХОЧАШ, НА ШТО ЗДОЛЬНЫ?

Пра іх яшчэ не напісаны рэцэнзіі. І шырокі глядач іх не бачыў — акрамя родных, сяброў, аднакашнікаў і экзаменатараў. Але ў дыплومه ўжо напісана: «Акцёр драматычнага тэатра». І нават вядома, дзе, у якім тэатры пачнуць свае артыстычнае жыццё сёлетнія выпускнікі акцёрскага факультэта Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута.

Дваццаты выпуск... Яго называюць «арлоўскі выпуск». Апошні выпуск народнага артыста БССР, прафесара Дзмітрыя Аляксеевіча Арлова... І яго педагогічны «почырк» угадваецца ў творчым абліччы ўсяго выпуску, у кожным з выпускнікоў. Гэтая агульнасць акцёрскай школы і разам з тым разнастайнасць творчых індывідуальнасцей маглі б стаць перадумовай для нараджэння новага тэатра, створанага з усяго выпуску. Увогуле вельмі хацелася б, каб гэтыя хлопцы і дзяўчаты не расставаліся, таму што дыпломныя спектаклі паказалі зладжаны ансамбль. Але гэта ўжо толькі пажаданне, бо праз некалькі дзён раз'едуцца яны ў розныя канцы рэспублікі.

Дыпломная справаздача паказала многія грані акцёрскіх талентаў дваццаці выпускнікоў... «Салавей» Зм. Бядулі, «Варвары» М. Горкага, «Старыя сябры» Л. Малюгіна, «Кабала святош» («Мальер») М. Булгакава, урыўкі з «Неспакойнай старасці» Л. Рахманова, «Смерці Тарэлкіна» А. Сухава-Кабыліна, «Мілага ілгуна» Дж. Кілці, «Жарвезы» Э. Заля, «Гарамыкі Паўла» і «Мужа і жонкі Арловых» М. Горкага — вось пералік дыпломных работ, які не можа не ўразіць... Вельмі ўжо клапаціўся настаўнік, каб ні адна рыса таленту выпускніка не засталася незаўважанай.

Талент, паводле энцыклапедычнага вызначэння, ёсць «высокая ступень адоранасці, г. зн. такога спалучэння здольнасцей, якое забяспечвае чалавеку магчымасць найбольш паспяховага ажыццяўлення той або іншай дзейнас-

ці». Хто з выпускнікоў адзначаны гэтай «высокай ступенню адоранасці», хто свеціць незапазычаным святлом, а хто проста здольны — пакажа будучыня. Але інстытут ужо праектаваў гэтую будучыню, думаў пра яе.

У спектаклі «Салавей», скампанаваным Д. Арловым для выпускнікоў, мы ўбачылі акцёраў, якія ўмеюць дакладна адчуць паэтычную стылістыку твора, яго фальклорнае паходжанне, яго сацыяльны напал. Звонка і пявуча загучала непаўторная мова «Салаўя», афарыстычная, ювелірна адточаная — народная без падробкі... І аказалася, што сучасныя зграбныя дзяўчаты і эlegantныя хлопцы не толькі з радасцю і прафесіянальным умельствам носяць світкі і андаракі, але і здольныя прыцяць у сваю душу бяду і гнеў далёкіх Адама і Алёны. Тактоўна і мякка сыгралі галоўныя ролі ў «Салаўі» К. Абызава і В. Юдчыц. А М. Кірычэнка шчодро надзяляў пана Вашамірскага дурнаватасцю, жорсткасцю і каварствам. У ролі ксяндза У. Аносаў прааналізаваў філасофію езуіта, які пагарджае панам толькі крышачку менш, чым «халопамі». У маленькіх ролях Каспарыхі і Таццяны Н. Венядзіктава і В. Багдан дабіліся выразнасці, не парушаючы ансамблю выканаўцаў. І ўсе выканаўцы разам даказалі, што паэзія беларускай нацыянальнай драматургіі — тая галіна, у якой яны здольныя выказаць сябе як акцёры дастаткова поўна.

І ў горкаўскіх «Варварах» студэнты адчувалі сябе вельмі свабодна. Праўда, спектакль быў крыху запаволены рытмічна, яму яўна неставала тэмпу, за тое ўжо мы згаілі добра разгледзець акцёраў...

І убачыць, што Я. Грунін, выразна абрысаваўшы Чаркуна, трохі залішне завастрыў яго жорсткасць. Мы ўбачылі Цыганова М. Кірычэнка, які ўвесь час загараецца цікавасцю то да аднаго, то да другога чалавека, загараецца — і адразу згасае. І М. Кірычэнка ўгадвае невясёлы лёс Цыганова: яго «пароду», пашарпаную жыццёвымі нягодамі, рэстаранны лоск, які замяніў былую выхаванасць, яго стомленасць і адчуванне агіды да натуральнага жыцця... Вельмі дакладна

вызначылі С. Ніканчык і Т. Волкава роднасць паміж Багаеўскай і Лідзіяй. Абедзве па-панску пыхлівыя, аб'яднаныя імкненнем адасобіць свой чысты і халодны свет ад знешніх узрушэнняў, яны, быццам слімакі, не-не ды і выглядаюць са сваіх сховаў, каб адразу схвацца назад, чужыя і абыякавыя да ўсяго.

Хоць і скупа, але ж прыкметна сыграныя Анна Фёдараўна Н. Венядзіктавай. Без эфектнай заўзятасці, цёплымі атрымаліся Грыша (М. Трухан) і Каця (С. Акружная), крыху традыцыйнай — Надзея Манахава (К. Абызава). Нечаканая маладосць, тэмперамент, прывабнасць Маўрыкія Манахава (С. Кліменка) наогул па-новаму асвятлілі гэты вобраз.

І ёсць у тых сцэнах, што мы ўбачылі, адчуванне напружанасці, выбуховасці горкаўскай драматургіі, ёсць адчуванне зрухаў, ёсць прадвесце трагедыі!

«Мілы ілгун» пазнаёміў нас з Т. Шапшалавай (Патрык), у якой ёсць вялікі, але стрыманы тэмперамент, паўната пачуцця і добрае разуменне шматслойнасці ролі. Сухаваты іранічны Шоу (Р. Белацаркоўскі) часам адыходзіць на другі план — здаецца, акцёр гэта рабіў наўмысна, каб не перашкаджаць партнёраў, затое маналог правёў на адным дыханні.

А як востра намалюваў Тарэлкіна В. Панамароў — яркімі, трывожнымі фарбамі!

Менш адкрыццяў падаравалі нам «Старыя сябры», хаця В. Багдан (Дуся Разанава) ды С. Акружная (Сіма) сыгралі дакладна. Асобна хочацца сказаць пра С. Ніканчык, пра яе такт, мяккасць і пачуццё меры. Выступала яна ў спектаклях неяк аднастайна, у ролях аднапланавых. Зразумела, Багаеўская ў «Варварах» і Елізавета Іванаўна ў «Старых сябрах» — ролі не аднолькавыя, сыграны яны цікава, а ўсё ж паказалі будучую артыстку толькі а аднаго боку.

Калі хто не можа паскардзіцца на аднастайнасць рэпертуару, дык гэта М. Кірычэнка. Апрача ўжо названых роляў, ён сыграў Паляжаева ў «Неспакойнай старасці» і Мальера

ў «Кабале святош». Мальер М. Булгакава — утрапёны, то вялікі, то паўзун ля трона, бясконца пяшчотны, бясконца несправядлівы, незгінальны і... зламаны. Роля надзвычай цяжкая! І шмат у чым М. Кірычэнка перамог. Праўда, яго Мальер — не пераможца, а воін, не герой, а баец. І ў той жа час — супярэчлівая і бязмежна прывабная асоба.

Многія выпускнікі з гонарам выйшлі з паядынку з вельмі складанай драматургіяй «Кабалы святош» — яны амаль што стварылі сплаў гістарычнасці і сучаснасці. Гэта і Т. Волкава — Арманда, і С. Кліменка — д'Арсіны, і М. Трухан — Муарон, і многія іншыя.

Маладыя акцёры ўмеюць мысліць і несці гледачу свой роздум. У «Мальеры» гэта думкі пра мужнасць, пра асобу мастака і яго месца ў жыцці. Сучасны па духу і форме спектакль патрабуе той свабоднай, амаль бытавой моўнай манеры, да якой імкнуцца выканаўцы. І якраз тут, на мой погляд, вартасці пераходзяць у недахоп. Падманліва простая бытавая мова часам ярчэй падкрэслівае пралікі акцёраў. З'яўляецца «штамп прастаты» — тое, што гэтаму спектаклю асабліва супрацьпаказана: на сцэне ж Мальер!

Бадай, найбольш удала выступіў Р. Белацаркоўскі, які выконваў ролю Людовіка Вялікага. Наогул, кароль аказаўся асобай даволі вытанчанай, своеасаблівай, якой не чужыя рэцыдывы сумленнасці. Ён па-каралеўску лёгка расстаецца з прывязанасцю і па-каралеўску жорсткі да тых, хто падмануў яго. А «яго вялікасць» выпускнік пасля спектакля збянтэжана прымае віншаванні. Яму яшчэ трэба будзе прывыкаць да віншаванняў — і да патрабавальнага разбору «па костачках». Яшчэ прыйдзецца выпрацоўваць стойкасць у адносінах да крытыкі і да празмернай пахвалы, уменне прыслухоўвацца да аналізу, але «спяшацца марудна», не мяняючы курс адразу на 180 градусаў. Многае яму прадстаіць, ды і не толькі яму — усім яго аднакашнікам.

Вучні многае ўспрынялі ад свайго цудоўнага педагога. І не толькі стаўленне да працы, творчы метад. Нават

у знешнім малюнку то ў аднаго, то ў другога акцёра праблісне рысачка — Арлоў ды і толькі. Гэта і не дзіўна: гады вучобы ў акцёра, вялікага майстра пераўвасаблення, які ўмеў стварыць вобраз абагульнена-тыпізаваны і пры гэтым вельмі канкрэтны, — гэтыя гады не маглі не паўплываць на вучняў. Розум, веды, талент, вопыт, уся яго арыгінальная акцёрская індывідуальнасць — усё гэта шчодро аддаў настаўнік сваім вучням.

Але ці няма небяспекі, што вучні стануць капіраваць настаўніка? Мабыць, няма.

Калісьці, у часы далёкія, было так: я, Майстар, бяру цябе, вучня, і навучу цябе ўсяму, што ўмею сам... Вось так і ўзяў Арлоў падлеткаў і вучыў іх усяму, што сам умеў... І не разабралі «па драбніцы» яго індывідуальнасць, пераймальнасць прайшла... Засталася галоўнае — праўда сцэнічнага жыцця, патрабавальнасць да сябе, удумлівасць, імкненне да дакладнага і яркага малюнка ролі...

Ішлі гады, і ўсё больш становілася былых студэнтаў, якія наведваліся да педагога. Нярэдка збіраліся яны ў яго на дачы. Прыязджалі і «радавыя», і заслужаныя, і «ужо народныя» (як і настаўнік). Выходзілі ўсім гуртам на палянку, палілі ўсю ноч вогнішча, спявалі песні і размаўлялі. Вось ужо калі выказваліся самыя крайнія, без усялякай сідкі на асобу думкі адзін пра аднаго, пра тэатр, пра мастацтва. Вось калі бывалі самыя што ні на ёсць творчыя справаздачы. І ўсе замаўкалі, калі раздаваўся ціхі голас Дзмітрыя Аляксеевіча — яго думка лічылася канчатковай, яго аўтарытэт быў непакісены, як скала. А калі, здаралася, прыходзіў Дзмітрый Аляксеевіч у тэатр або прыязджаў у абласны горад — паглядзець сваіх хлопцаў і дзяўчат, дык гэта ўжо быў самы адказнейшы экзамен...

Таму што яго жыццё ў мастацтве, яго адносіны да мастацтва былі прыкладам.

Ён любіў саджаць кветкі. Саджаць і перасаджваць. Блізкія непакіліся: колькі, маўляў, можна эксперыментавачь,

перасаджваць, не загінулі б кусты і кветкі. А кусты, кветкі, двойчы і тройчы перасаджаныя (то на сонейка, то ў цені), не прападаюць, квітнеюць... Ён ніколі не быў «добры» са студэнтамі. Ніколі не пачынаў «размовы па душах». А ведаў пра сваіх выхаванцаў усё. І прыходзілі яны да яго, і прыводзілі сваіх жонак і мужоў, а пасля і дзяцей, і раіліся, і расказвалі пра беды, радасці, памылкі і адкрыцці. Мне зусім не прыходзіць у галаву параўнанне «студэнты і кветкі». Але ўсё ж гэтая яго страсць да эксперыментавання, да пошукаў найбольш падыходзячых для росту ўмоў і разам з тым загартоўвання перад нягодамі, на мой погляд, мае самае непасрэднае дачыненне да яго спосабу выхавання. Ён выпусціў сваіх вучняў, закончыў сваю чарговую справу на зямлі — і пайшоў.

Зараз яны, вучні, пачнуць сваю справу.

Чалавек прыходзіць у свет. Чалавек прыходзіць у мастацтва. І прад ім штодзённа, літаральна кожную гадзіну паўстаюць пытанні: чаго ты хочаш, на што ты здольны? З чым, з якім сваім словам прыйшоў на сцэну? Які роздум панясеш людзям? Мноства пытанняў тоўпіцца вакол чалавека, які адважыўся стаць акцёрам. Адказваюць на такія пытанні ўсім акцёрскім жыццём.

«Літаратура і мастацтва», 1969 г.

ПОИГРАЕМ В КУКЛЫ?..

У каждого взрослого в прошлом есть своя первая встреча с театром — и всегда это театр кукольный. В детский сад принесли громадные чемоданы, расставили ширмы — и над ширмой взлетел человечек в колпачке, с пронзительным высоким голосом, насмешливый и наивный: Петрушка... Или всем садом — на автобусе в театр, таинственный, волшебный, где впервые в жизни в зале соберется небывалое множество малышей, не сразу и сообразивших, «где будут показывать»... Подрастая, юный зритель уходит в детский театр, на спектакли с живыми актерами, и редко кто из нас в дни отрочества помнит тех, кто преподавал нам первые уроки добра, справедливости, нравственности и мужества. Но усилия их не оказались напрасными: урок-то остался усвоенным... И мы уже взрослыми возвращаемся в театр кукол, ожидая от него того, чего ожидали от «некукольного» театра — человеческих, а не «кукольных» чувств, сегодняшних идей...

По адресу ли мы пришли?..

«...Если на маленькие кукольные плечи нельзя положить ту же почетную ношу, ту же обязанность быть действительно нужным людям, какая лежит на плечах «большого искусства», я не хочу ни писать о куклах, ни заниматься этим искусством...» — так со свойственным ему прекрасным максимализмом заявил когда-то замечательный советский кукольник Сергей Владимирович Образцов. Стало быть, мы, ожидая от маленьких и больших кукол «некукольных» идей и чувств, обращаемся по адресу...

Недаром же всегда полон зал гастролирующего в Минске Ленинградского Большого театра кукол. Как полон он в Ленинграде, как полон зал минского кукольного... Утром — малышами, вечером — взрослыми. И среди них больше всего — молодых. Зал заполнен молодежью, горячей, живой, остро реагирующей, схватывающей на лету

шутку, музыкальную пародию, вспыхивающей от знакомой мелодии, легко откликающейся на доверительный тон актеров. Им-то, вероятно, прежде всего и приходится по душе мюзиклы и музыкальные ревю, рассчитанные на тех, кто свободно ориентируется в современной музыкальной лексике. На них и не только на них. Мюзикл очень зрелищен, в нем есть простые и запоминающиеся мелодии, проблемы его рассеяны в блесках остроумия, в аналогиях и напоминаниях, он лишь кажется необременительным, но рассчитан на зрителя внимательного и в определенной степени подготовленного.

Чтобы зритель Минска расхохотался, услышав, как в «Садко-83», «ироническом представлении для взрослых», ханский посол гортанно заворкует: «Только я глаза закрою — предо мною ты встаешь! Только я глаза открою — над ресницами плывешь!» — он должен знать, что ленинградские кукольники озорно пародируют «самого» Георгия Товстоногова, читающего эти строки перед своим спектаклем «Ханума»... Но надо было еще, чтобы «ироническое представление» было не просто сыграно актерами и куклами — а было единственно возможно именно в театре кукол. Потому что театр кукол — не имитатор «человеческого театра». Сценическая условность заложена в самой природе театра кукол. Здесь события и характеры выражаются языком сценической метафоры. Здесь актер как бы «рисует» куклой свою роль на глазах у зрителя.

Древнее искусство театра кукол всегда молодо, международное, оно глубоко национально, традиционное, оно подвижно, как никакое другое, — все эти уроки нам преподавал Большой театр кукол, и уроки эти проходили ежевечерне, без усталости, в упругом ритме — как будто бы сами собою... Можно было поражаться высокому профессионализму актеров, их безупречному владению профессией, которая вбирает так много; актер театра кукол — актер синтетический: ленинградцы пластичны и неутомимы — они

поют и танцуют, они непринужденны и обаятельны, в это же время они прекрасно работают с куклами...

Ленинградский кукольный использует различные формы игры актера вместе с куклой: актеры не прячутся за ширмой, предваряют действие, играют вместе с куклами, и это выглядит естественно и только обостряет наше восприятие, расширяет возможности и усиливает выразительность спектаклей. В «Несусветной комедии» — мюзикле Барта Шавелофа и Ларри Гэльбарта по мотивам произведений римского сатирика Плавта — актеры задают стремительный темп, придают действию особую динамику; древний фарс, перелицованный на сегодняшний лад, насмешливый и дерзкий, изобилующий рискованными положениями, его площадной юмор, его простодушная вульгарность куклами как бы возвышены над бытом, подняты до притчи... Актеры ироничны, деловиты и по мере необходимости вторгаются в действие... Комедия о рабе Псевдоле, добывавшем себе свободу всеми доступными ему средствами и завертевшем для этого интригу, увлекает зал современностью интонаций, россыпью находок. Режиссер Виктор Сударушкин, сочинивший все это красочное, жизнерадостное и умное зрелище, художник Дмитрий Афанасьев, автор уморительно-смешных фризмов, выдержанных вместе с костюмами актеров в классической терракотовой гамме, художник по куклам Валентина Малахьева, — все вместе проявили фантазию, и вкус, и чувство художественной меры... Первыми же в ансамбле оказались кукла Псевдол и актер В. Кукушкин... Псевдол — лукавый, горячий, неунывающий, на редкость симпатичный, с румяной лунообразной рожой и хитрыми глазами... До сих пор я говорила о кукле, которая буквально летала над ширмой, когда Псевдол принимался воспевать свободу — сцена распаивалась во всю ширину и глубину, открывая синее чистое небо, и выходил актер с куклой в руках — продолжая песню, уже по-своему формулируя идею спектакля...

В. Кукушкин, на редкость пластичный, очень музыкальный, обладающий превосходным голосом, незаменим в музыкальном ревю. («В 12 часов по ночам...») Кукла — сантехник Сидоров, с головой — бутылочной пробкой, исполняющая арию Фигаро («Сидоров здесь, Сидоров там, Сидоров вверх, Сидоров вниз...»), оказалась столь выразительной, что забылись претензии к традиционной, набившей оскомину сатире на ЖЭКи и коммунальные услуги... Хорошо все-таки, что в разговоре со взрослым зрителем театр не ограничивается пародиями, иронией, легкой сатирой на мелкие бытовые темы, а обращается к темам глубоким, решая их неоднозначно... В остроумном, веселом ревю (постановка В. Сударушкина — главного режиссера ЛБТК) все-все равноценно: рядом с тонким изящным номером «Укрощение бенгальского тигра» (А. Цуканов и В. Мартынов), рядом с лирической сценкой «Я и контрабас» (В. Кукушкин и Н. Никифорова), с изобретательно придуманным «Банщиком-71» и другими удавшимися эпизодами были и другие — вялые, неточные по вкусу; связки номеров казались не всегда органичными.

Удивительная закономерность: чем сложнее задача, стоящая перед театром, тем точнее исполнение, тем убедительнее она воплощена. Порой в громе песен и плясок терялся главный смысл спектакля, ради чего все это и затевалось: и тогда в «Садко-83» конкурс песни оказывался просто «капустником», резали слух напоминания о буфете и далеко не новые афоризмы, торопливая стилизация типа «Ой вы, гой еси, наши зрители...»

К текстам М. Гиндина можно было бы предъявить и больше претензий — за прямолинейность, огрехи вкуса...

Светлое шукшинское слово засияло в спектакле В. Сударушкина «До третьих петухов», казалось, самим автором задуманном как кукольное прикольное представление для взрослых. Печальная сказка об Иване-дураке, посланном за тридевять земель ума-разума набираться, а вернее —

за справкой о том, что он умный, на сцене, где то рядом, то попеременно актеры и куклы — большие и совсем маленькие, предстала трагикомедией. Здесь были смешные и точные наблюдения, легкие, одним штрихом, зарисовки — и паузы, зоны раздумья, молчанья, постижения себя. Хождения па мукам Ивана не тем горьки, что довелось ему жизнь узнавать, а тем, что унизили его, — это всего горше... И тем, что на пути к цели он истинное не уберег: песню, ворота отворяющие, чертям выдал...

А. Цуканов — Иван, он же Садко, он же банщик-философ Сандунян, он же половина бенгальского тигра (вторая — В. Мартынов), — показал нам наивно-хитрого Ивана, его сердечную боль и уязвленную гордость: не били, но — унизили. И он, и А. Жуля, и А. Наджаров владеют неповторимой шукшинской интонацией, слово донесено до зрителя бережно, звучит ясно и чисто. Досадно бывало порою, что в спектаклях, видимо, по причинам техническим, не всегда органично сочетались живое актерское слово и фонограмма, так необходимая в театре кукол. Ох и трудно приспособливаться к переходам от быстро изнашивающейся фонограммы — основного способа общения со зрителем — к прямому монологу в зал и дальше — к голосам актеров, глухо звучащим из-за ширмы...

А слышать и видеть хотелось всё...

В феврале они выходили к зрителю, стройные, ладные — все, старшие и совсем молодые актеры. Они не торопились уходить, улыбались нам, уже отдыхая от горячей работы и позволяя нам взглянуть в их лица, приглядеться, запомнить.

[1976 г.]

ФАСАД УСЛУГИ

Хочется думать, что учреждения, объединяемые под прозаической вывеской «Бытуслуги», имеют призвание глубоко возвышенное: суть их деятельности заключается в том, чтоб уменьшить нашу зависимость от быта и, так сказать, подняться над ним. В более широком смысле это означает, что мы получаем возможность стать менее суетливыми и озабоченными, а время, не потраченное на выведение пятен на пиджаке, обратить — ну, например, на развитие личности... Можно пойти еще дальше: встреча с мастерами, достигшими в своем ремесле недостижимых для нас высот, несколько уязвляет наше самолюбие, и тогда, дабы компенсировать это, мы захотим в своей профессии стать как минимум на уровне поразившего нас умельца...

Боюсь, что последнее — из области фантазии. Хотя профессиональный престиж (да и престиж профессии — это не одно и то же) дорогого стоит для тех, кто им дорожит.

Но не случалось ли вам, вступая в храм бытуслуги, испытывать неизъяснимый трепет неуверенности в своей судьбе? Казалось бы, нет никаких оснований для беспокойства: на улице — вывеска, в витрине — реклама, обещающая «золотые горы и реки, полные вина». Но давний опыт диктует вам, что сладкоголосая реклама лишь, так сказать, до порога, что положение ваше шатко и ненадежно, а возможность исполнения вашего заказа колеблется в зависимости от множества причин, отнюдь не технологических. Допустим, ваш каблук может быть водружен на место — или презрительно отброшен в сторону, но не в силу безнадёжности его травмы, а потому что не было в вашем лице настоящей скромности или, наоборот, она была преизбыточной, не соответствуя сегодняшнему биоритму приемщицы.

Чаще всего взаимоотношения мастерской и клиента складываются примерно так: первая соглашается выпол-

нить просьбу; второй с умилением принимает все условия; первая свысока указывает второму на недостатки, не подлежащие исправлению; второй канючит, уламывает сделать «хоть как-нибудь». В этом случае частенько первая снисходит, и второй торопливо оплачивает добытую им надежду на услугу...

Бывает и так: первая отказывает безоговорочно, и тогда второй излагает точку зрения на деловые качества первой, та же не остается в долгу, открывая глаза собеседнику на его физические и нравственные погрешности. Обе стороны не затрудняют себя выбором выражений и не щадят своих голосовых связок. Разумеется, никакой речи об услуге уже не заводится...

Во всех этих случаях так или иначе, но присутствует «эмоциональный момент».

Есть еще и промежуточные варианты, среди которых немалое количество глубоко положительных, когда люди, расположившиеся по обе стороны барьера, не напоминают дуэлянтов, а их встреча, независимо от практического исхода (будет или не будет выписана квитанция на услугу), окажется спокойной и даже дружелюбной.

Но речь идет сейчас о ситуациях, чреватых взрывом. Постараемся вынести за скобки качество выполнения услуги, трезво понимая, что это искусственно и насильственно. И все-таки попробуем говорить только о том, как к нам относятся в этих ситуациях.

Положа руку на сердце, скажите: будет ли для вас трагедией, если вам серьезно и уважительно объяснят, что не могут выполнить ваш заказ в силу тех или иных причин? Огорчены, конечно, будете, но ведь не обижены, не оскорблены?

Даже если вам не удастся сделать прическу в день «ответственного свидания», даже если парадный костюм не успеет к сроку, ну что ж, вы причешетесь сами, отгладите выдавшие виды брюки...

Все это поправимо. Непоправимо, если в вашем диалоге тот, кто обязан по роду своей службы и за плату помочь вам в ваших бытовых затруднениях, не пощадил ваших нервов, а вы в свою очередь — его, и не так уж много среди нас людей, которые испытывают злое удовлетворение от таких стычек, так сказать, «полируют кровь» себе. В абсолютном большинстве случаев муть на душе сохраняется надолго.

Кто прав, кто виноват?

Клиент всегда прав?

В том смысле что он, так сказать, в этот момент частное лицо, а его собеседник — «при исполнении», и профессиональная этика всегда подразумевает корректность (заметим, кстати, что изначальный смысл слова корректность — исправность, что само собой подразумевает безукоризненное выполнение служебных обязанностей, ну а сверх того тактичность и вежливость...).

Однако «правому» клиенту, принявшему посильное участие в словесной баталии, редко удается сохранить нравственное превосходство. Чаще он надолго уносит с собой ощущение душевного неблагополучия, досады и стыда.

«Почему у вас в парикмахерской так грязно?» — делает замечание кто-то из клиентов. «Грязно? — смеется Майя. — Уборщицы нет, а у нас работы полно... Клиенты и уберут... Кто там последний в очереди?» В дверь заглядывает «последняя». «Хотите, возьму вас без очереди, если подметете...» — резвится Майя. «Последняя», неловко улыбнувшись, прячется за дверью, присутствующие оцепенело молчат, а Майя без смущения развлекается дальше...

— Валя, иди-ка сюда! — Валя в несвежем халате, шаркая тапочками с затоптанными задниками, врзвалочку шествует через маникюрный зал.

— Посмотри, какое кольцо! — кольцо — на руке у клиентки, рука — в ванночке с мыльной водой.

— Ну ты, Таня, скажешь — тоже мне кольцо, — фыркает Валя, круто поворачивается к зеркалу, поправляя бигуди, украшающие ее голову.

Таня, вынув руку клиентки, задумчиво рассматривает дискредитированное кольцо:

— Почему? На длинных тонких пальцах очень бы смотрелось...

Недлинные и нетонкие пальцы женщины дрожат, вода в ванночке «вскипает»... А в обсуждение достоинств перстня включились соседние мастера и сердечные их подружки, прибежавшие в обед сделать маникюр. Правда, через мгновение разразится скандал: опомнившиеся очередные клиентки возопят о справедливости, а мастера ответят им дружно «беглым огнем».

В итоге все пойдет своим чередом: взвинченная очередь останется «при своих», а мастера, демонстрируя победу, воспользуются старым способом «поиграть на нервах»: пойдут гуртом обедать, рассмотрят купленные вчера сапожки, потолкуют всласть о «Песнях», «Верасах» и японской эстраде. (Как-то довелось услышать, как, завивая, причесывая, подстригая, мастера громко обсуждали семейные дела и нравственный облик только что ушедшей женщины, обнаружив многолетнюю неповерхностную осведомленность в очень деликатных подробностях. К сожалению, это не из ряда вон выходящий случай...)

В общем, в зале царит этакая семейная атмосфера... Поссорились — помирились, велика ли беда?

Ох, велика! Потому что страдает достоинство и тех и других, потому что и Валя, и Таня, и Майя, и многие их коллеги начисто забыли о своем профессиональном престиже (а может, и не знали о таковом), потому что оказывают нам недобрую услугу, отравляя настроение и даже оскорбляя — равнодушием, некорректностью.

Может быть, тогда клиент всегда прав? Вряд ли: придираясь, стремясь получить услугу вне очереди, заискивая или грубя, как он может быть прав? «Чего же вы хотите? — спросят меня те и другие. — Знаете ли вы, чего хотите?»

Отвечу: знаю. Хочу обеспеченного прејскурантом сервиса. Не больше, но и не меньше. Я вовсе не хочу «внеслужебных» отношений — не хочу, чтоб стригли, завивали, чинили мои каблукы из личных ко мне симпатий или склоняясь к моим настоятельным просьбам. Чтоб вопрос о предстоящей мне платной услуге решался вне зависимости от атмосферного давления, настроения или душевной склонности приемщицы или мастера.

Могут сказать, что все приводимые примеры — уродливое исключение. Уродливое? Не спорю. Исключение? Как сказать...

Могут возразить: все это недостатки воспитания, а оно — процесс длительный. Верно, длительный. Но необходимый. А для начала следовало бы разработать, так сказать, кодекс взаимоотношений, который совершенно точно и недвусмысленно определял бы права и обязанности обеих сторон. Кодекс корректности... И неукоснительно соблюдался.

А может быть, он существует? И нужно только достать его из-под сукна, смахнуть пыль и принять к повсеместному исполнению? Совсем недавно довелось в одной поликлинике видеть стенд «Этика на каждый день», где упоминалось и о недопустимости личных бесед сотрудников в рабочее время, и о деликатности и терпении... Не забыты были ни тихий голос, ни даже чувство юмора... Все это выведено было плакатным пером на ватмане. Чудный стенд, чудные правила... Как жаль только, что стенд этот стоит, невидимый широкой общественности, в одном из кабинетов, прислоненный к стене.

«Знамя юности», 9. января 1982 г.

«ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА — САМООТДАЧА»

Начало театрального сезона. Театры поднимают занавес, чтобы с «самой сильной кафедры» говорить с современным. Ответственная и почетная задача... Ответственный и почетный сезон — в год 60-летия образования СССР.

Взыскательный зритель ждет от художников сцены произведений высокоидейных и высокопрофессиональных.

Взыскательный художник, безусловно, размышляет о «времени и о себе» — о степени своей художественной готовности отображать время. В этих размышлениях есть и главное, и «частности», но ведь и они немаловажны для главного. Итак, подумаем о «частностях»...

Действительно, разве не аксиома, что ремесленничество губительно для творчества, что личность художника отражается в его созданиях, будь то графический лист или роль, скульптура или симфония?..

Разве не аксиома, что нет маленьких ролей — есть маленькие актеры? Что художник должен воспитать ученика, чтобы было потом у кого учиться?.. Список можно продолжать бесконечно.

Немало есть прекрасных, рожденных вдохновенным разумом и плодотворной практикой умозаключений, которые у всех на слуху и на устах.

И однако же...

Редко ли бывает, что мы смешиваем порою понятия холодного ремесленничества и досконального знания своего дела? Ремесла с большой буквы... И тогда молодой художник уже свысока поглядывает на своего старшего коллегу, многие годы постигавшего нелегкие секреты овладения, допустим, рисунком, неустанно тренирующего и сегодня руку: зачем, мол, это, если я своим пятном или композицией скажу гораздо больше...

Но больше ли?

Сейчас иногда говорят о возросшей виртуозности актеров. Но разве можно считать органику поведения и естественность речи, умение вести себя на сцене как в жизни мастерством, виртуозностью? И сопоставляя пренебрежительное отношение к шлифовке профессиональных навыков, ожидание «наития» с умением волчком вертеться на сцене, с овладением техникой танца, чистотой деталей, не освященными волнением души, — чему отдашь предпочтение? Или «оба хуже»? Ведь знаменитые «тридцать два фуэте» — не могут же они быть самоцелью? В актере мы хотим узнать не только свой облик или свой голос — мы хотим узнать свои мысли, свои чувства.

Недаром же в театральных институтах на первом курсе уделяют больше внимания этюдам на приобретение театральных умений — но непременно к созданию образа, к созданию «жизни человеческого духа». Духа!

Личность! Вот что мы ищем в искусстве. Не только оригинальность, яркую неповторимость. Нет, крупная личность художника не противоречит его простоте, открытости, доверчивому отношению к людям, способности понимать их — и тогда он будет понят ими. Ибо искусству нужен адрес — как человеку нужен человек, который жаждет быть услышанным, быть понятым и в ответ услышать столь же горячее слово, узнав в мыслях собеседника и свои мысли, и свои печали, проблемы...

Кажется, что для такого диалога читателя и поэта, художника и зрителя мало и объема «Божественной комедии» Данте... Но, бывает, маленькая, почти минутная роль застрянет в памяти, как заноза. Что же произошло? Чудо искусства — именно этот мгновенный диалог с залом, когда затрагивается что-то близкое, знакомое, искреннее в памяти и душе зрителей, — в такие короткие мгновения мы понимаем, что за эпизодом стоит судьба.

Актер их может творить из одного-единственного — из своей личности. В этом смысле самый яркий пример —

творческая судьба замечательной актрисы Фаины Георгиевны Раневской. Так уж сложилось, что большинство ролей, сыгранных ею, — маленькие, вроде проходные, но что это за роли! Фильм мог забыться, а образ, созданный Раневской, — никогда...

Но, видимо, речь тут уже идет не о таланте, а о творческой индивидуальности актера. В более широком значении — о его культуре, о гражданском смысле его профессии: с чем он идет к зрителю, что хочет выразить своим искусством. О том, какое человеческое, внутреннее содержание он вкладывает в роли, которые исполняет. Чем более наполненной внутренней жизнью живет человек, чем больший «труд души» стоит за каждой его творческой работой — в данном случае ролью, — тем значительнее все, что он делает.

И еще существует одно очень важное качество, без которого нет, на мой взгляд, художника-личности. Это выстраданность темы в искусстве или, говоря иными словами, гражданственность его искусства, его нравственный потенциал. Когда режиссер идет к зрителю со своей темой, с горячим желанием поделиться с ним тем важным, что он вынес из наблюдений, размышлений о жизни, а не просто ради тщеславного желания покорять, поражать, властвовать над толпой, — он может рассчитывать, что его голос будет услышан, воспринят.

Известный советский режиссер и педагог М. О. Кнебель задает вопрос: почему так мало (почти нет) театров, которые были бы едины и монолитны в художественном и этическом отношении? История МХАТа на многое тут может дать ответ. Дело в том, что К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, помимо прочих талантов, владели еще одним — талантом строить коллектив. Коллектив же — понятие не только «производственное», но и нравственное. Особенно в театре, где жизнь его членов спаяна

самим родом деятельности, насыщенной эмоционально, требующей нравственной, так сказать, приподнятости; где специфика труда есть специфика жизни, бытия членов коллектива. И этика коллектива определяется этической высотой наиболее авторитетных его членов.

Хочется привести волнующий документ:

«21 декабря 1921 г., Москва.

Труппе Московского Художественного театра
От дирекции МХАТ

Из разных ресторанов и других общественных «встреч» Нового года будут, конечно, приглашать артистов нашего театра и студии для исполнения «номеров» перед ужинающими «совбурами» (*сокращение словосочетания «советские буржуи», саркастическое определение быстро обогатившихся в начале НЭПа дельцов. — Л. Б.*) и спекулянтами. И будут очень дорого платить. Еще бы! И лестно: забавлять за ужином будут артисты Московского Художественного академического театра или его студий. И легко достижимо; что теперь несколько миллионов!

Увы, я не поручусь, что для всех ясно, как унизительны, как постыдны такие выступления.

Я не знаю, вправе ли дирекция МХАТ запрещать это. Если кто-нибудь думает, что не вправе, то я готов умолять его на коленях не позорить подобным выступлением имя Художественного театра. И предупреждаю, что того, кто делает это, я потом все равно в покое не оставлю.

Вл. Немирович-Данченко».

Приходилось слышать, что актеру необходима тайна: он, как личность, не должен быть у всех на виду. Достаточно того, что на сцене высвечен беспощадно ярко, а жизнь его, мысли, заботы и тревоги, «творческая лаборатория» не должны быть достоянием всех... Должен быть флер, отделяющий актера от зрителей, и разрушать его безнаказанно нельзя. Михаил Ульянов, например, со свойственной

ему прямою утверждал, что боится: его герои могут быть зрителю неинтересны, если он, их создатель, будет раскрывать всем свои секреты, свою душу, свои опасения. «Актеру нужна тайна», — это утверждала Алла Демидова...

Но и Демидова, и Ульянов говорили об этом на встречах со зрителями. В этом есть, согласитесь, противоречие... Но, вероятно, и есть, и нет. В каждом отдельном случае — по-разному. И Демидова, и Ульянов, и А. Климова, и Р. Янковский нуждаются в зрителе. Процесс общения взаимообогащающий. Другое дело — какой зритель; будет ли это официальная встреча с графином, карандашом, строго отмеренными аплодисментами или, что ничуть не лучше, подчеркнута «непринужденное» общение, когда зрители демонстрируют свою причастность к искусству, а актер благодарит и кланяется, кланяется и благодарит, утверждая, что ему все это «безумно интересно» и «немыслимо волнительно».

Думаю, что это издержки общения. Зато приходилось быть свидетелями негромкого, серьезного разговора, когда слово за словом он превращался в беседу, а она становилась все сердечнее, все доверительнее. И были это встречи с Александрой Климовой, Ростиславом Янковским, Михаилом Ульяновым, с той же Аллой Демидовой. Актриса, с трудом преодолевающая замкнутость, в тот вечер нашла своего зрителя и говорила с ним без посредника — героини спектакля — один на один, можно сказать, с глазу на глаз.

Стало быть, не нужна тайна?

Или нужна?

Сказать об этом однозначно невозможно, но...

В освобожденном от фашистов Минске жители разбিরали руины — после работы, дружно. Вместе со всеми работали и актеры Белорусского театра имени Янки Купалы — прославленные мастера, по-настоящему «властители дум»... Рядом с ними работа особенно спорилась, труд

освещался особым смыслом и, я бы сказала, красотой. Люди подтягивались; шутили, бодрились — хотя работа была куда как нелегка... И буквально назавтра, встречая в городе среди еще немногочисленных его жителей любимых актеров, улыбались им как своим... И вряд ли так разрушалась какая-либо тайна...

А вот когда в Доме искусств поет и пляшет чья-то веселая свадьба (кстати, не имеющая никакого отношения к искусству, а только к плану, зато позволяющая после спектакля отдохнуть актерам) и после спектакля туда забегают известный актер пропустить стаканчик на сон грядущий, и пропускает, и потом в ответ на приглашение присаживается к столу, чтоб «уважить» незнакомых, но симпатичных людей, и «уважает», и еще, и еще «уважает»... Кому на пользу такое «братание»? Нельзя недооценивать урона, нанесенного в этот вечер актеру, зрителю — и искусству! Не менее...

Иной раз думаешь: нужна тайна. Зрителю, читателю, слушателю необязательно знать, нюхает ли писатель спелые яблоки, как Шиллер, или вдохновляется тысячами чашек кофе, как Бальзак, или держит ноги в ледяной воде, как... Важно ведь не то, что Хемингуэй охотился, — а то, что он перечитывал Шекспира. Никого, по-моему, не касается, как художник относится к числу 13, но то, что он перечитывает перед сном, — это касается тех, кто любит его искусство...

Хочется знать о художнике то, что имеет отношение к его творчеству, но «паблисити» противно.

Конечно, не все, что имеет отношение к частной жизни, — «паблисити». Читать чужие письма неприлично, но читаем же мы опубликованные письма (правда, купюры отсекают из писем интимное и оставляют общественно-значимое). Однако интимное письмо Пушкина мы читаем как национальную святыню. Может быть, все дело в том, как читать? Что ты видишь в художнике?

Кажется, что есть слово, которое определяет почти все в поведении актера, в творческой судьбе. Уважение к своей профессии, к делу, которому он служит. Ради своего искусства он идет на жертвы, отказывается от мелкого тщеславия, от быстрого и легкого успеха... Впрочем, обо всем этом очень точно и лаконично сказал Чехов в письме к брату-актеру. Правда, письмо это было посвящено своеобразному кодексу культурного человека. Как видно, Чехов не мыслил себе талантливого человека искусства вне культурных «рамок».

Кто-то может сказать, что жизнь великих мастеров театров — во многом самоотречение, служение искусству потребовало их личной жизни. Верно. Можно сказать иначе — служение искусству наполнило жизнь огромным смыслом, потому что позволило наиболее полно проявить все лучшее, заложенное в натуре художника. Слова поэта: «Цель творчества — самоотдача» приложимы к каждой подлинно творческой судьбе.

Театр может представить нам пример высокой нравственности, когда маститый актер, по праву увенчанный всяческими наградами, постигший многие тайны своей профессии, подчиняется диктату молодого режиссера, еще ничем себя не зарекомендовавшего, только со студенческой скамьи, зато доверху начиненного амбициями... У зрелого актера хватает такта, и мудрости, и душевной щедрости не «срезать молодого нахала», что не очень трудно, а помочь ему, тактично, бережно, деликатно. В этом и уважение к искусству, и к своему театру, и к коллеге, которым еще должен стать молодой художник... Если чувствует, что этот молодой — не пустоцвет, ему есть что сказать. Таким примерам в наших театрах нет числа. И как жаль, что театр может представить нам примеры обратного — небрежения к душе в искусстве (а в итоге — и к своей)... Кажется, кому, как не актеру, знать силу — убийственную иногда — силу слова, паузы, недо-

молвки, слуха... И как иной раз нерасчетливо — расчетливо, жестоко — пользуются этим словом люди искусства...

Но можно рассказать о бесчисленном множестве добрых дел, сотворенных актерами для коллег и друзей по театру, о взаимопомощи, поддержке, о том, как умели и умеют делиться они хлебом, рубашкой, опытом, мастерством... О доброй памяти, о верности учителю...

Учитель... Дмитрий Алексеевич Орлов, уже безнадежно больной, диктовал дочери предсмертное письмо к ученикам — своему выпуску. Это было завещание — каждому. Он, словно отец, помнил о каждом из них. И, бывая на вечерах памяти Дмитрия Алексеевича, когда собираются вместе его ученики, воочию видим, что зерно упало не на камень — оно дало хорошие всходы.

Как часто приходили в дом к Вере Павловне Редлих ее ученики. Приходили Светлана Адаменко, Юрий Мироненко, приезжают и приходят Алла Полухина, Валерий Шушкевич, Валерий Солодилов. Ростислав Янковский, Александра Климова, Юрий Сидоров, Валентина Кравченко, Зоя Осмоловская, Тамара Кудрявцева — они не были в прямом смысле ее учениками, но она, режиссер, не только ставила спектакли, но и воспитывала их, взрослых, опытных, своей душевностью, нравственной высотой, знаниями, стремлением всегда знать больше. И сегодня дом полон и не умолкает телефон — идет драгоценный взаимообмен теплом, душевностью, опытом...

Но это уже тема другого, большого разговора — о преемственности поколений, традиций, преемственности культуры... Кажется, такое необъятное понятие. А ведь несет это все в себе и выражает силой своего таланта на сцене не кто иной, как актер. Гражданин, Художник, Личность.

ПОГОВОРИ СО МНОЮ...

Колька сбежал из дому. Сбились с ног, разыскивая сына, мать и отец; побледневшие, осунувшиеся, они сновали из дома в школу, из школы домой, поднимались по этажам, стучались в незнакомые двери, а потом, поникнув, еле передвигая налитые свинцом ноги, уходили... Они сразу постарели, эти совсем еще молодые, по-спортивно подтянутые архитекторы, всегда приветливые, легкие на ногу.

Пытаясь не сделать достоянием гласности приключившееся, они молча пробегали мимо соседей в свой дом — допоздна, тревожно и как-то оголенно светилось их окно, печально и настойчиво призывая «блудного сына» вернуться к теплому очагу...

Так они прожили кошмарные три дня, на исходе которых гонимая тоскою мать все-таки отыскала сына — в роще близ дома, разложив костер, безмятежно беседовали они, юные хозяева овчарок и колли. Среди них — Колька.

Он даже не дрогнул, когда мать пересохшими губами позвала его. И на лице его было спокойствие и непоколебимое достоинство — такое же, как и у его дружков. Даже их породистые собаки не встревожились, увидев вошедшую в круг света от костра женщину. А она с гневом смотрела в лица ребят — одноклассники, соседи, они в эти дни, глядя в ее почерневшее лицо, безжалостно отвечали: «Не знаю», «Не видел»... Обессиленная, потеряв голос, мать уронила: «Идем домой»... «Не будешь бить — пойду!» — совсем по-детски буркнул Колька, изучая носки своих сапог со рокового размера... «Когда ж я тебя била? — прошептала мама, подняв глаза на широкоплечего верзилу... — Когда же я тебя била?». Так они возвращались домой: мама, ведя семейную любимицу — овчарку Умку на поводке и за рукав — сына... Из-за нее, Умки, и вышел конфликт, и еще из-за двоек. Рассерженная мама запретила ему гулять с собакой: прогулки эти не ограничивались часом-полтора,

а практически занимали все время после школы и ухватывали хороший кусок вечера, после чего сильно уважающий свое здоровье Колька объявлял, что ему время спать. Мама, побывав в школе и получив полное представление о пропасти, куда катится ее бездельник, дома уже не сумела сдержаться: вспылив, она пообещала сыну хорошую взбучку и, может быть, выполнила бы обещанное, если бы Колька не вылетел за дверь и был таков...

Итог этой невеселой истории, собственно, никакой: Колька гуляет с Умкой, может быть, чуть поменьше, двойки пока что не убывают — наверстывать еще утомительнее, чем просто учиться, но зато родители притихли: опасаются чересчур нажимать на парня, а вдруг снова ударится в бега...

Но, притихнув, они еще и задумались.

Выяснилось, что они не знали, кто друзья-приятели сына; два-три имени, одна-две фамилии, приблизительно — дом, где живут, ни семьи, ни родителей, ни интересов — ничего не знали. Не знали той крайне неблагополучной семьи, что приютила, не спросив, на три ночи беглеца. Привелось искать — неизвестно, куда броситься, где он, с кем... Стали вспоминать — не вспомнили...

Не о чем было вспоминать. В доме смотрели вместе телевизор, говорили о родительских делах, о заботах, об их знакомых и друзьях, иногда о школьных делах. Дела чаще всего были безрадостные, и беседа не получалась, скорее это был длинный обличительный родительский монолог и редкие унылые реплики сына...

Возвращаясь домой, гляжу, как одно за другим вспыхивают в домах окна, и порою посещает меня мысль: не в одной, наверное, квартире, принимаясь за обыденные вечерние дела, родители мимоходом спрашивают: «Как дела? Покажи дневник!» — и в зависимости от оценок складывается вечерняя жизнь их сына или дочки... И чаще всего утомленный взрослый, разбирая сумку, ставя на конфорку суп,

хлопая дверцей холодильника, сочетает хозяйственные дела с воспитательной акцией. Если бы вдруг удалось услышать их всех сразу, они могли бы смешаться в многоголосый хор, где было бы не так уж и много партий — одни повторяли бы: «лень», «безделье», «пора взяться за ум». Другие — «я тебе покажу», «с сегодняшнего дня ты не...», третьи — «почему ты не можешь как другие»...

Еще бы, кому не станет больно, когда сын или дочь вдруг «выходят из берегов». Но, «разбираясь» с ними, взрослые, оказывается, невольно стремятся уложиться в минимум времени: вечерних хлопот много, неплохо бы и телевизор посмотреть, так что, отрапортовав поучение и пригрозив санкциями, с полным сознанием исполненного родительского долга и чистой совестью мы принимаемся за подготовку обеда на завтра или менее прозаичные и более интересные хлопоты... А не важнее ли завтрашнего борща сегодня, сейчас взглянуть в глаза ребенка, не торопясь, не отвлекаясь, не вскакивая ежеминутно к телефону, окунуться в его мир — сколько бы ему лет ни было: чем раньше — тем лучше. Проанализировать отношения в их детсадовской группе — или в школе, уважительно исследовать конфликты, вместе подумать о делах в классе — не сгоряча, осудив или похвалив кого попало — лишь бы скорей, а вдумчиво, забыв про разницу в возрасте, погрузившись в их заботы. И делать это вчера, сегодня, завтра — ежедневно...

Трудно? Разумеется. Некогда? Наверняка. Но альтернативы нет: или вы с детьми — или они без вас, и вы о них ничего не знаете.

Вспоминается, как немолодая уже женщина лукаво посочувствовала дочери, которая считала себя загруженной сверх всякой меры: ответственная работа, домашние хлопоты и т.д. На ребенка времени совсем не оставалось... «А как же, доченька: трудно, что и говорить. А я знаю, как сделать, чтоб тебе легче стало: отнять бы у тебя телевизор

и стиральную машину, пылесос, холодильник, газ, горячую воду, да и холодную тоже — ходила бы к колонке; посуду мыла в тазике... Да и работала бы, как и мы, тогда наверняка время появилось бы на ребенка. Как у меня — в былые времена — на тебя...»

Кто из нас без греха? Кто, уходя на работу; не «отбаранивал» своему ребенку ворох поручений и поучений, а возвратясь, с трудом сдерживал взрыв? Действительно, все в доме «поперек души»: суп киснет на плите, тарелки — горой, от прихожей до спальни — «следы жизнедеятельности», все нашвыряно, в дневнике замечания... Тот, кто, подавив раздражение, «охладев», подступится к своему дитяти, будет всегда в выигрыше; сумеет наладить с ним контакт. Конечно, надо сделать над собою усилие, а их достаточно было за день... Вот в том-то и дело, что наше терпение и выдержка расходуются, не доходя до нашего дома... Здесь мы «рассупониваемся» и... выпускаем пары.

Предвижу возражения: так поступают не все и не всегда. Предвижу возмущение: все о родителях, все о них, а что ж школа?.. Но школа школой, ее задачи бескрайни. Пусть несколько искусственно, но попробуем выделить лишь дом, лишь семью. А впрочем... Не приходилось ли вам, зайдя в учительскую, чтобы побеседовать о своем сыне, попасть под «беглый огонь» всех присутствующих: в одну минуту вас могут придавить к земле его прегрешениями, недостатками, упущениями. Вас безжалостно, не давая роздыху, будут побивать пафосом, сарказмом и доверительным шепотом учителя, отцы и матери других детей... И редко кто из них заглянет в ваши полные боли глаза.

Я намеренно заостряю ситуацию — нет, не в каждой школе так, совсем не в каждой. Но — бывает, не будем прятаться от правды. Может быть, вы поймете состояние своего ребенка, которому доводится испытывать такой прессинг почти ежедневно. Требовательность — это ведь не

значит постоянная война, в которой покой только снится... Как быстро мы забываем свое детство и отрочество! Свои детские радости — огромные, обиды, горести и сложности — гигантские, неразрешимые и непоправимые (взрослым они могли показаться непропорционально разросшимися: чужую беду руками разведу, тем более ребячью... Но страдают ребята глубоко, искренне, всерьез...). Как быстро забываем, что, ударившись, мы с ревом неслись к маме — спастись от боли, крови, страха. А ушибившись душою — как жаждем мы поведать о беде родному, доброму и всемогущему, тоже — спастись. Пораженный внезапной немотой, ты хотел, чтобы тебя расспрашивали, добиваясь ответа, а добившись, воскликнули: «И только-то!» — и объяснили: все поправимо, и вот что для этого надо сделать... Боже мой, какое это счастье — раскрыть маме саднящую тайну, признаться в прегрешении, какая радость очищения обдавала все твое существо целительным душем! Снова все вокруг становилось светлым, ярким... Хотелось петь, прыгать и совершать добрые дела — все сразу: и уроки выучить наизусть, и старушку через дорогу перевести, и выполнить сто самых ненавистных поручений. Пусть через час все возвращалось на круги своя, все забывалось — незримо сохранялось доверие.

Нет, не бывает более важных дел, чем общение с собственным ребенком, и никакая занятость не может объяснить и оправдать родительское невнимание.

Каждый из нас имеет перед глазами немало примеров семейной гармонии, но она, конечно, не приходит сама: необходим труд души по воспитанию не только детей, но и себя, и своего спутника — мужа или жены.

В семье, где отец и мать — молодые музыканты, а большую часть жизненного пространства единственной комнаты занимал рояль, росли двое детишек. Воспитывали их «посменно» мама — на занятиях в консерватории утром, папа — на репетициях и концертах, часто — гастролы. Да

еще необходимо дома заниматься. А дети как дети — болеют, идут в первый класс, дерутся, ленятся сидеть за фортепиано, вываливают в грязи одежды, не хотят есть то, а хотят это... Но приходишь в этот дом — и радуешься: ребята общительны и неназойливы, непринужденны и воспитанны. Родители точно чувствуют градус их настроения — и на секунду раньше, чем малышам надоело, разрешают встать из-за стола. Ни разу я не услышала здесь одергивания, ни разу их не унизили окриком — но приучили оберегать беседу старших. Кто знает, какими путями это достигается, но наверняка не «накачкой» перед приходом гостей, а ежедневным вниманием, ежечасной зоркостью. В тесной этой квартире опрятно, хотя и не «вылизано» до блеска — где уж тут, игрушки-то размещаются под роялем... Но здесь тепло, семейно, и — уверена — здесь вырастают, это заметно уже сегодня, личности.

...На ступеньках лестницы девчушки из соседней квартиры играют в куклы: маме не по душе «раскардаш», как она выразилась, который дочка и подружки устраивают в доме. Всего две комнаты, и только что отлакировали паркет! Старшего сына дважды искала и приводила домой милиция... Ох, не нравится мне этот паркет, будь он неладен...

Вспомните, народные поверья утверждают: женщина, ожидающая ребенка, должна любоваться красивым. Наука доказала: будущей матери необходимы положительные эмоции, радость, она должна получать импульсы от литературы, искусства, природы... Это необходимо ребенку, необходимо еще до его рождения. И еще младенцу в пеленках необходимы голос матери, ласковый, нежный, ее колыбельная, ее смех. Малыши в домах ребенка страдают больше всего не от отсутствия материнского молока — им одиноко без ее голоса... Этот голос успокаивает и лечит, радует и предупреждает. С возрастом ребенок не перестает нуждаться в нас — хотя порою даже стыдится этого. Мы

не имеем права оставлять его в одиночестве, тем более что природа не терпит пустоты...

«Поговори со мною...»

Но и — поговорим с мамой... До сих пор тревожит эпизод из фильма «Несколько интервью по личным вопросам»: в редакцию пришла старая женщина — не жаловаться, не добиваться чего-то, просто поговорить. Потому что дома она весь день одна, а вечером близкие обсуждают свои дела; потом расходятся по комнатам или снова уходят... Она молчит весь день и вечером снова молчит. «И смерть меня позабыла», — безнадежно заключила женщина...

Старость — как бы мы ни убеждали себя и других в обратном — сама по себе невеселая пора. Но в силах близких людей сделать ее для старого человека менее печальной. Иногда для этого хватает немножко теплоты, участия, внимания. И чтобы участие было искренним, теплота — ненаигранной, внимание — неподдельным.

Всего-то...

Я не собираюсь выводить закономерность: мол, как аукнется, так и откликнется... Ее не выведешь: ни вообще, ни в отдельном конкретном случае. Конечно, у внимательной и умной матери больше шансов получить свою долю внимания от детей, но мало ли мы знаем примеров обратного...

А потом: пеленая, укачивая, напевая колыбельную, ведя в школу, поправляя галстук перед выпускным — верша титанический родительский труд, — мы ведь не о себе заботимся, не свою старость обеспечиваем.

Но придет день, когда дочь или сын заговорят с вашим внуком вашим же тоном, и он отзовется в душе вашей — отзовется болью или радостью.

«И ЖИТЬ ТОРОПИТСЯ, И ЧУВСТВОВАТЬ СПЕШИТ»

Тишина в зале была настороженная, но не такая, когда зритель внимает, так сказать, с благоговением. Здесь тоже «внимал», но в атмосфере витала некая накаленность: происходившее на сцене узнавалось, но не всегда желало быть узанным. В тот вечер на спектакле по пьесе Семена Злотникова «Пришел мужчина к женщине» и назавтра в «Триптихе для двоих» того же автора публика вглядывалась, вслушивалась в ситуацию знакомую — понаслышке или по собственному опыту, о которой каждый наверняка имеет собственное мнение. Ведь речь шла о любви... Или нелюбви — как поглядеть...

Выходя после спектаклей, обсуждали, размышляли, порицали и хвалили, анализировали и толковали вкривь и вкось. И что примечательно; реже все-таки кто-то сомневался, а вот гораздо чаще звучало жесткое и безапелляционное суждение.

Еще бы, редко кто из нас не специалист в «делах личных»... Но так же редко кто-то из нас («специалистов»!) не получил своей — большей или меньшей доли сердечной боли, сердечных мучений. Ведь опыт — горький или «сладкий» — трудно передать другому — сверстникам или младшим; более того, воспользоваться им самому — где гарантия, что мы правильно оценили свое прошлое и в новом варианте не ошиблись вновь? «Кто с коня не падал, кто бабушке не внук, под кем санки не подламывались? Неродившиеся души...» — любил повторять Иван Петрович Павлов... Действительно, кто не ошибался в простейших житейских ситуациях?.. И кто признается в этом?.. Может быть, потому мы нередко с таким напором стремимся превратить свое пережитое — в урок другим, стараемся научить, обучить, осчастливить, предостеречь — других.

И потому-то так редко это нам удается — убедить. Трудно убедить дробностью житейских фактов, повторяемостью и оскорбительной банальностью положений, в которых может очутиться человек, убежденный в своей отличности от других... То есть тем, что называют житейской мудростью — подлинной и в кавычках...

В «Триптихе для двоих» публике, зрителям, молодым и постарше, предъявлялись те самые «житейские ситуации». У каждого из героев за плечами был опыт; опыт одиночества — полного, когда, уходя из дома, ты гасишь свет, возвращаясь, ты же его зажигаешь и никогда не видишь светящееся окно своей квартиры, разве что по ошибке оставишь лампу включенной. И погибельное одиночество вдвоем — двоих несовместимых людей, говорящих на разных языках, с разной «душевной химией», где нет и не может быть диалога, а любой монолог лишь отравляет душу... Опыт бесплодного, не замечаемого до времени омертвления сердца... Герои на наших глазах пытались прорвать свою невольную замкнутость исповедальной искренностью и стыдливими обиняками. Он и Она в каждой из трех частей чудились нам, в зале, и, кажется, друг другу теми самыми необходимыми людьми — способными понимать другого или стремиться понять, способными сострадать, сочувствовать другому... Может быть, даже созданными друг для друга. Но автор (так и хочется связать — произвол автора) разводит их снова в разные стороны...

В том-то и дело, что не произвол. В том-то и дело, что молодой автор, моделируя и «проигрывая» одну за одной ситуации острые, необычные (в том смысле, что театр нечасто и несмело к ним обращается), ищет решение социальных вопросов. Не просто «поставить и сыграть пьесу», а думать вслух над жизнью! Ведь не случайно же в спорах после спектакля только сначала говорили собственно о спектакле. Вскоре предмет спора удалялся

далеко от тривиальных сюжетов и их героев — в сторону отношений мужчины и женщины, где едва ли не в «самой высшей и последней степени проявляется мера человеческого в человеке»

Почему эти люди, которым так неуютно поодиночке, рванулись друг к другу, остановились — и разошлись? Беда это или благо? Кто же скажет... Но мы увидели, что иначе для них невозможно. Застрявший в младших научных сотрудниках старый холостяк мечтает о прекрасной девушке во всем белом — и повстречавшаяся ему милая женщина, пусть она и славная, и обаятельная, и даже тоже вся в белом, но — не Она, и он пройдет мимо, видимо, потеряв счастливый случай разорвать круг одиночества, согреть жизнь другого человека. Видимо, потеряв, но по-своему отстаивая свое право на мечту. Свое человеческое, неповторимое... Конечно, прагматику это покажется нелепым. Ну а если человек иначе не может, если иначе он — уже не он?

Сколько пришлось услышать аргументов против, сколько житейских коллизий утверждают обратное... Хорошо, что театральные герои разошлись по домам, иначе, чем черт не шутит, любители осчастливливать насильно могли бы потащить их друг к другу... Но жизнь подбрасывает задачи и посложнее, и попроще, так что подвернется случай, подтверждающий правоту тех, кто знает, как кому лучше жить...

Соглашается на типичный вариант «устройства жизни» один, другой, третий. А четвертый не может, не соглашается, как и потянувшиеся друг к другу герои других частей «Триптиха», когда страшатся сделать тот шаг навстречу, который кажется необходимым, прямо хоть подтолкни, а они каменно стоят на месте. Что-то не вошло — в душе, — и не могут...

Почему я обращаюсь к драматургии, вроде бы игнорируя живой опыт, живые факты, которых бесчисленное множество доставляют жизнь, практика, почта в редакцию? Да потому же, почему серии откликов, поступающих в газету после опубликования статей «на темы морали», не могут претендовать на решение проблемы, ибо упорно дробят явление на множество осколков...

«Аналогичным случаям» нет числа. Повторяемых ситуаций — несметно, но — неповторим, сложен каждый человек (не напрасно же ни у кого из нас не повторяются отпечатки пальцев!)... И как тут не впасть в высокопарность, вспомнив, что вечны звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас... Вот почему — о драматургии. Как мы ни будем толковать один, другой, десятый случай из жизни, всегда объявятся еще варианты. Ломать семью плохо, кто спорит. Но у одного, второго, десятого есть примеры того, когда это во благо. А сохранять — всегда ли хорошо? И опять — примеры. Жениться рано — или поздно, любовь с первого взгляда (Ромео и Джульетта!) — или проверять чувство?.. Легковерие — или недоверие? Может, золотая середина? Но только где же она, эта золотая? Тетя Маша со скамеечки у дома, да и мы сами знаем столько прописей, столько чертежей счастливой жизни, имеем такой опыт, что можем учредить чуть ли не академию счастья... Но врачи не советуют пользоваться лекарствами, прописанными другому, они, врачи, знают; каждый человек индивидуален. И хотя отрицают существование души — но, с другой стороны, убеждены: именно она — самое дорогое, самое бесценное...

И, только обращаясь к этому драгоценному в себе и в другом, скорее можно понять и себя, и другого. Но... «душа — дело тонкое», как заметил Василий Шукшин, и путь к взаимопониманию нелегок и нескор. Подгонять — «давай-давай!» — бессмысленно, да и небезопасно.

...Особенно жаркие споры вспыхнули после спектакля «Пришел мужчина к женщине». Мужчина, пришедший к женщине, был скромный и достойный человек. По совету добрых людей пришел к незнакомой одинокой женщине, чтобы познакомиться и приглядеться. Положение это ему внове и стесняет. Хочется предъявить себя в лучшем виде, но как это сделать, не поступаясь собственными принципами? Нескромно, неловко, непривычно... В общем, не очень оригинальная картинка, каких, кажется, тринадцать на дюжину...

И женщина, ожидающая вероятного суженого, вполне уважаемая и собою недурна; и хозяйка хорошая, и явно обладает живым, оригинальным, «нестандартным» умом. Именно ей-то и приходит в голову, презрев условности, так сказать, ханжеское лицемерие, отбросить период ухаживания, присматривания, привыкания. Ей кажется, что, трезво «вычислив» претендента, да еще и увидев его и наверняка придаясь ему по душе, можно безболезненно миновать, пропустить этот этап... Ну что, в конце-то концов, мы взрослые люди; имеем нелегкий опыт, да и в чем помогли они, от чего уберегли — эти долгие «вздохи на скамейке» и «прогулки при луне»? Все уже однажды рухнуло, обернулось обманом, непониманием, глухотой, слепотой — одиночеством. Так не лучше ли идти с открытым забралом: прямо задать все, так стыдливо таимые вопросы, узнать зарплату, жилищные условия, заодно и привычки, рассмотреть внешность, отметить недостатки, со вздохом решить, принимать ли их во внимание...

Вопрос — ответ, вопрос — ответ... Список давних обид понуждает ее быть беспощадной и зоркой, смущение делает ее особенно насмешливой, ироничной и «раскованной»...

Но ему уже не хочется потерять — он оценил этот причудливый характер и обезоруживающую искренность... И он соглашается на вариант «без черемухи», без лирики...

Оказалось, что душу, если она, конечно, в наличии, не обойдешь, не перехитришь. Пропущенный этап отомстил немедленно: родились горечь, омерзение к себе, обида, отторжение. «Человеческое в человеке» немедленно оскорбилось. Театр нашел этому зрительное воплощение: повернулся сценический круг — выстроенная на сцене опрятная квартирка превратилась в фантазмагорическую в своей подробной реальности мусорку! Вот слева тахта с белоснежными простынями, а справа — контейнер с отбросами, хлам... И двое, обескураженные крушением надежд, ищут вину вовне, пересчитывая прежние обиды, вина уже друг друга в них. И — разбредаются: оказалось, что оставаться вместе невыносимо...

«Она: Все можно изменить, если действовать. Все можно изменить, если хотеть... И не ждать, пока само... а что-то делать... любой вопрос можно по-человечески решить, если очень захотеть...

Он: А чего ж это Петр ушел от тебя, если ты такая понятливая!

Она (с выношенной болью): Так это я теперь стала такая понятливая, после того, как бросил меня. Я ж ему по рублю на обед выдавала, ни копеечки больше!.. А теперь, вот клянись, выйду замуж — пусть всю зарплату себе оставляет!»

Это диалог из пьесы Александра Гельмана «Скамейка». Да, автора произведенных пьес «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся...».

Что это означает, когда А. Гельман и С. Злотников «с разных сторон» обращаются к теме деликатной и трудной, характерам, «помеченным нашим временем и никаким другим»? Это означает, что о «личных» проблемах нашего времени нам всем сообща и по отдельности и думать... На скамеечках возле дома или общих собраниях, «снятая стружку» с виновных, но строго спрашивая с себя, воспитывая себя, вырастая над собой.

...А Он снова позвонил в дверь. И Она открыла. И Он тихо и смятенно предложил начать все сначала. Вероятно, так оно и случится. И, может быть, их ждет общее будущее. Но легким оно не будет.

Постигать человеческое в человеке — труд кропотливый.

«Знамя юности», 19 августа 1983 г.

ТАКОЕ НЕПРОСТОЕ ИСКУССТВО

О чем спорим? Разве ж не аксиома, что честность и порядочность лучше лицемерия и вероломства, что крепкая семья лучше разбившейся, а если что в семье и стряслось, то, само собою, предпочтительнее вести себя достойно, чем склочничать или подличать?

Конечно же, аксиома. И, толкуя о чужих взаимоотношениях, мы неизменно оказываемся на высоте. Недаром же в свое время на публикацию «Меня надо беречь» откликнулись (как чаще всего и бывает) те, кто, вероятно, представляет собою, так сказать, взгляд со стороны.

И все-таки... Одно дело — рассуждать, оставаясь где-то рядом и выше и будучи убежденным, что «со мной-то уж подобное случиться не может», и совсем другое — находиться в самом жерле семейного вулкана. Тут уж, кажется, не до рассуждений...

Не забуду, как метался знакомый юноша, с которым молоденькая жена «рассчиталась подчистую», как она выразилась...

До того дня в их юной семье царила любовь, ей было все подчинено, и все старшие, восхищенные согласием молодой пары, не жалея сил, помогали им. Юная ленинградская второкурсница объявила родителям, что откладывать брак не намерена:

— Мы любим друг друга и любить будем вечно! Чего еще ждать? Тем более... — и тут следовал перечень аргументов «за».

Будущий муж только моргал, ошалело и восторженно глядя на невесту: раз она хочет — она права! Тем более что он действительно оканчивал вуз и через год уже мог стать полноценным главой семьи...

Любви и согласия хватило ровно на полтора года: уехал муж работать по распределению — и конец всему. «Я предупредила — из Ленинграда никуда! А он не смог

для меня даже этим поступиться!» Он действительно на этот раз не поступился: в прекрасном городе у Черного моря его ждали работа, к которой он готовился пять лет, и жилье; ее — институт, родители взяли крохотную дочурку к себе, чтоб молодые устроились на новом месте!

И вдруг — «подчистую». Настолько «подчистую», что уже появился претендент на руку и сердце... и на звание «нового папы».

И вот, приехав в отпуск к своим родителям в Минск, где пока росла его годовалая дочка, бродил по дому брошенный муж, потерянный, недоумевающий. Вдвойне несчастный — от неожиданности, от полной неготовности к беде, от непонимания: как она могла? И кто же она такая? Он хватался перечитывать совсем недавние, полные нежности письма, адресованные «папочке», «мамочке» — свекру и свекрови, где она цветисто описывала свою любовь и признательность его родителям; он нянчился с дочкой, гулял с ней, кормил, укладывал спать, рассказывал сказки — и вдруг замолчал. Скорее всего — представляя, что и дочку заберут «без предупреждения», «подчистую». Так оно и случилось: без предупреждения, грубо...

Теперь вообразите себя на месте оставленного мужа, оскорбленных родителей... Вообразите еще дикую выходку — приезд на отдых с девочкой и новым мужем в тот самый черноморский город, где живет бывший муж, с которым еще не расторгнут брак. И визит к общим друзьям, и встречу с бывшим мужем, когда малышка уже зовет папой другого. Вообразите себе, как бы вы повели себя на месте брошенного мужа. Не его самочувствие, но — поведение?

Он признавался: хотелось заорать, что-нибудь разбить, рвануться вслед, забрать дочку; хотелось найти того, нового и врезать ему! Хотелось ударить ее и крикнуть ей все, что накипело... Он молчал. Молчал, перебирая волосики девочки и нащупав две ее макушки — папины!

Молчал, когда бывшая его милая нагло и трусливо лепетала что-то насчет «обеспечивать», «предупреждала», «не умеет жить» и даже «не любил никогда». Он сухо засмеялся и снова замолчал. Замолчал надолго. Работал, вечерами читал, никуда не ходил, ни с кем не встречался, звонил родителям — как прежде внимательный, только голос совсем без красок.

Кто-то из друзей посоветовал: «Дели все пополам. По закону». Он промолчал — и делить не стал.

Что это — слабость? Малодушие? Непротивление?

Думаю, что нет. Скорее мужество. Мужество оставаться самим собой, когда трудно, стыдно, горько. Когда все, кажется, рухнуло и лежит в руинах — оставаться самим собою, не превратиться в кого-то чужого, слабого, мстительного. Когда весь мир заслонила и отравила обида и, похоже, никогда не станет на свете ни светлее, ни теплее — где взять силы, чтобы оставаться справедливым? Не сорваться, не наговорить и натворить в запальчивости того, чего потом будешь всю жизнь стыдиться? Не платить тою же монетой и не вымещать оскорбление, не брать реванш? Как удержаться, оставаясь рассудительным, хотя бы по виду — хладнокровным?

«В общем, против лома нет приема... — вздохнула как-то его мать. — Так чего же, терпеть?! Да, терпеть. Пережить. Перегореть. Переболеть. И жить дальше. Потому что ведь и дальше — жить!» Вот оно, слово, сказано: дальше — жить. И тут уж от тебя самого зависит, будешь ли ты жить, уважая себя за то, что не унился до «возмездия», наказания виновницы, до мелкого сведения счетов, до размахивания перед всем светом перечнем своих бед и обид, — или стыдясь каких-то минут, дней и недель в своей жизни, в которых ты уже сам был виноват, и не имея сил их забыть.

Жизненные перипетии чрезвычайно разнообразны, и все вышесказанное легко соотнести с тем, что в опреде-

ленных обстоятельствах переживают молодые женщины, которым не меньше, чем молодым мужчинам, в них потребуются гордость, мужество и стойкость... Но о них — в другой раз. Сегодня речь о представителях сильного пола (разве только за физическую силу зовут его так?). Потому что пора вернуться к тому, с чего мы начали. О чем спорим?

О том-то и спорим, что, как ни жаль, не каждый и не всегда блюдет «имя свое» — мужчины. И письма, приходящие в ответ на публикацию, — тому свидетельство.

Возьмем, к примеру, М. К. из г. Ивацевичи... Он никак не хочет признавать предмет разговора серьезным и то и дело сводит его к частностям: «Если когда-то... режиссер Н. П. Акимов и пошутил, не следует это брать как должное. Если секретарь-машинистка... по долгу службы заходит к руководителю через каждые 10—15 минут, то ему остается времени только для поддержания достоинства слабого пола и своего...»

Да разве о том шла речь? Зачем так круто подменять суть разговора беспокойством о трудностях неизвестного нам «руководителя» — думаем, что с ними он сам разберется. И почему, отстранив от себя подлинные сложности, автор письма перебирает обиды, нанесенные то соседкой, то знакомой, то кем-то, кто с утра портит настроение. Не без полемического задора автор заканчивает: «Спешу на работу, а там кто еще встретится и с каким настроением?..» Вот, собственно, к чему все свелось: «Мужчина по своей натуре, — пишет он, — должен быть с большой буквы этого слова...» — а сам хлопчет лишь о своем настроении, своем благополучии, своих удобствах. Своих — «с большой буквы этого слова».

Забыв, что мы говорили не о том, кто прав — кто виноват и какие «меры» надо принимать и виноватому... Что мы размышляли о том, как быть человеку, когда жизнь ставит его в трудное положение, когда, кажется, и выбора-то нет: что случилось, то уже случилось.

А выбор, оказывается, есть. Внутренний, нравственный выбор, который, наверное, определит будущую жизнь. Как поступишь сегодня — так аукнется завтра. А как поступить? Тут уж человеку выбирать самому. Наверное, ответ самый неопределенный и самый точный: по-человечески. То есть сообразуясь с собственным понятием человечности. Или еще: так, как хотел бы, чтоб в подобной ситуации поступили по отношению к тебе.

Но в том-то и беда, что та самая свирепая сила обиды иной раз так неразумно и почти неодолимо толкает нас на слова и поступки, которые, кажется, никогда-никогда в жизни нельзя было предвидеть. Что делать, и в жизни есть «вечнозеленые» сюжеты и «вечнозеленые» в них ошибки... Но на то мы и люди, на то и говорим: «по-человечески», чтобы удержаться от того, что нам представляется сегодня, в запальчивости, когда себя не контролируем, возможным, а всегда — вчера и завтра — отвратительным. А может стать непоправимым...

И тут уже не грех помочь со стороны: удержать, остановить, остудить. Честно и прямо квалифицировать поступок. Объяснить, что держаться порядочно — вовсе не доблесть, а обязанность человека.

«...Пишу с поздним раскаянием после прочитанной в газете статьи «Меня надо беречь». Долго думал... и решил, что нельзя не написать. Два года назад на собрании разбирали персональное дело нашего коллеги... об аморальном поведении. Что тут началось, когда ему дали слово! Перед нами был не мужчина, а мельница, перемалывающая мусор! Он был кругом чист и невинен, зато обрушил лавину грязи на жену. На собрании было около восьмидесяти (!) человек. Никто из нас не остановил его. Вынесли ему строгий выговор, но наше молчание было его победой...

Через неделю наш коллега «обнародовал» все, что отрицал на собрании: его речь там оказалась, конечно же,

блефом. А ведь мы знали, что он собой представляет и как себя вел раньше, — и малодушно молчали.

Статья в газете напомнила мне тот позорный случай, то малодушие мужчин. Перед тем, как писать в газету, я разговаривал со своими друзьями — они думают так же... Пусть мое позднее раскаяние будет упреком всем нам, кто оказался в тот день пассивным слушателем, а не рыцарем, не мужчиной.

г. Орша.

С уважением. Н. С.»

На этом сегодня и остановимся.

«Знамя юности», 12 февраля 1985 г.

У МЕНЯ ЗАЗВОНИЛ ТЕЛЕФОН...

Собственно, не у меня. И в том-то и дело, что не зазвонил. А зазвонил в другом месте, где ему совсем не надо было звонить. И об этом сказали в трубку — недвусмысленно и неллицеприятно.

А телефон не виноват. И звонивший тоже не виноват. В общем, судите сами...

У вас поменялся номер телефона. Дело житейское — новые станции или подстанции, новое оборудование, и вот службам АТС понадобилось поменять в одном из районов города номера телефонов. Конечно, это причинило и учреждениям, и «частным лицам» кучу неудобств. Не исключено, что даже можно было этого избежать. Но это дело техники, и в него мы сейчас вникать не будем.

Итак, у вас в квартире поменялся телефон. Но сообщить об этом вам позабыли. То есть, может, вам и звонили, но дома никого не застали. Не звонить же вторично — сколько на это нужно звонков!

Уведомления вам тоже не прислали. И вот в вашем доме стало непривычно тихо... Но вы-то дозваниваетесь куда вздумается. Так что вам ничего такого и в голову не приходит. Тем более что вскоре вы уезжаете в командировку. И вот тут-то наступает день, когда вы не можете сообщить домашним о себе: телефон не отвечает. Звоните родственникам, умоляете их узнать, почему ваш дом опустел. А те тоже ничего вам так сразу сказать не могут.

Со временем, конечно, все разъясняется, но нервов на это потрачено немало, и вы, вернувшись, темпераментно разговариваете с должностными лицами, требуя вернуть вам ваш номер, которым вы пользовались более тридцати лет.

Вам терпеливо объясняют, что не вы один терпите некоторые неудобства, а прежний номер уже отдан другим гражданам. И вам следует уведомить об этом своих

знакомых — в нашем городе и других городах... Что вы, стена и ворча, делаете.

Но вот беда — всех не упомнишь и все не предвидишь. И по старому телефону все еще спрашивают вас, раздражая и утомляя новых абонентов. А когда вы обращаетесь к ним с просьбой сообщить ваш новый номер тем, кто позвонит по старому, вам гневно отрапортуют:

— Все это нам уже надоело, никому и ничего сообщать мы не будем — не обязаны! Вот так!

И с этого дня звонящие по этому номеру будут получать в ответ длинные цветистые тирады разъяренных новых хозяев старого телефона — длинные, гораздо длиннее, нежели шестизначный номер вашего телефона.

Коррида по проводам будет продолжаться долго, и не только по этому номеру.

Наверное, можно не менять местами телефоны — и это было бы лучше всего.

Можно, конечно, сетовать на невоспитанность некоторых людей, приглашать их быть взаимно вежливыми. И это все будет и хорошо, и правильно...

А можно — и нужно! — в случае, подобном вышеописанному, уведомить всех заинтересованных граждан, что сообщать новый номер бывших хозяев — корректно и коротко — ИХ ОБЯЗАННОСТЬ, а не просто добрая — или недобрая воля.

Невыполнение же ее и привычка ублажать себя телефонными сварами должны быть наказуемы. Пусть бы некоторые любители упражнялись в красноречии наедине с собою, вовсе без телефона...

А вот вам и хеппи-энд: старый номер-то оказалось возможным вернуть... И — вернули. За что спасибо.

«Знамя юности»

ЧЕЙ ГОЛОС СЛЫШИМ

«...Воспитаю ученика»... Однако речь пойдет вовсе не о профессиональных педагогах.

Но ведь все мы без исключения вовлечены в бытовую, нравственную «педагогику», всю жизнь, пусть невольно, даем и берем уроки доброты или жестокости, морали или безнравственности, стойкости или слабости, трудолюбия или безделья, ответственности или легкомыслия. Всю жизнь, ежедневно, с утра до вечера.

Из детских воспоминаний: мама берет с собою в сапожную мастерскую получить из починки обувь. Скрипучая дверь задевает колокольчик на притолоке, он дребезжит, и мы вступаем в длинную душную комнату, переполненную запахами кожи, клея, резины и сапожного вара. Заросший щетиной до глаз мастер в громадном негнущемся фартуке подает через стойку мои башмаки. Вчера еще подошва ощеривалась белыми гвоздочками — «каши просила», а сейчас они плотно стянуты остро пахнущей блестящей подметкой, жирно блестит навощенный рант. Нарядные, аккуратные, кажется, лучше, чем были новыми. «А ну, померяй, — гудит сапожник, — и больше не рви, а то чинить не возьму!» И все мы радуемся: мама, я, мастер, огладивший ботиночек заскорузлой большой рукою, и рыженький мальчишка, вдруг оказавшийся здесь, возле могучих коленей отца: «Пусть приучается. Пригодится: что умеешь — того за плечами не носить!..»

Не раз доводилось вспоминать этого довоенного мастера, веселые глаза человека, довольного сделанным делом, радостью, доставленной другим и себе. А теперь все чаще стала вспоминать и того мальчика, что жадно вглядывался во все, что делал отец, постигая навыки, ухватку, секреты ремесла — и удовольствие от мастерovitости. Вижу тогдашнего мальчонку в сегодняшнем телемастере: деловитом, суховатом — ни одного лишнего движения, слова,

но таком сноровистом, спокойно-умелом. Закончив дело, сложив инструменты, он еще раз пробежится пальцами по кнопкам телевизора, плавно отведет руку — как пианист снимает руки с клавиатуры: все отлажено, кончил дело!

Вижу того «рыжика» в сегодняшнем дамском мастере — совсем еще молодой победительнице парикмахерских состязаний — и не только в тот момент, когда она делает конкурсную прическу. Потрудившись над рядовой клиенткой, немолодой, замороженной суетою, взглянет критическим оком на свою работу и уловит смущенный и благодарный взгляд преображенной женщины.

Не приходилось ли вам, читатель, при встрече с представителями сферы услуг то и дело убеждаться в некоторой собственной неполноценности? Например, в фотоателье, когда вы не можете узнать на снимке собственного лица, измененного «мастерами светописи», вы заметите ироническую улыбку приемщицы: мол, «на зеркало неча пенять...»; или в швейной мастерской, где, безрезультатно одергивая на вас платье, вам наконец намекнут на некоторые природные изъяны вашей фигуры, которые не способны скрасить никакой покрой. В сапожной вы узнаете, что с такой, как у вас, походкой никакие набойки и часа не выдержат. В парикмахерской, где вашей прически хватило только до кассы, услышите объяснение, что ваш «волос» не под силу даже парижским мастерам. В химчистке — что обладаете особой способностью сажать на свою одежду ничем и никогда не выводимые пятна. И так далее...

И что примечательно: на такой случай среди до того незнакомых и по отдельности наверняка хороших людей мгновенно возникает некое скандальное сообщество, которое принимается хором воспитывать, стыдить и уличать злосчастного клиента-пассажира-посетителя-заказчика...

Позволю себе небольшое отступление на сугубо личную тему. Недавно имела случай (или, как оказалось, не-

осторожность) сдать в ателье пальто — заменить подкладку. Соблазнилась рекламой — время было зимнее, заказов мало, спешки никакой, что уже гарантировало отличное качество. Получила, повесила в шкаф и с наступлением тепла надела... Оказалось — подкладка заужена, и ходить в пальто неудобно. Стоять — сколько угодно, а при ходьбе — распахивается настезь. Несу в ателье. Вижу — мною недовольны. То есть — даже очень недовольны. Приемщица косится, закройщица вышла — не поздоровалась и не ответила на приветствие. Совсем не так было, когда сдавала, — совсем не так... Мне бы понять, уйти, а я стою на своем — неудобно мне ходить, говорю, поправьте...

Пропустили меня в цех, в бригаду. Мне бы хоть тут образумиться, а я пошла. Мастер резво расстелил мое любимое пальто на столе и показал, что все сделано как надо, а я упрямлюсь и твержу — неудобно. Тогда члены бригады мне дружно и на разные голоса объяснили все про меня и про пальто... И добавили: мол, хотите, мы распорем, но вы все равно носить не сможете... Тут я все поняла, распрощалась и ушла. И, представьте, редакционные рукодельницы, в свое время предусмотрительно окончившие курсы кройки и шитья, в обеденный перерыв рассмотрели мое пальто, объяснили, что к чему, сноровисто распорили подкладку и заметали как надо. Надела, пошла — все в порядке! И на все про все понадобилось не более десяти минут!

Для сомневающихся: бывшая строчка осталась заметной, я ее не разглаживаю: все намереваюсь зайти в ателье и предъявить. Но, боюсь, так и не пойду. Из чувства самосохранения. Хватило мне в прошлый раз, когда меня всем миром обрабатывали. Да еще увидела я слезы на глазах другой клиентки: ей без всяких ее просьб проложили в пальто ватин, заставили за него заплатить, а пальто после этой операции стало похоже на поношенную тело-

грейку... А ей — все тем же хором! — объяснили уже про нее, намекая на склероз и прочие возрастные изменения... И заметьте, что самое печальное: звонче других звучал в этом хоре голосок молоденькой мастерицы... «А ты-то что, милая, надрываешься? Сама небось еще не знаешь, каким концом иголку держать...» — вконец избитая клиентка уже плохо владела собою. Вот тут-то уж ее с полным правом отчитали... Наверное, бывают среди той бригады и конфликты, и междоусобицы, но тут перед нами предстал монолит, стенка, неумолимо сметавшая на своем пути клиентку... И в стенке этой законное место занимала начинающая портниха, получавшая первый урок — не мастерства, не умения, не профессиональных секретов, а, так сказать, «корпоративной круговой поруки».

Не верю, что собрались под этой крышей неумехи: наверняка есть среди них добросовестные труженицы и асы в своей профессии. Трудно ли было разобраться в огрехах, отыскать причину брака, исправить ее? Пусть не уличать бракодела при заказчике — потом объясниться можно, но непременно отыскать, признать и исправить. И было бы это в актив родному предприятию, на радость клиенту (я-то теперь десятому заказу прибегать к услугам ателье № 4...) и в поучение сегодняшней ученице. А то ведь вместо секретов избранной профессии она постигает нехитрую и недобрую науку «отбривать» и «собачиться» с клиентами, а в ней можно быстрее и легче достичь «высот» — был бы язык ловко подвешен, наблюдательности да злости побольше...

Только тут уж некогда учиться мастерству, некогда овладеть, постигать, шлифовать, здесь главное — поухватистее управиться с теми, кто нуждается в ваших услугах, легко забывая, что нуждается в свою очередь и вы, — не кончается же весь быт в парикмахерской и ателье... Так что, как утверждал поэт, пусть и по другому поводу, «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется»: может,

вас сегодня отчитали в домоуправлении труженики бухгалтерии, уже обиженные неизвестными вашими коллегами по иголке и нитке или ножницам и лакам... Но речь не только о нашей всеобщей связанности, речь о самых молодых, кто получает свои первые уроки... Трудно представить, что есть матери или отцы, если они нормальные, разумные люди, желающие, чтобы их сын или дочь не были достойными, умелыми работниками, чтобы выросли из них ловчи́лы или грубияны, пьяницы и хулиганы. Что ж мы бываем так небрежны к чужим детям, которые работают рядом с нами, впитывая наше умение, опыт, отношение к делу? Что ж мы так неосторожны со словом? Почему не дорожим своим назначением — старшего товарища, наставника, пусть и неофициального? Неужели ж возможность «выпустить пар» и умело покуражиться над тем, кто «всегда прав», — клиентом (по сути никаких прав не имеет, кроме как заплатить вперед да тщетно требовать жалобную книгу)? Мы-то знаем, что самые прогрессивные формы обслуживания, обещающие заказчикам, клиентам, посетителям золотые горы, останутся только на бумаге, если мы, лично мы, не станем, каждый на своем месте, претворять их в жизнь. Плакаты, объявляющие о внеочередном обслуживании инвалидов, ветеранов и участников блокады Ленинграда, обернутся кощунством, если инвалид, ветеран или уцелевший житель святого для нас блокадного города уйдут обиженными. И вдвое, втрое кощунством, если обиду нанесут «румяные уста» начинающего бюрократа...

Как бы много места ни занимал в нашей жизни быт, как ни трудно воспарить над ним, все-таки он лишь часть нашей жизни. Нельзя обойтись, но можно в какой-то момент махнуть рукой — ладно, переморгаем как-нибудь мелкие уколы. Но как оставить без внимания начинающего инженера, вслед своему старшему коллеге транжирящего рабоче

время в курилке? Не опасно ли закрывать глаза на вчерашнюю выпускницу мединститута, уже усвоившую «маленькие хитрости» выписывания безвредно-бесполезных рецептов и спихивания на других ответственности? Тренера, налаживающего отношения с молодыми подопечными путем панибратского распивания пива и обмена анекдотами? Наконец, как нам глядеть на учительницу, которая тряханула-таки «как следует» слишком шустрого первоклассника. Сейчас, невинно хлопая ресницами, она наблюдает из уголка, как ее распаленные коллеги, защищая честь мундира, выстроили против родителей стенку — так похожую на ту, какую мы уже видели в ателье, парикмахерской, автобусе...

Мы называем мастером самого близкого к рабочему человека. И Мастером — человека, который передает ученику свое умение и свой нравственный кодекс. Выработанный опытом, выстраданный, вымечтанный и подтвержденный жизнью. И тот и другой только тогда достойны почетного имени, когда вершат труд заботливо, терпеливо и разумно. Только тогда и можно ждать, что «слово отзовется» добрым словом, честно сделанным делом, душевной высотой.

«Знамя юности», 6 апреля 1986 г.

ПОЛВЕКА СПУСТЯ

Однажды мои родители обнаружили, что я понимаю идиш. Обсуждая по-еврейски не предназначенное для малолетних ушей, они не предполагали, что я — охота пуще неволи! — довольно быстро стала улавливать смысл беседы. Раз уж так случилось, вскоре после этого меня взяли в Еврейский театр. Тот самый, который разместился на улице имени большевика Володарского, чьи товарищи по борьбе сначала прихлопнули бывшую там синагогу, затем перестроили здание в театр, хоть и еврейский, а домик раввина позади синагоги стал подсобным помещением. О горькой последующей судьбе театра — чуть ниже.

Сегодня жанр того спектакля — «Колдунья» — определили бы как мюзикл: он был весь пронизан музыкой. Вот недавно в памяти всплыл зловещий напев «Кум, кум, кум цу мир» — пела старуха-колдунья, роль которой исполнял Абрам Треппель. А еще — откуда-то возникла песенка-дразнилка «Гоцмах из а блиндер». А потом из потайных кладовых подсознания возникла декорация: мрачная развалюха-избушка «кишефмахерки».

Вряд ли вспомнилось бы это, не случись посмотреть на кассете документальный видеофильм-репортаж Самсона Полякова «Однажды полвека спустя», снятый студией Белорусского ПЕН-центра при поддержке Джойнта. Что увидела? Да вроде ничего особенного: на стендах — фотографии, афиши, документы, шаржи. Их немного, но как удалось сохранить это немногое? Злые, сноровистые и длинные руки стирали из памяти людской и из истории все, что могло напомнить о древней, богатой, жизнерадостной культуре. И во многом, казалось, преуспели. Но не во всем, нет, не во всем.

Скромный вечер в приютившем выставку памяти Еврейского театра Доме-музее первого партсъезда (вот ирония судьбы!) мог бы остаться замеченным только его

участниками; если б не сняли фильм: теперь есть шанс, что его увидят, а значит, не пропадет, не истлеет память: был Еврейский театр в Белоруссии, называвшийся БелГосЕТ, славился прекрасными актерами и режиссерами и был кровно связан с национальным искусством родной земли. Прожил он двадцать три года — для театра не срок — и был погублен на самом пике, в самом расцвете.

Вот об этом на вечере-открытии выставки рассказывали, вспоминали, плакали и пели живые свидетели славы и крестного пути Еврейского театра в Минске: театровед Анна Герштейн, писатель Гирш Релес, актеры театра Моисей Свирновский и Эстер Блуцинская, фотомастер Исаак Ароцкер, дочь актеров Софья Виногура и другие, кто так или иначе соприкоснулся с судьбой театра.

Исаак Ароцкер — автор снимков великого актера Соломона Михоэлса, уникальных. Последних, сделанных в Минске накануне его гибели. Многие обстоятельства злодейского убийства Михоэлса по сей день окутаны мрачной тайной. Но именно оно послужило сигналом к расправе над культурой целого народа. Будто ураганом смело — были закрыты школы, театры, газеты, журналы, издательства; оболганы, брошены в застенки, уничтожены самые яркие, самые видные — цвет народа. Развернулась наглая, оглушительно громкая кампания преследования «безродных космополитов», отравляя сознание, отворяя шлюзы для самых низменных инстинктов.

В тот день отец пришел темнее тучи. Я готовилась к экзамену и не знала, что творится за окном.

— Убили Михоэлса, — проговорил отец.

— Как убили?

— Говорят, попал под грузовик. Вранье! Убили. Так им нужно было. А ты ни с кем не спорь, но помни: его убили. У-би-ли. И это начало. Как с Кировым.

Мой мягкий, рассудительный папа... Жизнь научила его читать то, что скрывали газетные строки. Он многое

чуял, многое понимал. Но они с мамой уже отсидели в 32-м.

А вскоре нас собрали в аудитории и объявили, что наши педагоги — всеми обожаемый Михаил Сулер и добрейшая Софья Рохкинд не могут больше преподавать нам, потому что не уважают студентов и — помните? Помните? — оскорбляли нас. И потому каждый должен высказаться и вспомнить. Некоторые вспомнили и высказались. И уже очень скоро стал нам читать лекции тихонький молоденький кандидат, только что защитившийся по теме «В. И. Ленин о языке». Он и сейчас не дал бы мне соврать, если б захотел, потому что сегодня он — академик Национальной АН.

Тогда же смели с лица земли БелГосЕТ, а его актеры — золотые актеры! — разбрелись кто куда. Кто в театральные кассиры, кто в распространители билетов, кто в домохозяйки. Купаловский театр пригласил в свою труппу знаменитого Абрама Треппеля, но ненадолго. Он стал режиссером самодеятельности; народного театра мимики и жеста — как говорится, далее везде. Русский театр пригласил Моисея Сокола, прославившегося постановкой «Тевье-молочника» и исполнением там главной роли. В Русском театре он сыграл своего Шута в «Короле Лире» и еще немало ролей, но, по-моему, только в Шуте было прежнее полнозвучие. Юдифь Арончик, первая актриса, Мирандолина, Кручинина, Лауренсия, Годл... Театр при Белгосэстраде стал ее новым местом работы. Марк Моин стал режиссером на ТВ.

Помню своих соседей по дому — враз потерявших работу; но неунывающих и гостеприимных умниц — Салли Ефимовну и Ефима Марковича Винокуров.

Актеры, потеряв театр, искали свое место в жизни. Это было нелегко. Вдруг став изгоями на своей земле, они старались сохранить достоинство.

Некоторых мы увидели на экране. Годы не прошли для них бесследно, но все-таки пощадили. Наверно, человека,

хранящего в душе искусство, оно, искусство, тоже хранит. Они читали стихи, смеялись, плакали и пели. Песни свадебные, веселые и печальные: в еврейском искусстве так неразлучно спаяны смешное и трагическое, а в музыке почти не услышишь мажора...

Минск только казался большим городом: здесь все знали всех. И был в Минске Театр, куда вечерами приходили евреи и белорусы, русские и татары. Потом Театра не стало.

[1998 г.]



Письмо
первое

ЗРИТЕЛИ

3. ДУЭТ

СПЕКТАКЛИ

ПО ОБЕ СТОРОНЫ
Трампы
ТРИ ПИСЬМА ИЗ ГРОАНО

Письмо
третье

Т. ОРЛОВА,
Э. БРАНДАНОВСКАЯ

БУДЬТЕ ВНИМАТЕЛЬНЫ
К АКТЕРАМ!

ПОМОГАЙТЕ им, когда это в ваших силах, и спрашивайте строго и требовательно, если они не оправдают вашего доверия.

К сожалению, этим доброжелательным, дружеским... в городе

(Продолжение следует)

ПО ОБЕ СТОРОНЫ РАМПЫ

ТРИ ПИСЬМА ИЗ ГРОДНО

ПИСЬМО ПЕРВОЕ. ЗРИТЕЛИ

— Смотрел премьеру?

— Смотрел.

— Мне спектакль понравился. Тема в общем-то не новая, но очень увлеченно играют актеры. Есть в спектакле какая-то подкупающая задушевность. Казалось бы, возвращаются к знакомым и давно понятным вещам, а слушать и следить интересно. Помнишь разговор писателя с сыном? Какие в этой сцене верные и тонкие мысли! И юмор... Я даже подумал тогда: если бы мои отношения с сыном были так же бережны и откровенны.

...И взаимоотношения писателя и Ксении Ивановны как-то по-человечески понятны. На первый взгляд кажется, что люди они разные. Он немолод, болен, рассудочен. Она — сильная, красивая, молодая, чувственная. Но сразу понимаешь: есть в них общее — взгляд на жизнь, открытый, смелый, без ханжества, и ум, и воля.

— Ну, знаешь, дальше тебя слушать невозможно. Навыдумывал невесть что. Во-первых, разговор отца с сыном — это наивный урок морали. Равнодушный человек с пафосом декламирует общеизвестные истины. Актер, играющий сына, еще пытается любить отца и воспринимать его заповеди. Но сам отец холоден, глух и невосприимчив к волнению сына, словно единственная его задача — поскорее выговорить текст.

А как можно восхищаться появлением этой дамочки, Ксении Ивановны? Уж, простите, ни капли оправдания

ПРИМЕЧАНИЕ СОСТАВИТЕЛЯ

1963 год...

Первая совместная командировка и первая проба писать вдвоем.

этим отношениям: банальная любовная интрижка старика с молоденькой женщиной. Герой даже забыл, что по пьесе сердце у него больное. Суетится, целует ручки. Ну прямо персонаж из пьес времен Мольера!

Впрочем, сам видишь, мы с тобой говорим о вещах второстепенных. Главного конфликта еще не коснулись, потому что его попросту не оказалось в спектакле. Ключевая сцена — разоблачение писателем «ответственного товарища» — лишена остроты. Ни одному из них не удалось переубедить другого. Создается впечатление, что и разоблачать оказалось некого — отрицательный герой был ясен и не страшен с первых фраз.

— Что ты? Наоборот, страшен. Страшен в своей самоуверенности и тупости. Он ничтожен и жалок, но ведь он пока еще в силе, кому-то втирает очки и ломает чьи-то жизни. И тем выше заслуга положительного персонажа — он срывает со злодея маску.

— Нет, все-таки спектакль скучен. Больничная палата. Койки. Болезни. Белые халаты.

— А я как раз хотел сказать другое — вот это и здорово, что внешнее однообразие не навязчиво. Главное — характеры людей, их вполне житейские заботы и столкновения. Здесь и любовь, и политика, и...

— Да ты о каком спектакле говоришь?

— О «Палате».

— И я о «Палате».

В ЧЕМ ЖЕ ДЕЛО?

А дело в том, что театр наглядно доказал нашим собеседникам способность искусства освещать явления жизни в зависимости от силы и целенаправленности таланта. В первом случае спектакль шел на полном накале, с максимальной затратой мысли и вдохновения. Исполнители главных ролей четко вычертили линии поведения своих героев и убедительно разрешили конфликты. Во втором

случае спектакль оказался проходным. Актеры не заботились о жизни человеческого духа. Они устали после вчерашнего выезда в районный центр, они думали о том, что начались дожди и грим-уборные заливают вода, что в последнее время в Гродно зачастили театральные критики. Словом, актеры не были настроены на тревожно-праздничный лад, потому и играли без огня, на «голой актерской технике». К тому же в главных ролях были заняты вторые исполнители. Положительный герой получился скучным, холодным и декларативным. Отрицательный с первых же фраз заявил, что он комик, немного глуповат, никому не страшен и давно разоблачен. Исчез конфликт. Пропала радость открытий. Потерялся смысл спектакля — его эмоциональная сила и убедительность.

Мы не ручаемся за точность мотивов, по которым актеры один и тот же спектакль один раз играют хорошо, другой — хуже. Актерское искусство — сложное и тонкое явление. Искусство театра никогда не закрепляется навечно так, как, скажем, искусство кино. У спектакля, как и у человека, может быть хорошее и плохое настроение, элегантный или дешевый вид, он подвержен скепсису или бурной радости. Тем, кто любит театр, эта переменчивость звучания очень хорошо знакома и понятна. Вот мы и хотим попытаться объяснить, почему случаются плохие и хорошие спектакли, и ответить тем, кто в силу своего нелюбопытства склонен считать, что это...

...ИСКУССТВО СТАРОМОДНОЕ

Мы не оговорились. Попробуйте побеседовать с иным молодым человеком о фильмах, музыке, поэзии, живописи, театре. О театре его познания окажутся наиболее скудными и примитивными. Во-первых, потому, что путей знакомства с театром мало, во-вторых, потому, что театр — это сейчас не модно. Так нам объяснили в Гродно. Сказали с горечью и болью в кабинете директора гродненского

театра, с уверенностью в своей правоте и с безразличием — в горьком комсомоле. И добавили: молодежь сейчас больше танцами интересуется.

Проще всего было бы согласиться с таким разделением симпатий между искусствами и философски заметить: современному образованному молодому человеку в равной мере необходимы театр и танцы. Но нам не простят этого непротивленчества ни те, для кого творчество и театр — сама жизнь, ни театр, который издавна заслужил уважение и чуткое к себе отношение, ни те, кто по-настоящему заинтересован в более цельном эстетическом воспитании молодежи.

Прежде чем вступать в спор с теми, кто не считает театральное искусство трибуной, с которой наиболее горячо, злободневно и откровенно можно говорить с человеком о жизни, мы решили еще раз удостовериться в своем праве защищать театр. Есть множество причин, по которым можно быть недовольным всем комплексом работы любого театра, его эстетической продукцией. Применимы ли они к театру, который живет в городе Гродно? Это и составляло цель нашего знакомства с коллективом. Так что же он собой представляет, этот...

...РЯДОВОЙ ПЕРИФЕРИЙНЫЙ ТЕАТР?

Хотя слово «периферия» не очень подходит к Гродно, однако трудности работы театра в городе с небольшим населением налицо. Прежде всего это необходимость частого обновления репертуара, его разнообразие. Театр работает без дотации, на хозрасчете — следовательно, творческие просчеты, неудачи наносят ему ущерб не только моральный.

Театр живет, трудится — и ищет. Да, здесь совсем не считают для себя «роскошью» поиск, эксперимент, риск, хотя порой рискуют гораздо больше, чем столичные собратья. Провал одного спектакля — это естественное недо-

вие к последующим, это потеря части зрителей. А театру необходимо завоевать, вести и растить своего зрителя, поэтому коллектив постоянно ищет интересные пьесы, регулярно выезжает со спектаклями в районы, выпустил недорогой по цене абонемент. Но самой кипучей и изобретательной административной деятельности недостаточно для того, чтобы просто зрителя превратить в своего, театрального. Для этого необходимо очень многое, но прежде всего — совершенно точное представление театром того, за что и против чего он, о чем хочет рассказывать и как рассказывать. Точнее, каково творческое лицо театра.

ПИСЬМО ВТОРОЕ. СПЕКТАКЛИ

Итак, каково творческое кредо театра? Можно ли безошибочно ответить на этот вопрос, просмотрев только четыре спектакля: «Палата», «Перед ужином», «Жена Клода», «На всякого мудреца довольно простоты»? Да, можно. Потому что в этих спектаклях мы увидели актерский коллектив с его раскрытыми и потенциальными возможностями, познакомились с творческим почерком режиссеров, поняли, что дорого и близко театру и с чем он ведет непримиримый бой. Мы уже упоминали о последней работе театра — спектакле «Палата». Попробуем перейти из зрительного зала на освещенную рампой сцену и выяснить...

...СОСТОЯЛАСЬ ЛИ БИТВА В «ПАЛАТЕ»?

Пьеса С. Алешина — интересная, злободневная, острая. И трудная для постановки. Трудная потому, что все действие проходит в больничной палате. Это, безусловно, усложняет постановочное решение. В хирургической палате много говорят о болезнях, вспоминают о смерти. Болезнь застигла четверых мужчин среди забот и волнений и хочет

заставить слушать только себя, служить только себе. Кто эти четверо? Сильный и целеустремленный Владимир Степанович Новиков, писатель; мягкий, просто «голубь сизокрылый», Николай Иванович Терехин, учитель; весельчак и задира — Василий Гончаров и «ответственный товарищ» Прозоров. В жизнь каждого из троих — Новикова, Терехина и Гончарова — болезнь внесла свои коррективы, поставила их на рубеж, после которого жизнь должна резко измениться. И эти трое — очень разные по существу люди — сумели перебороть беду, не дали ей осилить себя.

И все-таки трудность оказалась не в том, что место действия — хирургическая палата, а герои пьесы — больные. Самое сложное — в правдивом показе ежедневного мужества людей в обстоятельствах никак не выдающихся, до предела обыденных.

В пьесе на первом плане — писатель Новиков. Спокойный, мужественный человек, он идет на сложнейшую операцию, риск которой огромен. Но выигрыш — жизнь. До появления Новикова проходят две сцены: Гончарова с Зиной (арт. В. Гречинский и С. Ковязина) и Терехина с Тamarой (арт. А. Царев и И. Денискевич). Первая сыграна искренне, но, пожалуй, чересчур жизнерадостно, вторая насторожила своим откровенным «представлением». А потом в кабинет профессора входит коренастый небольшой человек в больничной пижаме, скорее не больной, а сильно уставший. Он внимательно и как-то подчеркнuto спокойно смотрит на профессора, выясняет все, что важно для него, и решает свою судьбу.

Смертельно больной Новиков сам решает свою судьбу. Пристально и заинтересованно всматривается он в своих соседей по палате, четко разграничивая, кому следует помочь, а с кем — воевать.

Все вышесказанное следует из материала пьесы. Но артист Я. Кимберг в роли Новикова не просто добросовестный исполнитель. Он предельно прост и необычайно

искренен. Его герой скуп на эмоции и вместе с тем щедр на добрые дела. Сцены с сыном (Г. Дубов) и Ксенией Ивановной (Е. Домашева) Кимберг проводит мягко, чуть задумчиво, с юмором. Пожалуй, самой убедительной в спектакле стала сцена разговора Новикова с сыном. Достоверно ощущаешь тепло сыновней и отцовской любви, бережность отношений. Дубов — отличный партнер Кимберга. Он точно улавливает каждый посыл, отвечает ему в том же ключе. И все время мыслит, слушает. В герое Дубова тщательно скрываема я нежность к отцу, беспокойство за него, чисто мальчишеские взрывы негодования и радости. Оба исполнителя рассказывают о глубоком взаимопонимании отца и сына, об их родственной и духовной близости.

Так же правдива и сцена с Ксенией Ивановной. Но нам кажется, что исполнительница, в основном правильно решая характер героини, несколько обеднила ее интеллектуально. Приняв на веру слова Новикова о том, что ему нравятся просто молодые женщины, она и не стремится показать ничего другого, кроме привлекательности, молодости, здоровья, энергии. Однако весь характер Новикова, отношение Миши к ней говорят: Ксения Ивановна сердечна и умна, она во многом под стать Новикову и еще многому научится у него.

Эти сцены вышли в спектакле на первый план. Правильно ли это?

Ключевая сцена пьесы — идейный спор между Новиковым, Терехиным и Гончаровым, с одной стороны, и Прозоровым — с другой. Ради этого написана пьеса, потому, надо думать, и поставлена она режиссером А. Брильянтчиковым. Однако неточная расстановка акцентов в спектакле притушила глубину звучания этого спора.

Роль Прозорова исполняет С. Александров. Исполняет достоверно, конкретно, выразительно, но определенный «пережим» на комических деталях делает Прозорова фигурой несерьезной, и весь яростный идейный строй сводится порой до степени стрельбы из пушек по воробьям.

Представление взамен переживания порой не чуждо и В. Гречинскому — Гончарову, хотя актер очень азартен и искренен. У его симпатий и антипатий есть конкретный адрес, и поэтому все его сценическое поведение активно воспринимается залом.

Итак, главные исполнители правильно истолковали мысли и устремления своих героев. Почему же все-таки «битва в палате» не состоялась? Просчет — в нечеткости обрисовки главного противника героев спектакля, Прозорова; он недостаточно типичен, недостаточно силен: стоит ли ломать копья в идейной борьбе с этим рыхлым и смешным толстяком? Просчет — в отсутствии органичной слитности всех сюжетных перипетий спектакля. И, наконец, до неузнаваемости преобразается спектакль с Новиковым — артистом А. Ионовым. У ИONOVA Новиков с первого появления стремится оправдать свою самохарактеристику: «Я писатель, я боец». Причем часто это достигается чисто внешними средствами: взгляд сосредоточенный, «искрометный», походка бодрая, даже молодежата (это у тяжелобольного-то!), говорит он безапелляционно, плохо прислушивается к своим собеседникам. Такому Новикову, пожалуй, ни до кого нет дела, никто ему не дорог. Поэтому и сцены с Михаилом и Ксенией Ивановной вышли как бы «однобокими». Безусловно, индивидуальности разных исполнителей одной и той же роли по-разному должны влиять на спектакль. Мы не собираемся предлагать копировать один и тот же рисунок. Однако, будь у спектакля более четкое режиссёрское решение, разные исполнители не меняли бы всё происходящее до неузнаваемости. Доказательство этому — другой спектакль театра по пьесе В. Розова «Перед ужином» (режиссер И. Попов) — спектакль, отличающийся цельностью, динамичностью и четкостью режиссерского решения.

В спектакле есть точная направленность — и это неизменно. Он может быть сыгран с большей или меньшей

эмоциональностью, подъемом, но стержень остаётся — и живет спектакль. В нем есть большая неудача — Гриша Неделин — Л. Судник. Мало свежести и чистоты в Верочке (арт. Л. Сторожева). Однако, несмотря на этот, казалось бы, невосполнимый просчет, спектакль не распадается. Он заинтересовывает, заставляет волноваться. «Перед ужином» в постановке Гродненского драматического театра — это...

...СТРАСТНЫЙ МОНОЛОГ,

ратующий за чистоту и правду человеческих отношений и чувств, осуждающий все, что мешает человеку быть Человеком в самом высоком смысле.

Театр открывает и смело выдвигает на первый план все главные мысли пьесы. Невольно возникает сравнение этих постановок в гродненском театре и в театре им. Я. Купалы. Надо сказать, что гродненский спектакль ярче, темпераментнее, точнее минского. Купаловский спектакль наполнен поиском и вытекающей отсюда неуверенностью в правильности находок. И. Попов, режиссер гродненского театра, создает произведение сочное, стремительное, цельное. На первом плане здесь — конфликт между представителями старшего поколения. В этот конфликт в спектакле вовлечены все, и потому, в отличие от минского, гродненский спектакль «взрослее». Вот Илларион (В. Костенко), видимо, талантливый организатор, умеющий увлечь за собой людей. Но он уже давно привык не столько увлекать и убеждать, сколько приказывать, и трудно ему расставаться с прежним стилем руководства, тем более — подчиняться самому. Происходящая в нем ломка — процесс трудный, болезненный. Работа В. Костенко многокрасочна, оправданна. Егоров легко вспыхивает и приходит в ярость, потом, на минуту поверив, что «все образуется», охотно успокаивается и уже радуется тому, что рядом есть близкие и любимые люди, что они внимательны к нему. Но вдруг вспоминает о своих неурядицах — и опять вспышка. В этот вечер перед ужином

в доме Неделиных развязываются многие узлы. Об этом интересно и разумно рассказывает театр. Это зарождающаяся любовь Иринки и Ивана (их диалоги сделаны с большим вкусом и изяществом). Это нелегко найденное счастье Гриши и Верочки. Это и судьба Валерьяна. К сожалению, исполнитель этой роли П. Филиппов не сумел освободиться от штампа, и в спектакле появился просто удачливый человек, немного карьерист, немного ловелас. Трудно поверить в такого Валерьяна, еще труднее — в его «перековку». Непонятно, как мог он быть любимцем умной и сердечной Анны Ивановны. А что Анна Ивановна — незаурядный человек, в этом нас убедила арт. М. Кавязина. Тепло поведала о своей героине Марии Ивановне арт. Л. Меншикова.

То, что рассказывает театр об Эмме Константиновне (арт. М. Попова), — это пощечина мещанству, его идеологии и вкусам.

Ворвалась в дом Неделиных Эмма Константиновна и стремительно, наотмашь отхлестала каждого, кто попался ей на глаза: не каждый день случается удобный повод излить желчь на людей, которые обычно не общаются с ней. Вот и еще одна тема пьесы Розова — ненависть к мещанству, и эту тему театр, режиссер, исполнительница и художник подчеркнули в спектакле. Комната в квартире Эммы Константиновны оформлена очень лаконично, но предельно точно: кружевная портьера, аляповатый карниз, резная полочка и статуэтка на ней — вещи, явно любимые Эммой Константиновной, перекликающиеся по стилю с ее туалетом.

И еще одна розовская тема — тени свергнутых владык. Появление Серегина подготовлено настороженным и недоброжелательным отношением к нему. В исполнении арт. М. Мощенского Серегин — зловецкий, опасный человек. Но в том-то и дело, что он был опасный, был, а сейчас его время ушло безвозвратно. Поэтому актер показал нам в финале другого Серегина — жалкого и отвратительного.

Можно долго рассказывать об этом талантливом спектакле. Еще дольше будешь его вспоминать, вновь и вновь раскрывать для себя глубины взбудораженных им мыслей. Вот почему, когда мы посмотрели «Жену Клода», мы вновь долго говорили... о «Перед ужином».

«Жена Клода» — спектакль по пьесе А. Дюма с интригующим подзаголовком «Тропа шпиона» — откровенно посредственный и слабо завуалированный «кассовый». Напыщенные фразы, преувеличенные проявления чувств, громоздкие декорации — все это выглядит до удивления нелепо, хотя в спектакле есть и актерские удачи (Л. Сторожева в роли Цезарины), ясно, что он удобен для разводки спектаклей в параллель. Но какое это имеет отношение к искусству? И мы порадовались, что есть у гродненцев «Перед ужином», «Друзья и годы» и другие спектакли, где театр в полный голос говорит со зрителями. Есть основания для веры в то, что хорошие спектакли «не рассыплются», не утратят тех качеств, которыми они завоевывают сердца зрителей.

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ. ПОМОЩНИКИ

Анализ репертуара театра, текущего и планируемого, приводит к твердому убеждению, что наибольшим успехом у зрителя пользуются современные пьесы. Однако в репертуаре театра мирно сосуществуют серьезные, глубокие работы и непритязательные, случайные. Постановка каждой новой современной пьесы сопряжена с определенной кассовой неизвестностью и максимумом затраты сил и средств. Пьесы же типа пресловутой «Тропы шпиона» ставить несложно, сборы будут, это, что называется, «верняк». В театре хорошо знают истинную цену таким спектаклям и не им, а работам, в которых есть глубокие мысли и чувства, отдают все свои симпатии и вдохновение.

У гродненского театра достаточно сил, чтобы все спектакли сделать хорошими.

Многое может сказать такая цифра — 25 выездных спектаклей в месяц. Если бы театру давались премии за перевыполнение планов выездов, он стал бы миллионером. По самым скромным подсчетам, годовой план выездов театр собирается выполнить к апрелю. Да, это хорошо, потому что с искусством его знакомится огромный круг людей. Но это и плохо, потому что спокойное, продуманное творчество оказывается постоянно поставленным на тряские колеса. В такой обстановке трудно избежать соблазна подменить переживание простой техникой. И все-таки искусство живет, продолжается, несмотря на то что...

...КОЛЕСА, КОЛЕСА, КОЛЕСА

Пожалуй, из всех категорий творческих работников актеры — самый непоседливый народ. Они всегда в дороге. Обслуживание близлежащих райцентров и сел — это давно уже не шефский подвиг, а привычная и обязательная работа. Капризы, фокусы, претензии отменены. Пусть плохая дорога, тряский старенький автобус, ночь в пути с чуткой дремотой, пусть неугомонный, кашляющий, недостаточно вежливый зал, неуютные, покрытые инеем сцены, вечно застревающие на осенних дорогах грузовики с декорациями, грузовики, которые надо подталкивать собственным плечом, пусть вездесущие мальчишки, врывающиеся в гримировальные комнаты, задают неуместные вопросы в момент, когда пытаешься сосредоточиться, пусть постоянная сухомятка и ночлег без всяких признаков удобств. Это будни театра. Они еще порядком изматывают силы и нервы. но разве кто-нибудь жалуется на них? Радость творчества, искренние аплодисменты и горячие благодарные глаза зрителей с лихвой искупают неудобства всех, кто посвятил себя театру. Эти поездки — неисчерпаемая сокровищница ярких жизненных наблюдений. И поэтому

так хочется обратиться ко всем, от кого зависит устранение лишних неприятностей, кто может облегчить кочевые актерские будни:

БУДЬТЕ ВНИМАТЕЛЬНЫ К АКТЕРАМ!

Помогайте им, когда это в ваших силах, и спрашивайте строго и требовательно, если они не оправдают вашего доверия. К сожалению, этим доброжелательным, дружеским вниманием театр в городе не балуют. Выпустила дирекция абонемент: за 1 руб. 50 коп. — 2 рубля человек может посмотреть пять любых спектаклей из репертуара театра. Что ж, это удобно, интересно, необременительно. Начинание театра похвалили: спасибо, что позаботились о молодежи. Но вот рассказать комсомольцам города об этих абонеентах, объяснить, напомнить, что не может считаться культурным человек, не разбирающийся в театральном искусстве, — этого не сделали вожаки молодежи. Правда, кое-что уже стало сдвигаться с мертвой точки: на предприятиях появились общественные распространители билетов, они-то уж постараются дойти до каждого рабочего. Но опять-таки — это инициатива самого театра. Горком комсомола здесь ни при чем. Вот тогда-то мы и решили поговорить обо всем в горкоме.

В Гродненском горкоме комсомола для начала нас ознакомили со старинной легендой об актерской богеме. А ведь у большинства сегодняшних актеров за плечами годы учебы в советской школе и в институте. Вчерашние выпускники театрального института — самая надежная опора в проведении всех культурных мероприятий. Значит, пора перестать смаковать перипетии личного поведения актера как некий профессиональный признак: дескать, известное дело, артист, что с него возьмешь. Необходимо требовать с него, как с любого смертного, но и относиться к нему без предубеждения. Когда мы побеседовали с Николаем Колоцеем, секретарем горкома, оказалось, что по

сути контакт комсомола города с театром зависит от того, кто к кому придет первый. Горком, вопреки старинной поговорке о горе и Магомете, не желает быть уступчивым. Дел у него и так много. Десятки организаций, сотни вопросов. В театре комсомольский коллектив невелик.

Если есть необходимость, пусть сами о себе беспокоятся. Нам думается, в этом заключается серьезная промашка горкома комсомола: он рассматривает творческий коллектив театра как одну из десятков своих организаций, как один из сотен своих вопросов. А ведь театр — это не просто группа артистов, которых можно привлечь к проведению торжественных вечеров, встреч в молодежном кафе, шефских концертов. Театр — это такая организация, с помощью которой комсомол может осуществлять все воспитательные задачи. С этой трибуны можно увлекательно и горячо говорить с молодежью о жизни, формировать ее убеждения и вкусы.

Вспоминается в этой связи другой город и другой горком. Это было два года назад. Руководство витебского театра им. Якуба Коласа пригласило на свою молодежную премьеру «Проводы белых ночей» работников горкома и обкома комсомола. После спектакля в кабинете директора до глубокой ночи ломались копья. Секретари обкома В. Михельсон и В. Усова, секретарь горкома А. Безлюдов высказали свои претензии театру. Надо отметить, что для театра резко отрицательная оценка спектакля явилась неожиданностью. Коллектив горячо и настойчиво защищал свою работу. В первый день к согласию не пришли. Тогда собрались еще раз, и комсомол все-таки убедил театр, что в спектакле есть серьезный идейный просчет, что недостаточно убедительно разоблачается зло, вопреки замыслу драматурга, что спектакль без доработки не может быть показан широкой публике.

Методы доказательства были убедительными, тон спора — доброжелательным, анализ — квалифицированным.

ным. Спектакль подвергся переработке. Вот это пример по-настоящему творческих взаимоотношений. Это один пример. А их много. В каждом городе, в каждом коллективе свои особые условия. Эти особенности необходимо учитывать, но есть...

...ПРОБЛЕМЫ, ОБЩИЕ ДЛЯ ВСЕХ

Они сводятся примерно к следующему.

— Вы утверждаете, что комсомол может влиять на результаты творчества театра? Но ведь ни в одном театре комсорг не входит в состав художественного совета. А нас, работников горкома, в театре считают, видимо, людьми некомпетентными, на обсуждения спектаклей не приглашают.

— Если комсорг театра — человек творческий и талантливый, польза от этого огромна. Во-первых, он будет всегда уважаем в коллективе, во-вторых, горком может рекомендовать ввести его в худсовет с правом решающего голоса. Кстати, в Гродно в течение нескольких лет был такой комсорг — актер Георгий Дубов. Но и тогда горком приходил к нему на помощь лишь в том случае, если образовалась задолженность по взносам или кто-то «отличился» и это стало известно в городе.

Организационные взаимоотношения существовали, творческие — отсутствовали. Отсюда родилось и недоверие театра к компетентности работников горкома. Почему они редкие гости за кулисами? Почему никогда не заглянут на читку пьесы, не отправятся на выездной спектакль, не придут на премьеру?

Старенькое театральное здание плохо отвечает требованиям к светочу культуры: низкие полутемные коридоры, фанерные некрашенные стулья из кинотеатра вперемежку с резными «губернскими» креслами, красный бархат и со скрипом отъезжающие вбок, как в теплушках, двери, протекающая крыша. А на сцене — современные спектакли, утверждающие свет, красоту, хороший вкус...

Почему эти контрасты должны волновать только дирекцию театра? Ну, положим, со всем этим можно согласиться. А как вернуть молодежь с танцплощадок в театр?

В первую очередь это забота самого театра — качество его репертуара. Во вторую очередь — действенность пропагандистской работы горкома. На задворках города в клубе завода стройматериалов каждую субботу и воскресенье — «танцы со световыми эффектами». Об этом громогласно возвещают красочные щиты, развешанные по всему городу. Об эстетическом уровне этих танцев свидетельствует тот факт, что ни один уважающий себя человек туда не заглядывает, а комсомольские работники, рискнувшие зайти в этот клуб без дружинников, еле унесли ноги. И все-таки клуб рекламируется, и молодежь в нем собирается. А вот о том, что в городе есть театр, узнаешь не сразу. Мало афиш, нет рекламы, нигде не встретишь фотографий актеров. А почему бы вместо «танцев со световыми эффектами» не объявить: «Друзья, покупайте абонементы... После спектаклей — зрительская конференция. С беседой о театральном искусстве выступят ваши любимые актеры». Можно объяснить самым ярким поклонникам кино и книг: сила и убедительность фильма идут от актерского мастерства, литература приобретает второе рождение в спектакле. Не будьте однобоки в своих увлечениях! Существует великая преемственность искусства — овладевайте всеми богатствами культуры!

Немало убедительных доводов может найти человек, решивший пропагандировать театральное искусство. Но высший из всех доводов — это любовь к театру. Любовь святая, чистая, окрыляющая.

**Т. Орлова,
Л. Брандобо́вская**

ПОЛЮБИТЬ ЧЕЛОВЕКА
Только совесть и спокойный разум могут спасти общество.
Считает народный артист СССР Ростислав Янковский

люди искусства
**И ДОЛЬШЕ СУТОК
ДЛИТСЯ ДЕНЬ**
Пилия БРАНДОНОВСКАЯ

**4. ТВОРЧЕСКИЕ
ПОРТРЕТЫ**



Последнее его лето -- уже не
в театральном институте
следний его курс, -- сдает госэ

3 трэцяга
ПАКАЛЕННЯ
Школа да наперад Аўгуста МІЛБАНАВА

Смуга
13/IV 90

И ДОЛЬШЕ СУТОК ДЛИТСЯ ДЕНЬ...

(Галина Маркина)

Не слишком ли часто мы «выносим за скобки» силы актерские, нервы, психику? Сегодня, сейчас необходимые только для роли, они же потом не восстанавливаются автоматически.

Признаюсь, с тех пор, как видела Галину Маркину в «Мамаше Кураж» Бертольта Брехта в Витебском академическом драматическом театре имени Якуба Коласа, как-то беспокойно у меня на душе. И не в том, пожалуй, дело, что после этого спектакля актриса бывает усталой больше, чем всегда, а в том, что она с такой силой и болью проживает судьбу Анны Фирлинг, открывая себе и нам весь ужас трагедии, неведомый даже самой мамаше Кураж. Да, есть ухищрения актерской техники, есть так называемый «эффект отчуждения», но роль в самом деле требует «полной гибели всерьез».

Нередко мы пытаемся обозначить тему актера. Это трудно сделать. Попробуйте в пестроте характеров и мотивов отыскать «лейттему». Ведь потому и интересен он, лицедей, что сегодня — адвокат, завтра — прокурор... Но определить личное, человеческое, актерское пристрастие, пожалуй, можно.

Чужой боли не бывает — может быть, это и есть тема Галины Маркиной? Не бывает чужим страдание другого человека и для ее Анны Михайловны Корзун — душевно щедрого, живущего по совести человека, веселой, умной, красивой женщины — главной героини инсценированного в витебском театре романа А. Адамовича «Война под крышами». И буфетчица Анна Хороших из пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске», еще нестарая и недурная собой, задерганная домашними бедами, не разделяющая свои личные и служебные заботы, способная к ощущению

чужой боли, — все это Г. Маркина играет исчерпывающе точно и живописно.

Диалектика образа — азбучная истина, но порой упускается из виду конфликтность образа. Г. Маркина настойчиво разыскивает конфликтность в каждой роли. Прелестная Геля в «Варшавской мелодии», в которой так счастливо для актрисы слились поэзия и самоирония, незащищенность и жизнестойкость таланта, открытость, непосредственность и бесконечно притягательная тайна женственности, душевной грации.

Мария Стюарт — королева, но прежде всего женщина. В пьесе Е. Поповой «Скорые поезда» Серафима всю жизнь добивается женской личной свободы. Сильная, талантливая, «свободная», в итоге она глубоко несчастлива. «В чем же подлинная свобода?» — спрашивает актриса и доказывает: в прекрасной несвободе, в повязанности с людьми, которым необходима.

Анисья во «Власти тьмы» — страстная, сильная личность. Она нечеловеческими путями добывает право любить. И так же нечеловечески защищает завоеванное.

Несмотря на тяжесть прошлых ошибок, болей и обид, надежд и разочарований, женщины Галины Маркиной сохраняют надежду на будущее, на лучшее. У одних эта надежда может свершиться, у других она — самообман. Но они-то верят, что наступит оно, это самое завтра. Верят в самой пучине безнадежности — даже Кураж, даже Мария Стюарт, даже Анисья...

Галина Маркина родилась и росла в доме, где все были поглощены театром. Мать, Ольга Захарова, — прекрасная, тонкая актриса. Отец, Петр Маркин, — видный актер и режиссер. Оба — заслуженные артисты БССР.

Талант по наследству не передается, это верно. Однако увлеченность делом, преданность делу, чувство любви, долга, верность — разве они не передаются? И если при всем этом таится еще в человеке искра одаренности, искра



призвания — разве может она не разгореться? Разгорится. Непременно.

Если нужно ехать на выездной, откладывается и день рождения. Все семейные праздники начинаются только после одиннадцати, после спектакля. Театр — это трудная работа, которой принадлежит все время. Можно отменить что угодно, но не спектакль, не репетицию. Это Галина знала всегда.

Вначале поступила на филологический факультет Воронежского университета. Но через год, приехав на лето в Минск, успешно прошла конкурсный отбор в Белорусский театрально-художественный институт. Так и вышло, что окончила одновременно и филфак (уже заочно), и актерский. Актерскому мастерству училась у превосходного педагога, актера и режиссера Дмитрия Алексеевича Орлова.

Школа театра продолжалась и в Бресте. Рядом с родителями. Они «школили» мягко, но настойчиво. Для начала ролей было многовато. Не каждая, разумеется, была шедевром. Но это были чудесные дни для юной актрисы, которая была счастлива, если ей удавалось лишний разок «пройти по сцене». В ней еще бродило отрочество: бурно радовалась, когда в какой-то роли гримировалась старухой и ее не узнавали...

И все же актриса начиналась.

Появилась Женька Шульженко — фабричная девчонка, яркая, порывистая, горячая, справедливая. Появились Ксения в «Разломе», Леночка из розовской пьесы «В поисках радости».

А потом... Потом пришлось расстаться с Брестом: не стало отца — семья переехала в Минск. Галину пригласили в прославленный Белорусский академический театр имени Янки Купалы. Только один сезон проработала она здесь. Играла мало. Такое нередко случается: «не видит» режиссер актрису. Творческий простой — это обиднее, хуже, чем неудавшаяся роль. И Галя Маркина, которая недавно так

радовалась приглашению в знаменитый театр и возможности работать рядом с актерами, многие из которых были живой легендой, уезжает из Минска. В Витебск. Играть.

Прошло несколько лет. И Галина Маркина предстала как зрелая, умная, талантливая актриса.

Не станем утверждать, будто достигнуть этого было легко, будто просто восторжествовала справедливость. Для того чтобы она восторжествовала, понадобилась работа. Бесконечно трудная, хотя и прекрасная. Работа рядом с талантливыми и доброжелательными мастерами. А главное, всегдашний импульс: знать больше, уметь больше. Но, пожалуй, более всего — равнодушие. Способность относиться к своим сценическим созданиям как к реальным, живым людям. И способность спорить с ними, оправдывать их, обвинять.

Помнится, она упрямо спорила с героиней спектакля «Вей, ветерок» по пьесе Яна Райниса — Заной. На сцене родился характер сложный, противоречивый, живой. И поэтичный. А Г. Маркина, отвергая эту всеми признанную удачу, сердилась: «У Заны рабская натура. Это мне чуждо. Не выходит...».

Все-таки выходило.

Не могу не привести наблюдение писателя Бориса Бурьяна в книге «Из седьмого ряда партера», где он пишет о Галине Маркиной, что она «всегда оставляет для своих женщин возможность что-то решительно изменить в судьбе. Может, не сейчас, не в этом действии и даже не в рамках пьесы, но определенная перспектива, порой в неожиданном для драматурга русле, намечается».

Завершенная актерская работа (если можно, в принципе, хоть одну роль театрального актера считать завершенной, пока она играет) всегда представляется неким чудом, некой тайной: из чего растет, чем питается образ?

Чуда нет, но чудо есть! Узнав, изучив, потрогав с дотошностью механика все движущие пружины, Г. Маркина

словно воссоздает образ, литой, одновременно насыщая его своей болью, радостью.

Витебский театр имени Якуба Коласа — организм, давно сложившийся, со своими традициями, с отлитой десятилетиями системой критериев — творческих и нравственных. Многое из сложившегося могло бы обратиться в косность, если бы коллективу не посчастливилось на актеров и режиссеров — ищущих, смелых. Театр, богатый своими мастерами, приглашал на постановки хороших и очень разных режиссеров. Галине Маркиной довелось работать с Ю. Щербатовым и С. Казимировским, И. Поповым и А. Кродерсом, Б. Эриным и А. Смеляковым, Б. Луценко и В. Мазыньским.

Нельзя сказать, что она послушная актриса. Ведь недаром она говорит: «Ненавижу, когда актеров дергают за ниточки...». Охотно идет на эксперимент, но с условием: не торопите меня, я сама должна додуматься, прийти к новой форме — от сути, изнутри... Сама.

Вспоминается, как она однажды процитировала громко и к месту утверждение Л. Толстого о сути художественного произведения: открытие по содержанию и изобретение по форме. Л. Толстой — ее всегдашнее пристрастие и авторитет. Хотя литературных пристрастий у нее много — библиотека у Г. Маркиной завидная, и все книги «действующие».

Сейчас на полках станет еще теснее — Галина Петровна работает над диссертацией. Как она будет все успевать, так «плотно» занятая в репертуаре? Скорее всего, успеет. Поскольку жалуется, что... устала отдыхать. Но ни разу не довелось слышать от нее, что она устала от театра.

«Советская культура», 23 декабря 1980 г.

...И ВДОХНОВЕНИЕ

(Вера Редлих)

Работа, выполненная хорошо, доставляет радость. Творческая удача коллег — радость вдвойне.

В предмайские дни под рубрикой «Творческие портреты» состоялась телевизионная передача литературно-драматической редакции Белорусского ТВ, посвященная Вере Павловне Редлих — народной артистке РСФСР, профессору Белорусского государственного театрально-художественного института. Эта передача продемонстрировала, каким может быть уровень телевизионных портретов.

Персонаж портрета — человек замечательный. Прямая ученица К. С. Станиславского в 2-й студии Московского Художественного... Актриса возглавляемого А. Д. Поповым Театра студийных постановок, исколесившего молодую Советскую страну «от Москвы до самых до окраин»... Затем Новосибирск — театр «Красный факел». Со временем этот театр стали называть «сибирским МХАТом», а его главного режиссера Веру Павловну Редлих упоминали в числе самых талантливых советских режиссеров.

...Уже два десятилетия Вера Павловна — в самом центре развития белорусской театральной культуры. В течение нескольких лет она главный режиссер, художественный руководитель Русского театра имени Горького. Все эти двадцать лет и по сей день — профессор БГТХИ.

Немало белорусских актеров и режиссеров нескольких поколений получили путевку в искусство из рук замечательного педагога. Ее учениками счастливы назвать себя не только те, чей курс она вела, но и знаменитые ныне актеры, занятые в свое время в спектаклях, которые она ставила...

Согласитесь, что обо всем этом средствами ТВ легко поведать лишь на самый первый взгляд. Ведь подобное

богатство материала предопределяет необходимость отбирать. А критерии отбора могут оказаться самыми разными... Какими руководствоваться? Как создать рельефный, емкий портрет, в котором подробности не заглушали бы главного?..

Мы увидели на голубом экране и прославленных мастеров, и самую беззаботную юность. В студии встречались актеры минских театров, педагоги БГТХИ и Института культуры. А телезапись дала нам возможность увидеть и услышать соратников Веры Павловны Редлих разных периодов ее творческой деятельности.

Мы увидели блестящие от волнения, повлажневшие глаза Анастасии Платоновны Зуевой, народной артистки СССР, прославленной старейшины мхатовских актеров... Прямо с экрана обращает она к другу юности проникновенные слова любви и уважения.

Растроганная улыбка Марка Исааковича Прудкина, когда он погрузился в воспоминания о первых шагах в театральном искусстве вместе с Верой Павловной. Народный артист СССР, замечательный актер, совсем недавно так поразивший нас необычайно глубоким и человеческим проникновением в мир героев Достоевского в телепостановке «Дядюшкиного сна», он тронул душу именно тем, как бережно хранит в памяти и сердце добрые чувства к друзьям, заветы великих учителей и, казалось бы, мимолетные детали столь далеких уже лет. Достоевский, вошедший в жизнь и творчество юных учеников студии, осветил ярким горячим пламенем высокого гуманизма, сострадания и чистоты, напряженности нравственного поиска самое начало сценической жизни Веры Редлих и Марка Прудкина, игравших в «Преступлении и наказании» Сонечку и Раскольникова...

Доброта и требовательность, честность и гражданственность (художническая и человеческая), неотделимые друг от друга талант человека и талант художника — вот



категории, в русле которых двигалась мысль при создании творческого портрета Веры Павловны Редлих. И если мастера говорили о своих «уроках у великих», то слова их прозвучали как урок молодым (и не только молодым) труженикам театрального искусства.

Евгений Матвеев, народный артист СССР, сразу помолодев, вспомнил себя тем молодым актером, который в пятидесятые годы пришел в «Красный факел», чтоб учиться у Веры Павловны. Волнуясь, говорил он о ее доброжелательности и взыскательности. Недаром все эти годы не порывают дружбы педагог и ученик, ставший ныне известнейшим мастером...

Да, доброжелательность и взыскательность, пожалуй, ведущие черты характера Веры Павловны. Семена этих качеств были брошены в ее душу еще в 1914 году, когда она поступила во Вторую студию Художественного театра. И они упали на благодатную почву, их бережно взращивали педагоги и сама прилежная, неукротимо рвущаяся к совершенству ученица. И новые семена сеяла она в умах и сердцах уже своих учеников.

Сама Вера Павловна в кадре появляется редко — отрывок из сравнительно давнего документального фильма, несколько фотографий, несколько слов, записанных на магнитофон специально для этой передачи. Но — всё, что в кадре, и все, кто в кадре, — это она, отражаемая в людях и событиях. Авторы телепортрета достигли цели — охватили самое существенное в характере и судьбе.

Телевидение сумело нарисовать портрет Веры Павловны Редлих без ее присутствия в студии. И портрет получился рельефным: говорили об одном, но с разных точек зрения. Одно дело, когда человек видит себя в зеркале, другое — когда видишь его портрет, сделанный рукою мастера. Портрет В. П. Редлих был создан в душах друзей, рассказывавших о ней. Друзья, коллеги, ученики говорили о днях давно прошедших и о дне сегодняшнем. И непод-

дельно высокий тон разговора, его интеллигентность, его особенная одухотворенность — это от нее. Рядом с нею действительно нельзя заниматься пустяками, говорить о мелочном, судачить, сплетничать или бездельничать. И даже придирчивый глаз не мог отыскать на экране суеты, а настороженное ухо — пустословия, никто не заискивал перед камерой, никто не заботился о том, как выглядит. И выглядели прекрасно!

Народный артист СССР Ростислав Янковский, отбросив сдержанность, диктуемую ему ролью ведущего, создал буквально зримую картину того вечера во Второй студии, когда ее посетил Александр Блок, и, кажется, показал нам взволнованных учениц Аллу Тарасову и Веру Редлих, посланных встретить поэта.

И каждый из выступавших в этот вечер был в лучшей своей форме, обнаружив то заветное, что порою бывает погребено под натиском будней.

Режиссер и художник проявили умение и вкус к драгоценной простоте, показав уникальные снимки старой Москвы, искусно введя старые фотографии, пленки, музыку. Создавая портрет, они прочувствовали все обаяние личности героини. И потому настало время назвать тех, кто задумал и подготовил эту передачу, проявив в работе подлинную культуру: это сценаристка Б. Шерешевская, редактор В. Савина, режиссер Г. Кравченко, оператор В. Андронов.

Передача имела широкий адрес, но, думается, во многом она была адресована тем, кто делает самый первый шаг в профессии актера. Мы увидели их на экране. И Вера Павловна, обращаясь к ним, напомнила слова П. И. Чайковского: «Вдохновение не посещает ленивых...» Очень емкие слова — они и о юных, и о старших. Они и о тех, кто делал эту «театральную встречу».

И МАСТЕРОВЫЕ, И ЗОДЧИЕ

(Анна Обухович)

У театра имеется одна особенность... Всегда есть возможность начать заново. В жизни это нереально: нам никогда не удастся вернуться назад. Часы не повернуть вспять, нам не представится второй случай. В театре все можно счесть не происходившим в действительности...

«В повседневной жизни «если бы» — фикция, в театре — это эксперимент. В повседневной жизни «если бы» — уклончивость, в театре «если бы» — правда. Когда мне удастся убедить в этой правде, тогда театр и жизнь — одно целое. Это высокая цель. Но это тяжелая работа...»

Можно быть уверенным: человек, написавший это, — Питер Брук, один из крупнейших современных режиссеров, — знает, какая это тяжелая работа — игра. Недаром он отмечал: «Актерская игра во многом уникальна по своим трудностям, потому что актеру приходится пользоваться вероломным, изменчивым и загадочным материалом — самим собой». Но какие же прекрасные творения нередко возникают из этого материала в результате той «игры», которая и есть самая тяжелая работа. Потому так хочется применить магическое «если бы» к актерам, чтобы вернуться на годы назад, чтобы доказать: не мимолетно их искусство, не уходит оно вместе с днями и годами, не закрывается непроницаемой завесой после того, как сомкнется занавес... Потому что память зрительская тоже обладает пусть не магической, но немалой властью: она способна и сохранить, и воскресить. Здание театра строится всеми — от режиссера до билетера. Но главные в нем — актеры: они и строительный материал, и зодчие, и мастера...

А. Обухович в роли Надежды Монаховой. «Варвары» М. Горького



имени Горького — поколениями режиссеров, художников, актеров.

Среди них свое — достойное — место занимают те, кто носит почетное и емкое звание НАРОДНОГО артиста.

...В спектакле по пьесе А. Галина «Ретро» стройная седая женщина вспоминает свою жизнь. Война, потери, одиночество — ей досталась нелегкая судьба. Но сохранились достоинство, интеллигентность, прямота, деликатность; остались неизменными душевная красота и самостоятельность... Не растрчено душевное богатство. «Разве этого мало?» — словно спрашивает Анна Обухович, исполняющая роль Дианы Владимировны.

Анна Брониславовна Обухович стала артисткой Русского театра в 1937 году, когда юный театр отмечал свое пятилетие. Молодая актриса словно вернулась в детство; она помнила себя девочкой, потерянной на вокзале в Полоцке и не найденной никогда... В Белоруссию приехала зрелая талантливая актриса, закалившаяся в жизненных университетах, напряженно искавшая — и нашедшая свою дорогу. Дорога эта была — театр. С тех пор и на всю жизнь — Русский театр.

Сорок пять лет на его сцене. Лучшие роли классического репертуара, советская, зарубежная драматургия. Шекспир и Чехов, Горький и Толстой, Островский, Погодин, Лавренев, Симонов... Лариса Огудалова в «Бесприданнице», Сонька в «Аристократах», Виола в «Двенадцатой ночи», Гонерилья в «Короле Лире», Маша в «Трех сестрах», Надежда Монахова в «Варварах», Васса Железнова, хозяйка Нискавуори, Бернарда Альба, Федосья в «Последних», Анна в «Последнем сроке»... Список даже приблизительно не исчерпывает ролей — он лишь напоминает о трудолюбии и преданности профессии, о таланте и труде — ежедневном и ежечасном...

Он напоминает и о том, как долго ожидает актриса своей роли... Именно своей — той единственно необходимой

ей, где она сможет высказать продуманное, пережитое... Когда она, отойдя от того, что уже играла, что уже стало привычным, пойдет по неизведанному пути. Когда встретится с образом, в который можно углубляться бесконечно, которому не жаль подарить свое.

Долго ли приходится ждать? Порою очень долго.

Ждать — это, конечно, не сидеть дома. Актриса играет, по утрам ходит на репетиции, вечерами — на спектакли. И все время ждет. А потом получает заветную тетрадку — роль. И тогда выходят на сцену женщины Анны Обухович — сильные, цельные, захваченные праведной или неправедной страстью. Ни на кого не похожие. Ее женщины.

Ее тетушка Руца в «Птицах нашей молодости» Иона Друцэ в постановке Юрия Мироненко.

Суровая женщина негнушима пальцами перебирала фасоль. Нехитрое дело — отбросить камешек, отмести соринку. Не суетливо, но ловко и быстро работала — еще бы: за долгую жизнь тысячи раз перебирала мешки, горы фасоли.

Ничего не происходит, старая крестьянка перебирает фасоль, привычно снуют узловатые пальцы, не мешает ей эта работа ни думать, ни тихо толковать с собеседником. Только на мгновенье собьется с ритма, если за живое вопрос заденет. Но такое короткое мгновенье — было или не было оно... А вот чего действительно не заметишь — когда, в какой момент старая Руца станет тебе интересной, когда ее ядовитые замечания заставят тебя идти вслед за ее мыслью, спорить, возмущаться — и, наконец, подчиниться ее странной логике. Голос ее тих и однотонно спокоен, вся сила — в паузах, неритмичных, неожиданных, многозначительных...

Много лет в ссоре Руца с племянниками — единственными родными ей людьми. В трудные годы она дорогою ценой спасла их. А теперь с ними — взрослыми — в ссоре. Почему сейчас вспомнила старые обиды? «Тогда с вас

и спрашивать было нечего... А теперь вы при власти, народ с утра до вечера не устаёт смотреть вам в рот... И теперь я могу вытащить на свет божий старые счёты». А счёты эти непростые. Село зовется Валя Кокорилор — Долина Аистов, а аисты улетели... «Вместе с аистами мы улетали каждую осень за тридевять земель... и каждой весной возвращались из этой немыслимой дали. Без этого отлета и прилета мы разучимся любить свою землю, разучимся любить друг друга».

Нельстивая и неприкрашенная ее речь, если надо, назовет она все своими именами, отругает кого необходимо, сообразит, что к чему, как помочь молодежи и чем разжечь аппетит свадебных гостей. А в глазах чертики заскачут. Можно только вообразить, как немилосердно молотила ее жизнь, пока не стала она замкнутой и суровой...

Но мы еще увидим ее посветлевшее лицо и слезы на глазах. Услышала Руца голос новорожденного — и в душе появилась надежда, что вернутся в Долину Аистов птицы нашей молодости...

«Театральный Минск», № 3, 1982 г.

«БУЙНЫ ПЛАН ЧАЛАВЕЧАГА СЭРЦА...»

(Ілья Курган)

Колькі гадоў гэты голас звяртаецца да мяне — паведамляе навіны, віншуе са святам, смуткуе з прычыны страт, трывожыцца, перасцерагае, радуецца, жартуе ці кпіць. Мне, менавіта мне, ён давярае вершы — споведзь душы, запрашае паглыбіцца ў класіку, абяцаючы асалоду ад судакранання з вечна жывым.

Голас гэты такі, быццам яго ўладальнік трымае слова на далоні, каб з усіх бакоў убачыць, адчуць прыгажосць і ўсемагутнасць яго і перадаць нам, усім тым, хто слухае. Слова зіхаціць, звініць, струменіцца або «спакойна і павольна нясе свае воды», бы тая рака ў славуцім, вывучаным напам'яць яшчэ ў школе ўрыўку з твора Якуба Коласа... І слова гэтае звяртаецца менавіта да мяне, да вас, да нас усіх, хто слухае радыё, калі перад мікрафонам — Ілья Курган...

Што значыць для чалавека радыё? Найшырэшая магчымасць сувязі са светам, поўным падзей, думак, прыгажосці, хваляванняў. Акну ў цэлы свет! Ты слухаеш — значыць, ты пэўным чынам ужо ўдзельнічаеш у жыцці... Памятаю, старэнькі мой бацька, зусім невідушчы і паўглухі, амаль увесь дзень не здымаў навушнікаў, якія мацаваліся да прыёмніка ці «кропкі». І ён ведаў усё! Нават меў магчымасць падзяліцца з намі, блізкімі, бо, слухаючы, чуй, думаў, разважаў, меркаваў больш за нас. Адночы зазначыў: «Які інтэлігентны голас...» Голас Ільі Кургана.

...Кнігі — усюды: на паліцах да самай столі, шчыльна прыціснуўшыся адна да адной, на стале, на крэслах. Каб пасадзіць госця — здымаецца гара кніг. Усе — чытаная-перачытаная. Беражліва дагледжаная. Асобныя шафы — з паэзіяй, асобныя — са спецыяльнай літаратурай.

Выхаванец Беларускага тэатральнага — з першага выпуску акцёраў у 1949-м, ён і ў думках не трымаў, што не

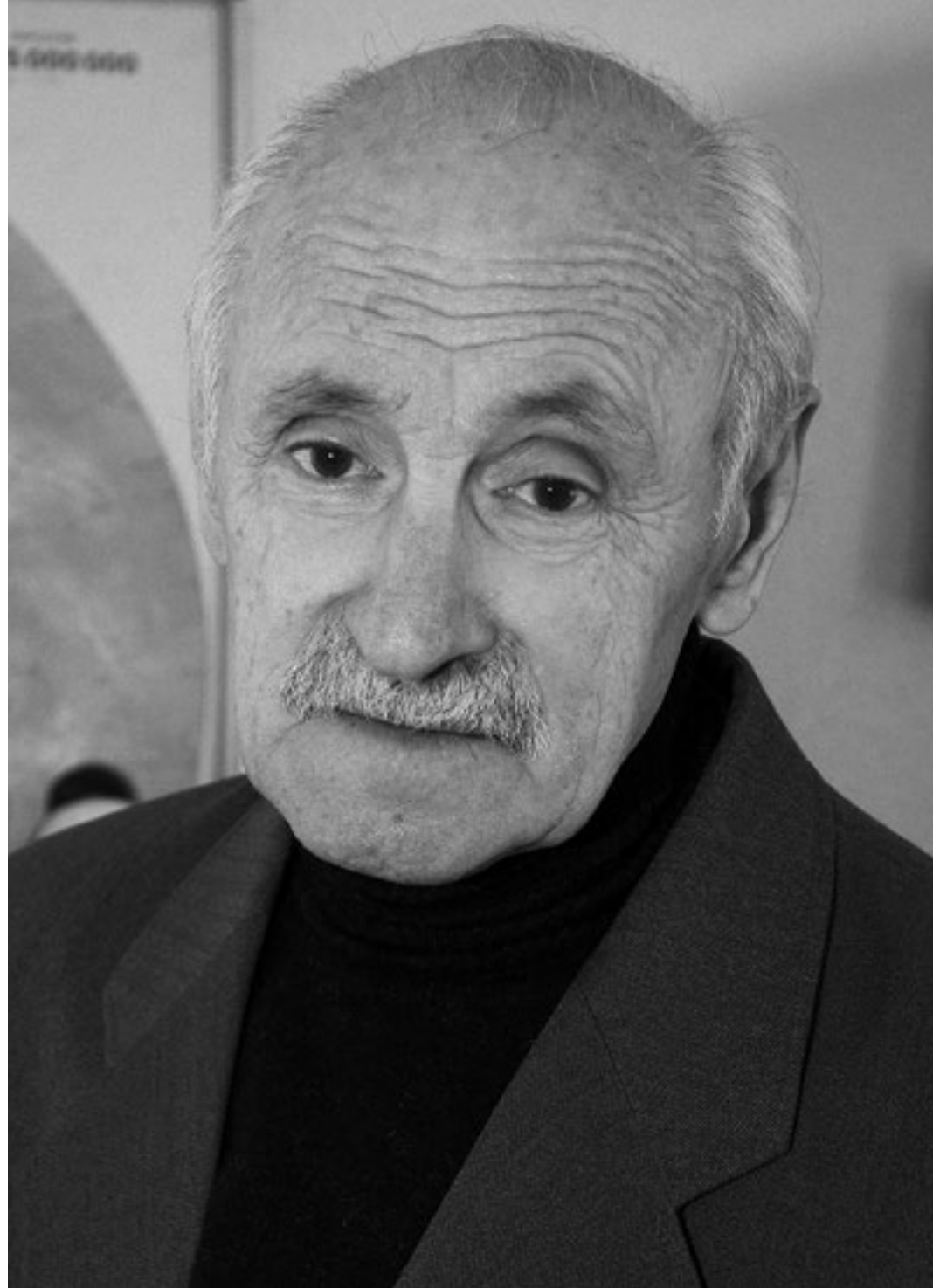
будзе на сцэне. Магу засведчыць: у дыпломных спектаклях Лья Курган меў вялікі поспех. Добра памятаю Цецерава ў «Мяшчанах» Горкага, манаха Інакенція ў «Сэрца — не камень» Астроўскага... Лёс распарадзіўся па-свойму. І, здаецца, Лья Львовіч не надта шкадуе з гэтае прычыны. Адночы, яшчэ студэнтам, зайшоў на радыё — паспрабаваць свае здольнасці перад мікрафонам — і застаўся па сённяшні дзень.

Неабсяжная радыёаўдыторыя пазнае голас Ільі Кургана без аб'явы — такі яго непаўторны тэмбр, прыгожы «віяланчэльны». Такая манера чытання — шчырая без саладжава-сці, мужная, стрыманая. Можна сказаць — класічная.

Дыктараў нідзе не рыхтуюць — няма такой навучальнай установы. Іх прымаюць на радыё ці на тэлебачанне па конкурсу. Заўважым, што адна з неабходных умоў — наяўнасць вышэйшай адукацыі, абавязковага падмурку гэтай унікальнай прафесіі. Пагадзіцеся, што можна «паставіць» голас, адшліфаваць дыкцыю, можна адкрыць перад будучым дыктарам усе таямніцы прафесіянальных скарбаў, але ці можна навучыць інтэлігентнасці, чалавечнасці, шчырасці? Гэтаму можна толькі навучыцца, калі адчуваеш настойлівую патрэбу, калі не шкада сіл, часу, сродкаў і намаганняў душы — усіх, без астатку. Калі ты гатоў усё жыццё адчуваць сябе вучнем, нават маючы ўжо не першае пакаленне сваіх вучняў, нават вельмі вядомых...

Усё гэта магчыма толькі ў адным выпадку: калі выбраў справу свайго жыцця. Гледзячы на Ілью Кургана, стрыманага, іранічнага, заўсёды заклапочанага, цяжка паверыць, што ён — з «абраннікаў лёсу», ці «шчасліўчыкаў». І ўсё ж яму сапраўды можна пазайздросціць: ён займаецца сваёй справай, у якой можна выявіць сябе з найбольшай паўнатой.

Зразумела, бывае многа абыдзенага — нуднай «цякучкі» (а дзе яе няма?), бываюць і хвіліны незадаволенасці сабою, нават адчаю: дыктар не выбірае матэрыял для



чытання, а шэдэўры трапляюцца не кожны дзень... Але ж трапляюцца... І якая ж гэта асалода — працаваць над сапраўды мастацкім творам, які падымае цябе вышэй, патрабуе натхнення, таленту, розуму, фантазіі. Узнікае такое каштоўнае ўзаемаразуменне артыста і твора, такое ўзаемаўзбагачэнне!

Можна ўявіць сабе, колькі было такіх імгненняў, якія склаліся ў радыёдні, нават у радыёмесяцы за тыя трыццаць восем гадоў, якія Ілья Курган пражыў на радыё сам-насам з мікрафонам. Можна ўявіць сабе, бо ў многіх перадачах, спектаклях, радыёпастаноўках ён быў партнёрам Лідзіі Ржэцкай, Леаніда Рахленкі, Паўла Малчанава, Глеба Глебава, Барыса Платонава — колькі яшчэ слаўных у беларускім тэатральным мастацтве імёнаў можна прыгадаць!

У фанатэцы Беларускага радыё — літаральна цэлая анталогія беларускай паэзіі і прозы, запісаная ў выкананні Ільі Кургана. І часцей за ўсё гэта творы высокага мастацтва. Артыст, здаецца, спасцігнуў усе магчымасці мікрафона, які перадае не толькі твор цалкам і кожнае слова паасобку, але буйным планам адлюстроўвае нам асобу выканаўцы. Тут не пройдзе фальш ці паўпраўда, тут нельга мець у думках адно, а казаць другое... Тут патрэбны твая адукаванасць, эрудыцыя, высакароднасць, прыстойнасць... «Менавіта мікрафон дае магчымасць для буйнога плана сэрца чалавечага... На радыё вы чуеце, як пульсуе думка» — словы гэтыя як нельга лепш стасуюцца да творчасці Ільі Кургана.

На паліцах з кнігамі, за шклом — партрэты інстытуцкіх настаўнікаў, паплечнікаў, сяброў па працы. Ён удзячны вучань: добрая памяць пра Еўсцігнея Афінагенавіча Міровіча, Дзмітрыя Аляксеевіча Арлова — жывая, штодзённая, плённая, яна моцна адбіваецца на будзённай працы, на паводзінах у ёй, на асабістым «маральным кодэксе» патрабавальнасці перш за ўсё да сябе, на стаўленні да вучняў.

Ілья Курган — майстар, у якога ўжо ёсць свая, хай не названая па імені, але надзвычай аўтарытэтная школа.

Яна — на радыё, дзе многія гады ён кіраваў дыктарскай групай і зараз займаецца з дыктарамі, яна існуе і для тых, хто ніколі не займаўся ў Кургана, але лічыць сябе яго паслядоўнікам і вучнем... І, зразумела, — у тэатральным інстытуце, дзе трэцяе дзесяцігоддзе дацэнт кафедры майстэрства акцёра і рэжысуры Ілья Львовіч Курган — адзін з самых любімых у студэнтаў педагогаў. Мне не даводзілася бываць на занятках Кургана, але бачыла іх «вынікі» — экзамены па мове, бачыла энтузіязм, адданасць і непадробную захопленасць вучняў самім працэсам працы, іх добрую падрыхтаванасць, прафесіянальную арыентаванасць, скіраванасць у выбары матэрыялу на лепшыя ўзоры айчыннай і сусветнай літаратуры. Відавочная была і захопленасць вучняў самой асобай педагога, некаторыя нават спрабавалі капіраваць яго манеру. Але без поспеху. Бо індывідуальнасць не скапіруеш. Ён — адметны, ён — Курган!

«Добры спявак — гэта не толькі голас» — гэтае вызначэнне зусім справядлівае не толькі ў адносінах да артыстаў-спевакоў. Душа і розум, інтэлект і спагадлівасць, строгія настаўнікі і непакорныя вучні, усе радасці і ўсе болі жыцця, усе зморшчынкі на твары і сівізна на скронях — мы і не падазраём, што з усяго гэтага складаюцца тыя словы, якія мы чуюм раніцою, днём ці ўвечары. Не падазраём, але калі б не было так — мы не чакалі б гэтага голасу.

«Беларускае тэлебачанне і радыё»,
29 февраля – 6 марта 1988 г.

З ТРЭЦЯГА ПАКАЛЕННЯ

(Аўгуст Мілаванаў)

І вось Аўгуст Мілаванаў — народны артыст. А вельмі маладыя народнымі не становяцца... Здаецца, усё было «толькі што» — танкашыі хлапчук у «настаўніцкім» гарнітуры, што стаяў на ім колам, прахаджваўся па сцэне ў «Крыніцах», якія коласаўскі тэатр прывёз на малыя, помніцца, гастролі ў Мінск. Можа, пачатковец і добра паказаўся, але памяць захавала толькі смешнага маладога пеўніка. У тэатральнай літаратуры адзначана, што Арэшкін быў «знешне далікатны і інтэлігентны, а па сутнасці — прыстасаванец і цынік. Такія тыпы, падобна цвілі, узнікаюць і могуць існаваць толькі ў затхлай атмасферы». Нядрэнна для пачаткоўца? І — тэатр імя Янкі Купалы запрасіў яго да сябе.

Тут можна было б ужо зазначыць: так Мілаванаў стаў купалаўцам, але... да купалаўца было яшчэ далёка.

Калі Мілаванаў адчуў сябе «плоць ад плоці» свайго тэатра — невядома, але зусім дакладна можна сказаць, калі гэта адчулі гледачы і партнёры: са спектакля «Я, бабуся, Іліко і Іларыён». Так, калектыўны акт творчасці здольны вызначыць прыдатнасць артыста, яго сумяшчальнасць з калегамі. Надалей можа быць што заўгодна — і сваркі, і звадкі, і канфлікты, і супрацьстаянне, але гэта ўжо праблемы людзей, у якіх адна «група крыві».

...Не ведаю, як іншыя, а я на тым спектаклі адчувала шчасце. Успамінаючы зараз далёкі 1965 год,разумееш, што жылі мы вельмі супярэчлівым жыццём — спадзяваліся, расчароўваліся, трацілі надзеі і зноў іх набывалі, былі падманутыя і падманваліся самі. (Мы і ў той час, мусіць, адчувалі, што адбываецца вакол нас і з намі, але ёсць розніца: тады — адчувалі, сёння — разумеем...)

Душа прагнула гармоніі, суладдзя — і нарадзіўся цудоўны спектакль «Я, бабуся, Іліко і Іларыён». Крыштальна



празрыстая, пшчотная, усмешлівая аповесць Надара Думбадзе, перакладзеная на мову тэатра, знайшла ў Мінску надзіва сардэчнае ўвасабленне: рэжысёр Рубен Агамірзян, мастак Армен Грыгар'янц, артысты — усе! — жылі ў спектаклі гранічнай свабодай і натхненнем. Гаварыць аб істотным у жыцці, з вольнай душою спяваць, смяяцца і плакаць — гэта ж найвялікшае шчасце для актёраў. Хлапчук Зурыкела з грузінскай вёсачкі, з адною параю штаноў і з дзвюма пераэкзаменаўкамі, свавольнік, гультай, балбатун, ад сваіх старых сяброў — бабусі, Іліко і Іларыёна — атрымліваў урокі маралі, гуманізму, сумленнасці і гонару. Гэтую ж школу праходзіў і малады артыст, знаходзячыся ў «магнітным полі» герояў спектакля і выдатных артыстаў — Стэфаніі Станюты, Паўла Кармуніна, Уладзіміра Дзядзюшкі... Стэфанія Міхайлаўна звала яго «мой Зурыкела» і ласкава абдымала... Еднасць, бяскрыўднае падкепліванне, «сямейнасць», узаемная пшчота — ці маглі яны бяследна знікнуць, як толькі пагасне ў тэатральнай зале святло?!

У той час мы адчулі гэты спектакль пра «грузінскае жыццё» адным з самых «купалаўскіх» на купалаўскай сцэне, а Мілаванаву — «прыродным» купалаўцам, у якога прыхаваны гумар, сарамлівая сардэчнасць, адчуванне аднасці з партнёрамі, павага да задумы спектакля зліваецца з абсалютнай немагчымасцю «выпінацца» не на карысць гэтай задуме.

Есць нейкая «вышэйшая рэжысура» у тым, што праз некалькі месяцаў выйшла прэм'ера спектакля «Яшчэ раз пра каханне» па п'есе Э. Радзінскага, а Мілавану сыграў у ёй ролю Электрона Еўдакімава, фізіка, які паспрабаваў пачуццям — каханню, спагадзе, шкадаванню — адвесці «сваё месца», адрэдагаваўшы жыцце так, каб нішто не перашкаджала справе... Крыўда, боль, самаабрабаванасць — сумны вынік гэтага «эксперыменту». Зурыкела, спазнаўшы пшчоту блізкіх, відаць, дапамагаў выканаўцу ролі адчуць, чаго зракаўся Электрон Еўдакімаў...

...А якая ж небяспечная духоўная галечка Гэлі Гэй! Вакол спектакля «Што той салдат, што гэты» Б. Брэхта (дэбют Валерыя Раеўскага на купалаўскай сцэне) узнікалі спрэчкі — з аднаго боку, прызнавалася яго мастацкая вартасць, з іншага — выклікала недавер і раздражненне стылістыка (час расставіў усе па сваіх месцах, аднак жа трэба было, каб ён надышоў). Раеўскі быў сярод першапраходцаў у пастаноўцы Брэхта на тэатральных сцэнах Беларусі (да таго толькі ў Рускім тэатры імя М. Горкага А. Грыгар'янц паставіў «Матухну Кураж»). І з ім — Мілавану. Яны асвойвалі эпічны тэатр Брэхта, не прыстасоўваючы яго да беларускага, а прышчапляючы новую галінку да яго дрэва. І намаганні далі цікавы плён. Гэлі Гэй Мілаванаву быў «бясспрэчны», бо ў ім спалучаліся рэзкая, дакладная форма і дасканаласць псіхалагічнае апраўданне характару. На сцэне кідка і пераканальна адбываўся працэс «перамалёўкі» чалавека. Рахманы, разважлівы, асцярожны грузчык, які ўсяго толькі выйшаў раніцою купіць сабе і жонцы рыбы на сняданак, пераўтвараўся на нашых вачах у паслухмяную чалавекападобную баявую машыну, не прапускаючы аніводнага этапу ў гэтым пераўвасабленні. Мілавану быццам адзначаў збоку: вось першая здзелка, зусім сціплая, вось — наступная, зірніце — усе так проста, так бязвінна... Яшчэ адна... І — усё. Чуеце? Усё! Шляху назад няма! Гэлі Гэй стане ў шарэнгу, адразу страціўшы чалавечую адметнасць — баявая адзінка ў форме, з аўтаматам; сродак, прыдатны для любой мэты, зброя — для любой злачыннай рукі. Адзін з «іх»... А толькі што быў адзін з «нас»... «Страцім сёння, забудзем аб ім, а заўтра да нас ён прыйдзе катом», — гаворыць Брэхт.

Мяркую, што ад Гэлі Гэй працягваецца нітка да Герастрата («Забыць Герастрата!» Р. Горына, пастаноўка Р. Агамірзяна), быццам наўмысна падбіраецца дасье на «маленькага чалавека»... Гэлі Гэй не ўмее адказаць «не». Герастрат, каб дамагчыся сваёй эгаістычнай мэты, гатовы ахвяраваць усім на свеце — святынямі, жыццямі. Як

у Дастаеўскага: ці свету праваліцца, ці вась мне чаю не піць; дык скажу — свету праваліцца, а каб мне чай заўсёды піць!.. Гэлі Гэй — гандляр дробным таварам, Герастрат жа ўцягвае ў віхуру сваёй дзейнасці ўвесь горад, а калі гэта яму спатрэбіцца — то ўвесь свет.

Мілаванаў не «аддаецца» ролі поўнасцю, не іграе «з усіх сіл». У яго не заўважыш акцэнтавага націску; можа, таму, на чыйсьці погляд, яму не хапае акцёрскага тэмпераменту. Ен, як гавораць, акцёр «разумовы», які аддае перавагу аналізу над «нутром». Можа, яно і так: здаецца, надышоў час, калі можна не саромецца, што ты адукаваны, не хаваць на ўсякі выпадак інтэлект... Але ён ніколі і не іграе функцыю, з'яву, напрыклад, «герастратызм» — жаданне любой цаной, няхай нават злачынствам, сцвердзіць сябе. Ен ідзе ад дэталі: чалавек жадае ўладкавацца ў жыцці, прагне замацавацца ў ім любым чынам; найкарацейшым шляхам да гэтага аказваецца злачынства, і калі ў цябе няма маральных забарон, як гаворыцца, бога ў душы, то ты станеш на гэты шлях і хуценька па ім пабяжыш. А шлях гэта такі, на якім гінуць і людзі, і дзяржавы. Але на гэта напляваць — каб толькі было ўтульна, улежна ды ўежна — табе, каб паўсюдна пелі славу — табе...

Вось і яшчэ адзін з гэтай кампаніі, Тата ў «Зацюканым апостале» (пастаноўка Барыса Луцэнкі), гандлюе сумленнем: вытлумачвае кожнае злачынства на карысьць таму, хто яму плаціць, хто абяцае бязбеднае жыццё і захаванне маленькіх жыццёвых выгод...

Дакараючы — і не без падстаў — Купалаўскі тэатр за невыразную рэпертуарную лінію, мы ўсё ж, відаць, не заўсёды бачым, што ёсць у ёй свая, невыпадковая, логіка: яна заключана ў паслядоўнай забароне самых неабходных, самых першасных чалавечых каштоўнасцей. Мілаванаў — з тых купалаўцаў, чые работы — не толькі этап іх уласных біяграфій, але яшчэ і сімвал веры тэатра. Гэлі Гэй, Тата, Герастрат, Міхай Груя («Святая святых» Іона Друцэ), Гаспадар у ма-

каёнкавай «Святой прастаце», Проспера ў шэкспіраўскай «Бурі» (усе — у пастаноўцы В. Раеўскага) — у гэтых работах ён выяўлены Аўгустам Мілаванавым усімі даступнымі яму спосабамі. А даступна яму вельмі многае. Пры знешняй сціпласці, нейкай дэманстратыўнай «неартыстычнасці» аблічча ён знаходзіць вельмі трапныя рысы, каб выявіць самую сутнасць чалавека, героя ці «антыгероя». Плаўны жэст рукі Гэлі Гэя, якім ён намалюваў памеры і рух рыбіны, — гэта ж той ідылічны час, калі яшчэ ён выбіраў! Лёгкая, амаль з прытанцоўваннем, хада Таты, яго ўлюбёнасць у сябе, у свае адзенне, вусікі, блішчастыя чаравікі, лёгкая цынічная ўсмешка, якая памагае адгарадзіцца ад усіх жыццёвых навальніц... Важкая хада Міхая Груі, пачуццё ўласнай годнасці, адчуванне за спіною ўсёй моцы і дзяржавы... Вёрткавая постаць Герастрата, інтанацыі дробнага спекулянта, зазывалы, які расхвальвае свой тавар... Маленькая скамеечка з падпілаванымі ножкамі, на якой сядзіць Следчы («Надзея Путніна, яе час, яе спадарожнікі» Ігара Малеева, рэжысёр В. Раеўскі), упіраючыся падбародкам у стол, вочкі-бураўчыкі, з'едлівая ўсмешка... Мілаванаў умее апраўдаць нечаканую мізансцэну, чым больш рэзкую — тым лепш.

Карцінная галерэя багатая і разнастайная, яна падсоўвае адно за адным твары, постаці, інтанацыі... Асобы... І вось што важна: артыст рашуча адмаўляецца ад знешняй характарыстыкі, якую ўмее і любіць вышукваць, калі задума спектакля патрабуе строгасці і сціпласці — і тады абіраюцца менавіта строгасць і сціпласць. Зразумела, першае слова ў гэтым — рэжысёра. Луцэнка, Агамірзян, Раеўскі, Эрын вызначаюць увесь строй і пракладаюць курс спектакля. Але Мілаванаў здольны і дапамагчы, і запырачыць, і пераканаць рэжысёра, бо ён жыве не толькі сваім героем, а ўсім цэласным вобразам спектакля, яго месцам у шэрагу іншых работ свайго тэатра і ў кантэксце часу.

Яго Проспера ў «Бурі» — таксама рэжысёр — чарадзея на сцэне, на сваім востраве, рэжысёр... усіх шэкспіраўскіх

п'ес, увабраных гэтым апошнім творам драматурга. І праз крыўду, пратэст, пагарду, адплату, помсту ён уздымаецца да агульначалавечага, касмічнага спасціжэння еднасці людзей, унікальнасці чалавечага жыцця.

Артысту не дапамагае ў «Буры» ні касцюм, ні грим — толькі думка. Лоб перакрэслівае пакутлівая рыска; вочы — поўныя тугі і знойдзенага ў гэты момант разумення; цяжка нараджаюцца словы: не па натхненні — выпакутаваныя, словы, у якіх зліліся боль і хваляванне вялікага Шэкспіра, героя спектакля, артыста — выканаўцы ролі Проспера, нашыя агульныя боль і хваляванне за розум і жыццё на Зямлі...

Можна ізноў нагадаць вышэйшую рэжысуру, якая быццам правяла Мілаванава праз некалькі работ у спектакля апошніх гадоў, што па розных прычынах не затрымаліся ў рэпертуары. Ролі ў «Тарцюфе», «Дзецях сонца» — не толькі падстава для роздуму, школа артыста (якой Мілаванаў, нягледзячы на вопытнасць, ніколі і не цураецца), — гэта і ступені ўнутранага акцёрскага жыцця (не бяруся гэта сцвярджаць пра «Мудрамера», і адзначанага, і ўвянчанага лаўрамі, бо ён, на мой погляд, — звычайная фіксацыя ўжо знойдзенага).

Перадуманнае, перажытае, усвядомленае патрабавала выйсця на свет божы і выйшла ў абліччы немаладога, незаўважанага светам Тэўе-малочніка, філосафа з вёскі Анатаўкі, з яго жонкай, пяццю дачкамі, дзвюма каровамі, старой кабылай, з яго звычайкай звяртацца да Свяшчэннага пісання, быццам да прымаўкі, да Бога — як да разумнага суседа; з яго хітраватай сарамлівай усмешкай (як тут не прыгадаць усмешку малога Зурыкелы!). З яго танцам у карчме, дзе болей слёз, чым радасці, больш сораму, чым лікавання.. З яго ціхай годнасцю, добрай спагадай, з каменнай упартасцю («на тым стаю і не магу іначай») і шалёным болем, калі ён адрыве ад сябе дачку. З яго мудрасцю і цвярозасцю — і невычэрпнай надзеяй на невынішчальнасць жыцця.

Усё гэта выйшла на свет — праз купалаўскую сцэну — у спектаклі «Памінальная малітва» (п'еса Р. Горына паводле твораў Шолам-Алейхема, пастаўленая Барысам Эрыным пад заслону мінулага сезона). Роля Тэўе ўвабрала ў сябе многае, чым на сённяшні дзень валодае артыст, і больш за ўсё — не пабаюся напышлінасці — яго роздум пра час і вечнасць.

...Мілаванаў стаў народным артыстам. Што змянілася ў яго жыцці? Што зменіцца? Пачне апрацацца так, каб было відаць: вось ідзе народны?! Калі я ўчора сустрэла яго — у джынсах, шэрай кашулі і стракатай шапачцы з брылём, — падумала: відаць, сапраўды штосьці змянілася ў нашым жыцці, калі такому несамавітаму прысвоілі ажно народнага! Але цалкам можна спадзявацца, што «жывым класікам» ён не будзе.

Ён адчувае настойлівую патрэбу працаваць з маладымі ў БДТМІ: вучыцца ў іх (на гэтым ён сам настойвае: «вучыся»), рабіць на сцэне тое, што ў тэатры немагчыма, а тут — чароўная свабода, нязмушанасць і незалежнасць. І — аб чым не любіць гаварыць, і таму, відаць, яно і ёсць галоўнае — мае патрэбу вучыць, перадаваць тое, што назапашана вопытам і што калісьці атрымаў ад сваіх настаўнікаў. І перш за ўсё — ад прафесара Д. А. Арлова. Той юны «пеўнік» так быў адданы свайму педагогу, што нават трошкі шапялявіў, як і Дзмітрый Аляксеевіч! (Так гэта ў яго і засталася, і ўжо ў каго-нікога з вучняў Мілаванава заўважаеш «с» замест «ш». Але да атрыманых ім у спадчыну скарбаў — інтэлектуальнай, маральнай патрабавальнасці, непрымання прыблізнасці і паўведання — ён ставіцца як да прафесіянальных, грамадзянскіх якасцей і гадуе іх у вучнях і ў сабе.)

«Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі» у артыкуле пра Мілаванава адзначае: «Творчай манеры М. уласцівы псіхалагізм, дакладнасць характару, ацэнчанасць паводзін персанажаў, выразны знешні малюнак ролі, тон-

кае адчуванне стылю і жанравай прыроды твора». На жаль, энцыклапедычны жанр сціслы, побач з «ацэначнасцю паводзін персанажа» няма месца, каб адзначыць поўную адсутнасць позы, сумленнасць М. на сцэне і ў жыцці...

Мне здаецца, што «дамінанта яго характару — здольнасць глядзець праўдзе ў вочы. Без хлусні, без самападману, без ружовых ці чорных акулераў. Я веру яму, калі ён адзін са сваіх артыкулаў завяршае словамі: «Кожнаму трэба пачынаць з сябе. Выціскаць з душы сваёй рабскую псіхалогію. Гэта цяжка, балюча — але неабходна. Адраджэнне настане толькі ў тым выпадку, калі мы сумленна і шчыра скажам сабе, што мы ёсць на самай справе. А калі не хопіць пораху, дык не будзем тлуміць галаву пакаленню, якое крочыць за намі. Не будзем размахваць перад ім фальшывымі сцягамі былых перамог, усхваляючы раздзьмутыя аўтарытэты. Будзем называць рэчы сваімі імёнамі».

Калісьці давялося пачуць з вуснаў Мілаванава, як ён заклікаў гэткіх жа маладых, як ён тады, «біцца мордаю аб стол», змагаючыся за мастацтва сумленнае, праўдзівае. З тых часоў ён навучыўся выказвацца больш дыпламатычна, але без усялякага там «акадэмічнага халадку». І, мабыць, так будзе заўсёды — кантэкст часу вымагае і праўды, і нераўнадушнасці, і называння рэчаў сваімі імёнамі.

«Літаратура і мастацтва», 1989 г.

«ПАЧУЦЦІ—ВОСЬ ВЫШЭЙШАЯ ДУМКА...»

(Уладзімір Матросаў)

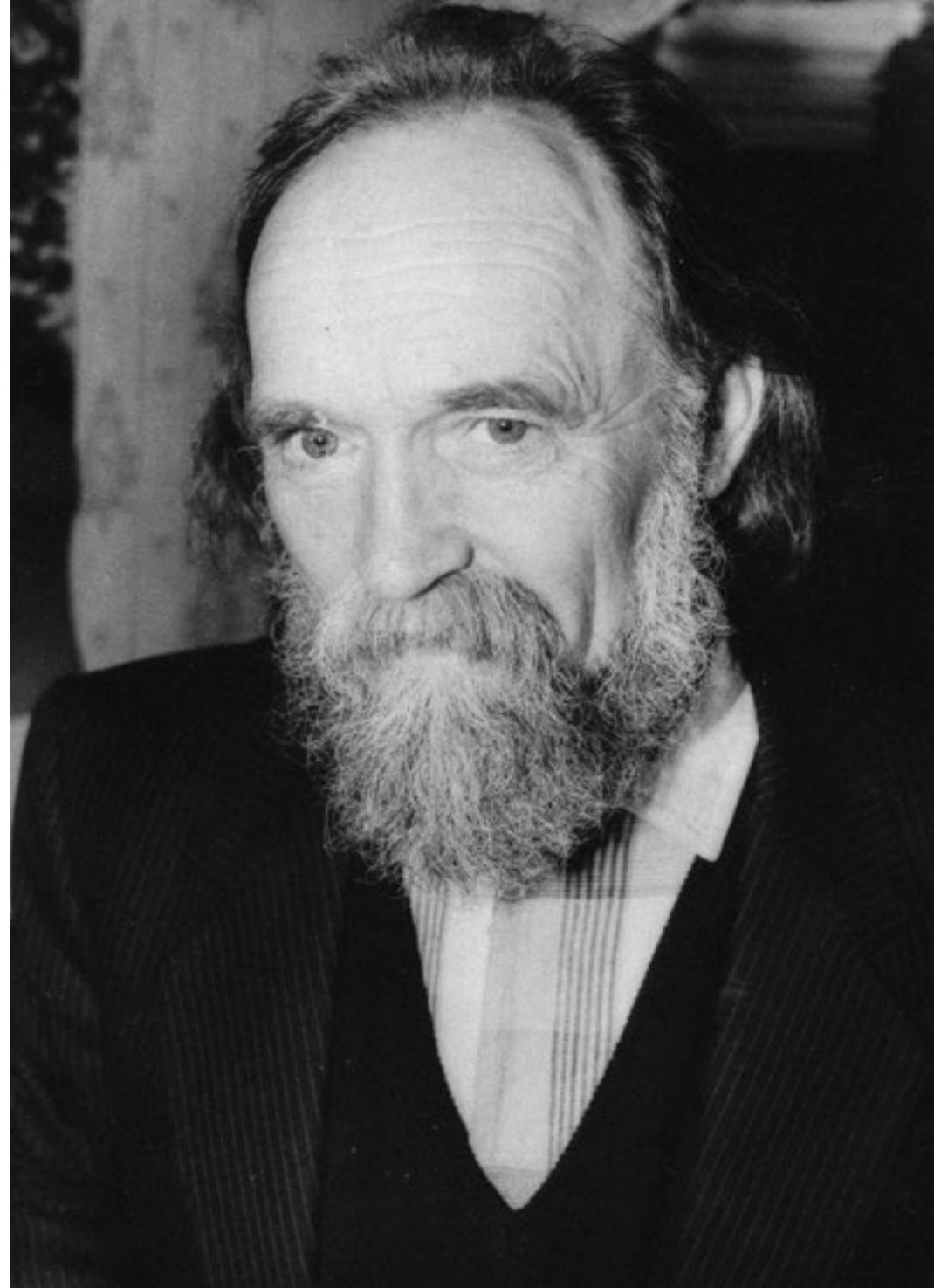
Чаму з такой упартасцю Уладзімір Матросаў вяртаецца да сваіх работ? Праз дваццаць гадоў паўтарае «У чаканні Гадо», праз восем — «З нагоды мокрага снегу»...

Сёння Матросаў — кіраўнік Тэатра-студыі гістарычнай драмы і камедыі пад добразычлівым апякунствам Беларускага фонду культуры і Дома літаратары. Сёння ў тэатра-студыі ёсць дырэктар, рахунак у банку і нават ведамасць, паводле якой ужо выдаюць зарплату, і, значыць, ужо тэатр пачынае карміць сваіх супрацоўнікаў, а не яны — яго, як было шмат гадоў, калі Матросаў і яго паплечнікі, сярод якіх самыя верныя Валерый Шушкевіч і Яўген Лявонцьеў, працавалі выключна на энтузіязме і адданасці. І нікімі іншымі словамі, больш абыдзенымі і менш высакароднымі, немагчыма назваць тое, што называецца менавіта гэтак: энтузіязм і адданасць. І яшчэ — сяброўства, любоў да мастацтва. І яшчэ — неабходнасць, патрэба жыць у свеце высокіх думак і пачуццяў. І — немагчымасць пагадзіцца з існаваннем паводле прынцыпу «абы дзень да вечара». І — прага ствараць нейкую новую аднасць: няхай сабе з неакрэсленымі контурамі і няясным лёсам, але гэта — прынцыпова! — не той тэатр, ад якога рашуча адварнуўся Матросаў. (Не ведаю, як паводзіў бы сябе Матросаў, калі б яму прапанавалі паставіць свой спектакль, напрыклад, у тым самым Рускім тэатры, дзе працуюць, дарэчы, Шушкевіч, Лявонцьеў, Саладзілаў, Захарэвіч — яго артысты. Але, як вядома, яму і не прапанавалі. Аднак, мяркую, што, можа б, і адмовіўся...)

Чаму ўсё ж такі з такой упартасцю б'ецца ён за гэтае «чыстае мастацтва», не адступаючыся ад ніколі ім не абвешчанага, але відавочнага прынцыпу — засяродзіцца на жыцці, пакутах, пошуках чалавечага духу. Можа, вар-

та было б апусціць планку, каб прывабіць глядачоў, не ўвесь час звяртацца да самага складанага ў літаратуры? Але ж хто возьмецца раіць гэта Матросаву і пры тым пазіраць яму ў вочы?! І ці быў бы гэта ўжо Матросаў? Апаненты могуць памінаць яму мноства грахоў і агрехаў, сапраўдных і ўяўных, сярод якіх — ганарыстасць, упартасць і — галоўнае — непрафесіяналізм (сапраўды, дыплама рэжысёра ў Матросавы няма. Заракаючыся ад параўнанняў, усё ж запытаем, ці быў дыплом рэжысёра, напрыклад, у Неміровіча-Данчанкі... Наогул, здаецца, гэта ўмова пажаданая, але неабавязковая). Аднак ніводзін з апанентаў, мяркую, не адмовіць Матросаву ў моцнай індывідуальнасці, грунтоўнай адукаванасці, творчай самастойнасці. І ў любові да акцёра і разуменні яго. Калі б не так, ці ж працавалі б з ім (не год-два — дзесяцігоддзі!) артысты. Ці ўбачылі б мы, як раскрываецца ўнікальны талент Шушкевіча, так і не запатрабаваны ў яго родным Рускім тэатры БССР, якія нечаканасці нам падрыхтавалі Лявонцьеў і Саладзілаў. І нават апошняе адкрыццё — дэбютанткі ў тэатры Наталлі Кучаравай, чыя ўдумлівая работа ў ролі Лізы абяцае добры плён.

І ўсё ж: навошта звяртацца да некалі пастаўленага, распрацаванага і адпрацаванага спектакля? Не пыталася ў Матросавы, але самі пастаноўкі даюць падставу думаць, што глыбіня Бекета і Дастаеўскага падалася рэжысёру зусім не вычарпанай (ды й так яно і было), а думкі і ідэі, захаваныя ў творах, неадольна прыцягвалі. З цягам часу — і якога часу! — адкрываўся Дастаеўскі як творца для ўсіх часоў. А думка героя — «падпольнага чалавека», Парадаксаліста, — аб немагчымасці будаваць жыццё чалавечае на разумнай падставе, ці ж не мучыць яна нас? Той спектакль восем гадоў назад адкрываў нам боль, адзіноту, згубленасць чалавека ў аб'якавым да яго свеце. Памятаю адчуванне нейкага шоку ад аголенасці пачуцця, болю выкінутага з жыцця лішняга яму чалавека, ад відочнасці тайных парыванняў.



Герой, якога іграў Шушкевіч, выклікаў жаль і абурэнне, але больш за ўсё патрабаваў да сябе ўвагі. Ён гінуў на нашых вачах — і кожны крок яго быў гібельны, ён спрабаваў вырвацца — і незваротна патанаў. Паміж ім і светам была нябачная мяжа, якую ні ў той, ні ў другі бок нямаможна было пераступіць; дакладней, ступіўшы ў «той» бок, герой каціўся кулём назад — «ведай свае месца!», а з іншага боку да яго ніхто і не збіраўся — маўляў, вельмі трэба...

Можна было ўявіць сабе, што мы бачым не першую яго спробу вырвацца з акрэсленага кола, але, як заўсёды, безнадзейна зняважлівую і, мусіць, ужо апошнюю. Несумяшчальнасць героя і яго апанентаў была ў відочнай наяўнасці: ён хваравіта бледны, у недарэчным паласатым халаце, абматаны шалікам, у пантофлях на босую нагу; яны — «тыя» — гладкія, у фракках і манішках, з адпаведнай наставай самапавагі і самавітасці. Было зразумела, што герой выключаны з іх кола назаўсёды, і кожная спроба можа скончыцца толькі новай абразай і ранай.

Нават слуга Апалон — і то антыпод, мучыцель, «кат». Ігар Андрэеў у гэтай ролі быў аголены да пояса: мускулісты моцны торс, каменны ідал; ад яго тупой упартасці, маўклівасці не хочаш — вішчыш у істэрыцы. Побач з ім яго «пан» — згустак пакуты, сораму, тугі, быццам біўся аб гэтую незразумелую пагарду ўсяго свету, ставіў пытанні, не знаходзячы адказу, прыходзіў у адчай, а нейкая цэнтрабежная сіла няўмольна адкідвала яго ад людзей, чыю мізэрнасць ён не можа не бачыць, але — якая ганьба! — нават і яны ім грэбуюць!..

Сённэшні Парадаксаліст, як зараз прынята вызначаць, — чалавек моцна закамлексаваны, ён ужо перажыў сваю спрэчку са светам і толькі ў палаючым уяўленні ўзнаўляе тое, што адбылося. Але наўрад ці лягчэй у сотні разоў нанова атручвацца ганьбаю непапраўных памылак, няздзейсных учынкаў. Паліць боль, сорам, раздзірае душу незваротнасць, але чалавек, якога мы бачым на

сцэне, у падраным халаце, хворы, галодны, — калі б лёс яму даў шанц распачаць зноўку, — ізноў жа пацягнуўся б гэтым самым шляхам; ізноў лез бы напрамом, куды не клікалі; зняважаны, спапялены, хаваўся б у свой бярог, каб ізноў кінуцца, вырвацца — ізноў цярпець знішчальнае паражэнне...

Гонар, здольнасці, бязлітасны самааналіз, амаль дзіцячая шчырасць — усё не да часу, усё не на карысць. Але ж ён не хоча, ён адмаўляецца быць нулём, быць «zero» — любым спосабам прагне ён заявіць пра сваё існаванне, але як гэта робіцца?

Калісьці Акакій Акакіевіч Башмачкін даказваў сваё права на месца ў жыцці тым, што «строілі шынель»: уладар шыняля не можа быць пустым месцам.

Аксенцій Іванавіч Папрышчын заяўляў гэтае ж права выдуманым каханнем: калі каханне ёсць, значыцца, ёсць і ён.

Пётр Іванавіч Бобчынін прасіў перадаць свету, што ён жыве!

Спектакль быццам бы сцвярджае: усе мы — з «Шыняля»... Але з іншай гісторыі!.. Герой Шушкевіча кідаецца да людзей, балюча абдзіраецца, але паколькі ёсць боль — ён уласнаю персонаю існуе. «Пячонка баліць, дык вось няхай яшчэ больш баліць», — і калоціць сябе ў хворую пячонку... Але нават і боль — у былым. Сённэшні ён можа толькі ва ўяўленні аднавіць папойку з аднакашнікамі. Выконваючы ўсе ролі за ўсіх, Шушкевіч робіць гэта віртуозна, не імітуючы галасы і звычкі ўдзельнікаў абеду, але напластоўваючы адносіны героя да кожнага з іх (калі нагадаем літаратурны арыгінал, дык здзівімся трапнаму выяўленню характараў).

У новым спектаклі — дыстанцыя аддаленая: час прайшоў, надзей няма, толькі незагойныя раны засталіся, засталіся знямога і агіда. Таму ключавыя сцэны зроблены, здаецца, паводле логікі памяці: яна захоўвае які-небудзь адзін эпізод, але асабліва рэльефна, з усімі дэталямі...

Сцэна ў публічным доме жахае ложкам-труною, адкуль недарэчна, пачварна, мёртва тырчаць ногі, але больш за ўсё — нейкім падміргваннем і падглядваннем. То чыясьці рука праз шчыліну ў сцяне ўхопіць героя за валасы, то вынырне недзе ўверсе брыдкае мурло ў непрыстойным калматым парыку і пачне наярваць на скрыпачцы нейкі кульгавенькі, гнюсненькі, здзеклівы матыўчык, дзе мелодыю перадражніць пахабнасцю...

Калі задуме Матросава патрабуецца не ўспамін, а «жывы» акцёр — вось ён, Яўген Лявонцьеў, «састарэлы» Апа-лон, худы, аблысёлы, як адбітак у крывым люстэрку свайго гаспадара, але толькі адбітак, за якім — халоднае шкло. Ён увасобіць тое, што мучыла і палохала героя ўсё жыццё, — фанабэрысты, нахабны халуі і хам цешыцца мучэннямі і прынашэннямі гаспадара, быццам помсцячы тым самым за свае крыўды; вечны спадарожнік на ўсе часы...

Рэжысёр увядзе ў тканіну спектакля сцэну з «Бесаў». Унутраная несвабода героя і Кірылава, страшэнная і небяспечная залежнасць ад чужой волі зліюцца ў адно, выбухнуўшы стрэлам, — Парадаксаліст, натуральна, як і Кірылаў, завершыць жыццё самазнішчэннем. А ролю Пятра Верхавенскага рэжысёр даручыць таму самаму Лявонцьеву. Так, паводле логікі спектакля, «кат» эмацыянальны ператворыцца ў ката ідэйнага, ката літаральнага, цынічна бязлітаснага натхніцеля самагубства.

Аскетызм сённешняга спектакля, эвалюцыя ад трох выканаўцаў патрабуе ад іх граначнай напоўненасці. Заўважым: калі задуме Матросава патрабуецца істота, слабейшая за героя, лёсам якой нават ён можа распа-радзіцца, рэжысёр запрашае Наталлю Кучараву, працуе больш за год, не шкадуючы ні яе, ні сябе, — усё гэта, каб на сцэне блукала па пакутах Ліза. І, нягледзячы на тое, што перспектывы на атрыманне «уласнай» сцэны былі яшчэ вельмі няпэўныя, работа ішла напружана, бесперапынна, быццам вось-вось адбудзецца прэм'ера, але разам з тым

і раскашуючы на адхіленнях, тлумачэннях, варыянтах і бясконцай шліфоўцы дэталей... А калі на сцэне з'явілася замкнёная, тупаватая Ліза, аглохлая, аслеплая, адзервя-нелая ад абрынутага на яе жаху, — выявілася, што дэбу-тантка асэнсоўвае, насычае непадробным бодем нават рызыкаўныя мізансцэны. Скупая лаканічнасць пластыкі развіваецца ў мяккую жаноцкасць, панурая вуглаватасць, затарможанасць — у адкрытае парыванне...

Зразумела, больш за ўсё матросаўскай задуме неаб-ходны Валерый Шушкевіч. Калісьці, яшчэ ў тэатральным інстытуце, вядучая Вера Паўлаўна Рэдліх убачыла ў гэтым студэнце князя Мышкіна — і не пашкадавала. У другі раз — убачыў Матросаў, ён таксама не пашкадаваў. Дастаеўскі аказаўся блізка індывідуальнасці і светапогляду акцёра. Ён адчуў ягоную мову, інтанацыю, у свеце думак і вобразаў пісьменніка артыст жыве ўжо шмат гадоў.

«Я!..» — крычыць чалавек, задаўлены сценамі змроч-нага, беднага пакоя. «Я!..» — і яшчэ раз: «Я!.. Я!.. Я!..» — быццам насуперак глухому навакольнаму маўчанню хоча адчуць сябе жывою істотаю, пераканацца, што існуе, мае аблічча і голас. Таму і кінецца да люстэрка і, знайшоўшы ў яго цьмянасці адбітак свайго твару, упэўніўшыся ў сваім існаванні, ужо амаль спакойна прадоўжыць: «Я — чалавек хворы...» І далей мы ператворымся ў неабыхавых сведкаў пакутлівай мітусні «падпольнага чалавека», міжволі, неха-ця ўцягваючыся ў яго пакуты, а ў фінале — са здзіўленнем і сорамам — ужо не аддзяляем сябе ад яго!

Дзіўны, пакутлівы спектакль. Пакутлівы яшчэ і таму, што ў нейкі момант, у першым акце, стаміўшыся, губляешся, нават перастаеш сачыць за сэнсам. Ушчуваю сябе: самы цяжкі твор Дастаеўскага, сканцэнтраваная думка, адзіны суцэльны маналог; трэба сабрацца, зрабіць намаганне. Раблю.

Але ж — на кожным спектаклі, на адным і тым самым месцы — цяжар неверагодны і немагчымасць сачыць за

разважаннямі героя. А пройдзе гэтая «мёртвая зона» — і ўзнаўляецца судакрананне з імкліваю пакручастаю думкаю, з аголеным болем і бязмежнай апавядальнасцю... «Пачуцці — вось вышэйшая думка», — даводзіць Дастаеўскі. Ізноў адчуваеш сімфанічнасць спектакля, кампазіцыйную строгасць і сіметрычную завершанасць яго пабудовы, у межах якой б'ецца неўтаймаваная душа, чалавечая і чалавечная...

Зусім зразумела, што аўтару інсцэніроўкі і рэжысёру Матросаву карцела ўмясціць у спектакль «ўсяго Дастаеўскага». І таксама зразумела, што, бачачы ўсю немагчымасць для тэатра — «ўсе» расказаць, а для гледача — «ўсе» пачуць, адчуць, асэнсаваць, ён з болем і тугою крэсліў і выкасоўваў!.. Але ж, бог ты мой, як хочацца нам, каб увайшло ў маналог героя тое, што баліць і хвалюе сёння, бо бачым мы: Дастаеўскі ж гаворыць нам менавіта пра гэта! І няма віны Матросаву ў тым, што «дзеяння» у звыклым сэнсе, руху сюжэта не хапае, як і ў тым, што не можа ён абысці «памылку», якая дорага яму абыходзіцца: што зробіш, «грубае» мастацтва — тэатр, і як толькі парушаецца нейкая няўлоўная раўнавага, тады тэатр як мастацтва нешта істотнае страчвае. І калі пэўнаму гледачу робіцца сумна і ён пакідае залу — тут ужо мы гэтаму гледачу анічога не давядзём!..

І вось яшчэ што: у спектаклі няма нічога другараднага, і мы адразу ж адчуваем невыкананне «умоў гульні». Справа ў тым, што гледачы першых спектакляў траплялі ў неабходную атмасферу адразу: калі расчынялася заслона і першую цемру працінаў слабы агеньчык свечкі, якая неяк дзівосна плыла па сцэне, агінаючы ці то ложка, ці то труну, адкуль недарэчна і мёртва тырчалі ногі — жывыя так не ляжаць, — а мужчынскі голас гучна і чыста выводзіў песню... Не ведаю, што «забірала» — ну, не гэтая ж свечка і не сіроцкія ступакі, ды і нават не спеў — а ўсё разам!.. Усё разам неяк заварожвала, хапала за сэрца. І калі аднойчы

замест жывога голасу пайшоў механічны запіс, ды яшчэ дрэнна выкананы ў тэхнічных адносінах, спектакль адразу «папоўз». Адразу збілася ўвага. Адразу сталі сачыць — а ці не зачэпіцца свечка за што-небудзь і куды «папаўзе» дзея далей... Уяўляю, што далікатнае рэле артыста вокамгненна адгукнулася, аддаўшы загад фарсіраваць з самага пачатку страчаны кантакт з гледачом... Вось і пайшоў спектакль на колькі дэцыбелаў гучней, кранаючы спачатку вуха, а затым ужо — душу. А было ж, бывала ж зусім інакш!.. Неаднаразовы глядач, сведчу, што было! А паколькі ведаю, што Матросаў «падціснуў» першы акт і шліфуе спектакль далей, — пайду глядзець яшчэ раз, ёсць такая патрэба...

Пры сустрэчы з такой работай, як заўсёды, ставіцца пытанне: ці Дастаеўскі гэта, ці «сапраўдны Дастаеўскі»?

Не з'яўляючыся аніякім спецыялістам па Дастаеўскім, асмелюся заўважыць: кожны чытае ў вялікім творы тое, што яму даступна, што ён здольны спасцігнуць. І, мяркую, гэта не прыніжае ні чытача, ні, тым больш, твор. Калі адчуваеш боль за чалавека — не за ўсё чалавецтва разам, што лягчэй, а менавіта за чалавека; калі адчуваеш сорам, трывогу, а момантамі — шчасце ад сугучнасці ўласным думкам, уласнаму болю і трывозе; калі здрыганешся, пачуўшы стогн: «Я не магу... Мне не даюць быць добрым!» — дык, можа, гэта і сапраўды Дастаеўскі?!

«Літаратура і мастацтва», 13 ліпеня 1990 г.

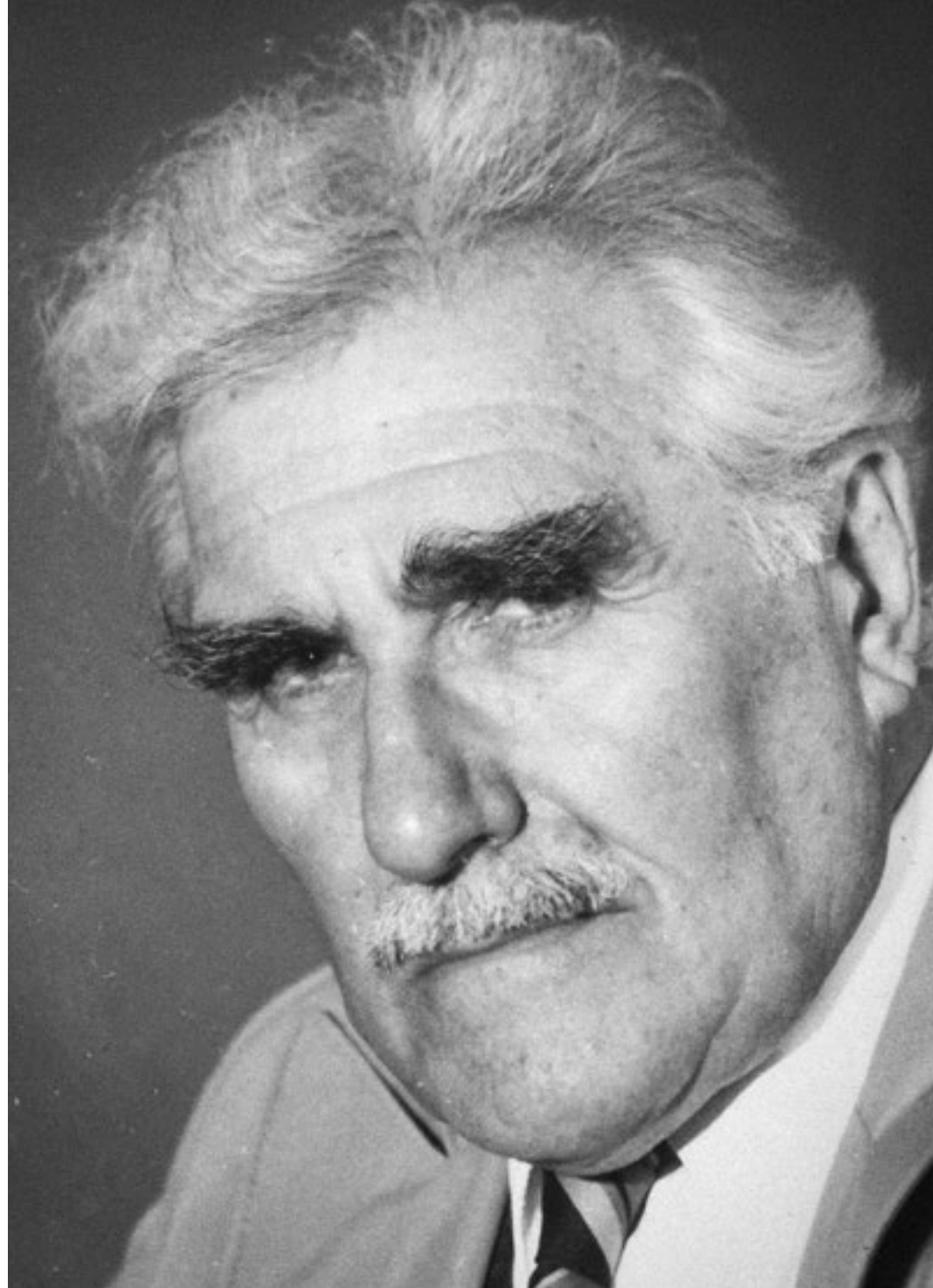
3 ЮБІЛЕЕМ!

(Барыс Эрын)

Есць відавочная наўмыснасць ці наканаванасць лесу, які на кожным вітку жыццёвае спіралі вяртае Барыса Эрына на Беларусь. Маладзенькі салдат у жорсткіх баях пад Лёзна; малады рэжысёр, які адразу гучна дэбютаваў «Эзопам»; га-лоўны рэжысёр Театра імя Янкі Купалы. Праз гады — сталы, вядомы мастак, які зноў узняў увесь купалаўскі калектыў на «Памінальную малітву» — аб неўміручай чалавечнасці.

Няхай са мной нехта і не пагодзіцца, але гады супрацоўніцтва Беларускага тэатра імя Янкі Купалы з Эрыным хочацца назваць «срэбранымі гадамі». Гэтыя гады адзначаны немітуслівым пошукам, засяроджаным фарміраваннем рэпертуару, руплівым выхаваннем маладых артыстаў, шанаваннем (але без дагматызацыі) традыцый... Тэатр відавочна паважаў сабе, адчуваў сваё пачэснае месца ў культуры Беларусі і выклікаў прыліў сімпатыі і павагі глядача. І немалая доля ў тыя гады росквіту ўкладзена намаганнямі Эрына.

Быццам бы і марны гэта занятак — звяраць біяграфію кожнага з нашых сучаснікаў з пэўнымі сацыяльнымі перыядамі; вось тут — культ, адліга, стагнацыя, перабудова — я, ты, ей, яны... Быццам бы і марны гэта занятак, які нехта адзначыць як падтасоўку, бо, і праўда, у кожнага свой лёс, кожны з нас жыве ў сваім часе і ўладкоўваецца ў ім пасвойму... Са сваёй праўдаю, сваёй віною, сваёй бядою, са сваёй невінаватасцю і сваім шчасцем. А час на ўсіх — адзін. Адзіны... І калі, напрыклад, у Купалаўскім з пяцьдзесят семага да шэсцьдзесят дзвятага ішлі «Ліса і вінаград», «Забыты ўсімі», «Дабракі», «Чацверты», «На ўсякага мудраца», «Дзівак», «У мяцеліцу», «Людзі на балоце», «Лявоніха на арбіце», «На дне» — спектаклі Эрына, калі ішлі спектаклі Маланкіна, Агамірзяна, Луцэнкі, Раеўскага, дык справа не



толькі ў тым, што ў той час Эрын быў у самай сіле і роквіце, а Луцэнка і Раеўскі — зусім маладыя і задзірыстыя. Але справа сапраўды ў часе. Ведаем, з якімі перашкодамі дасягала сцэны амаль кожная з вышэйпамяненых работ, якія завалы давялося пераадолець, якую скрозь прастрэленую мясцовасць прайсці...

Ці ж не бывала такое, што пасля ўсіх паправак ды «сяброўскіх» парад (да якіх трэба было ставіцца як да вайсковага загаду), пасля ўсіх гэтых «удакладненняў» спектакль быў падобны на поле вытаптанае?..

І ўсе ж такі часы былі, па азначэнні Ахматавай, «амаль вегетарыянскія», калі напружанне, упартасць, талент, прыныповасць прыносілі-такі свой плен і здольныя былі прыпыніць навалу кан'юктурных і рэптыльных п'ес усялякіх там Сафронавых — з Масквы, Украіны і нашых уласных, беларускіх. І хоць не аднойчы адбываліся «рэцыдывы», але ўжо больш ніколі так вольна не запаланяла сцэну самазадаволеная і нахабная плынь ідэалагізаванай шэрасці, хлусні, беспардоннага невуцтва, якая збівала маральныя і духоўныя крытэрыі, псавала густ артыстаў і глядачоў.

Эрын пачаў у купалаўцаў «Лісою і вінаградом», працягваў — «Забытым ўсімі», «Дабракамі», «Лявоніхай на арбіце», «Чацвертым», «Дзіваком», «Людзьмі на балоце», «На дне», «Вечарам»... Называю тыя спектаклі, якія памятаю, люблю і с дыстанцыі больш за трыццаць гадоў бачу як этапныя для тэатра і рэжысёра.

(Амаль усе спектаклі рабіліся разам з мастаком Арменам Грыгар'янкам — сябрам, аднадумцам. Шчаслівыя былі гады! Усё ладзілася, былі маладыя, моцныя, ішлі побач — вялізныя, прыгожыя — у любым натоўпе заўважаць, праводзяць поглядам...)

І названыя спектаклі, і тыя, што бачыла ў іншых тэатрах, калі Эрын паехаў з Мінска, — «Улада цемры», «Клоп» у коласаўскім, «Філумена Мартурана» у кіеўскім імя Лесі Украінкі, «Беспасажніца» у маскоўскім ЦАТСА і яшчэ няма-

ла — праз гады жывілі ўспамінамі аб тэатральных падзеях, аб дзіўных акцерах, аб смелым, дакладным, вытанчаным майстэрстве і падтрымлівалі веру ў рэжысёра, які праз усе цэрні, якіх на яго вяку хапіла, прадзіраўся да зорак — да Тэатра.

Падтрымлівалі нават тады, калі думалася, што ўжо не ўбачыць такога спектакля, які б уразіў, як тады, што Эрын ужо выкарыстаў дадзеныя яму Богам магчымасці і трывала ўсталяваўся на сваім месцы... Але — цуд! — наставаў дзень, калі ізноў у Мінску зала смяялася і плакала на «Памінальнай малітве», а ў Віцебску не разыходзіліся пасля «Хама»! Жывыя доказы, што запаветная таямніца таленту — невычарпальная. І не мае ўлады над талентам час. Бо час мае ўладу над чалавекам — носьбітам таленту, але сам талент непадуладны анікому і анічаму... Ен адмаўляецца называць шэрае белым, напаўхлусню — напаўпраўдаю, а калі абставіны спрабуюць яго прымусіць — ён адварочваецца... І тады ўзнікае твор «быццам бы мастацтва», падробка пад твор, бо — без слёз, без жыцця, без любові ...

Эрын стварае свае лепшыя спектаклі «у прысутнасці любові і смерці», гэта значыць: пры ўмовах, якія патрабуюць гранічнай сумленнасці, высокай праўды.

Яго майстэрства, здаецца, магло б пераўтварыць у спектакль нават праславутую тэлефонную кнігу. Але не можа. Майстэрства — можа, а талент — не можа! Без любові, без душы, без суладнасці з інтэлектам — не можа. Бо ёсць у яго прыродзе высокая наўнасць, амаль дзіцячая праўдзівасць.

Даўным-даўно... Ад Дома ўрада да плошчы ідуць артысты і Эрын. Нейкія разгубленыя, раззлаваныя, Барыс Уладзіміравіч узбуджаны, пакрыўджаны: «Як гэта так можна — глядзець у вочы і адмаўляцца ад сваіх жа слоў! Ілгачь — бяз сораму! Міністр — хлус?!» І ўжо не фальцэтам, а нізкім ціхім голасам нешта прамармытаў. Мне пачулася: «Хлус і невук...» Памятаю, як нахлынула пачуццё абразы: мастакі пайшлі «на прыём», не для сябе ж ішлі прасіць —

для тэатра, таму і «цяжкую артылерыю» прыхапілі, цэлай «абоймаю» пайшлі. А іх ашукалі і адпусцілі ні з чым... Колькі такіх «паходаў» за сваё жыццё перажыў мастак, колькі пустых абяцанняў, марных надзей, абраз, забарон, дурных парад, колькі сапсаваных і наогул закрэсленых работ! А пасля ўсяго трэба было ізноў ісці ў тэатр і «голай рукою забіваць цвікі», як пісаў А. Эфрос...

...А потым — ішоў-такі ў тэатр... І ставіў «Людзея на балодзе». І ўвесь тэатр паставаў гэты свой спектакль, не было абьякравых, у масоўках выходзілі нават знакамітыя артысты!

І ў апошнія гады есць вялікая тэатральная радасць — «Памінальная малітва». У ёй высакароднае хваляванне, адчуванне неабходнасці сваёй працы, мастакоўская радасць. І — сюзор'е акцёраў, на якіх глядзіш быццам прамытымі вачыма: знаёмы? незнаёмы?

Не здзіўляюся, што артысты так прагнуць працаваць з Эрыным, хаця не аднойчы чула скаргі, што праца гэтая — амаль пякельныя пакуты. Мяркую, што з гадамі лягчэй не стала: артыст зараз пайшоў растрэніраваны і капрызны, а патрабавальнасць і праніклівасць Барыса Уладзіміравіча не змякчыліся. Але, калі ўхваліла яго былую калегу за ўмельства, пачула ў адказ: «Гэта — ад Эрына, у яго навучылася...»

«Літаратура і мастацтва», красавік 1991 г.

ТЕАТР—ЭТО ВЕЧНЫЙ «ДОН КИХОТ»

(Борис Луценко)

Так случилось, что, отслужив Русскому театру имени Горького с 1973 по 1981 год, бывший главный режиссер Борис Луценко через десять лет возвратился сюда — снова главным. Пришел, приглашенный коллективом. Ну, как тут не спросить:

— **Не опасешься!.. Сказано ведь: нельзя дважды войти в один и тот же поток...**

— Я пришел в театр честно, без интриг. Думаю, если человек ходит нормально, а не какими-то темными коридорами, то не надо бояться. Главное — есть ли у него программа. Если есть программа, не страшно даже и трижды входить.

Я в последние годы стал понимать, что человек на земле не находит пристанища, и никакими «измами» его не спасешь. Ни рыночной экономикой, ни... Ничем... Человечество все равно заходит в тупик. Человек рвется к благополучию и забывает, что он временный жилец на этой земле. И не постигает самого главного — тайников своей души. Не стремится постичь тайны вечности. Я стал завидовать именно тем людям, которые отрекаются от всего земного и постигают вечность. Поэтому у меня появилась такая тема. Эта тема — в «Простачках с Нежданных островов».

— **Почему ты начал с этой пьесы Шоу! Почему объединил несколько его пьес? Не вызов ли это общественному вкусу!..**

— Вызов. А может быть, вызов и самому себе. Я таких пьес никогда не ставил. Кто такой «простачок»? Или «простака»? Полагаю, что и с точки зрения Бернарда Шоу, наверное, это человек, попадающий в зону ложной идеи. Ты попадаешь в эту зону и уже от нее не можешь никак

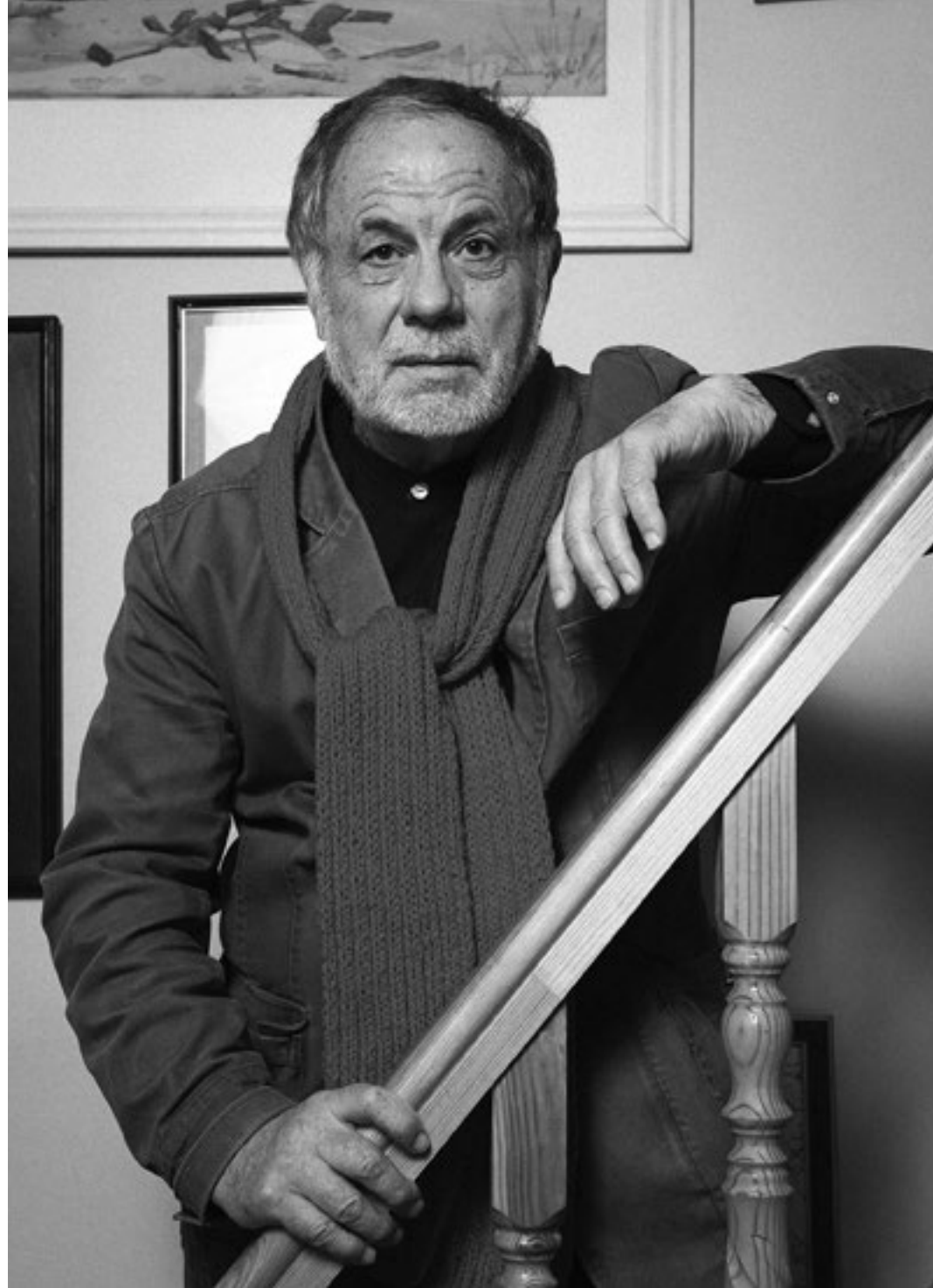
отказаться. И уже идешь с ней до конца... Вот мне кажется: и Луначарский — «простачок», который попал в зону ложной идеи и уже не мог из нее вырваться. Образованнейший, умнейший, интеллигентный человек. Может, даже и Троцкий... И так далее.

Герои спектакля пытаются провести свой так называемый еврипидовский эксперимент: отобрать самых сильных, самых хороших детей, отгородив от всего мира, с помощью восточной мудрости воспитать элиту. Но вот ведь тоже ничего не получилось... Может быть, человек никогда не сможет найти выход из создавшегося положения? Я бы даже сказал, эксперимент под названием «Человек» на нашей Земле обречен на неудачу... Эта тема меня волновала еще в «Гамлете»...

— Спектакль заканчивался на фразе: «Дальше — тишина...». В ней звучал вопрос: что там — дальше?! А теперь — в «Простачках...» И в Мережковском...

(Луценко заканчивает постановку трагедии «Христос и Антихрист» («Царевич Алексей»). Пьесу написал вместе с В. Рудовым по роману Д. Мережковского «Антихрист» («Петр и Алексей»). Менее года назад поставил ее в Русском драмтеатре в Вильнюсе, показал спектакль в Москве в театре Дружбы народов — с большим успехом. И вот ставит в Минске. Дублирует? Тиражирует успех? Ну, уж это не про Луценко! Для него важнее всего — важнее внешнего успеха, признания, даже понимания зрителя — уяснение вопроса для самого себя. Это не значит, что успех, признание, понимание для него — звук пустой. Совсем нет. Но важно другое.)

— Я захотел повторить спектакль потому, что размятый материал легче осмыслить, додумать. А я чувствую необходимость думать об этом еще и еще. Алексей, когда он понял, что жизнь есть постижение вечности, стал сильным человеком, он стал сильнее Петра!..



— **А как ты считаешь быть со зрителем! В театр сейчас не идут, идут плохо. Но ведь вопрос еще в том, кто приходит. Недаром замечено, что не всегда проваливается спектакль, порой проваливается зритель... Ну что делать! Воспитывать зрителя? Несомненно. Но как быть театру сегодня? Ты знаешь?**

— Ответа на этот вопрос не дам. Но, мне кажется, нельзя никогда играть в поддавки со зрителем. Это самое опасное. Опасный театральный момент: зритель не ходит, а мы начинаем раздевать актрис, ставить какую-то дешевку. И он же, зритель, потом не пойдет... Не пойдет интеллигенция. Не пойдет студенчество. И так далее. Нельзя сюсюкать со зрителем... Что же я предлагаю? Скажем, не пойдет, наверно, зритель на «Простачков...». Не знаю. Пойдет — не пойдет, мне не важно. Мне важно было выпустить спектакль, который бы задел кого-то, заставил думать... Победил я или нет — время покажет. А идти сейчас на компромисс — боюсь... Хотя есть у меня в запасе пьеса... Есть задумка поставить коммерческий спектакль.

— **После Мережковского!..**

— А почему бы и нет... Когда я ставил «Трехгрошовую оперу», понимал, что на нее пойдет зритель. Кстати, тоже уходили после первого акта... Но у этого спектакля было много поклонников.

— **Есть ли такого калибра пьеса для коммерческого спектакля?**

— Я могу назвать ее. Это «Амфитрион»... «Амфитрион» писали Плавт, Клейст, Мольер, Жироду, Ротру... Всего 38 интерпретаций античного мифа! А почему все они обращались к этой теме? И нигде я не слышал, чтобы по «Амфитриону» кто-то поставил что-то значительное.

— **А ты хочешь смешать все вместе?**

— Да. Каждый автор по-своему видит эту тему человеческой цельности и сложности. И каждый автор по-своему интересен, по-своему посмеивается над зрителем. Я хочу

сложить некий коллаж, заказать хорошую музыку. И сделать такой спектакль о борьбе человека с самим собой. Ведь какая там остроумная ситуация! И, я думаю, есть что играть актерам... Потом возникла такая идея, дай бог, чтоб она получилась: сделать такой сборный спектакль Советского Союза...

— **Что-что?**

— Сборный спектакль Советского Союза!.. На основе нашего театра. Причем финансово нас поддерживает Министерство культуры СССР — оно дает на эту акцию деньги. Что это значит? Вот я беру, например, «Ревизора» Гоголя. Понимаю, что зритель может и не пойти. Пошел бы, если бы в роли Городничего, скажем, приехал играть Адомайтис. Предположим, он бы согласился. И еще несколько актеров. Прекрасных актеров. И мы поставили бы такой спектакль со сборной труппой.

— **Как ты их будешь собирать!**

— Это уже мои проблемы. Я буду писать, уговаривать. Кому ни скажу — всем моя идея безумно нравится. Союз деятелей театра любой национальности. Любого мира. Сейчас надо искать какие угодно средства, но театр сейчас должен быть предназначен только для одного: чтобы люди не вступали в полосу некой гражданской войны. Хотя театр и не может спасти мир. У меня недавно спросили, в чем предназначение театра и почему «Христос и Антихрист», который был выпущен раньше, чем случилось кровопролитие в Вильнюсе, никого не предупредил... Я ответил: театр — это вечный Дон Кихот, который борется с ветряными мельницами.

— **И, конечно, всегда Дон Кихота побеждают мельницы...**

— На то он и Дон Кихот, чтобы вечно вступать в борьбу с этими мельницами, даже не надеясь, может быть, на успех. Но вступать надо! И вот мне кажется, что сегодня театр должен вступить в борьбу за согласие между людьми, иначе мы перегрызем друг другу глотки... Пусть

политики делают свое, я понимаю всю программу демократической платформы, я принимаю программу правового государства. Но даже если программа хорошая, но насильственная, — я такой программы принять не могу. Вся эта петровская программа, казалось бы, ведущая к Западу, ведущая к просвещению, она ведь была насильственная! «Антихрист», может, в какой-то степени это и показал.

— Да...

— Поэтому мы мечтаем, чтобы театр стал местом согласия. Мы хотели бы создать при Русском театре такой клуб, культурный центр. И назвать его «Согласие». Я даже свой кабинет отдам — здесь будет пресс-клуб. А рядом, на малой сцене, идет спектакль. К кому бы я ни обратился, все говорят: я бы с удовольствием... Есть люди, которые могут в это дело вложить деньги. Это одна из форм борьбы за зрителя. Есть и другие.

— Эти формы могут быть в театре, в котором аншлаг...

— Не знаю, не знаю... Вот я думаю, что об аншлаге мы в ближайшие два-три года даже мечтать не можем. Одни ли мы? Я знаю, как легко сделать аншлаг. Я поеду, стану на колени перед Алексеем Баталовым, который приедет, положим, за десять дней отрепетирует роль. Напишу: «В главной роли Баталов». Попробуй достань билеты! Это такой, более легкий успех, на один день. Труднее — медленнее, но надежнее. Я ищу режиссера, который бы сейчас параллельно со мной работал. Но сейчас трагическое время, идет отток талантливых людей из театра. Уходят, уезжают...

— Я хотела задать тебе вопрос, а ты уже и ответил... Я вспомнила, как в дискуссионном клубе на одном из фестивалей ты процитировал Ежи Гротовского: «Я хочу научиться летать... А вы?» И объявил: «А что, если бы мы захотели стать лучшими театрами — страны, Европы, мира?! Мы не допускаем такой мысли! А я призываю всех нас — давайте полетаем! Давайте полетаем!» — кричал.

— Давайте! Я согласен, что мы творчески богаче, чем то, что делаем на сцене. Я и про себя это говорю, и про актеров: «Вы более талантливы, чем то, что вы делаете на сцене». Я убежден: человек богаче, одареннее, чем то, что он в конечном счете выдает...

— Вот теперь вопрос, на который, я догадываюсь, каким будет ответ. Это относительно политизации театра. Как ты к этому относишься?

— Понимаешь, я так могу сказать: если в период застоя надо было взбудоражить людей, сейчас у меня ощущение, что надо людей немножко успокоить. Как? Даже встревожив, показав, что мы можем исчезнуть, а затем — отыскать надежду. Дать надежду. Потому, мне кажется, искусственная политизация театра, наверное, имеет право на существование, но это не мой театр... Я всегда иду как-то против течения. Поэтому, может быть, и проигрываю, а может, и выигрываю. Кто знает? Но иду против течения. Если установка такая — значит, я иду против установки. Если демонстрация идет в эту сторону — я пытаюсь идти в обратную. Не потому, что я такой — ух, какой хороший! Просто... Такая химия... Такая химия во мне, понимаешь? Я бы согласился провести в театре некий диспут политический. Но, правда, чтобы стекла не побили и т.д.

— Побьют...

— А может, и не побьют. Надо настроиться на мирный разговор. Я всегда боюсь, когда театр ставит «про сегодняшний день». Вот когда мне говорили, что «Макбет» — это про Сталина, я отвечал: «Нет. И про Сталина». Я говорил: «И про Сталина в том числе». Я бы не хотел, чтобы спектакль «Христос и Антихрист» был про сегодняшний день. Но и не хотел бы, чтобы только про Петра и Алексея. В том числе и про Петра и Алексея. Такие взаимоотношения между отцом и сыном могут быть, сложиться могут в каком угодно государстве. Я бы хотел, чтобы спектакли были ПРО ЛЮДЕЙ. Я бы хотел, чтобы это был театр ПРО ЛЮДЕЙ.

Сегодня у Бориса Луценко есть единомышленники. И среди актеров, и могучая поддержка — директор Эдуард Иванович Герасимович. Они осознают всю тяжесть добровольно взваливаемых на себя обязательств. «Требуется, с одной стороны, чтоб не мешали, а с другой — элементарная юридическая поддержка, — замечает директор. — Ведь в замыслах, по сути, нет никакого прожекторства, все реально». Но тут же невесело заключает: «Нет ощущения, что мы кому-нибудь нужны...»

Луценко сам устанавливает себе самую высокую планку. По природе своей он основоположник. Новая идея, новое дело... Его не пугают ни руины, ни пустырь — расчитывает и начнет сначала.

«Знамя юности», 11 июля 1991 г.

КАК ПОЛЮБИТЬ ЧЕЛОВЕКА?

(Ростислав Янковский)

Только совесть и спокойный разум могут спасти общество, считает народный артист СССР Ростислав Янковский.

Все связано со всем, и потому духовная ситуация в обществе не может быть не отражена в жизни театра: здесь кризис подтверждается утратой контакта со зрителем. Точка зрения Ростислава Янковского на происходящее в театре интересна тем, что он при всех обстоятельствах верит в необходимость своего дела. Это не эгоистичное актерское «шаманство», когда, заклиная, пытаются убедить себя и других, что шанс сохранить устойчивость вовсе не упущен. Он, актер опытный, занимающий в искусстве свое, вполне определенное место, давно заслуживший репутацию взыскательного художника и глубоко порядочного человека, достоин доверия.

Расписание Янковского очень жесткое. Встретились мы между дневной и вечерней репетициями. Уже тридцать четыре года он ведущий актер Русского театра имени Горького в Минске, необычайно плотно занятый в репертуаре. Перечислив хотя бы десяток запомнившихся зрителям ролей в театре (Антоний, Макбет, Воланд, Булычев, Бардин, Барон, Нагульнов, Арбенин, Вершинин, Людовик), не говоря уже о ролях в кино, можно утверждать: звание народного артиста СССР заслужено им в полной мере. Недавно в театре состоялись две премьеры: «Простачки с Нежданных островов» Бернарда Шоу и «Христос и Антихрист» по Д. Мережковскому, где Янковский играет роль Петра. В театре, даже если «сверху» уже не ставят жесткие условия, все равно всегда торопятся, устанавливая сроки премьеры.

— Но как быть с известным утверждением, что художник должен «думать медленно»?! То есть творить не на потребу дня, а на перспективу...

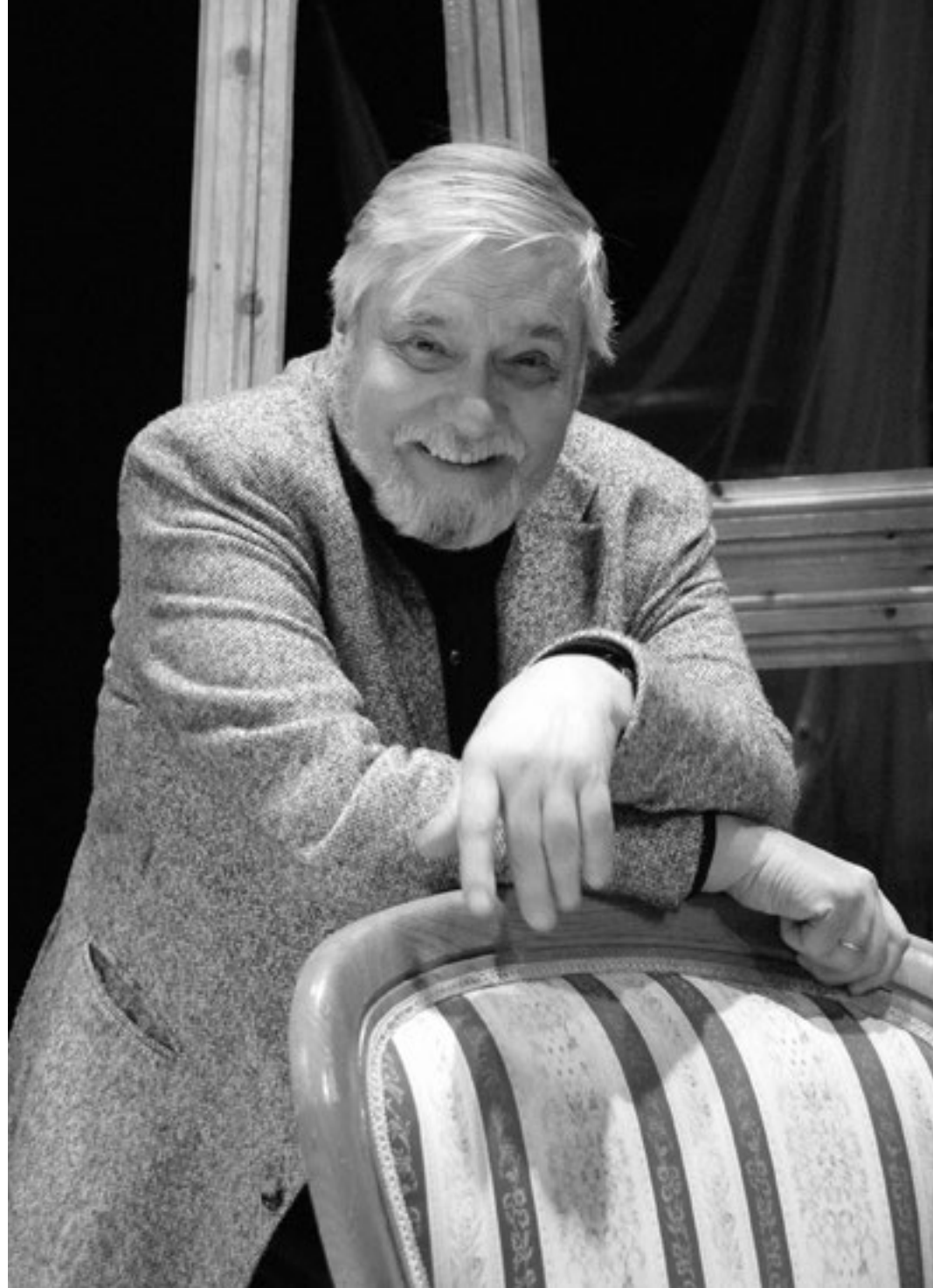
— Не на потребу дня — да. Но думать он должен интенсивно. Не берусь называть себя столь высоко — «Художник»: боюсь высоких слов. Но мне кажется, что человек, занимающийся искусством, должен задавать себе вопросы — с кем я, кто я, почему, кого люблю, кого не приемлю?.. Наконец, что есть жизнь? И это не слишком общо — без такого рода вопросов нельзя работать в искусстве, без ответов на них будешь напрасно время терять, прозябать...

Можно, конечно, занять такую позицию: я занимаюсь чистым искусством, я далек от политики, меня это не касается. Не получается! Ну не получается! Так у нас туго закручено все, такая у нас страна. Проблем — через край. Больна экономика, молодежь работать не хочет, рвется в какие-то подозрительные торговые предприятия, девочки считают проституцию вполне достойной профессией... Сумасшедший дом?! Наверное, то нервное напряжение, в котором живем, тяжкое, запутанное, противоречивое время наше, если не сейчас, то через десять-пятнадцать лет искусство сможет спокойно осмыслить. Мне же наша сегодняшняя жизнь представляется огромным, надрывно пульсирующим сердцем — оно больное, но оно бьется!

— **Есть такая рубрика в газете: «Если бы членом парламента был я...» Вы были депутатом Верховного Совета Белоруссии предыдущего созыва...**

— Нет, сейчас не хотел бы... Я — за профессионалов, за профессионализм во всех областях. Некомпетентность, приблизительность нас губит, и не только на заводе, в больнице, в театре — всюду. Начиная от высшего руководства и заканчивая кооперативщиками. (Кстати, я не против них. Я за них. За дельца-профессионала. Но против жлобья, нахально, вызывающе не работающего, «тусующегося» возле ларечков-цветочков. Это бандитизм — то, что они вытворяют...)

Многие так считают: деньги — главное. Плати больше — и все станут работать лучше. А я твердо убежден: кто хо-



рошо работал за малую плату, так же будет стараться и за большую. А лодырь и пройдоха и при высоких расценках погонят брак. И таких у нас — хоть пруд пруди. Разучились работать... Но без этого умения пропадем, нам ничего не остается, кроме как полюбить «свои кандалы» — хозяйство, землю, труд от зари до зари... Говорят: «Мне четырех соток хватит — проживу как-нибудь». Говорят: «Я нищий. Ну и что?» Кичатся бедностью. Вот это страшно в наших людях.

— **И все-таки... Ван Гог утверждал: художник — человек среди людей... Нет ничего более прекрасного, художественного, нежели любить человека...**

— Не могу не верить Ван Гогу, это человек кристально правдивый, ранимый, без «кожи». Но так трудно любить. Человек бывает так отвратителен... Я вижу это еще и как актер, изнутри: отвратителен корыстолюбием, жестокостью, тупостью, жадной властью, желанием утвердиться любой ценой, за чужой счет. И женщины не лучше — порой и хуже: изменяют своей природе, не хотят становиться матерями!.. Но, конечно же, человек бывает и прекрасен — добрый, понимающий, жертвенный!

Как полюбить человека? Слова этого боюсь — полюбить. Понять, наверное. Понять его, а сначала — себя понять...

После этих слов Янковского захотелось сделать «реплику в сторону». У актера, увы, времени на самоанализ мало: он должен жить здесь и сейчас. На него, да и на всех нас, давит «атмосферный столб» страстей века, печалей, страхов, шквал взаимоисключающей информации. Но еще он отвечает за то, что обещал и к чему призывал вчера.

Судьба достаточно бережно обошлась с Янковским, не только не оставив его способности под спудом, открыв его, так сказать, городу и миру, но и не гнула и не ломала его. В его послужном списке в основном лучшие роли театрального репертуара, и в нем нет того, чего надо было бы сегодня стыдиться. Конечно, актер первого положения мо-

жет и выбирать. Однако мало ли мы знаем примеров, когда случай «назначал» актера ведущим, лучшим?.. Значит, тут заслуга не только судьбы, а еще и таланта, и характера.

— **Театр находится в некоем оцепенении. Ставятся спектакли, есть счастливые прорывы, прекрасные роли, но не оставляет ощущение какой-то общей завороченности. Никто не препятствует, не запрещает, не закрывает...**

— Думаю, что это растерянность наша. Растерянная режиссура, не определившая свои координаты в разво- рошенном мире, растерянные актеры. Когда я вижу тоску и страх в глазах режиссера, мне не по себе. Если он не знает — куда ж нам, исполнителям, плыть?

По-моему, наша всеобщая растерянность и отсутствие культуры вызывают повальную истерику — на улице, на митингах, в очередях, в домах, в кабинетах. На митингах это особенно ярко выявляется. В Минске на площадях я видел спокойных, даже веселых, решительных людей, но ведь видел и других — заведённых. Людоедски ожесточенных, нередко подстрекаемых. Это очень опасно, и как дорог сейчас спокойный разум человеческий. Только он способен уберечь нас от безрассудств. Спокойный разум и совесть... Надеюсь, они возобладают в людях, во всех нас.

— **Когда-то печально шутили: мы не можем ждать милостей от природы... после того, что мы с нею сотворили. Сейчас многие уповают на церковь: вот она поможет...**

— Да, люди обратились к церкви, возрождается благо- творительность. Но, увы, мы есть мы: как много к этому примазывается случайных людей, сколько растаскивается, ворует — страшно! Да и многие из тех, кто сейчас начал посещать церковь, — не верующие, а «приобщённые», зна- чит, вера не возвращена изнутри. И благотворительностью занимаются пока приобщенные...

— **Наверно, нескоро это взрастится — подлинная вера, подлинное милосердие, так беспощадно вырубленные. Как у Чехова в «Вишневом саде»: «...Способ тогда знали...**

А где же теперь этот способ? — Забыли. Никто не помнит». Ну и как вспомнить, возродить «способ»?

— Я говорил с одним священником. «Вы требуете от религии, чтоб она была палочкой-выручалочкой, шла навстречу всем горестям, нуждам. Но ведь к Богу идут. Не его ждут, а к нему идут» — вот такое я услышал. Понимаю: у церкви сейчас забот множество, но мое глубокое убеждение, что самой главной заботой должно бы стать умиротворение. Идти в народ, успокаивать, направлять. Мы ожидаем от церкви подвига. Мы все виноваты перед церковью, но нужен подвиг — нравственный религиозный подвиг... Надо спасать всех — от отчаяния, а более всего — от национальных, политических и других распрей.

— Артист Русского театра в Белоруссии — деятелем какой культуры он себя ощущает? «Король Лир» в Тбилиси, «Венецианский купец» в Сухуми, «Антигона» в Киеве, «Макбет» в Минске... Это явления какой культуры? Английской? Греческой? Украинской? Грузинской? Белорусской? А «Ностальгия» Андрея Тарковского с Олегом Янковским в главной роли? Очевиден ли тут ответ?

— Начну с себя. Я — русский. Во мне, впрочем, есть и польская, и белорусская кровь. Мать — саратовская. Бабушка — из Симбирска. Отец — из Белоруссии. Жена моя — грузинка, из Имеретии. Кто мои сыновья, работающие в московском и минском театрах?.. Деятель какой культуры, например, мой брат Олег? Культура должна выходить в народ, в массы, если хотите, во Вселенную... Русские театры в республиках — это мосты национальной культуры в мир. То, что национальную культуру надо возрождать, сохранять, охранять, — аксиома. Но не навязывать «сверху». Пестовать, беречь, но не насаждать. Национальную культуру надо возрождать любовно, естественно, терпеливо. Горячие головы, стремящиеся подхлестнуть процесс, игнорируют науку, исторический опыт. Чтобы вновь обрести свою культуру, нужны годы, де-

сятилетия усилий всего народа, у которого на вооружении самый мирный арсенал — труд, такт, доброжелательность, терпимость. А я вдруг встречаю в одном минском издании письмо, автор которого требует перестать печатать в Белоруссии русских авторов, в том числе и классиков, которые, по его мнению, тоже внесли лепту в список национальных обид белорусского народа, и не ввозить их книги из центра — у нас их и так, мол, на долгие годы хватит... Господи, что же это?!

— Что-то не видно, чтобы полки магазинов ломились от томов Пушкина и Достоевского... Зато в белорусском языке есть для подобных заявлений яркое определение — «цемрашальства», по-русски — «мракобесие». Может ли театр помочь в отрезвлении помутившихся умов?

— Да никакой театр — никогда в жизни! Он может призывать, будоражить, иронизировать, очаровывать. Но это же длительный процесс воздействия. У нас в театре возник план — создать на нашей базе творческий центр под названием, допустим, «Согласие». Идея принадлежит художественному руководителю театра Борису Луценко. Культурный центр, где собирались бы люди разных национальностей, общались бы на любом языке, обменивались идеями, мыслями. Мы очень загорелись этой идеей. Театр, как красота, к сожалению, мир спасти не может, но обязан помогать единению, взаимопониманию людей. Русская культура долгое время объединяла нас. И если сейчас кто-то считает, что она больше не объединяет, то следует все-таки хотя бы относиться к ней с уважением...

И с благодарностью ко всем народам и нациям, которые шли рядом все семьдесят труднейших лет неудавшегося эксперимента. Моя юность прошла на востоке — Ходжент, Ташкент, Джебказган. Отец работал на медеплавильном комбинате, я начинал свою работу в Таджикистане... В войну театры были полны. Почему? Люди жались друг к другу в общем несчастье. Сегодня думают, что можно

просуществовать на особицу. Словом, спасайся кто как может! А кто не может?! А этот самый рынок — он уже не на пороге, он вошел. Дикий, нецивилизованный. Что делать театру в этих обстоятельствах?

— **Может, спастись с помощью, например, пьесы «для отдыха»?** Но ведь на этом иные «творцы» не останавливаются. **Стоит посмотреть репертуар театров — он уже приблизился к «киноменю»...** Сергей Юрский заметил, что наступающая пошлость становится «жанром искусства». Говорят, надо ставить коммерческие спектакли, иначе не прожить. Но в это определение разные люди вкладывают разное содержание. Худрук вашего театра Борис Луценко утверждает, что его «Трехгрошовая опера» по Б. Брехту была коммерческим спектаклем... Действительно, успех был оглушительный, но ведь режиссер и театр ни в чем не дали себе послабления, ни на йоту не потрафили «массовому» вкусу.

— Чтобы прервать оцепенение, охватившее театр (мой не исключение), мы идем на риск, экспериментируем. «Простачки с Нежданных островов» — этому свидетельство. Сложный драматургический материал (Луценко объединил несколько пьес Шоу), актуальные и глубокие мысли, но ведь и зрелище же! Красивые женщины, мужчины, одежда... Смешное, парадоксальное, талантливо изобретательное зрелище!

Или «Царевич Алексей». Декорации — прекрасные! Хор Покровского — красиво, масштабно...

— **Не всякий театр может себе позволить...**

— Не всякий... Я — за государственный театр. Пусть будут частные, маленькие, подвижные труппы, но мне лично симпатичнее сильные, мощные коллективы, дающие режиссуре возможность выбора. Естественно, что такой театр без государственной дотации не может жить. Но ведь государство и должно субсидировать медицину, образование, науку, культуру. На произвол рынка культуру бросать нельзя.

— **Но ведь существует зависимость: театр — зритель. Разрывается эта цепочка — пропадает и театр, и что-то убывает в каждом человеке, переставшем быть или не ставшем зрителем, убывает в обществе. Убывает, если хотите, сумма добра...**

— Да, мы становимся неинтересны зрителю. Пытаюсь понять это, как пытаюсь разгадать феномен «Рабыни Изяуры». В чем он? Может быть, не только экзотика покоряет, а доступно вселяемая вера в человека? В то, что он может выстоять?

Человек продолжает надеяться, вот и я надеюсь. Да, бедно живем. Да, все прибавки — только для выживания. Уезжают художники, ученые. Но, действительно, надеюсь: и новые художники придут, и мы сами постепенно очистимся, придем в себя, выпрямимся. Не может быть иначе: такое мощное биополе, такой громадный резервуар духовности, созданный культурой, — только черпай...

19 августа Янковский был в Финляндии. Испытал шок («Господи, только-только стали привыкать дышать по своей воле, работать без указующего перста, говорить то, что думаем... И опять — в яму? Черт с ними, с пустыми магазинами, страшнее — опять в неволю!»), получив предложение «пока что» остаться, двадцатого он уже был в Москве.

— **Прошло три месяца с тех пор. Оглянемся...**

— Оглянемся... То, что, казалось, должно было совершаться годами, сделалось, перевернулось за три дня. А ликовать некогда, боюсь — не повернулось бы все вспять. Сумеет ли мы извлечь уроки из трех августовских дней? Кстати, не в обиду будет сказано прессе, но, может, не стоило бы нагнетать обстановку? Надеюсь, меня не поймут превратно и не решат, будто призываю «приструнить» и «ограничить». Но!.. Ежедневные мрачные пророчества, обещания голода, холода парализуют волю, порождают

неуверенность. А ведь нет никого бесполезнее — и страшнее! — неуверенного человека: с ним можно делать что угодно... Люди — будем откровенны — жаждут стабильности, единения ориентиров.

— **Сильной руки?..**

— Сильных законов! Действенных! Работающих! И их безусловного соблюдения. А законы противоречивы, и они не работают. Все в разброде. Так начинается стихия, хаос...

Можно ли было — в совсем недавнем прошлом — предположить то, что сегодня уже данность: крах КПСС, развал Союза? Мы понимали: это должно рухнуть, это не может не развалиться. Но было подспудное убеждение: это еще надолго. И вот... А я не ликую. Порознь нам не выжить, убежден.

Аплодирую Прибалтике, ее упорству, ее последовательности. Хотя, полагаю, Европе они не подарок, той придется много давать в кредит. Но настойчивы, работоспособны...

— **Почему они — да, а мы — нет?**

— А потому, что они стойко «оборонялись», сохраняли себя — через традиции, культуру, а мы... Мы семьдесят лет назад громили поместья, а с ними библиотеки, выбрасывали из окон рояли, сбивали кресты с церковей, а сейчас поспешно сбиваем памятники, гасим Вечный огонь. Самоопределяясь, сортируем граждан: вот это — русскоязычный, «второй сорт», это — плохой грузин (а «плохой» грузин — Роберт Стурца!).

— **К сожалению, и прибалты сортируют. И в том они — «наши». «У советских собственная гордость — на буржуев смотрим свысока»... И еще на кого? По какому праву? Чем гордимся? Какая заслуга в том, что (как кто-то сказал) ты родился во вторник? История повторяется...**

— Доколе ж она будет повторяться? Перечитываю Салтыкова-Шедрина — «Историю одного города». Ну прямо свежую газету читаю! «Злоехидная Ираидка», захватив власть, бессовестно обобрала казну и бросала в толпу

медные деньги. А ее пьяные подручники восклицали: «Теперь нам, братцы, вина будет вволю!» И обыватели поздравляли друг друга и лобызались... Бунтуя, глуповцы то и дело шарахались к колокольне и сбрасывали то Тимошку, то Ивашку, то Семку. Потом топили в реке еще двух граждан — и, «ничего не доспев», расходились по домам...

— **Не просто похоже, а...**

— «Между тем измена не дремала. Явились честолюбивые личности, которые задумали воспользоваться дезорганизацией части для удовлетворения своим эгоистическим целям...»

Мы когда-нибудь чему-нибудь научимся? На собственном — собственном! — опыте? Если бы театр мог помочь в этом... Если бы мог.

«Труд», 12 декабря 1991 г.

ОТДЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК

(Дмитрий Орлов)

Мы твердим: «Нет пророка в своем отечестве!» — а среди близких, друзей, коллег, учеников он был наивысшим авторитетом. Так всё и осталось четверть века спустя после его ухода из жизни.

Мы говорим: «Лицом к лицу лица не увидать!» — а самые близкие понимали, кто рядом с ними, хотя он пальцем не шевельнул, чтоб возвращать их уважение к себе.

Никакие формулы и расхожие истины ему не подходили: его невозможно было ими определить, и сейчас невозможно установить в определенную нишу — даже для того, чтоб поклоняться. Тем более для этого. Он был ЧЕЛОВЕК ОТДЕЛЬНЫЙ — по характеру, по образу мышления, по способу жизни.

Полнее, точнее, подробнее могла о нем написать дочь, Татьяна Дмитриевна Орлова; наверное, и напишет; подозреваю, что давно пишет. Но, как и Дмитрий Алексеевич, не склонна до времени оповещать о задуманном.

Последнее его лето — уже не его: он в больнице, а курс, последний его курс в Театральном институте — сдает госэкзамен. Играют булгаковского «Мольера», пьесу фатальную не для одного мастера. «Господа, у нас несчастье...» — эта реплика в конце спектакля только в Минске дважды звучала реквиемом: ученик Дмитрия Алексеевича Орлова — Владимир Андреевич Маланкин — ставил «Мольера» в Русском театре и успел довести его до генеральной репетиции, день в день. Дмитрий Алексеевич со своими учениками поставил «Мольера», но не увидел спектакля. А был он удивительный — ироничный, изящный, горький, остроумный, переполненный любовью к театру, искрящийся выдумкой — и подающий молодых актеров, словно драгоценность на ладони: вот что он может, вот что она умеет, вот кто они такие...



На сцене стояли Николай Кириченко, Виталий Барковский, Николай Трухан, Григорий Белоцерковский, принесли букеты и поздравления... Их мастера не было рядом — и радость была отравлена.

Трудно «на пальцах» рассказывать о таком мимолетном, таком сиюминутном мастерстве актера: оно живет, кажется, всего один вечер, а хранится лишь в памяти тех, кто в тот вечер был в зале... Тем более что меняются критерии, манера исполнения, и вот уже узнаем, что Качалова по радио «слушать невозможно», что его выпененный тон «невыносим». Что нам Сократ — он не знал основ радиотехники и шарахнулся бы от телевизора.

От Орлова — артиста кино — остались роли в фильмах 20-х годов (например, в «Стачке» С. Эйзенштейна), представляющие сегодня, пожалуй, интерес лишь для профессионалов, и в беларусьфильмовских средней руки лентах. Роли, которые он не очень любил. Хотя военный детектив «Часы остановились в полночь» запомнился именно благодаря нескольким актерским работам и прежде всего — Орлова в роли фон Кауница.

(В эти дни БТ показало эту ленту, так что представился случай проверить справедливость утверждения и убедиться, что Орлов и сегодня был бы современным актером.)

От Орлова — театрального актера и режиссера — остались свидетельства в истории Русского театра. Хотя мы порой выдаем желаемое за сущее; театр изменчив и забывчив — празднуя свое 60-летие, Русский театр имени Горького упомянул Дмитрия Орлова как-то мимоходом, чуть ли не небрежно.

А что ж было не вспомнить, как молодой, но уже хорошо известный в России актер, талантливый, образованный, энергичный, с хорошей выучкой и вкусом, вместе с группой молодых и одаренных единомышленников приехал в Могилев, в театр, нуждавшийся в переменах. Как новоприбывшие стали молодым вином, влившимся в старые

мехи: труппа была переформирована, репертуар обновлен, в театре началась пора семинаров, диспутов, занятий по мастерству. Лидером преобразований был Орлов, он и возглавил театр...

Академическая история театра в Белоруссии воздает актеру, режиссеру и педагогу Орлову должное. Не забыта и еще одна сторона его деятельности — статьи о театре: не традиционные рецензии, а РАЗБОРЫ знатока и практика. Как режиссер он всегда стремился постичь замысел автора и для того углублялся в изучение всего его творчества и эпохи; как актер он знал все секреты этой профессии и ее «маленькие хитрости»; как педагог он умел увидеть в актере скрытые возможности; как человек, живущий в отведенном ему времени, стремился, чтоб театр был по возможности лучше своей эпохи...

Но самые живые страницы биографии актера — это впечатления зрителей. У роли век короткий, но она хранится в памяти тех, кто видел. Вспомнишь деталь — словно потянешь ниточку, которая разматывает весь клубок... А в клубке этом, как узелки, сфотографированные «на добрую память» эпизоды — циничный хлыщ Телятьев в «Бешеных деньгах»... Бессильный, чистый, понимающий свою обреченность, отвергающий навязанный ему способ властвовать царь Федор... Мальволио, блистательный дурак, чванный лакей, высокомерный занудливый индюк, ханжа и лицемер, вообразивший себя тонкой бестией, — самая любимая роль Орлова: помню жесты, интонацию, скрипучий взвизг Мальволио, величественную «выходку» без пяти минут повелителя... Помню захватывающий дух восторг — мне представлялась тогда совершенством эта роль, да и сейчас думаю так...

Орлов, ставивший Чехова, Горького, Островского, погружаясь в пласты эпохи, проникая в тайники психологии героев так, что каждый раз казалось: именно этот автор более всего близок ему, по-особому мощно выразился

в Шекспире — ощущая его смех и слезы, трагичность и ничтожность людей, противоречивость души человеческой, высоту и низменность страстей, эту душу обуревающих... И их вечность и злободневность для всех времен.

(Пройдут годы, и ученик Орлова — Андрей Андросик — поставит со своими выпускниками спектакль, лукаво названный «учебным»: буйный, дерзкий, едкий, менявший время от времени названия и закрепивший потом — «Играем в Шекспира».)

Андросик жадно, как шекспировский Шейлок, собирався, кажется, поставить всего Шекспира, но в процессе работы отсекал — с болью! — все «лишнее». И остался спектакль, все равно преизбыточный, однако незабываемый. Юные будущие актеры сначала помолились на Шекспира, потом самоотверженно и старательно проиллюстрировали учебный процесс — а затем безжалостно высмеяли театр, а прежде всего — себя, свои штампы, клише, ошибки, но царствовал здесь дух Шекспира. И вполне ощутил был взгляд на театр — Орлова... И подумалось: все-таки сиюминутность творчества в театре, на театральной сцене, преодолима — были бы ученики, продолжатели!

Вот где Дмитрий Алексеевич нашел себя, выразил и воплотился как художник, мыслитель, ученый, экспериментатор, воспитатель, друг, требовательный и бескомпромиссный, — в учениках. «Орлов и его ученики» — эта тема нетерпеливо ждет исследователя; время безжалостно, иных, увы, уже нет (хотя поднялись уже «внучатые» выпускники школы Орлова — ученики его учеников, и в них, представьте себе, тоже ощутима властная и нежная рука Мастера).

И тема эта безбрежна. Тому, кто отважится перечислить его учеников, следовало бы изобразить этакое генеалогическое древо — густолиственный дуб с пышной ветвистой кроной; ветви и листья — его дети, его прямые ученики, ученики учеников и «неформалы» — бывшие рядом и испытывавшие на себе магнетическое влияние личности мастера.

Назову лишь немногих: Эльвира Герасимович, Илья Курган, Виктор Карпилов, Александр Бутаков — из первого выпуска 1949 года, Владимир Маланкин (а через него — и Борис Луценко, и Валерий Маслюк, и Николай Пинигин), Галина Маркина, Евгении Шабан, Леонид Крюк, Геннадий Гарбук, Валерий Анисенко, Август Милованов, Фома Воронецкий, Наталья Чемодурова, Зоя Осмоловская, Виолетта Клименко, Марина Попова и уже названные ранее и... остановлюсь, ибо нет справедливости в том, чтоб, назвав одних, не назвать других.

Тем, кто бывает в театре, знакомы эти имена. Те, кто любит театр, уловили то общее, что роднит этих, совершенно непохожих друг на друга людей. Ну да, конечно, прежде всего вспоминаются черточки индивидуальности, словно розданные в наследство: этот — интеллектуал, страстный книжник, другой обладает тихим, едким юмором, третьему ближе всего оказалась актерская манера — аналитическая, кажущаяся на первый взгляд суховатой, но вдруг расцветающая плотной, яркой живописью, у иных даже голос похож и легкое присвистывание в согласных... И все вместе они хранят словечки своего мастера, его оценки, его приятие и неприятие... Всё так, но главное — неуловимое, составлявшее прелесть личности, — действительно сохраняется всеми вместе.

И в отношении к выбранному на всю жизнь делу, и в жесткой требовательности к себе, и в технической оснащенности ремесла, и в привитой навсегда самоиронии и способности взглянуть на себя со стороны. И в том, что многие из воспитанных Орловым стали педагогами... И в верной любви к мастеру.

«Когда человек умирает, изменяются его портреты»... и его слова, жесты, поступки приобретают некое символическое значение. Но ведь так оно и есть — гораздо точнее, гораздо полнее характер выражается в невзначай оброненном слове, сгоряча высказанном суждении, неприметном

поступке, на которые время направляет свой театральный прожектор.

Многие недоумевали: зачем он неустанно пересаживает на своем дачном участке цветы — с места на место, из одного угла — в другой? Дачу он построил тоже по-своему: легкую, ненадежную, никаких мансард или каминов, но зато сияли просторные окна. Среди основательных своих соседок она выделялась почти демонстративной непрактичностью — светлые, сочные краски, много красивых цветов и совсем мало картошки.

Бедная эта дача в последние годы то и дело подвергается налетам и поруганию. Кажущуюся легкой добычу — домик у опушки леса — то и дело грабят, и, разозленные ничтожностью наживы, грабители уносят все, что попадет под руку, пакостят, да еще и стенки рушат...

Стенки поднимают и ставят на место. Окно забивают фанерой — но дача остается дачей Орлова: в ней живет память.

При нем частенько наезжали актеры, на опушке леса разводили костер, забредали к костру соседи. Сидели ночь напролет.

После ухода Дмитрия Алексеевича эта традиция продолжается. К сожалению, встречи теперь намного реже; времена другие. Встречаются уже не на даче, в городе, в доме старшей дочери.

Так вот о цветах: они принимались, расцветали, а потом Дмитрий Алексеевич осторожно выкапывал куст и переносил в другое место... И так — без конца...

Не любил затянутых занавесей, драпировок, гардин, а сваливал это на жену, добрейшую «пани Тусю». Имитируя ее польский акцент, он нежно подшучивал: «Пани Тусенька не любит шторы: от них піў и гряз». На людей смотрел трезво, не обольщаясь.

Он мог молчать, ужинать, возиться с собакой — смотреть на него всегда было интересно, слушать — увлекательно.

Прекрасный рассказчик, он любил и умел слушать, изредка вставляя окрашенную дружеской иронией реплику, с неподдельным уважением и интересом к собеседнику, кто бы ни был перед ним. Много мог простить — но испытывал отвращение ко лжи, к пошлости, наглости, настырности... И тут мог буквально уничтожить — острым словом, насмешкой, зачеркивающим определением, многие из которых помнятся и сейчас. Тосковал, встречая серость, невежество.

Но наиболее всего требовательным бывал к себе. Может, даже чрезмерно. Себе никаких послаблений не давал. И выявилась эта требовательность в трагические дни ухода — как он завершал дела, как уходил в больницу, как диктовал дочери наставления для каждого своего ученика из последнего выпуска 1969 года... И как требовательно распорядился о некоторых нюансах ритуала прощания, когда отправится в последний путь... Как тут не вспомнить Шекспира...

Между нами ходил, творил, учил, воспитывал, жил на пределе дыхания ни на кого не похожий человек. Отдельный человек... Оставивший целую когорту учеников. Собравшись вместе в день памяти учителя, они являют собою удивительное братство со своим паролем — именем Орлова. «Здесь не одно воспоминанье...» — это лучшие часы жизни, освежающие душу, сдирающие коросту многолетних наслоений, дающие импульс жить и работать дальше и надеяться, что все это не зря.

Воспитав несколько поколений актеров и режиссеров Беларуси (иные из них составляют честь и славу белорусского театра), этот русский актер, москвич, основал целое направление в театральной школе Беларуси. Пока живы те, кто знал Орлова, пока длится его школа — будут продолжаться и его уроки души, уроки нравственности в искусстве. Но ведь и не только в искусстве...

АБРАННІКІ ЛЁСУ, НЯВОЛЬНІКІ ЧАСУ

(Дынастыя Уладамірскіх)

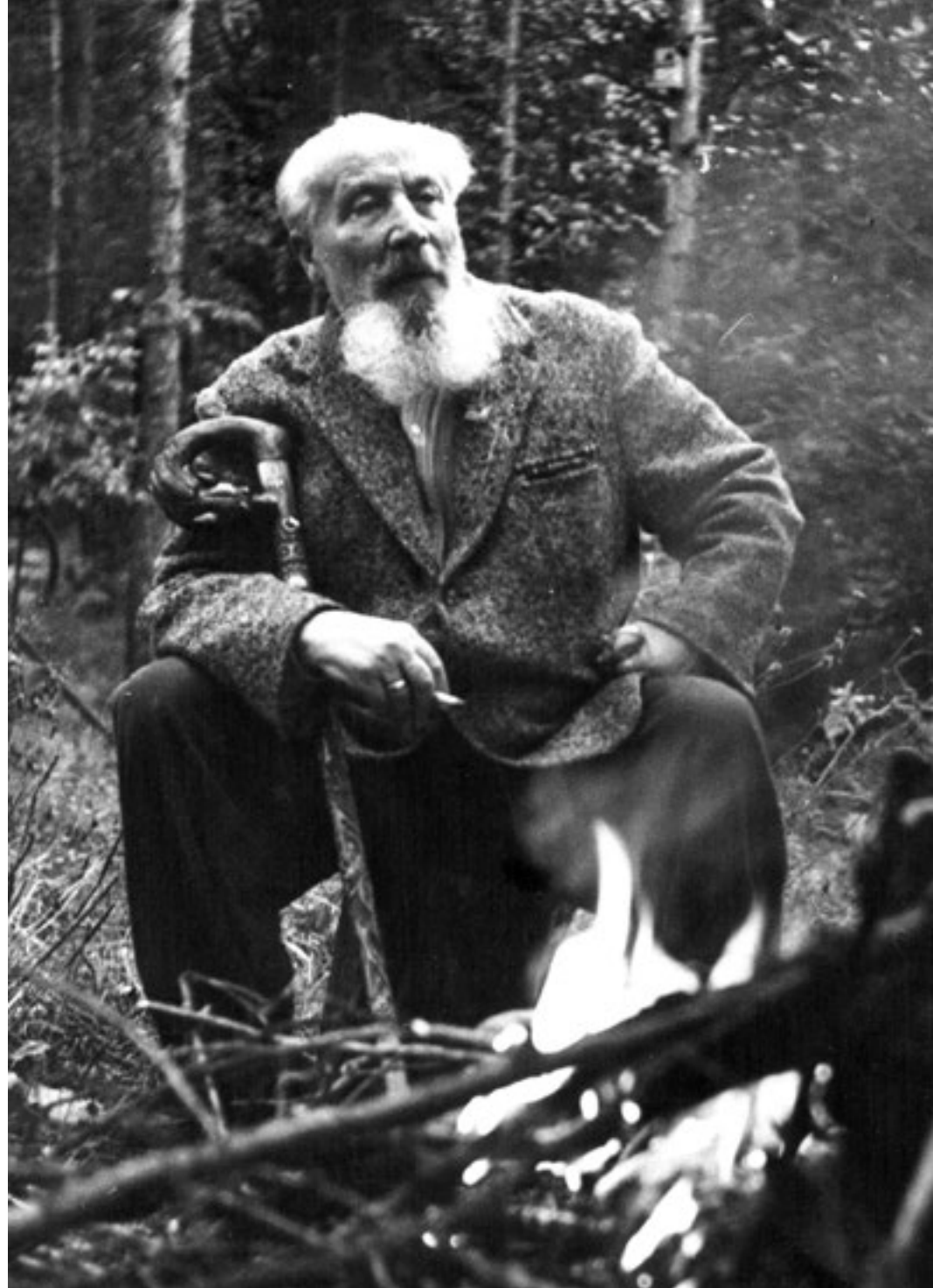
Спачатку гэта гучала высокамоўна: дынастыя. Кагосьці яна раздражняла, але, на шчасце, доўжыцца і па сёння. Здаецца, першымі так — дынастыяй — называлі менавіта іх, Уладамірскіх. Бацька, заснавальнік — Уладзімір Іосіфавіч, сын — Барыс Уладзіміравіч, унук — Аляксандр Барысавіч. І іхнія жонкі.

У 1924 годзе ў малады Беларускі драматычны тэатр у Мінску была запрошана вядомая актрыса Кацярына Замешына з мужам, Уладзімірам Уладамірскім-Малейка. Менавіта так гэта выглядала на той час: артыстка з мужам. Праз нейкі час Кацярына Васільеўна ціха сышла ў цень, занялася сынам і домам, а сярод першых акцёраў голасна загучала імя Уладзіміра Уладамірскага. Мінуплі гады — разам з іх сынам Барысам у Тэатры імя Янкі Купалы пачала сваё сцэнічнае жыццё Галіна Чэкалінская, яго юная жонка... Сын Галі і Барыса гэтак жа рана прыйшоў у Купалаўскі тэатр, ягоная жонка, Лена Пастрэвіч — у Рускі тэатр. Лёс распарадзіўся так, што сын Лены і Сашы, названы Данілам, Данікам, у гонар любімай Сашавай ролі — Данілікі ў «Раскіданым гняздзе», акцёрам не стаў, але прыродную таленавітасць унаследаваў.

Пагодзімся: ходкае меркаванне, што талент у спадчыну не перадаецца, у выпадку Уладамірскіх памылковае.

СТАРЫ УЛАД

Мінскія старажылы любяць згадваць, як ён крочыў у тэатр: ад дому побач з ГУМам, дзе зараз красуецца мемарыяльная дошка з ягоным профілем, да Тэатра імя Янкі Купалы ўсяго нічога, але гэты адрэзак ён ператвараў у запамінальнае відовішча. Дзябёлы, моцны, з дакладна і высакародна вылепленай галавой (у апошнія гады жыцця, уразрэз з тэа-



тральной традыцыяй — сярэбраная барада), у модным капелюшы, з цяжкім мудрагелістым кіем у руцэ, незалежна ад надвор'я — у расхінутым быццам незнарок франтаватым паліто, што дазваляла ўбачыць ордэны на пінжаку, мернай хадою ступаў Знакаміты Артыст!

На схіле гадоў ён узяўся рассылаць сябрам і знаёмым лісты, уласнаручна па-майстэрску склееныя з прысланых яму паштовак. Запрашаў у госці, віншаваў з памятнай датай — усё з вялікай літары. І падпісваў: Народны Артыст СССР, Ардэнаносец і г.д. Зваротны адрас: Крыжоўка, Дача «Палеская легенда», Народнаму... Спрабавалі паслаць па гэтым адрасе адказ, і, уявіце, даходзіў!

Назва «Палеская легенда» прыйшла з аднайменнага фільма: ганарар за ролю Войта паклаў аснову лецішча. Там таксама была гульня. Па прыездзе ўзнялі флаг, які спускалі ўжо ўвосень, ад'язджаючы. Праводзячы гасцей, У.І.— «стары Улад» — выходзіў на балкон у лядашчым капелюшы з пэўнымі пёрамі і даваў у іхні гонар салют з «дубальтоўкі».

Гульня... У прыхожай сярод здымкаў у ролях — малпа. Прыгледзеўшыся, пазнавалі хітрэнныя чалавечыя вочы. Яго роля ў спектаклі для дзяцей.

(...Усё-такі як хочацца гульні! Мы развучыліся гуляць — электронныя забаўкі не ў лік. Мы ўпарцімся, калі нам прапаноўваюць гульні. Аднойчы за мяжой увайшла ў краму з тысячамі прадметаў невядомага прызначэння, якія аказаліся цацкамі для дзяцей і дарослых. Там былі штучкі, асноўнае прызначэнне якіх — выклікаць усмешку, процьма гуллівых непатрэбнасцей, мы адразу ж ахрысцілі іх «маразмікамі». Багатыя на выдумку, вясёлыя і прадпрымальныя людзі сачынялі іх на радасць нам — і на карысць сабе. Як яны, напэўна, рагаталі, давёўшы сваю ідэю «да выхаду»... Прызнаюся, я ў першы момант паморшчылася: што за лухта, дзяцінства! І сапраўды — дзяцінства. Чым і цудоўнае. Вось жа тырчыць за спінамі ў нас гэты рэдактар з кіслай мордай: «Ты што, дзіцё? Або дурань?» Дзякуй Богу, тэатр, мастацтва

не даюць нам канчаткова і незваротна паразумнец і стаць дарослымі... Дзякуй Богу, што «мастак ёсць адсталая істота, якая спынілася на ступені гульні і належыць да юнацтва і дзяцінства...»)

У.І. гульні ўпываўся. Іграў, кіруючы багатым, шчодрым застоллем, іграў, шпацыруючы па горадзе і міласціва прыўзнімаючы капялюш у адказ на прывітанні. Іграў, калі спыняўся перакінуцца словам са знаёмымі і басавіта пасміхаўся, бакавым зрокам заўважыўшы запаволеную хаду прахожых. У палатнянай вышыванай кашулі, белых часучовых нагавіцах, увесь адпрасаваны, з пахам парфумы, лагодны, ён іграў свой спектакль пад назвай «Народны Артыст». Ну, а ўжо трапляючы ва ўлюбёную стыхію, на сцэну, ператвараў сваю радасць, сваё мышачнае задавальненне ад ігры — у дзейную асобу, насычаючы ў гэтую хвіліну ролю ўласным бегам крыві.

У немудрагелістым партызанскім дэтэктыве «Гэта было ў Мінску» — гаўляйтэр Вільгельм фон Кубэ, моцны, выпешчаны, ружоватвары, у ззяючых ботах, крухмальнай сарочцы, пашчоўкваў туга нацягнутымі шлейкамі, расслабляўся пасля добра выкананай працы — драпежнік на адпачынку, у любы момант гатовы скокнуць, усадзіць зубы ў ахвяру. Звер, звер... Палкоўнік з камедыі «Дамы і гусары» прыводзіў у захапленне адточанасцю дэталю, інтэнсіўнасцю фарбаў, трапляннем у вобраз, чароўнасцю і персанажа, і акцёра. Немалады артыст у поўным узбраенні майстэрства і абаяльнасці быў непераможны... Гэта памяць пра яго самыя апошнія ролі. А заслужаныя тэатралы ў экстазе згадвалі ягонага званара Іонаса са знакамітага спектакля «Фландрыя», і заўсёды — апошняю сцэну. Іонас зрываўся са званіцы, куляючыся па безлічы прыступак. Кожны раз, нягледзячы на перасцярогі, не абыходзілася без сінякоў і драпін, але акцёр упарта настойваў на гэтым труку. Гісторыя беларускага тэатра падрабязна распавядае пра тое, чаму сведкаў, напэўна, не засталася, але захаваліся легенды: пра «чырво-

нага конніка» Дыбава з «Міжбур'я», чалавека не для мірнага жыцця, які ўсімі думкамі застаўся ў грамадзянскай вайне; пра слізкага «таварыша Брызгаліна»; пра зацятага беларускага селяніна Леапольда Гушку; пра паліцмайстра — садыста і бяззліўца Івана Каламійцава.

Ужо пасля вайны, калі тэатр вярнуўся з Томска, дзе У.І. быў улюбёнкам публікі, у Мінску паказвалі і ранейшыя, і зусім новыя спектаклі. Старыя тэатралы і новыя глядачы апладзіравалі яму — Трыстану ў «Сабаку на сене», Юсаву ў «Даходным месцы», Каламійцаву... І вось што ўражае: адзначаючы, што любую ролю, нават другога плана, акцёр ператварае ў першапланавую, нікому і ў галаву не прыйшло ўпкінуць У.І. у тым, што ён парушае логіку спектакля. Пры ўсёй яркасці даравання, багацці і трапнасці дэталей ён натуральна трымаў сваё месца ў спектаклі: яму ад роду дадзена было пачуццё ансамбля.

...У тыя часы заснавальнікаў тэатра балавалі і песцілі. Аднойчы ўсім «народным» шчодро нарэзалі дачныя ўчасткі — і немалыя! — у маляўнічых мясцінах побач з Мінскам. Дапамагалі з будаўніцтвам. Тады ж далі магчымасць набыць аўтамабілі — і каля тэатра радком прыпаркаваліся новенькія шараватыя «Победы» з падобнымі нумарамі. «Народныя» мелі доступ у «вяхі», атрымлівалі нямала льгот і адзін абавязак: называючыся «слугамі народа», яны насамрэч былі слугамі ўлады. Але — слугамі любімымі, аблашчанымі, не абыдзенымі ўзнагародамі. З любой наменклатурнай нагоды газетчыкі звярталіся да імянітых творцаў з просьбай, адмаўляць у якой было не прынята: даць «водгук» на падзею (ці тое з'езд партыі, ці бітва за ўраджай, прамашка заакіянскіх заправіл або «двойка» па паводзінах Ахматавай, Зошчанку, а пазней Пастэрнаку, Растраповічу). «Народны» млява аднекваўся, спасылаючыся на недахоп часу, няўменне пісаць, потым выводзіў сваё імя пад састаўленым некім барабанным тэкстам і вяртаўся да п'яра, пэндзля, ролі. Часам — з валідолам пад языком. Затое з надзеяй у глы-

біні душы, што іншыя нягоды яго абмінуць... Уладамірскі выключэннем не быў.

У чэрвені 1941-га ён з тэатрам знаходзіўся на гастролях у Адэсе. Іх адправілі ў Томск. Усю вайну мучыла трывога за блізкіх — у Мінску засталіся жонка, васемнаццацігадовы сын і нявестка. Вярнуўшыся, ён знайшоў іх з кляймом акупацыі. Не ведаю, ці то У.І. шчыра верыў у тое, што час абраў яго сваім любімым сынам, ці то страхавалася ад будучых бедаў, — але ў доме пры пабочных не прынята было згадваць балючыя тэмы. І галоўную: увесну 1950 года, праз некалькі дзён пасля нараджэння доўгачаканага ўнука — Сашы, Барыс, адзіны сын, святло ў акенцы, шматаб'ячаючы акцёр, быў арыштаваны. І ўраз ляснула, ледзь упарадкаваўшыся, пасляваеннае жыццё. Не, У.І. не выстаўлялі з высокіх прыёмных і не аднялі званне народнага СССР, але — заклеімавалі. І сына, і яго, і толькі што народжанае немаўля. Гэта збівала з ног... Першая трагедыя, што абрынулася на Уладамірскіх, ценом легла на ўвесь лёс сям'і.

З цяжкасцю пераадолеўшы шок, У.І. вярнуўся на сцэну. Пазней яшчэ былі ролі — і сярод іх годныя. Мне не хочацца ўспамінаць пра саладжавыя сервільныя п'есы немаведама адкуль узніклых драматургаў, пра жорсткі сацыяльны заказ, што душыў тэатр. У гэтых п'есах ігралі многія, не толькі У.І., заказ выконвалі і іншыя выдатныя акцёры, здольныя ўзняцца на неймаверную вышыню, але занятыя ў «Калінавых гаях», «Асабняках у завулку», «Маскоўскіх характарах», «Простых дзяўчынах», «Зялёных агнях» і падобнага кшталту вырабах. Гэта разбурала і тэатр, і акцёраў. І балюча адгукнулася ў будучым для ўсіх.

У апошнія свае гады ў тэатры У.І. здолеў пакінуць памяць у дастойных яго таленту ролях — у тых жа «Дамах і гусарах»; сыграўшы «адстаўнога ундэра» Сілу Гразнова ў «Праўда добра, а шчасце лепш», Юсаву ў «Даходным месцы». І яшчэ — Івана Каламійцава ў «Апошніх», разам з Барысам, які вярнуўся з лагера, у ролі Пятра.

...Потым былі дача, госці, «дубальтоўка», паштоўкі... Дом ад тэатра не астываў: Барыс быў шчыльна заняты ў рэпертуары — вядучы малады герой. Галя працавала асістэнтам рэжысёра. Радые, кіно, выязныя спектаклі, сябры. Падростаў цудоўны ўнучак Саша. Мілая Кацюша — Кацярына Васільеўна — прывячала гасцей і высокім, з ледзь заўважнай надтрэснутасцю крышталёвым галаском спявала старадаўнія раманы з рэпертуару Анастасіі Вяльцавай і Ізы Крэмер. Быў зняты фільм «Купалаўцы»: акцёры тэатра амаль поўным складам наведальні старэйшыну на лецішчы.

Сонца свяціла. Жыццё кіпела. Фатаграфія тых часоў: У.І., Барыс, маленькі Саша — у белым, вясёлым, элегантным, прыгожым — увасабленне дабрабыту, сям'і, мудрасці, росквіту, надзеі. Але за спінай у кожнага мне бачыцца той ракавы майскі дзень 1950 года, калі прыйшлі па Барыса...

БАРЫС

Ён не мог стаць нікім іншым — толькі акцёрам. Кацярына Васільеўна і Уладзімір Іосіфавіч Уладамірскія не прысвячалі ўрачыста сына тэатру, гэта адбылося ў «рабочым парадку». Тэатр для ўсёй сям'і быў домам, цэнтрам усіх інтарэсаў, жыццё — цалкам падпарадкавана раскладу рэпетыцый і спектакляў, і гэты лад захоўваўся няўхільна. Хвароба, настрой, неадкладныя справы — вышэй за ўсё была рэпетыцыя. Пажар, паводка — усё магло быць адменена, апроч спектакля. (Аднойчы з-за нялётнай пагоды адзін з вядучых акцёраў не змог вярнуцца са здымкі, і спектакль давалося такі адмяніць. Вярнуўшыся, ён прыйшоў у бухгалтэрыю тэатра і ўнёс грошы за спектакль, які не адбыўся. Калегі яго зразумелі.) Памятаю, перад спектаклем «Мазепа» Барыс цэлы дзень не еў: роля была вельмі дынамічная, малады Мазепа ўвесь у руху. Нічога не павінна было замінаць. З такіх «подзвігаў» ён толькі пасміхаўся: сцэна вымагала больш сур'ёзных ахвяр.

Ці даводзілася вам штовечар пачынаць новае жыццё? Роўна ў 19.30, па трэцяму званку, пачынаць і за тры гадзіны



пражываць яго крытычны момант... Пакутаваць, плакаць жывымі слязамі, прымаць або адхіляць рашэнні за свайго героя, здзяйсняць ягоныя подзвігі і ліхадзействы, паміраць яго смерцю — і ў той жа час неадступна сачыць за ім збоку, кантраляваць, папраўляць, ацэньваць... А пасля спектакля, адкланяўшыся і адчужана паўсміхаўшыся, вяртацца да ўласнага жыцця і яго клопатаў...

...Дарожка паміж векавымі таполямі старадаўняга мінскага сквера, міма легендарнага фантана з лебедзем — да цяжкіх дзвярэй службовага ўвахода. Студыец — пачынаючы актёр — сталы майстар. А шмат гадоў таму выйшаў на сцэну трохгадовы хлапчук: у спектаклі спатрэбілася малое, і «на ролю» ўзялі сына Уладамірскіх.

Талент у спадчыну не перадаецца, дапусцім. Але страсць да тэатра — перадаецца, фамільная страсць, што захапіла ўсіх членаў сям'і. «Які падобны!» — ахалі, убачыўшы Барыса на сцэне. «Не, зусім не тое», — засмучаліся іншыя. А ён быў і падобны, і непадобны — ярка, па-свойму таленавіты, па-свойму тэмпераментны, ён аказаўся неабходным Тэатру імя Янкі Купалы не менш, чым тэатр яму, і ўвайшоў у тэатр, што славіўся сваім ансамблем, як роўны.

Іншай прафесіі быць не магло, і зусім не таму, што нічога другога ён не ўмеў. Вельмі музыкальны, з барытонам прыемнага тэмбру, ён з задавальненнем іграў на піяніна, танцаваў, спяваў. (Калі падрас Саша, па тэлефоне блыталі іх галасы: інтанацыі тыя ж. Зараз, размаўляючы з Данікам, уздрыгваю: голас, тон — Сашы, Бору...) Яго рукі хвацка трымалі сякеру, рубанак, кельню і тоненькі свердзел; ён умеў рамантаваць аўтамабіль, будаваць дачу, саджаць дрэвы — і прылітаваць дужку да завушніцы; настроіць піяніна, скласці печку, адпаліраваць да шаўковага ззяння стольніцу... І ўсе ўменні ў першую чаргу служылі тэатру.

Ён быў надзіва натуральны ў сваіх ролях: іншыя дасягаюць гэтага немалымі намаганнямі — ён з гэтага пачынаў. Быў такім, якім патрэбны быў у гэты дзень у гэтай ролі.

У адным са спектакляў ён іграў ролю нямецкага афіцэра. У канцы акта яго забівалі партызаны. Чакаючы Барыса, мы ўвайшлі ў каморку сакратара дырэкцыі, Зінаіды Мацвееўны Крачко; пакойчык знаходзіўся ў другім ярусе, у канцы цёмнага ў час спектакля глядацкага фае. Мы аб нечым ціхенька размаўлялі, калі шырока расчыніліся дзверы і з цемры на парозе з'явіўся... эсэсавец: быццам улётая форма, светлыя вочы, нахабная ўсмешка. На імгненне мы заледзянелі. А Барыс быў задаволены зробленым эфектам.

У яго маглі быць гнуткія пальцы Рамэо і вузлаватыя кісці-граблі аратага Глушака, рукі маглі быць то ўпэўненымі, то асцярожнымі, то ўчэпістымі. У яго, здаецца, нават характар мяняўся ў залежнасці ад ролі. Толькі што ён быў вясковым хлопцам, і ў гарадской кватэры цесна было зычнаму голасу, размашыстым жэстам. А назаўтра — Глумаў, асцярожны, выгланцаваны, амбіцыёзны, соладкагалосы «мудрэц» прабівае сабе месца ў вышэйшых сферах, дзе нахрапам, дзе інтрыгай, дзе шаркаючы ножкай і хаваючы небяспечны бляск у вачах. Спіс яго роляў здаецца бясконцым, цяжка пералічыць нават асноўныя спектаклі: «Людзі на балоце», «Ліса і вінаград», «На дне», «Апошнія», «Мяцеліца», «Салавей», «Паўлінка», «Рамэо і Джульета», «Памінальная малітва»... Чэхаў, Гогаль, Шэкспір, Лопэ дэ Вега, Славацкі, Астроўскі, Горкі, Арбузаў, Зорын, Алёшын, Шукшын, Горын, Хікмет, Крапіва, Мележ, Макаёнак, Дудараў. Уражвае? Можна і прадоўжыць. Сярод роляў і тыя, што дасталіся ў спадчыну ад вялікіх артыстаў — першых выканаўцаў. Роля Пятра ў «Апошніх» двойчы знакавая: у свой час яе іграў Барыс Платонаў, а пазней ролі бацькі і сына Каламііцавых ігралі Уладзімір і Барыс Уладамірскія. Нейкі магнетызм пазначаў іх дуэт: драматургічны канфлікт бацькі і сына памнажаўся на натуральнае актёрскае хваляванне і плынь энергіі ад актёра-бацькі да актёра-сына.

Пазней Барыс быў спадкаемцам Платонава ў ролі Мікалая ў «Познім каханні», затым — Эзоп у «Лісе і вінаградзе». Кожны раз — неймаверна складаная праца: «другая рэдакцыя»

спектакля для акцёра была ва ўсіх адносінах першай. Заўсёды цяжка ўваходзіць ва ўжо зроблены спектакль, у ролю, ужо сыграную вялікім майстрам, прызнаную ўсімі — і табой у тым ліку — дзівоснай. Дзе шукаць тое новае, што блізка менавіта табе? Шукалі і рэжысёр, і ён — у самім акцёру. Так нараджаўся новы герой з ранейшым імем: пасля Эзопа Барыса Платонава — Эзоп Барыса Уладамірскага, у якога боль быў агульны з тымі, чыя годнасць зняважана, а свабода адабрана. Адна і тая ж роля, але адценні пачуццяў, афарбоўка болю іншыя, але чалавек Эзоп — па-свойму перажыты.

Так прыйшоў у «Паўлінку» следам за незабыўным Уладзімірам Дзядзюшкам — Сцяпанам Крыніцкім — Барыс Уладамірскі: шырока хлебасольны, аматар выпіць, пажартаваць, кінуцца ў скокі, наклікаць поўную хату гасцей і шумець з ім да раніцы, запальчывы, зменлівы, лёгкі на крык і слязу.

Так — пасля Глеба Глебава — прыйшоў у «Людзі на балоце» Уладамірскі — Халімон Глушак. Не, не зусім «так». Доўга ў спектаклі жылі бацька і сын Глушакі, па-вулічнаму — Карчы, Халімон — Глебаў і Яўхім — Барыс Уладамірскі. Моцна збітыя, цяжка ступалі, глядзелі спадылба, востра, недаверліва. Яўхім дамагаўся кахання Ганны настырна, падаграваны крыўдай, рэўнасцю; неразделенае пачуццё разлютавала яго: усё адабрала новая ўлада, вось і жонка... Надышоў час, калі Барысу прапанавалі ролю бацькі, Халімона. Перад намі паўстаў пастарэлы Яўхім — толькі хітрэйшы, больш затоены, больш стрыманы. Барыс любіў ролі зіхатлівыя, што давалі магчымасць бліснуць гратэскам, агаломшыць парадаксальнасцю, уразіць россыпам знаходак, дэталю, як у шукшынскіх «Характарах» і «Гарадскіх расказах». Але і ціхая, нечаканая для яго непрыкметная роля запаміналася відавочнасцю ўнутранага роздуму. Рэжысёры любілі з ім працаваць, нягледзячы на няўступлівасць: і эпизод, і галоўная роля, і роля другога плана выштукаваны былі з надвычайным майстэрствам і не менш уражальным пачуццём меры і ансамбля.

Адной з апошніх работ быў Лейзер у «Памінальнай малітве». Паўнакроўны мяснік, нязграбны тугадум, перакананы, што ён хітрун, якіх мала, — і ў той жа час лірычны закаханы, здольны на шырокі жэст і цалкам велікадушны ўчынак, быў бясконца смешным і надзіва кранальным. Акцёр трапіў у сваю ўлюбёную стыхію — трагікамедыю — і стварыў з невялікай ролі шэдэўр. Воляй рэжысёра Барыса Эрына «сапернікамі» — Лейзерам і местачковым краўцом Мотлам — былі бацька і сын, Барыс і Аляксандр Уладамірскія. Зноў — дуэт і велізарная асалода ўсіх, хто яго бачыў: столькі чароўнасці, камізму і смутку было ў гэтых шолам-алейхемаўскіх дзіваках і столькі пяшчоты, такту, беражлівасці — у двух цудоўных акцёрах.

Калі меркаваць па паслужным спісе Барыса — ён быў удачлівым акцёрам: выдатныя ролі, без творчых прастояў, пастаянна загрузаны працай, запатрабаваны на радыё, у кіно, на ТБ, у канцэртах. Любілі гледачы, абагаўлялі паклонніцы, цанілі рэжысёры і калегі, ухвалялі крытыкі. І ўсё ж. Існуе няпісанае правіла: не трэба заігрывацца. Выходзячы з тэатра, належыць пераключацца на будзённыя справы. А «душа патрабуе» іншага. Недарэмна многія з акцёраў не спяшаюцца разыходзіцца: ім неабходна пабыць з тымі, хто ў гэты момант здольны падзяліць іх стан. І таму яны напрасцяк кіраваліся ў Дом акцёра, у кавярню, празваную «Мутным вокам». Там, паміж сваіх, можна было аб'ектыўна, па гамбургскім рахунку, разабраць па костачках сённяшні спектакль, заадно прааналізаваць асобы рэжысёра, аўтара, а к канцу вечара непрадузята ацаніць здольнасці дырэктара і дзелавыя якасці самога міністра. Хадзілі чуткі, што сказанае неадкладна рабілася вядома зацікаўленым асобам і да разгарачанага аратара прымяняліся санкцыі. Ды ці мала пра што пляткарылі, тым больш што субсяседнікі былі не без граху: затрымліваліся дапазна і разыходзіліся няўпэўненай хадюю. У сям'і Уладамірскіх пасядзелкі ў «Мутным воку» з многіх прычын не віталіся, затое звычайна гэтага хлебасольнага

адкрытага дома было збірацца пасля спектакля. Барыс быў душой кампаніі, завадатарам жартаў, розыгрышаў, жыццё ў ім кіпела. «Узліванні» былі цалкам памяркоўныя, а сярод улюбёных забаў перадусім значылася музыцыраванне ў чатыры рукі. Здаралася, мы з ім акампаніравалі самадзейнаму хору, а потым імправізавалі. Адзін наш нумар ахрысцілі «сімфаніетай кампазітара Чуркіна»: пачыналі яго з народнай тэмы — песні «А калі ж ты памрэш, мой дзядок?» і, прапусціўшы яе праз мноства варыяцый, хвацка заканчвалі аляб'еўскім «Салаўём»... Варыяцыі Бора падхопліваў на ляту, бліснуўшы вокам і задаволена хмыкнуўшы, радаваўся кожнаму ўдаламу «калену»... Потым журботна, са значэннем спяваў «Тры гады ты мне снілася». Успамінаў, як раптам быў збіты на ляту і пагнаны ў Вяцкі лагер? На жаль, з цягам часу такія ўцехі скарачаліся на карысць наведванняў «Мутнага вока» з абавязковым абнародваннем там пераліку боляў і крыўд.

А крыўды смyleлі. І галоўная — тыпова наша, айчынная: абміналі з дзяхурным блюдам, прысваеннем звання. Ніякія довады — маўляў, паглядзі, ты ў поўным парадку, лепшыя ролі, зарплата па вышэйшай катэгорыі, здаровы, моцны, прыгожы, любімы публікай, — ды што гэтыя званні, ва ўсім свеце пра іх і не ведаюць, — не дапамагалі. Там няма, а вось у нас жа ёсць! І сапраўды, існаваў у нашых тэатрах, ды і дасюль існуе, табель аб рангах, відочны і прыхаваны. Згодна з ім лепш за ўсіх іграе народны артыст СССР, затым — рэспублікі і г.д. А ўжо без звання — прабач-пасунься. Словам, як у арміі: самы галоўны — маршал. Акцёры лепш за іншых заўсёды разумелі: усё не так проста. Але — размеркаванне дабротаў, павага — спецпаліклініка, лепшы нумар у гасцініцы, лепшае месца ў цягніку, пуцёўкі... (Пры тым, што адпачываць арганізавана Барыс не любіў і не ўмеў: аднойчы, недзе ў 80-х, паехаў па пуцёўцы ў Крым — і праз пару тыдняў збег — ну іх, лепш на дачы. А на гастролях здымнай кватэры аддаваў перавагу перад любімым «люксам».)

Тэма гэтая не гучала пастаянна, але крыўда прысутнічала заўжды, раз'ядаючы душу. Пасля адтэрмінаванай на два дзесяцігоддзі рэабілітацыі (Барыса вызвалілі адразу пасля смерці Сталіна — па амністыі) прысваенне звання заслужанага артыста сустрэў без вялікай радасці: свята спазнілася непапраўна. Прыняўшы ўмовы гульні, ён усведамляў, што козыраў у яго няшмат. Ужо трэба было пераходзіць на ўзроставыя ролі; гэтага ён не баяўся, бо заўсёды меў схільнасць да вострай характарнасці і яшчэ зусім маладым з бляскам іграў старога турка Рэджэб-бея ў «Дзіваку» Хікмета, пастаўленым Барысам Эрыным. (Гэты рэжысёр вельмі даражыў Уладзімірскімі, Барысам і Сашам, нястомна адкрываў у акцёрах новыя рысы. Часам Барыс упарціўся, але Эрын даказваў, уломліваў — і дамагаўся свайго. Многія з лепшых роляў — у спектаклях Эрына. Да «Вечара» і «Памінальнай малітвы»...) Час мінаў — вось што балела, вось з чым ён не мог змірыцца.

...Прыйшла хвароба, усё цяжэй стала іграць. «Удзячна прымаць» змены, што напаткалі яго, не атрымлівалася, не той быў характар. Раздражняўся, бунтаваў — у гневе ён быў неўтаймоўны. Спрабаваў заняць сябе будзённымі справамі, тымі, якія ўмеў і любіў рабіць. Не дапамагло: без тэатра ўсё стала нецікава. Усведамляў, што ў цяперашнім сваім стане тэатру ён не патрэбны, але жыць без тэатра не ўмеў. Ніякай радасці не прадбачылася. І ён пайшоў з жыцця.

САША

Ён ведаў сабе цану.

З самага дзяцінства адчуваў знак «дынастыі» — славу-тай акцёрскай фаміліі, цалкам і назаўжды адданай тэатру, адзінаму, Купалаўскаму. І яму было наканавана лёсам і сям'ёй — прадоўжыць дынастыю.

Хто ведае, як склалася б жыццё, калі б акрамя фамільнага прадвызначэння ён не быў памечаны дарам... Кажуць, на дзецях талентаў прырода адпачывае, але колькі таму

пацвярджэнняў, столькі ж і выключэнняў з правіла. Ён быў бліскучым прыкладам выключэння, і час засведчыў яго адоранасць, адзначанасць. Выбранасць...

Шмат гадоў таму на рэпетыцыі казкі «Лапці-самаскокі», якую ставіла Галіна Іванаўна Уладамірская, на авансцэне вытанцоўваў Саша: пускаўся ўпрысядкі, круціўся ваўчком — усё ў імклівым тэмпе, засяроджана, не заўважаючы нічога наўкол, падпарадкоўваючыся толькі музыцы. А музыка гучала не для яго, рэпеціравалі з іншым артыстам, але «малы Уладамірскі» не марнаваў часу, працаваў сам. У той дзень мне гэта спадабалася — і толькі. Сёння ў тым бачыцца лінія жыцця: штодзённая работа над цэлам, розумам, душой.

...Апошняя праца Сашы Уладамірскага была на Малой сцэне Рускага тэатра — Рабіновіч у «Вечары яўрэйскіх анекдотаў». У які раз даводзіцца наракаць: ну чаму нельга спыніць імгненне! Ёсць аматарская відэакасета, але што можа захаваць плёнкі? І ўсё ж нават яна дазваляе ўзгадаць пранікненне акцёра ў самую сутнасць героя — і погляд на яго збоку, пяшчоту, захапленне, іронію, спачуванне, боль за таго чалавека, якога сам і стварыў, сам вывеў на сцэну... Абвостраную чуйнасць ва ўсведамленні і выяўленні жанру спектакля; тонкасць, асцярожнасць дакранання — і адвагу майстра, які смее і можа.

За некалькі гадоў да гэтага была дзівосная роля Мотла ў «Памінальнай малітве» на купалаўскіх падмостках. Хто бачыў тады ў спектаклі бацьку і сына Уладамірскіх, такіх падобных, такіх розных, у поўным росквіце таленту, майстэрства, адораных рэдкай свабодай і пачуццём сцэны, той не забыў. Добра складзены, трэніраваны, спружыністы Саша стаў сутулаватым, сарамлівым Мотлам, местачковым краўцом-самавукам. Агорнуты марамі пра ўласную швейную машынку, а пакуль старанна ўручную майструючы крывенькую камізэльку — падарунак будучаму цесцю, хілы, нясмелы, закаханы Мотл з яго ціхай годнасцю і нячутнай упартасцю — роля не самая галоўная, але ад яго немагчыма



было адвесці вочы... Саша ў поўнай меры валодаў такой неабходнай акцэру і такой рэдкай якасцю — абаяннем, калі выканаўца, не стараючыся дагадзіць публіцы, прыкоўвае да сябе ўвагу.

Быццам у працяг «яўрэйскай тэмы» Саша сыграў Рабіновіча ў «Анекдотах...» — і ў каторы раз пацвердзіў сваю прыхільнасць да спалучэння жанравых накірункаў. Прытым, што яму падуладны былі літаральна ўсе, без выключэння, жанры і формы (і гэта не перабольшанне: ад лірыкі да трагедыі, ад сацыяльнай драмы да гратэску), яго вабілі трагікамедыя, трагіфарс. І ў іх ён быў непераўздызены. У «Анекдотах...», напэўна, сам «матэрыял» — трагедыя народа і ўзвышэнне над ёю сілай духу, пранікненне ў сутнасць нацыянальнага характару і адкрыццё ў ім агульначалавечага — стаў адпраўным пунктам акцёрскага пошуку і акцёрскага ўзлёту. У які раз па БТ паказвалі тэлеверсію «Зацюканага апостала», старога спектакля Купалаўскага тэатра; галоўная роля, найскладанейшая — Сын, — сыграная вытанчана, нават выштукавана, у ёй мноства пластоў, якія акцёр прыадкрывае, раўніва хавае — і раптам абрушвае на нас трагедыю юнай зламаны душы... Пасля адыходу Сашы спектакль глядзіцца па-іншаму («Калі чалавек памірае, змяняюцца яго партрэты», — пісала Ахматава, так любімая ім), вось і ў «Апостале...» адчуваецца Сашава асабістая, акцёрская, чалавечая тэма, яго трагедыя, яго нестыкоўка са светам.

Асабістая тэма — так бачыцца сёння — чулася ў многіх, калі не ва ўсіх яго работах. Якіх аказалася значна менш, чым магло быць. Хлестакоў прайшоў міма, хоць першае імя, якое з'яўлялася ў свядомасці ў чаканні пастаноўкі «Рэвізора», было Сашава. Спектакль адбыўся без яго, і колькі страціў, мы не даведаемся ніколі. Ставілі «Верачку» — не ставілі Шэкспіра. А які б ён быў Блазан у «Ліру»! Ён выкладваўся ў дэраганальных ролях.

У «Плачы перапёлкі» Чыгрынава — злавесна маўклівы паліцай Рахім. Роля без адзінага слова (пазней ён сыграе

яшчэ адну такую ролю — без слоў — у «Вежы» Дударова і Някляева, да гэтага быў вясковы прыдурак у «Ажаныцца — не журыцца» — той толькі мармытаў штосьці... па-французску. Што за лёс такі — ажыўляць неіснуючае, рабіць яго непаўторным!..). Выйшаў на сцэну на тоненькіх ножках, у абмотках, дзіравых галіфэ, вынашанай целагрэйцы без сподняга, з бела-блакітнай павязкай на рукаве. Абрэтая галава, апушчаныя цяжкія павекі, уцягнутыя шчокі, пальцы несупынна пагладжваюць, абмацваюць, лашчаць вінтоўку. Маленькая, загадкавая, перапоўненая ядам істота — тарантул, скарпіён? — можа ў любы момант уджаліць. Ён прыцягваў увагу адлучанасцю, маўклівай нянавісцю, якая беспрадметна вылівалася на ўсё, што яго атачала. Стаўшы дзэзерцірам, Рахім беспаваротна вырашыў свой лёс, а варожасць навакольных, унушаная наяўнасцю зброі і павязкай паліцай, канчаткова аформілі яго: пігмей-забойца, гвалтаўнік, ён абыходзіцца без слоў — ягонай нянавісці яны непатрэбны. У доме Ганны ён са звярынай настойлівасцю ў вусцішным маўчанні будзе пераследаваць яе, выломліваць ёй рукі. Потым прыкінецца спячым. Як змяя, падпаўзе да яе. І, звязаўшы рукі жанчыны пятлёю, з пераможным крыкам задзярэ іх... А сонны твар яго разарве грымаса — адолеў!

Тады мільганула думка: ён павінен іграць Дастаеўскага, Фолкнера: Флем Сноўпс, увасабленне разважлівага зла, нелюдзь, механізм, зараджаны лютасцю... Павінен, здолеў бы, ды хто ж яму дазволіць, хто будзе ставіць для яго, з разлікам на яго — Фолкнера? Дзе той рэжысёр, для якога ён стане сваім артыстам, які даруе яму многае дзеля чагосьці вышэйшага? Не выключана, такім рэжысёрам мог быць Барыс Луцэнка, але сустрэча з ім здарылася на схіле жыцця, якое аказалася кароткім.

Саша шукаў сваю працу: тое, што было ў ім, пакутліва патрабавала выхаду, але часцей за ўсё вылівалася ў п'есах і ролях, якія не дацягвалі да ўзроўню, ім самім для сябе вызначанага. Ён быў сам сабе школа, пастаянна імкнуўся

ўдасканалвацца. Ягоны тэатр — Купалаўскі — быў патрэбны яму, але адносіны перасталі складвацца, і вінаватыя ў гэтым былі абодва бакі. Раслі душэўная смута, трывога, непрыкаянасць, адчуванне надыходзячай бяды. Прыходзяць на памяць чароўныя імёны (іх не так ужо і шмат) мастакоў, якім не хапіла — не голасу, не моцы, — не хапіла месца, часу, паветра... Мне здаецца, Саша адчуваў сябе роўным самому сабе, чалавекам для тэатра — тэатра, які ён шукаў.

Душа адмаўляецца верыць, што ўсё гэта было, было і сплыло. Што не будзе новай ролі — і тых, якія адбыліся, ужо не ўбачым. Што спіс роляў, у якім ніводнай — ніводнай! — не было прахадной, не папоўніцца. А голас, які і цяпер яшчэ гучыць па радыё, такі гнуткі, пранікнёны, цёплы, — не вымавіць больш ніводнага новага слова. І Шэкспір, і Высоцкі, Ясенін, Рубцоў, якіх ён чытаў, засталіся толькі ў фанатэцы радыё (крыў Божа, сатруць) і на хатніх касетах. Не напішучца новыя вершы. У маім доме, варта было загучаць па радыё голасу Сашы, муж, Уладзімір Андрэевіч Бойка, клікаў мяне — слухаць. А потым, па заканчэнні, ён, дасведчаны і патрабавальны ў мастацкім чытанні, рабіў выснову: «Усё разумею. Усё адчуваю. Усё можа. Майстар». Сашавым дарам чытаць вершы і веданнем паэзіі захапляўся Ілья Курган. А Рыгор Барадулін напаўжартам, але з павагай называў яго «маэстра»: «О, вы, маэстра, сёння ў нас чытаеце? Дык я застаюся...»

Сашу цанілі калегі і любілі партнёры, у яго было мноства сяброў; сам ён быў верным сябрам і кідаўся, забыўшы пра сябе, ім на дапамогу. Сябры даражылі ім і, калі яго не стала, не забывалі пра Галіну Іванаўну...

...Даўнім летнім днём — аж больш за паўстагоддзя таму — мае маленькія сыны выправіліся да Сашы пагуляць. Я прыйшла па іх і на парозе абамлела: на паліраваным сталым грувасціліся перакуленыя санкі, паперадзе іх была ўваткнута швабра, а на ёй — на дзержаку — сарваны са стала чырвоны аксамітны абрус з прымацаванай наверху вялізнай сярэбра-

най вазай. Тры піраты размясціліся на гэтым збудаванні і гучна гарлалі сваю пірацкую песню. Я кінулася здымаць іх са стала, і ў адказ на мае папрокі Саша з годнасцю зазначыў: «Бацькі мне дазваляюць. Гэта развівае фантазію». — «Без нас», — бурчэла я, цягнучы сыноў, якія ўпарціліся, дадому.

Неяк, нашкодзіўшы, Саша быў выстаўлены з класа. Вярнуўся дамоў, сабраў сумку — і адбыў на лецішча да дзеда і бабулі. Але на сталым пакінуў вершаваны ліст бацькам, у якім павініўся і пасыпаў галаву попелам. Мама захавала гэтыя вершы і ведала іх на памяць. Вельмі смешныя і кранальныя. Пакаранне, напэўна, адмянілі.

Восем гадоў Саша правучыўся ў музычнай дзесяцігодцы, у яго быў прыгожы глыбокі голас. Супадзенне — у тэлеспектаклі «Крах» Барыс Уладзімірскі ў вобразе куплетыста з кабарэ кшталту «Бадзяжнага сабакі» каменціраваў падзеі, акампаніруючы сабе на раялі. Думаецца, менавіта пра гэта ўспомніў Барыс Луцэнка, рэжысёр «Анекдотаў...», прыдумаўшы для іх трэці акт — сустрэчу выканаўцаў і глядачоў у кавярні, дзе іграў на піяніна і спяваў старадаўнія рамансы, песні Вяцінскага — Саша. Ён быў у бацьку — на ўсё здатны, любая работа гарэла ў яго руках.

Лісты з арміі былі прасякнуты марамі аб ролях. У кожным радку — сляды безупыннай працы розуму, пачуццяў, душы. Пяшчота — да блізкіх, да каханай, да прыроды — і да тэатра. З часам, спасцігнуўшы не толькі вышыню тэатра, але і тое нізкае, што ў ім можна сустрэць, не зняверыўся, не зрынуў яго з п'едэстала. Сцвердзіўшыся і выдатна самавыяўляючыся на радыё, ТБ і ў кіно, тэатр лічыў для сябе галоўным. Нават цяжкая хвароба — спадарожніца многіх творчых натур, немач, што спальвала яго ў апошнія гады, нават яна не закранула яго любові да тэатра і яго дару. Мабыць, зацерагаў яго добры геній, дух-ахоўнік, ратуючы талент, не даючы яму загінуць...

...У час развітання з Сашам на сцэне Купалаўскага тэатра заплакала скрыпка. За труной, у галовах, пад Сашавым пар-

трэтам музыкант іграў вечнае расстанне. «Ave Maria», «Кадыш» — адна за адной ліліся жалобныя мелодыі. Скрыпка аплаквала талент, які больш не змога нам свяціць, спявала аб смутку, аб вечнай самоце — і вечным святле.

Хто ён быў, гэты скрыпач, скуль узяўся — не ведаў ніхто. Па тэатральнай лесвіцы, па вуліцы, пакуль сябры неслі дамавіну, — ён праводзіў яе музыкай, у пінжаку, такім лёгкім у студзеньскую стынь, з непакрытай галавой...

На саракавінах у доме Галіны Іванаўны ён іграў зноўку — яго ўсё ж адшукалі. Музыкант, які юнаком, з аркестравай ямы ў Купалаўскім тэатры, глядзеў усе спектаклі «Старога Улада», потым Барыса Уладамірскага, а затым і Сашавы. І прыйшоў правесці апошняга артыста з дынастыі Уладамірскіх, якога тэатр так і не адпусціў.

ГАЛІНА

*Людзям не стае часу штосьці спазнаваць.
Яны купляюць рэчы гатовымі ў крамах.
Але ж няма такіх крамаў, дзе гандлявалі б сябрамі,
і таму людзі больш не маюць сяброў.*

Антуан дэ Сент-Экзюперы, «Маленькі прынец»

У 1919 годзе маладзенькая мінчанка Наташа Праляскоўская закахалася ў Івана Чэкалінскага, палымянага рэвалюцыянера, бальшавіка... На самай справе Іван меў прозвішча Жадовіч, але (згодна з сямейным паданнем, што нарадзілася пазней), калі разам з папличнікамі па барацьбе руйнаваў дваранскія сядзібы, пад руку патрапіў маёнтак Чэкалінскіх: гаспадары своечасова збеглі і тым выратаваліся, а Іван узяў сабе іхняе гучнае прозвішча. Калі ўсё разбураецца і, здаецца, нічога непарушнага больш не застаецца, пашыраецца страсць да перайменаванняў — месяцаў, вуліц, гарадоў і іх жыхароў. Нагадаем: прычыны бываюць розныя. У нашым выпадку, законна атрымаўшы пасля замужжа прозвішча Чэкалінская, Наташа аддалялася ад небяспечнага свая-



цтва — па матчынай лініі яна паходзіла з вядомага шляхецкага роду Ваньковічаў, да якога належаў, у прыватнасці, мастак Валенцій Ваньковіч, аўтар знакамітага партрэта Адама Міцкевіча. (У мінулыя гады мы любілі прагуляцца ў Сцяпянку, наведаць гістарычнае папялішча — сядзібу Ваньковічаў, ад якой засталіся толькі чароўны пейзаж і дом, ператвораны ў штосьці кшталту камуналкі. Надышоў час, калі быў-такі адноўлены асабняк Ваньковічаў у самым цэнтры Мінска.) Цётка, якая выходзіла Наташу з маленства, у тыя гады з'ехала з Беларусі, прэч з вачэй — у Майкоп. Пазней сям'я ўз'ядналася, але старалася трымацца ў цені.

У Наталлі нарадзіліся сын і чатыры дачкі, але жыццё ў Чэкалінскіх не задалося: надта рознымі былі муж і жонка — добра адукаваная, аматарка мастацтва, дасведчаная ў французскай, англійскай, нямецкай, польскай мовах. Вялікую нізку вершаў ёй прысвяціў Якуб Колас. Дзяцей яна імкнулася выходзіць па-свойму.

Грымнула яшчэ адна вайна. У сорак першым сын Багдан добраахвотнікам пайшоў у армію. Пад Ленінградам ён загінуў. Маці і дачкі апынуліся ў акупацыі, падзяляючы лёс многіх, стараючыся неяк выжыць і займаючыся тым, чым шмат хто займаўся... Па падазрэнні ў сувязі з партызанамі Наталля Іванаўна і яе дачкі — Галя, Ірма, Юля, Наташа — трапілі ў гестапа, затым — у лагер на вуліцы Широкай... Удалося застацца жывымі, але здароўе ва ўсіх было падарвана. Гэта адгукнулася нашмат пазней — але ў кожнай.

І ў маці, і ў дачок была акрэсленая цяга да прыродазнаўчых навук: Наталля Іванаўна, дыпламаваны батанік, за работу ў калектыве вучоных была адзначана Дзяржаўнай прэміяй Беларусі; Ірма, Юля, Наташа абаранілі дысертацыі ў галіне біялогіі і фізікі. А Галя аказалася відавочным гуманітарыем і накіравалася на філфак БДУ. Але ненадоўга — неўзабаве яна апынулася ў студыі пры Тэатры імя Янкі Купалы.

...Пазнаёміліся мы на дні нараджэння маёй сяброўкі Люды і ўвесь вечар прабавілі разам, дамовіліся сустрэцца

заўтра. І пайшло... А Люда, вандруючы з адной здымнай кватэры на другую, абавязкова ладзіла шумныя ўлазіны, мы ж былі маладыя і трывушчыя — так што вечарынкі не спыняліся. Нейк на лесвіцы Галю сустрэў сусед з ніжняй кватэры: распытваючы пра жыццё-быццё, ён з дакорам пазіраў на яе туфлікі, якія надоечы да глыбокай ночы вытанцоўвалі ў яго над галавой. Галя раскайвалася і прасіла прабачэння, і ён ахвотна ёй дараваў. Дзіва што не ўстаяў: блакітныя вочы, цёмныя кучаравыя валасы, адкрытая гарэзлівая ўсмешка — і лёгкасць, жыццярадаснасць, знаходлівасць, інтэлігентнасць...

А між тым у той час, у другой палове 50-х, у яе быў ужо цяжкі жыццёвы досвед: вайна, акупацыя, турма, а потым — Барысаў лагер. Гэта ж трэба: ёй удалося дамагчыся немагчымага — спаткання з мужам у Вятлагу! Гэта ніяк нельга было назваць звычайным падарожжам — на поўнач чыгункай, потым вузкакалейкай у таварняку, а далей — колькі кіламетраў пешшу па бязлюдных мясцінах катаржнага краю з рукзаком за плячыма. І сустрэлася-такі з Барысам! Але перш трэба было дастукацца ў высокія дзверы, дабіцца дазволу, — вось тут якраз пасадзейнічала гучнае імя Уладзіміра Іосіфавіча! Я трымала ў руках лісты Барыса з лагера — поўныя маладога каханья, тугі, абяцанняў быць удзячным усё жыццё...

Але тады, калі мы толькі пасябралі, быў слаўны час: здавалася, усе выпрабаванні мінулі. Галя з Барысам пасля яго вызвалення нядоўга папрацавалі ў Брэсцкім тэатры (Мінск для яго быў закрыты), там ён іграў першыя ролі, ягоны дон Сезар дэ Базан карыстаўся бурным поспехам. Калі забарона была знята і яны вярнуліся ў Мінск, поспех сустрэў Барыса і на купалаўскай сцэне. Падростаў мацачок-Саша, «Стары Улад» быў зноў у фаворы і ва ўлады, і ў гледачоў. Праўда, Галіны справы складваліся не так удала. Дзіўна, але калі яна выходзіла на падмосткі — ці то ў сучаснай п'есе, ці то ў «Дуэні» Лопэ дэ Вега, некуды знікала яе абаяльнасць, лёгкасць, натуральнасць: атрымлівалася «пісьменна», але... без

колеру і паху; не малюнак — чарцёж. Тое, што адбываецца, яна адчула раней за іншых, пакутавала, спрачалася з сабой. Але і «іншыя» — рэжысёры, свае і тыя, якіх запрашалі з Масквы, зразумелі: справа не ў адсутнасці здольнасцей, проста талент яе — не ў гэтым. Галіна выключна адчувала ўсе шляхі да ролі, яе форму, была здольная выведаць таямніцы прызначанага для ўвасаблення вобраза, умела разам з акцёрам разабраць яго ролю «па костачках» і класці ў тэатральнае цэлае. Яе адоранасць, мэтанакіраванасць, кантактнасць, любоў да паэзіі, музыкі, жывапісу як ніхто здолеў ацаніць Барыс Уладзіміравіч Эрын. Выдатны майстар, ён з 1957 года прыязджаў у Купалаўскі тэатр на пастаноўкі, потым цягам дзесяцігоддзяў быў яго галоўным рэжысёрам, а пазней рэгулярна быў запрошаны ставіць спектаклі. І заўсёды быў у курсе спраў тэатра.

Менавіта ён прадвызначыў тэатральны лёс Галіны Уладзімірской, прызначаючы яе ў свае пастаноўкі асістэнтам-рэжысёрам, другім рэжысёрам, усаджваючы побач з сабой за рэжысёрскі столік. У ягоных спектаклях яна праходзіла неацэнную школу, шматгадовая праца поруч з Эрыным была яе ўрокамі, яе «класам».

Некалькі разоў Эрын запрашаў мяне на свае рэпетыцыі, і гэта было дзейства адначасова галавакружнае... і пакутлівае. Прысутнічаць пры тым, як са знаёмага тэксту, уражваючы адкрыццём, нараджаецца штосьці абсалютна нечаканае, як з мноства знаходак, здавалася б, ужо канчатковых, адхіляюцца ці не ўсе і ўзнікае неабвержнае: вось яно! — усведамляць, як гэты працэс зачароўвае цябе, зацягвае... Але Барыс Уладзіміравіч свае — геніяльныя, як мы адчувалі, — адкрыцці выказваў з такім няцярпным шматслоўем, з такой процьмай спасылак, супастаўленняў і лірычных адступленняў наконт парадку дзеянняў на абраным шляху!..

І ўсё роўна гэтыя бясконцыя маналогі, якія выклікалі ў свой час раздражненне, зараз успамінаюцца з пшчотай

і замілаваннем: у гэтых слоўных награвашчваннях нараджаліся лепшыя спектаклі 1950—1980-х гадоў! А ўсе мудрагелістасці Эрына потым — цалкам даходліва — тлумачыла акцёрам Галіна.

Ёй была даручана індывідуальная праца з акцёрамі, «размінка» ролі, і аказалася, што Галіна здольная знайсці паразуменне і з маладымі, і з вопытнымі, і з імянітымі артыстамі. Маладыя Лілія Давідовіч, Марыя Захарэвіч, Галіна Талкачова, Генадзь Аўсяннікаў, Віктар Тарасаў, Генадзь Гарбук, Арнольд Памазан — не злічыць тых, з кім яна аналізавала ролі, збірала іх, спалучаючы ў адно напісанае на паперы і жывую «душэўную хімію» акцёра. Ужо стаўшы слаўтай, Галіна Макарава радавалася працы з Галяй; Леанід Рахленка, цудоўны акцёр з велізарным досведам рэжысёра-пастаноўшчыка, Лідзія Ржэцкая, Стэфанія Станюта, Алена Рынковіч — ды бадай што ўсе акцёры ахвотна працавалі з ёю, знаходзячы ў гэтым для сябе вялікую карысць.

Прышоўшы аднойчы ў тэатр, яна цалкам агарнулася яго атмасферай і ведала пра яго — усё. Па імёнах звала рабочых сцэны, мела прыяцельскія стасункі з касцюмерамі і краўцамі, касірамі, буфетчыцамі, білецёркамі — іначай і быць не магло: гэта быў яе дом. У яе можна было атрымаць адказ на любое пытанне з тэатральнай храналогіі.

Сябрвала з тэатральнымі мастакамі і музыкантамі і, калі яна ставіла ўжо свае спектаклі ў Купалаўскім тэатры і ТЮГу, лепшыя мастакі супрацоўнічалі з ёю — з асабістай сімпатыі да рэжысёра і прадчуваючы радасць узаемаразумення.

...У спектаклі ТЮГа «Чынчраквела» танцы ставіў сам Сямён Дрэчын. Ужо сталага веку, увянчаны рознымі званнямі майстар з юнацкім захапленнем рэпецываваў з цюгаўскімі артыстамі. Ад яго ішоў ток маладой энергіі, ён узлятаў на сцэну сваім легендарным скачком і паказваў спалоханым акцёрам драмы, як трэба ў танцы пырхнуць з даху і, зрабіўшы кульбіт, закруціцца ваўчком... «А тэхніка бяспекі?!» — яхідна пацікавіўся першагодак ТЮГа. І тут абое — і шасцідзесяціга-

довы славуты танцоўшчык, і пяцідзесяцігадовая Галіна, якая толькі што абараніла ў БДТМІ дыплом на званне рэжысёра, — зарагаталі, а з імі і ўсе, хто быў на сцэне і ў зале... Я не абмовілася: пяцідзесяці гадоў Галя паступіла ў Тэатральны і, экстрэнам скончыўшы рэжысёрскае аддзяленне, атрымала дыплом, у якім нават не было вострай неабходнасці, бо на гэты час яна даўно была штатным рэжысёрам, у многіх спектаклях асістэнтам, другім рэжысёрам і сурэжысёрам. Але тое ж Галя: ва ўсім мусіць быць парадак. І яна яго гэтакім чынам устанавіла.

Здзіўляла, як яны з Барысам усё паспявалі, — такім напоўненым быў іхні дзень. Тэатр — гэта два прыходы: раніцай — рэпетыцыя, увечары — спектакль або рэпетыцыя. Ды яшчэ выязныя, адкуль вярталіся далёка за поўнач. А яшчэ да ранішняй рэпетыцыі — радыё. Усе Уладамірскія вельмі даражылі радыё, як і яно імі. Па-першае, гэта была някепская і стабільная прыбаўка да зарплаты. (Маладыя акцёры ніколі багатымі не былі, а выдаткі патрабаваліся немалыя. Галя нават вынайшла хітрасць: калі нам з ёй вельмі хацелася купіць якую-небудзь абноўку, а траціць на сябе грошы было сорамна, мы дарылі адна адной упадабаную рэч, ратуючыся такім чынам ад згрызот сумлення і атрымліваючы двайное задавальненне.)

А па-другое (хоць хутчэй менавіта гэта было «па-першае»), тыя гады былі сапраўдным залатым векам беларускага літдрамвяшчання: на кіламетры плёнкі запісвалася мноства радыёспектакляў, інсцэніровак айчыннай класікі, сучаснай літаратуры — беларускай, рускай, сусветнай. Гучалі галасы лепшых акцёраў. Ва Уладамірскіх — У.І., Барыса, Галіны, Сашы — быў асаблівы, які высока цаніўся, «радыённы» дар — адчуванне магутнасці мікрафона, тады яшчэ досыць прымітыўнага, але здольнага перадаваць найпяшчотнейшую афарбоўку гуку, настрой, адценне пачуцця. На радыё валадарыла Марыя Дзмітрыеўна Троицкая; галоўны рэжысёр літдрамы, вялікі майстар у сваёй справе, яна цаніла тален-

ты і абавязкова займала Уладамірскіх у сваіх пастаноўках. Яна ж убачыла ў Галі адпаведныя здольнасці і далучыла яе да радыёрэжысуры. Што на доўгія гады стала Галінай другой прафесіяй. Другой. Першая, найгалёўнейшая прафесія, адданасць, страсць — заўсёды тэатр. Усё ішло ад тэатра, усе радасці, засмучэнні, клопаты мелі адносіны да яго. У самыя апошнія свае гады Галя выкладала ў спецыялізаванай школе, у тэатральным класе. З цяжкасцю пераадольвала дарогу з лецішча, з Крыжоўкі, але заняткаў не прапускала. Калі ж дабірацца стала не пад сілу — рабаты па сваёй ахвоце прыязджалі да яе дадому і слухалі, як казалі Галя, «растапырыўшы вушы».

Яна валодала шчаслівай здольнасцю прыцягваць да сябе сэрцы, збіраць людзей, падштурхоўваць іх да дзеяння. Першая мая тэатральная рэцэнзія з'явілася ў час пачатку нашай дружбы. Галя была знаёмая з паловай Мінска, а яе ведала яшчэ больш народу. Саюз пісьменнікаў пастаянна запрашаў рэжысіраваць свае творчыя вечары — яна рабіла гэта з захапленнем і выдумкай. На кінастудыі «Беларусьфільм» шмат гадоў была рэжысёрам дубляжу кінафільмаў на беларускую мову. Калісьці наш сябар, кінасцэнарыст Самсон Палякоў, адкрыў нам, што Галя ў гэтай справе — ас, роўных ёй няма. Так яно і было: мову Галіна ведала ва ўсіх тонкасцях, з акцэрамі працаваць умела і любіла, а яе «творчы почырк» вылучаўся ўнікальнай педантычнасцю і ўвагай да дробязей. Зрэшты, дробязей для яе не было. (Неяк мы вырашылі на пару зрабіць радыёінсцэніроўку, і ўжо дзесьці ў сярэдзіне працы я гатова была ўсё кінуць: яна «загразала ў драбноці» — так, стаміўшыся ад Галіных сумненняў і варыянтаў, упікнула я яе. Але, падпарадкоўваючыся «богу дэталю», рацыю, бадай што, мела яна, а ў нас аказаліся занадта розныя і несумяшчальныя спосабы работы...) Таму яна была незаменнай пры агучванні фільмаў, а з-за таго, што яно часцяком адбывалася ў начную змену (уначы ж акцёры напэўна вольныя!), працоўны дзень расцягваўся амаль да раніцы.

І ўсё-такі яна паспявала ўсё: бываць на цікавых спектаклях і канцэртах, не прапускаць ніводнага ўводу калег у старыя спектаклі, сустракацца з сябрамі, прымаць гасцей і весці гаспадарку, складаную і раскіданую: У.І. і Кацюша некалькі сваіх апошніх гадоў жылі на лецішчы, старэлі, хварэлі. Хварэла і цяжка памірала маці. Цяжка хварэла Наталля Іванаўна, сястра. Вырас Саша, а ўвагі яму патрабавалася не менш, чым у дзяцінстве.

І тады ж яна прыбягала ў вольную хвіліну да маіх маленькіх пляменнікаў, якія толькі што страцілі маму, і чытала ім «Снежную каралеву», абмяркоўваючы з дзецьмі, як яна будзе ставіць яе на сцэне. Нейкія прыдумкі з тых вечаровых размоў увайшлі ў спектакль. Хто ведае, мо ад гэтага ў ім была такая асаблівая цеплыня...

Можна было, прыйшоўшы дадому, знайсці кветкі ў дзвярнай ручцы — прыезджала Галя. Заўсёды з'яўлялася з забаўнымі прынашэннямі — нейкія мілыя хатнія дробязі, а то і рондаль з фірмовымі дранікамі.

...Здымалі для БТ перадачу пра «Старога Улада». На лецішчы, за накрытым сталом, сабраліся яго партнёры, актёры. Прывезлі Ірыну Фларыянаўну Ждановіч, знаную актрысу, партнёрку і У.І., і Барыса. Яна і заўважыла: усё, маўляў, ёсць, але дзе ж «уладамірскія дранікі»? Галя спешна кінулася дзерці бульбу — без дранікаў стол быў не поўны...

Праводзячы ў Маскву пасля цёплага братавання на дачы цудоўнага «блакітнавокага турка», паэта Назыма Хікмета (у тэатры ішлі яго п'есы «Дзівак», «Забыты ўсімі»), Уладамірскія прывезлі на вакзал гаршэчак з упадабанай Назымам грэчневай кашай, яшчэ гарачай, букецік позніх суніц і слоік варэння з іх жа...

Як каштоўны скарб захоўвала Галіна томік Ахматавай з «Малой бібліятэкі паэзіі», падпісаны рукой аўтара, са словамі ўдзячнасці Галі, і ратапрынтны экзэмпляр «Рэквіема». У томіка свая гісторыя. У Мінск на пастаноўку п'есы Эдварда Радзінскага «104 старонкі пра каханне» з Масквы

была запрошана Ніна Антонаўна Альшэўская. Галіна была назначана да яе асістэнтам. Яны ўжо пачалі працаваць, былі размеркаваны ролі, калі здарылася бяда — цяжка захварэла Ніна Антонаўна: інсульт. Паклалі яе ў стацыянар лечкамісіі, і самы дзейсны ўдзел у доглядзе прыняла Галя: з яе пунктуальнасцю і вынаходлівасцю яна насамрэч была надзвычай карыснай. У Мінск да нетранспартабельнай Ніны Антонаўны прыезджалі муж — Віктар Ардаў, сыны — Аляксей Баталаў і Міхаіл Ардаў (уся тая самая «Легендарная Ардынка» Ганны Ахматавай, сям'я Ніны Антонаўны, яе найбліжэйшай сяброўкі, у якой яна жыла ў Маскве і з кім была звязана дружбай да апошніх дзён). Пасля вяртання Ніны Антонаўны ў Маскву яна прыслала Галі тое, што змагло яе ўзрадаваць — і ашчаслівіла! — вершы...

Аднойчы Галіна прызналася: калі даводзіцца чытаць на радыё штосьці малавыразнае (а такое здаралася), проста робіцца хвораі, увесь дзень — аскомина. «Лячуся Блокам...» Для нас падзеяй была сустрэча з сапраўдным — ці тое фільм, музыка, ці вершы або проза. Калі ўпершыню ў часопісе «Москва» быў надрукаваны «Маленькі прынец» Сент-Экзюперы ў перакладзе Нормы Галь, мы насіліся з нумарам, як з узнагародай, і наладзілі ў мяне чытанне ўголос. Чыталі па чарзе — Галя, Барыс Бур'ян і я. Паўтараючы фразы, што адразу западалі ў душу. «Калі даеш сябе прыручыць — часам даводзіцца і плакаць...» Цытую па памяці і згаджаюся: усё правільна, даводзіцца. Нельга ж рассячы магніт напалам.

Галя на лятэ схоплівала словы, якія адразу сталіся афарызмамі, што ж тут казаць пра вершы — здаецца, яна магла іх чытаць гадзінамі: усплывала ў размове імя паэта, і пачыналі ліцца вершы. Але не толькі вершы: па-мойму, увесь рэпертуар Купалаўскага тэатра змясціўся ў яе памяці, нават вельмі даўнія спектаклі яна ўзнаўляла цалкам, рэпліка за рэплікай. Іншым разам я яе пад'юджвала: — «Скупы!» — на хвіліну задумаўшыся, яна чытала маналог Гарпагона «Грошыкі мае, грошыкі». «Мілы чалавек», «Фландрыя», «Хто смяецца

апошнім»... — яна помніла не толькі тыя пастаноўкі, у якіх працавала, — усе! Гэтак жа дакладна яна памятала асабліва-сці актёрскіх работ, удачы і пралікі, перыпетыі нараджэння спектакляў, казусы... Дзе вы былі, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук, тэатразнаўцы з БДТМІ?

Нявестка, яна стала клапатлівай захавальніцай — і стваральніцай — сваёй сям'і. У сямейным спектаклі ролі размяркоўваць складана, але Уладамірскія—жанчыны — Кацярына Васільеўна і Галіна — увасаблялі дух і душу, інтэлігентнасць, прыстойнасць, інтэлект.

Памятлівая і чуйная, Галя ведала ўсе фамільныя сувязі, зберагала альбомы, пісьмы, шкатулкі, фатаграфіі, старадаўнія карункі бабуль і прабабак, экзэмпляры роляў; збірала сямейныя паданні, трапныя слоўцы.

Пры шматлікіх здольнасцях нічога ёй не давалася лёгка, без бою. Нічога. Ні разу. Ішло безупыннае змаганне — за прафесію, за каханне, за сям'ю, за блізкіх, за іх і сваё месца ў жыцці. За само жыццё. А жыццём быў тэатр.

«Гарачкай памяці» неяк ахрысцілі мемуарны жанр. Па-мойму, сапраўдныя, класічныя мемуары для гэтага вызначэння занадта спакойныя — страсці астылі, крыўды сцішыліся, радасці таксама адышлі ў мінулае. Прадугледжваецца нейкая адхіленасць, аддаленасць ад падзей. А гарачка — калі памяць смыліць, не дае спакою, калі хочаш упарадкаваць тое, што не забываецца, расказаць пра гэта, — і не можаш, а часам і не маеш права. Тады варта паспрабаваць распавесці тое, што можаш. Дзеля памяці.

**YES
YOU CAN**

“И все это, Лёва, мы должны
догнать и перегнать...”

5. АМЕРИКА

... Путешествие колёзками назад

Поднявшись на самую вершотуру одного из громаднейших небоскребов Нью-Йорка и обозревая захватывающую дух панораму, артист Армен Джигарханян обратился к артисту Лёву Дурову с вышеприведёнными (и опубликованными в печати) словами. В течение пяти недель, проведённых в Соединённых Штатах, дня не проходило, чтоб они не вспомнились в конце концов став для меня и моих близких неким кодом. Стало прозвучать: “Да, Лёва...” или “и все это, Лёва...” — и было достаточно.



«И ВСЕ ЭТО, ЛЕВА, МЫ ДОЛЖНЫ ДОГНАТЬ И ПЕРЕГНАТЬ...»

Поднявшись на самую верхотуру одного из громаднейших небоскребов Нью-Йорка и обозревая захватывающую дух панораму, артист Армен Джигарханян обратился к артисту Льву Дурову с вышеприведенными (и опубликованными в печати) словами. В течение пяти недель, проведенных в Соединенных Штатах, дня не проходило, чтоб они не вспомнились, в конце концов став для меня и моих близких неким кодом. Стоило произнести: «Да, Лёва...» или «И все это, Лёва...» — и было достаточно...

Ну, все, лечу. Закончив многонедельный и мучительный марафон всех неизбежных цепких формальностей и напрасных поисков подарков по душе, наслушавшись советов бывалых путешественников (и особенно авторитетных напутствий — от нигде не бывавших), в тревоге за оставляемых, в смятении перед долгим и далеким перелетом — дальше, по-моему, только тот свет, — в неуверенности, головокружении, противном мелком дрожании растворов даже конечную цель предпринимаемого путешествия — встречу с близкими.

Все, все, уже лечу... То есть почти лечу: сидим в холле аэропорта Минск-2. Ночь (приехали загодя — все то же дрожание гнало скорее из дому); народу совсем немного, дремлют, улегшись на мягкие диваны, устроив рядом гигантские сумки, получившие не по праву название «баулы», набитые скарбом (увидела, увы, содержание этих же баулов без малого через сутки в аэропорту Кеннеди: два лопнули — и из их чрева, как кишки, вываливались... рулоны туалетной бумаги; запасливость наших сограждан трудно недооценить...).

А ночь движется к утру, и вот уже сильно потрепанный ТУ несет нас в самом прямом смысле в сторону моря. Молодой сосед мой немедленно открывает мне душу: он

ПРИМЕЧАНИЕ СОСТАВИТЕЛЯ

Несколько раз Лилия Брандбовская ездила в Америку к родственникам. Ей предлагали там благополучную жизнь. Она не осталась. Многое увидела журналистским глазом и поделилась на страницах «Знамени юности».

намерен «свалить». Надеется найти работу, пристроив к делу имеющиеся у него доллары и потом вызвать жену. В другое время он, вероятно, прочно держал бы язык за зубами, а сейчас расслабился после пережитых волнений и говорит без умолку. Слушать его скучно, самолет нудно, мелко подрагивает, мутит, но тут начинают разносить аэрофлотовский (не знаю, как произнести прилагательное от Белавиа) завтрак, мой собеседник отвлекается, а я тем временем закрываю глаза и прикидываюсь спящей.

...Больше пяти лет назад уехали из Минска и Вильнюса мои племянники, трое, один за другим. Уехали и увезли детишек — трех-четырёхлетних Машу, Мартина и Юлюса. Через три с лишним года вслед за дочкой уехали родители — мой брат и невестка. Растаяла большая и дружная семья... И остался лишь ненадежный пунктир писем, суетливые телефонные звонки, когда звонящий тратит драгоценные секунды на уверения, что звонить — это недорого и вполне ему по средствам...

«...Тут весна сейчас несется полным ходом, цветет все, а дождь пахнет точно как в Минске и Ленинграде, — писал пять лет назад Мирек, недавний студент Минского художественного училища. — На Сохо неделю назад была выставка Комара и Меламида, а в Москве — Шемякин и скоро будет Целков...»

За эти годы он окончил художественную школу, занимается компьютерной графикой и присыпает нам слайды — снимки своих живописных полотен.

Женечка, его сестра и мама Юлика и Мартиши, оказалась на редкость способной к языкам: в Вильнюсе овладела литовским, пожив год в Италии — итальянским, а в Нью-Йорке в мгновение ока заговорила по-английски, да еще как, — и это помогло ей не только найти, но даже выбрать работу.

...Самолет стал проваливаться, подвывая все громче, — и вот уже плоская, как стол, равнина, а на ней разрисованные живыми изгородями поля — Ирландия... Долетел-таки

наш шустрик ТУ до Шаннона. Правда, к «трубе» его не подпустили — слышала, что Белавиа это не по карману, а потому спускаемся по трапу. Зато вдохнули свежий влажный воздух прежде, чем поднимемся в аэровокзал, по дороге отметив Рейгана, Буша и Горбачева среди портретов многих знаменитых людей, побывавших в аэропорту. «И я здесь был...»

Просторный зал сияет светом и чистотой, а в память о недавнем Рождестве — громадная елка, украшенная гигантскими бантами, как... красногвардеец. Сбоку — «шопы»: в соответствии с данной себе «установкой» рассматриваю все с холодной любознательностью, как в музее, отмечая, что большинство сувениров сусальные или на уровне наивного кича.

Стайкой проходят стюардессы — и они, и служащие аэровокзала — в форменной одежде: юбка в узкую полосу, элегантно пальто, пиджачок, блузка темно-зеленого, ирландского цвета, черные лодочки и чулки, скромная прическа, незаметный макияж и улыбка. И «thank you», которым сопровождается все путешествие, да еще «please» и «excuse»... Кажется, этими словами можно вполне обходиться в дороге, да и в Штатах.

Дальше полетим «боингом» ирландской авиакомпании Aer Lingus.

...А сосед мой уже нашел себе напарника и тоже открыл ему душу. И, попытвев над таможенной декларацией, они уже вдвоем обращаются ко мне за помощью (мы пройдем и пограничный, и таможенный контроль здесь, в Шанноне): выходит, «мальчишки» совсем не знают языка, как же они представляют себе свои первые шаги?..

Выписано, не помню откуда: «Эмиграция есть вторичное впадение в подростковость, когда ты окружен чужим иностранным языком «взрослых», ты не знаешь кучу слов, но обязан говорить на этом новом языке. Потому что другого уже не предвидится».

Да, кроме всего прочего, эмиграция — еще и это. Прежде всего — это. Мне писали брат и невестка: «Мы помолодели, похудели, быстро двигаемся, носим шорты и майки, потеряли отчество — здесь оно не принято, говорим еле-еле и делаем детские ошибки, которые забавны и прощаются только детям...»

Непринужденно объяснившись с почтенным американцем в форме (ну да, тем же «thank you» и «good luck»...), занесшим все мои данные в компьютер, я дрогнула: вспомнилось объявление в американском посольстве в Москве о том, что Соединенные Штаты оставляют за собой право решить вопрос о желательности твоего въезда — без объяснения причин. Именно на этом этапе... Но — обошлось. Штаты своим правом завернуть меня назад не воспользовались...

Неудивительно, что запомнились детали, — тогда все казалось значительным, новым, все — не как дома. Начиная со времени — летишь, теряя час за часом, коленками назад...

Мироощущение — вот, оказывается, что это изначально такое: пробуешь мир на вкус, на запах, на цвет, осязаешь, разглядываешь. Он не сладкий, не горький, не кислый — он другой. Он позволяет себя разглядывать, он мягко поддается, когда дотрагиваешься, он отвечает, когда спрашиваешь, с готовностью предоставляет все, чтобы тебе было удобно, комфортно, разумно. Кресла обнимают тебя, когда ты садишься, теплота обволакивает, нежный аромат встречает и провожает — ты уходишь, они остаются. Ты им не нужен. Они и не навязываются. Ты им не нужен, но пока ты с ними в соприкосновении — они для тебя. «May I help you?» — могут ли быть полезны? — формула. «Спасибо, нет!» — и вас больше не трогает ни продавец в магазине, ни полицейский, когда ваша машина зачихала и встала... Вас оставят в покое... если вы никому не мешаете...

Громадный пузатый «боинг» — как многонаселенный дом, и нет никакого ритуала отлета, хотя предстоит перелет через океан. Атлантический! А стюардессы начинают

свою неугомонную кадрили — соки, пиво, аперитивы... Потом ланч, потом «каффе», «ти-и-и», а потом еще и вечерний чай — все в соответствии с зеленым «classic меню» «Aeg Lingus», украшенным зелененьким же трилистником (и «уведенным» мною в качестве первого сувенира).

...Молодые ребята с аппетитом уписывают завтрак-обед-ужин, опустошают баночки с пивом и бутылочки с вином, бродят по самолету, подсаживаются к компаниям, знакомятся — отмытые до блеска, доброжелательные, улыбочивые, от них исходит спокойная, добрая энергия, и хотя они тебя не замечают, но уж точно не заденут, а попросишь — умело, молчаливо помогут... Так и летим — пассажиры жуют, пьют, спят, нацепив наушники, смотрят фильм с Ким Бессинджер, стюардессы вершат свой нескончаемый танец, а я сижу тихо, как муха, и смотрю фильм без звука. Мне покойно, хорошо... Можно бы и заснуть — но не спится. Который там час? Здесь час дня (американцы не говорят 13.00 часов, но — 1 PM — час после полудня) — дома, значит, восемь вечера... Занятно: на двух полушариях следят за этим полетом самые близкие мне люди, а я — в воздухе, над океаном, которого обидно не видеть за облачностью.

Прилетаем... Садимся... Сели! — пассажиры дружно зааплодировали — благодарят экипаж. И вот уже я, ухватив свой чемодан, пытаюсь взять тележку: не тут-то было — служитель изображает всем знакомый жест: «Мани! Эмерикен мани!» — повторяет он. «Еще чего!» — сердито бурчу я, хватаю за поводок чемодан и волоку его на трех оставшихся колесиках, как нашкодливую кошку.

Куда? Куда все, в зал, где вокруг прохода — толпа встречающих. Слышу вопль — и, прыгнув через ограждение, на меня обрушивается Мирек, а уже издали бежит брат, и вот уже я защищена их объятиями от самолетов, чужих лиц, чужого языка — я уже не ничейная! Я уже знатная путешественница с сумочкой на плече и букетом в руках, меня ждет машина. И я... еду! Из аэропорта имени Джона

Ф. Кеннеди! По Нью-Йорку! Надо бы прочувствовать это — таков порядок, но невозможно: плеча касается рука брата, пальцы мои на рукаве Мирека...

Перед нами — густая цепочка красных огней, навстречу — варево огней белых. Хайвэй — шоссе, скоростная дорога с односторонним движением. Начинаю различать что-то по сторонам: ого, летели-летели через весь белый свет, чтобы прилететь в ту же хлюпающую зиму с разлезшимся снегом и волнами воды, поднимаемыми машинами! Проезжаем мост, сбоку — залив, сворачиваем с шоссе на обычные улицы необычного глазу городка — этакого Твин-Пикс — под названием Грейт-Нек (по-нашему — Большой Перешеек), с особняками на холмах, стоящими вдали от дороги, с домиками, украшенными рождественскими венками, с улицами, укрытыми, как шатром, ветвями громадных деревьев, с лужайками перед домами, сейчас сплошь уставленными забавными фигурками, с мостиками через речку. Выпрыгиваем на ярко освещенную рекламой улицу пылающих витрин и деревьев, на которых — вместо листьев — тысячи крохотных, как капельки дождя, лампочек... И снова в близну укрытых снегом — здесь-то, под деревьями, он не тает — улиц, церквей и костелов, мимо яркого аквариума библиотеки подкатываем к двухэтажному домику прямо с новогодней открытки — «Шел по улице малютка...»

Светятся окна, распаивается стеклянная дверь... Дома...

Оказывается, Нью-Йорк — целая страна, состоящая из нескольких бывших городов, объединившихся в большой Нью-Йорк, и из множества небольших, незаметно переходящих один в другой, — это уже штат Н.-Й. А собственно Нью-Йорк Сити (по-нашему — город) — это остров Манхеттен.

Признаюсь, я его разглядывала из окна — дома, автомобиля, автобуса, метро и поезда. Музей, театр, магазин, библиотека, школа, костел, синагога, дом, куда тебя пригласили в гости, — все это витрина, витрина, витрина! Я не была

в Гарлеме и в трущобах, не знакома с жизнью рабочих окраин, не встретила примелькавшегося на наших телеэкранах безработного в красной каскетке и голодающего доктора. Я не видела на Уолл-стрит ни одной акулы, а в Централ-парке — убийц и насильников, не видела на улицах пьяных. Ну, не видела, не видела, что мне их, выдумывать? Стоп! Я видела крыс на рельсах в метро — точно, видела, они мне не приснились. И зря я утверждаю, что нас ни разу не обхамили. Три раза! Дважды — продавщицы в Бруклине и на Брайтоне, наши, увы, соотечественницы (они не виноваты, они по привычке). И однажды — вот оно! — в кассах Карнеги-холла служители, развалившись на стульях, через «губу» (с видимым удовольствием — вычислили чужаков) отказавшие нам в чем-то... Еще раз, увы: служители были «цветные», не сочтите меня расисткой, но истина всего дороже, да и надеюсь, опубликовав заметки, послать их моим, в Нью-Йорк, а они-то знают, как дело было.

Я усвоила: американцы не похожи на нас, поскольку: а) держа вилку в левой руке, они нарезают мясо сразу, а затем перекалывают её в правую руку и так едят, чем копируют правила европейского этикета; б) они дарят четное количество цветов; в) носят обручальное кольцо на левой руке; г) едят торт вилкой; д) дарят молодоженам детское приданое, а накануне родов устраивают party — вечеринку и дарят все для младенца; е) они проходят в театр и концертный зал в пальто и кладут его на колени...

И еще они улыбаются-улыбаются-улыбаются. И за все благодарят и извиняются.

...Как-то на переходе в метро надо было спуститься не менее чем на 70—80 ступенек, железных, неудобных, гулких. А нога — болит. И я, спускаясь медленно и прихрамывая, понятно, мешала спешащим. Однако никто меня не толкнул, но не коснулся, зато почти каждый из обгонявших бормотал: «Sorry»... И в очереди, допустим, в кассу того же метро — никто не коснется тебя: не принято.

Меня пугали «американской» улыбкой — мол, фальшивая и ничего не стоит. Простите великодушно: а родимый мат — он вам дороже? А родимое хамство? Меня стращали: «Они отгораживаются от других, не пускают в свой мир, в свой дом никого». А привычка обсуждать на людях в голос личные дела — свои и чужие — чем она лучше? В общем, меня пугают, но мне-то уже ничего не страшно...

В чем я убеждена, так это в том, что любые догмы мертвы и в итоге лживы.

Ну вот, например. Мы лучше всех.

И умнее всех. И спим мы на льняных простынях, а синтетику не уважаем. Еда у нас вкуснее, женщины красивее, инженеры лучше, врачам цены нет. А уж музыканты, певцы, балет, актерская школа... И потом мы отзывчивые... И самый читающий народ.

...Мы — дураки. Простыни наши никому не нужны, синтетика удобнее льна, наши женщины — толстые неряхи, политики — воры в законе, еда — отравы, инженеры — слабаки, врачи — коновалы, а балет кончился.

...У них клубника — с 6 утра, зубы в порядке, они чистые и сто раз помытые.

Их клубника — без вкуса и запаха, зубы чинить — не подступиться, от их отмытости с души воротит. Это придумать такое: каждый день ВСЕ — в стирку!..

А привычка выбрасывать, не глядя, все в мусор! «Куда ты несешь?! — зываю к брату. — Эту бутылку можно дарить на день рождения даже без содержимого!» А он — в «гарбидж», на мусорку.

А уж «ихняя» благотворительность...

Все так: благотворительностью занимаются многие из тех, кто достиг какого-то успеха, одни — самоутверждаясь, другие — горя желанием наводить порядок не только в собственном доме, но кто-то — и по доброте... В церквях, синагогах, костелах — склады, куда свозят подержанную, но добротную мебель, одежду и предметы быта, почти новые

или совсем новые... Да, да, разумеется, благотворители получают справку об оценке сданного, что потом учитывается при ежегодном подсчете подоходного налога — такса. Но вот, кажется, жлобство — не в обычае: даритель остается неизвестным, а получивший во владение выдавший виды, но вполне жизнеспособный «бьюик» может не тревожиться: никто не похлопает его машину по капоту и не осведомится, как ездит «старушка»...

Еще раз повторю: живя в тепличных условиях, не покидая дом без эскорта, ощущая себя некоторым образом чемоданом без ручки, перемещаемым из машины в машину, и вообще живя сладкой жизнью госты, видишь только то, что тебе показывают. А «чернуху» никто предлагать не собирается — не за тем приглашали... зато щедро открывают и дарят то, чем сами восхищаются.

Так брат дарил мне «вид на Манхеттен издали»: сначала в сиреневой дымке открылись «Twins» — двойняшки, два самых высоких небоскреба, видные отовсюду, а потом проявлялись стройные абрисы других зданий...

Манхеттен напоминает орган — небоскребы взмывают ввысь в сиреневое, утреннее голубое, вечернее розовое или — очерченные электрическим ожерельем — черное ночное небо... Каждый раз они по-своему величественные, возвышенные и музыкальные. Окаменевшая музыка — это, конечно, и о них, причем далеко не в последнюю очередь...

Остров Манхеттен — это обширный Централ-парк, это Чайна-таун и «Маленькая Италия», кафе «Banchetto» и «Украинский музыкальный клуб», Ист-Сайд и Вест-Сайд, это легендарные Пятая авеню и Уолл-стрит (ничем таким не отличающиеся от соседних стрит и авеню), это даже днем переливающийся огнями Бродвей и десятки театров на нем, это музеи, музеи... Это и угол Восьмой авеню и Сорок девятой стрит, где встретились герои О'Генри. Это спесивые дома с навесом у подъезда, чтоб их очень-очень богатые жильцы, выходя из машины, не дай бог, не попали бы под

капли дождя, и швейцар поглядывает в зеркальце для обзора. Это тихая узкая улочка — на ней жил и умер Джон Леннон. Это ветер, продувающий весь остров насквозь, статуя Свободы, встающая из вод. Это всемирно известные имена отелей, домов, ресторанов, магазинов, это шедевры Райта и безумные фантазии нобилей, воплощенные в автобусе или белом рояле из бетона на крыше небоскреба. Это Penthouses — особняки, выстроенные на крышах, — для самых богатых (не был ли Карлсон одним из первых владельцев пентхауса? Это знаменитые небоскребы — дугами взлетающие ввысь, сияющие промытыми стеклами, певучие — дух захватывает, а увидеть верхушку невозможно, не потеряв шляпы... Но описанного сотнями перьев ощущения собственной малости, ничтожности рядом с махинами — его нет! А сакраментальные определения Нью-Йорка, которые скучно повторять, мало подходят крупнейшему мегаполису, где есть все — красота, уродство, благопристойность, неприличие — нет только единообразия, и любая формула будет притянута за уши.

Огромность Нью-Йорка поражает, но не подавляет, а расстояния привычны его жителям, как нашим шоферам-дальнобойщикам, благо, бензин не есть предмет забот. Так что от комплекса вины за потраченное на меня горючее я быстро избавилась, хотя, поселившись в Грейт-Неке, в комнате для гостей арендованного Ирой и Мишей дома, ежедневно ездила на громадные, на мой взгляд, расстояния.

...Побывав в Бруклине, я затосковала: над головой в три ряда линии метро и трайна — поезда проносятся, грохот — уши закладывает. Гремящая темная торговая улица, здесь не живут — только продают и покупают. Чуть в стороне — тихие кварталы небольших доходных домов и особняков, уютных, удобных и... скучных. Мне привиделась размеренная, сонная жизнь. В другой раз тот же Бруклин (но другие кварталы) предстал ухоженными и чинными домами — узенькая узорчатая калитка, десяток

ступенек к высокой дубовой двери (добрая старая Англия? Только вместо дверного молотка — панель с цифрами (кода...)) В квартире удобной, но не кичливой, играют классику и джаз, много читают и интересуются буквально всем на свете. Стало быть — какими глазами взглянешь, да и на кого взгляд попадет?

Наверняка существует гораздо больше вариантов жизни «новых американцев», чем встретилось мне. Одни торопливо ассимилируются и уже с придыханием поминают Клинтон; другие знают, как все переделать и улучшить (еще бы, опыт есть!), да вот с языком проблема; третьи, отчаявшись выучить язык, смотрят русский телеканал, где менторствует бывший минский профессор, «очень грамотный человек», и покупают «русские» деликатесы в магазине «Моня и Миша»... Не так уж мало тех, кому удается «осуществиться», а кое-кто, познакомившись со мною две минуты назад, требовал, чтобы я — не откладывая — переезжала в Штаты... «Там жить невозможно! Что вы там будете делать?!» Жить.

На Брайтон-Бич душа с трудом оторвалась от серебряной безмерности океана, а за спиной громоздились дома, и вдоль домов бродили немолодые люди, словно выгуливали свои меха — шубы и шапки... Грустноватое и странное зрелище. Наверняка среди них были и яркие, счастливые, интересные личности — но казалось, что они все на одно тусклое лицо, и меня охватила тоска, захотелось поскорее обратиться отсюда...

Многие ездят на Брайтон за покупками — говорят, здесь овощи и продукты гораздо дешевле. Но не там я сделала печальное для себя наблюдение: лицо человека выбирающего разительно отличается от лица человека ищущего. Рыщущего. Спокойно укладывающий в тележку покупки, катящий ее по магазину и задерганный человек из очереди — это разные человеческие особи, какой уж там «сапиенс»...

И больше — ни слова о магазинах.

Поздним вечером едем по Бродвею. Впереди — электрические абрисы небоскребов. И тут Мирек спросил: «Поднимемся наверх?» — «А можно?» — «Можно». Он запарковал свою маленькую «Хонду»-броневичок, и через просторный, как поле, вестибюль на лифте мы взлетели на 60-й этаж. Там перешли в еще один лифт — и оказались на обзорной площадке. Можно было смотреть в закрытом помещении, да еще в подзорные трубы, но мы вышли на волю. Ветер! Ночь! А весь горизонт, сколько ни крутишься по галерее, переливается огнями, и вот тут-то, как на живой карте, внизу и вокруг — живой гигантский город. Струятся улицы, мерцают силуэты небоскребов, огненными иглами пронизывают небо их шпили. Перламутром на бархате — красиво сказано, но ведь еще красивей выглядит четкая карта города: Гудзон, очерченный пунктиром огней, вот порт, а этот пунктир — Ист-Ривер. Наконец можно сориентироваться, где что: вон то — Бронкс, а это — Бруклин, а вон, через реку, огни пореже — это уже штат Нью-Джерси, «откуда все дожди и всякие погодные неприятности», многие нью-йоркцы работают там.

Мы прячемся от ветра за стеклянную стену, где и кофе горячий, и сувениры — один другого несуразнее: «Тюремное производство», — утверждает Мирек... И мы покупаем дурацкую фигурку: статуя Свободы — точилка для карандашей!.. Но тянет, тянет на открытую галерею, там — ветер, там — дух захватывает. Оттого, что на душе возвышенно, — пошучиваем. Наверняка именно здесь и прозвучали эти исторические слова: «И всё это, Лёва...»

В лифте обнаруживаем, что он летит вверх! Куда — в небо? В шпиль, в самую его пупочку! Круглая голая комната — опять со стеклами, и видны красные стальные заклепки, коими склепан весь Эмпайр.

Внизу, в вестибюле, — витражи: семь чудес света плюс еще одно, восьмое, — Эмпайр-стейт-билдинг.

И я совершенно с этим согласна.

«Не-е-ет, — подумала я, — при такой сладкой жизни, чего доброго, «посеешь» где ни попадя свою активную жизненную позицию, а без нее куда ты дома годишься?» И принялась выискивать отдельно взятые недостатки. Известное дело, не у своих же родных, кого люблю, а в «их» нравах...

И вправду, бежать к соседке за морковкой никому в голову не придет. И «на огонек» не принято заходить, даже дети друг к другу в гости так запросто не ходят: надо договариваться заранее. Даже чтоб на улице поиграть — только с ведома родителей и по уговору (в многонаселенных кварталах, возможно, по-иному, но я говорю о Большом Перешейке — о Грейт-Неке и таких районах, как он).

Стайку без дела слоняющихся ребят видела в Бруклине. Наряженные в нелепые одежды, вихляясь, корча рожи, орали и выплясывали, впрочем, кажется, довольно безобидно... Во всяком случае, прохожие не оборачивались им вслед, хотя, может быть, именно этого ребята и добивались... И еще — переорать грохот поезда.

Компания школьников пихалась в метро точно так же, как наши... На станции мне вдогонку наподдали и заржали вслед. Было не больно, но обидно.

На днях услышала призыв профессора Святослава Федорова: «Не пеленайте детей! Не связывайте их — не делайте из них рабов!»

Такая вот связь прослеживается.

Babysitter — самая распространенная служба для женщин, которые по возрасту или иным причинам уже не могут рассчитывать на устройство по специальности: даже будь они семи пядей во лбу. Моя невестка умна, образованна, интеллигентна, но — увы! — языком владеет не настолько, чтобы проявить знания и опыт в своей профессии.

Итак, babysitter, няня. Да и эту должность без рекомендаций не получить — ну, в самом деле, кто доверит дом и младенца неизвестной женщине, с которой толком и не договориться?

Вот тут-то и сыграло свою роль спонсорство (кстати, по-английски это слово имеет много значений, среди которых — поручитель, крестный отец, организатор и заказчик... Так вот, в нашем случае это поручитель, а со временем — некоторым образом крестный). Джейн и Бадди — довольно состоятельные люди — четыре с лишним года назад среди нескольких приехавших присмотрели себе для опеки молодую семью — наших Ирочку, Мишу, Машу. Джейн и Бадди помогли им снять квартиру, а познакомившись поближе, содействовали в поисках работы — небольшой толчок, легкое ускорение в нужном направлении оказались как нельзя кстати, и ребята, молодые архитекторы, потихонечку «пошли». «Спонсоры» не оставили их своим попечением и дальше — приглашали в гости, знакомили со своими друзьями, расширяли круг общения. Так появился Дэн — «настоящий миллионер» и, несмотря на это, вполне милый человек, знающий толк в искусстве. Приехавших родителей уже принял как добрых знакомых (не скажу «друзей»: в «спонсорстве» всегда присутствует неравенство остро ощущаемое «спонсируемыми»). Его поручительство было авторитетным. Так, минская интеллектуалка стала воспитательницей — и не испытывает никакого комплекса неполноценности, во-первых, потому, что, отправляясь за океан с дочерью и внучкой, не обольщалась насчет своей карьеры, а во-вторых, потому, что ей интересно. Трудно, низкооплачиваемо, но интересно узнавать новую жизнь и нового человека, который тебя понимает — или не понимает — на двух языках. Более того, невестка утверждает, что, мол, все не столь уж трудно: многое придумано, чтоб облегчить уход за младенцем (думаю, что все же не столь уж легко...).

Ребятишек, действительно, не пеленают, для всего этого существуют памперсы: гигиенично, необременительно, дешево. Матери надо куда-то ехать — малыша сажают в его сумку, суют в машину — и вперед. Еду из баночки

разводят кипяченой водой — не греют! Понятно, что еды, игрушек, памперсов и дальнейших одежек — в изобилии. Детишки всюду со взрослыми: в музеях не раз видела мам (или пап) с нарядными рюкзаками-креслицами на груди, в которых — совсем крохотные малыши... Родитель замирает у картины — малыш помалкивает... Странно, однако среди множества встречных оружие младенцы на моем пути почему-то не попадались...

Наши, семейные, дети приехали в Штаты в возрасте трех-четырёх-пяти лет. Сейчас они говорят на двух языках, дома — по-русски, увы, уже с акцентом. В играх даже дома переходят на английский... Я слышала, как они спорили. Один говорит: «Пичка». Второй: «Нет, тичка!» Оказалось: птичка. Юлик звонит маме: «Освежи мою голову...», а у меня спрашивает: «Ты у нас заночевашь?..»

Я рассматривала учебники и ксероксные листы для домашних заданий и завидовала: как все учтено — и психология ребенка, и его здоровье. Учебники нарядные, красивые, умные. Но! Кем станут дети и будут ли учиться дальше — зависит только от них самих. Если мечтать о каком-то будущем для ребенка, то public school — бесплатная средняя школа — не подходит: учиться легко, уроков почти не задают, но нет того всеобщего течения, которое неодолимо влечет вперед и выше — к вузу. Чистая правда: школа (в какой-то мере тупиковая!) обещаний не дает и особых возможностей не предоставляет. Ангелов здесь тоже не готовят.

Дети — правящий класс. Их не тронь — есть закон об оскорблении ребенка, по которому он может развестись (!) с родителями. Может, и «трогают», но тогда за закрытыми дверьми.

Мы заехали в аптеку за покупками (знаете ли вы, что такое американская аптека? Знаете, конечно), а Маша, в очередной раз порвав со всей родней, уселась у входа на корточки — душераздирающая картинка, Козетта... Поглядывали многие — не вмешался никто. И никто не приста-

вал с расспросами и не обнаружил примеры из личного опыта. Достоинство? Недостаток? По-моему, и то, и другое.

Незнакомый американец позвонил мне по телефону: не передам ли письмо его знакомым в Минск? При встрече рассказал, что, уйдя на пенсию, стал работать в школе помощником учителя, «чтоб проверить кой-какие свои идеи»... Он свободно владеет русским, и рассказ об американской школе звучал так: «Этого нельзя передать! Я же там инфаркт заработал! Это не люди! Это — байстрюки!»

Прошлой зимой наши образцово-показательные мальчики — Юлик и Мартиша — несколько дней не ходили в школу: учительнице они сообщили, что время от времени участвуют в демонстрации детской моды! Пришлось потрясенной их маме отсоединить новокупленную электронную игру от телевизора — из-за нее ребята оставались дома, не отвечали на звонки, придумали хитроумную версию.

В школе Джей Эф Кей — Джона Ф. Кеннеди — самым младшим ученикам вручили задание: читать и записывать время, затраченное на чтение. Победителя ждет «прайз» (приз). Страстная читательница Маша за дело взялась с огоньком. Мы-то усомнились в целесообразности чтения для награды, но официально спущенную директиву решили не игнорировать. Кончилось это драмой: мама уличила Машу в злоупотреблениях... Я тихонько доказывала огорченной маме Ирочке, что Маша генетически склонна к припискам, Маша ревела — пропал «прайз»... В итоге она перессорилась со всем миром — с мамой, дедом, даже со сдержанным папой. И со мною тоже.

Потом Маша спохватилась, что перебрала, и заголосила: все это unfairly — несправедливо, такая жизнь ей не нравится, и никто ее не понимает... И — бросилась на свой второй этаж...

— Сара Бернар... Великая трагическая актриса... — пробормотала ее мама, а я под укоризненные взгляды поднялась к Маше в комнату, стараясь не наступать на круглые

следы слез на ступеньках лестницы. Маша все орала. Я посоветовала:

— Если твоих слов не понимают, возьми бумагу и напиши...

Вот тут-то и началось.

Плакальщица враз замолчала, взяла листок и принялась писать.

Листок этот я увезла с собой, чтобы не оставлять вещественного доказательства, но джинн из бутылки был выпущен. Одно за другим строчились извинения — на хорошем английском, для усиления воздействия — прописными буквами; она просила прощения у дорогой мамы, дорогого деда, дорогой Лили, не забывая подписаться: с любовью Мария. С тех пор она смело грешила, потому что так приятно было каяться! И приз она все-таки получила...

То и дело наши маленькие школьники являлись домой с подписными листами. Юлис и Мартин таким образом распространяли рождественские венки. Обзвонили знакомых, подсунили маме (в ее фирме круговая порука: то и дело родители подписывают друг друга — для детей) и в итоге, подписав аж на 170 долларов, получили свой приз — баскетбольный мяч.

Это тоже благотворительная акция: выручка на нужды школы. Маша «торговала» cookies — печеньем. Родившаяся за восемь недель до Чернобыля и вкусившая тогда прогулку по минскому первомайскому солнышку, сейчас она — крепкая и редко болеющая (постучу по столешнице на всякий случай) девица, застенчивая в обществе и очень даже раскованная со своими. Усевшись у телефона, она принялась звонить: «Дэ-э-эн? — услышали мы, обомлев. — How age you?» И, выполнив ритуал приветствий, нахальная Марья взяла быка за рога: «Любите ли вы печенье?..» Догадливый семидесятилетний Дэн отвечал: «Люблю, когда оно у меня есть...»

«О! — расцвела Маша. — Вы можете получить его у меня, сколько вам хочется!» — и стала зачитывать Дэну ассортимент, записав заказ и обменявшись горячими благодарностями с клиентом, коммерсантка бросилась к нам с победным воплем: «Дэн заказал шесть сортов печенья по две упаковки!» — и, не слушая наших увещеваний, снова бросилась к телефону.

Понятно, что «кукисами» были обеспечены и все знакомые, и родители, и бабушка с дедушкой. Попыталась она завербовать и меня, но не тут-то было: я вскоре уезжала, да и вообще... «советико»... и т.д.

Навеки возненавидев ханжеские изречения «Для детей — как для взрослых, только лучше» и «Единственный привилегированный класс», в который раз испытываю горечь, обиду.

Я запретила себе рассказывать о магазинах — значит, ни слова и о торгующих детскими книгами и игрушками... Замечу лишь, что бедламы, набитые обиженными детьми и взмыленными родителями, не имеют права называться «Детским миром»... Однако так оно и есть: каков мир взрослый — таков и детский...

Знакомая пожаловалась: сыну в школе объясняли профилактику СПИДа... «на банане»: «Я теперь не могу их есть...»

Я тоже не ем бананы — но причины у нас с нею разные. Так что ж — мы антагонисты? Я вовсе не ратую за американскую школу и не против нашей: о той и о другой я знаю плохое и хорошее. Я только по-простому, по-обывательски хочу, чтоб детям было лучше, чтоб ели они лучше, чтоб у них были одежда и игрушки, чтоб их не обижали ни в школе, ни дома и чтоб лечили как следует. А больше — ничего такого...

...Репетируя свой день рождения, Маша прокрутила на полу брейк, потом понеслась в канкане (вполне достоверно, с гиканьем, прыжками и элементами казачьих народных плясок), напоследок склонилась в низком, хотя и криво-

боком реверансе и уже в подбитых железками башмачках с удовольствием отщелкала степ...

Это ведь тоже — школа.

В Метрополитен-музее стайками ходят школьники с учителем, он толкует что-то у картины, они слушают внимательно...

Видела я такие сценки у нас. И не раз. Но вот учитель чаще всего бывал в роли скучающего надзирателя, а объяснял экскурсовод. Может, поэтому передние, перетаптываясь, еще как-то слушали, а те, кто стоял сзади, пинали друг друга, да еще старались через трубочку доплюнуть до картины...

В Художественном музее округа Нассау — поместье на Лонг-Айленде, ставшее бесценной картинной галереей, — выставка: «От Боттичелли до Матисса». В холле — Гольбейн, а в маленьких залах — несметные сокровища: Боттичелли, Эль Греко, Дега, Ренуар! Из частных коллекций, не виданные широкой публикой (кажется, весь Пикассо, все импрессионисты и все европейское искусство начала XX века — в Нью-Йоркских музеях: в Метрополитене, Музее Гуггенхайма, Музее современного искусства и вот здесь).

Сюда ходят семьями. И вот отец и сынишка с печатью болезни Дауна. Ходят, смотрят...

В Метрополитен-музее инвалидов и больных на колясках обслуживают у гардероба (в гардеробе повесили мое пальто и вручили номерок, мне сказали: «Thank you»).

Билеты дешевые, но есть дни посещения и часы, когда можно бросить в урну денежек сколько хочешь: небогатые иммигранты выгадывают, чтоб увидеть и услышать получше и подешевле. Есть еще и бесплатные, «фри», филармонические концерты. Потому что на искусство выкроить денег непросто, а хочется.

Прожить на пособие можно, но скучно. Тяжелее всего тем из эмигрантов, кто не достиг пенсионного возраста (для женщин и для мужчин одинаково — 65 лет), кто уже немо-

лодой, потому не может получить работу с медицинской страховкой. Медицинская помощь, даже на непредвзятый взгляд, — явление парадоксальное и, как утверждают мои близкие, негуманное. Имея жизненно необходимую медицинскую страховку или будучи объектом социальной помощи, все равно вы не можете сегодня, сейчас попасть к врачу. То есть скорая помощь придет скоро и все сделает очень хорошо. Но вот сегодня заболел ты или, упаси бог, ребенок — сиди в поликлинике сколько часов, сколько получится (знакомая сидела с ребенком семь часов!) или звони: назначат appointment — встречу — дней через 10—12, а тогда врач определит, к какому специалисту и на какое число направить... А не болей!..

Попала подруга на операцию (пенсионерам бесплатно): условия, говорит, ах! Белье меняют два раза на день... «Зачем? — спрашивает. — Утром ведь меняли...» Сестра назидательно объясняет: «Вы же весь день были в этом белье...» — и тоже спрашивает: «А как же у вас?» Она, не поперхнувшись, отвечает: «Два раза в неделю...» (А что, разве сказать, что никогда?) «О-о-о!» — качает головой сестра... Кормят — ах! Постель — ах! Через три дня после операции — валяй домой... И жди appointment...

Любая болезнь, тесты, анализы или, не дай бог, операция — катастрофа! А «медикейт» — право бесплатно лечиться — дают только пенсионерам и получающим социальную помощь. Вот и крутятся люди, чтоб получать зарплату наличными. Чек — улика: он попадает в компьютер, и ты, оказываешься, нарушаешь закон, запрещающий, работая, еще и получать помощь. Вообще-то логично, тем более что (по нашим понятиям) Соединенные Штаты приезжим ничего не должны. Недавно прочитала в одной из белорусских газет сетование: слишком много пенсионеров, на двух работающих — один иждивенец. Спасибо, уважили: пенсия, оказывается, подарок, а всю жизнь работавших чохом зачислили в иждивенцы... Обидные понятия, обидные слова.

Все-таки лучше «сеньор ситизен» — почтенный гражданин... А хозяин дома — лендлорд, хозяйка — лендледи. Звучит! Управляющий домом — тот, кто обязан обеспечить в доме тепло, прохладу, свет, воду, гараж, стиральные машины, чистоту в коридорах, около дома, на тротуарах, зелень и т.д., — знаете, кто это? Это суперинтендант!..

И на двери со стилизованной фигуркой в юбочке надпись: «Fog ladies»!

Форма, ритуал? Не скажите. Не случайно ритуалам, форме придается значение с самого раннего возраста — благо есть возможности их выполнять.

«Пиано-концерт» в Грейт-Неке, где исполнителям всего от 7 до 11 лет, оформляется как событие (да это, впрочем, и есть событие): цветы — педагогу, сладости — концертантам, снимают на видео, и выпущена программка, где помещены имена исполнителей и репертуар: Моцарт, Чайковский и... «Два веселых гуся» — как же без них? А держались исполнители очень даже репрезентативно — то есть гордо и с достоинством.

Библиотека, которой мог бы гордиться город и намного больший, обеспечена сказочно: каталоги в компьютерах, связь с фондами всех штатов, художественные выставки и концерты, громадная фильмотека, где можно отыскать все, что придумаете, — я, например, нашла «Броненосец «Потемкин» (но, уж простите, взяла все-таки Феллини). Есть еще и зал компьютерных игр (для детей). Малыш подходит к почтенной даме, она его уважительно записывает в очередь, и он следит за игрой других. Компьютер освобождается — играет. Та же дама неслышно подходит и шепчет что-то на ухо замешкавшемуся: он поспешно освобождает место у компьютера — время истекло...

...В день рождения Мартина его дружок Дэниел пришел раньше времени — мы с Женечкой еще метали на стол угощение, а ребятишки натирали пол какой-то приятно пахнущей и моментально сохнущей мастикой. Зайдя в детскую,

мы обнаружили, что хозяин уже восседает на постели, а гость домывает пол!.. «Он же именинник!» — объяснил, утирая пот, Дэниел. Как было не вспомнить Тома Сойера и его забор! Через полчаса Мартин чинно встречал гостей, старательно отводя глаза от пакетов с подарками и демонстрируя хорошие манеры... пока не устал.

Светлым снежным утром Маша, свежая как роза и кроткая как голубица, отправлялась к школьному автобусу, останавливающемуся у крыльца, и не преминула меня уколоть: «Ты счастливая — тебе в школу не надо...» — «А вот и надо. Я сегодня еду с дедом». — «За-а-чем?» — Маша явно сомневается в моей вменяемости... (По-моему, это считается хорошим тоном — не хотеть идти в школу. На груди майки надпись: «I love school» — «Я люблю школу». А на спине — огромное «NO!»)

А из школы Маша принесла контрольную по математике, оцененную учительницей, доктором Фридберг, так: $B + B = M. Brains + Beauty = Mariya. Algebra!$ (ум + красота = Мария, и все это — алгебра). Явный аванс: Маша математику не обожает, и это взаимно. Но как мечтаю я, чтоб к моим знакомым минским семилеткам так же относились в школе...

А мы и вправду поехали в школу — для взрослых. В Грейт-Неке, как и во всей Америке, есть сеть таких школ для эмигрантов. Нам охотно дали разрешение провести учебный день вместе, и я вроде бы училась со всеми.

Говорят как могут, но только по-английски. Да и как иначе? Иран, Коста-Рика, Греция, Минск... — все флаги прибыли на постоянное местожительство. Учительница умело направляет поиск слова, фразы — подбираясь к ним с разных концов, помогая интонацией, жестом, улыбкой, взрываясь целой тирадой, где ни слова не разберешь, но ясно — о чем... Полная доброжелательность развязывает язык, расковывает. Методика отработана прекрасно, а заниматься с компьютером — просто удовольствие! Ну и, чтобы

продемонстрировать его успехи, брата моего назначают спикером (во вполне мирном значении этого слова).

Сижу, учусь, пишу, читаю. Молчу... Что-то могу прочитать, написать, всплывают в памяти целые конструкции, а на слух ничего не понимаю: «их» американский английский совершенно другой. И сказать ничего не могу — язык на замке. Стыдоба-а-а...

Женечкин жених — сегодня уже муж — американец Ранни. Нам бы поговорить с глазу на глаз. Увы... Ночью я написала в тетради текст, а утром зачитала ему, предупредив заранее: не прерывай меня и не отвечай — все равно ничего не пойму! И докладывала по бумажке (как Брежнев: «Худ бай!»). В остальном общение выглядело так: я оттираю его от посуды — «Ранни, я сама вымою...» — «Ноу!» — «Ранни, а ну — фьють!..» — «Ноу фьють!..» Так и беседовали...

Но здесь, у Женечки, еще куда ни шло — дети и Женя легко снимали почти все наши проблемы. Труднее бывало на званных обедах — в доме у Джейн и Бадди, в гостях у Дэна. Переводили брат и невестка, сами страдающие от невысказанности, от невозможности передать оттенки мысли, в которых только и заключена прелесть беседы... Не так уж много можно высказать в общении при помощи того обиходного языка, которым они успели овладеть за неполные свои два нью-йоркских года.

А говорить было о чем. Нам показали Библию, иллюстрированную Сальвадором Дали, на стенах висели фотографии работ импрессионистов и старых японцев, сделанные Бадди. Дэн в недавнее время руководил детским эстетическим центром. Они были нежными, приветливыми, гостеприимными, любознательными, а я от своего каменного молчания и улыбок замучилась, как после дня тяжелой физической работы... Устала, перебирая и с запозданием находя в памяти ответы на вопросы (и даже не без остроумия!), разгадывая бытовую американскую — не английскую! — речь. Без языка себя чувствуешь (не без основания!) неполноценным.

Надо же! — был случай, когда я порадовалась своей глухонемоте. На Манхеттене, в Сохо, квартале картинных галерей и галереек, крохотных магазинчиков, где подлинные художественные ценности соседствуют с дурацкими чертиками, выскакивающими из коробочек, где орет механический попугай и полно всяких нелепых и очень смешных забавок... Бродим по узкой улочке, заглядываем в витрину запертого магазинчика, где светится голограмма и непонятно, что там у стены — то ли «живой» стул, то ли его изображение, нюхаем замок мастерской Эрнста Неизвестного, спешим — и опаздываем на выставочку Кандинского, заходим погреться — на Манхеттене всегда холоднее — в крохотное кафе «Лаки Страйк». У входа что-то вроде шалмана, а в глубине вполне респектабельные чай, кофе и мороженое (разумеется, по традиции меню было «уведено» для меня, на этот раз Миреком). Наконец оказались в тесной галерейке, где висели несколько графических работ Пикассо и три-четыре Шемякина. Узкоглазая дама обратилась ко мне, указывая на Шемякина, возле которого меня застала. «О чем она?» — спросила я у Мирека. — «Предлагает купить». В смятении я дала деру к Пикассо, оставив Мирека тихо беседующим с дамой. Он уважительно слушал ее, о чем-то толковал и опять слушал... В конце концов мы вышли на улицу. «Предлагала купить... И недорого...» — «Сколько?» — «Ну, четыреста долларов... Я торговался. Сказала, что могут уступить и могут в рассрочку... Ну что, купим?..» Немая сцена...

За проезд по мосту в Бронкс Мирек всякий раз платит три доллара. «Жалко!..» — стону я. «Жалко, но надо», — назидательно замечает племянник. Брат достает из почты нарядный конверт, где красным по белому напечатано, что именно ему — Ф.И.О. — осталось два шага до десяти миллионов. Вчера у нас «миллионером» уже был Миша. Некие непонятные мне рекламные трюки — все привыкли, а я забираю конвертик в свой архив. Женя получила такое

уведомление в самом начале своей американской жизни и на радостях покупала дома всем родным. Целых полчаса.

Отношения с деньгами оказались очень сложными: вначале я не воспринимала доллар как то, на что можно что-то купить или просто разменять. Со временем точка зрения менялась. Первой меня «расколола» Маша: в детском магазине среди детской же бижутерии деловито выбрала медальончик на цепочке и показала мне, что он раскрывается: «Туда помещают фотографию того человека, которого хотят помнить», — и с намеком взглянула на меня. Трезво оценивая свои шансы, я поняла, что проиграю, конечно, кошке Кате (кстати, не ошиблась), но медальончик купила — неожиданно испытал чувство глубокого удовлетворения. Однако «культурная программа», учиненная принимающей стороной, повергла меня в священный ужас, когда старательно скрываемая от меня стоимость билетов однажды случайно выяснилась. Билеты действительно дороги, но концерты Нью-Йоркского камерного оркестра, исполнившего Бетховена, собирают полный зал. Это же следует сказать про Спивакова и Гаврилова в Карнеги-холле, про Шнитке в Линкольн-центре. Ох, Лева, все это было у нас...

...Назавтра после моего приезда брат отвез меня в Гарден-Сити, городок недалеко от Грейт-Нека, на «полуденный концерт» в соборе. Высоко под куполом светились витражи, органист Роберт Людвиг перед исполнением поделился со слушателями — нас было около тридцати — огорчением по поводу «ужасающей погоды» и снежных заносов (на наш взгляд, был заурядный, с небольшими осадками денек), а потом играл — прекрасно играл. Концерты в соборах — явление повсеместное: музыка органная, духовая, струнная; хоры, рождественское действо — это в программе лишь одного собора, а их немало.

Через стеклянную стену Линкольн-центра — филармонии — любовались фресками Шагала, светившимися в Метрополитен-опера.

Хотелось побывать всюду, но — не объять необъятное: знакомство с нью-йоркскими театрами ограничилось модным мюзиклом, который удалось посмотреть на Бродвее — «Поцелуй женщины-паука» (!), да в маленьком «карманном» театрике на Бонд-стрит — три пьесы Эдварда Олби... поставленные самим Олби! По-моему, это тоже немало.

Многое понято, многое упущено. Поводы для тревоги не исчезли — но они существенно передвинулись. Я больше не стану выспрашивать по телефону: «Как вы питаетесь?» — это мы питаемся...

А время безжалостно отщелкивало дни: завершились мои тридцать пять дней, и уже не хотелось ни в театр, ни на музыку — а только видеть милые лица, слышать дорогие голоса, касаться рукой детских головок, наговориться, надышаться, насмотреться...

И наступил день, который летел как сумасшедший: еще утром перематываем видеокассету, а уже день, уже несемся кавалькадой в аэропорт, уже невпопад говорим что-то, не к месту смеемся, а пальцы не хотят размыкаться, и стопудовыми ногами бреду к пограничнику, не разбирая дороги. Оглядываюсь — расплываются лица, и голос Мирека: «До встречи!»

«Пять недель — не так уж мало, если можно провести их с теми, кого любишь и с кем хотел бы всегда быть вместе». Это за меня досказал Хемингуэй в «Островах в океане» — я даже подпрыгнула, прочитав эти слова...

P. S. Еще раз стоило подпрыгнуть, прочитав у Андрея Битова: «Смысл путешествия в том, что вернешься домой...» Рейсом Шаннон — Минск в тот день летели всего шестеро пассажиров...

«Знамя юности», 5, 6, 12, 13 мая 1994 г.

ЛИЛЕЧКА

Вместо послесловия

Женское имя Лилия — от названия цветка. Родители выбрали имя для старшей дочери, вряд ли зная, что в нем заключены понятия — чистый, невинный, симпатичный, щедрый, тактичный, с отменным чувством юмора, легкий в общении.

Все эти качества присутствовали в Лилечкиной жизни. Были они изначально заложены или развиты личностью, не столь важно. С нею всегда и всем было комфортно. Ее шаловливость в отношениях была притягательна, но Лилечка никого не подпускала близко к своим проблемам. О них вообще обычно знали один-два человека. Это никогда и никому не позволяло о ней злословить.

Что сблизило

Нашу дружбу с 1960 года до 6 января 2021 года вряд ли правильно назвать этим словом. Оно какое-то очень официальное и размытое. Наши отношения с Лилечкой строились на понимании с полуслова, полунамека, полувздоха. Мгновенного угадывания настроения, чувств и желаний. Вот смешной эпизод.

Лет двадцать назад мы гуляли с ней по Вильнюсу и зашли в какой-то сувенирный магазинчик. Мы часто ездили в Вильнюс, ненадолго. Ездили в театр и никогда на шопинг. Оказался часок до начала спектакля Някрошюса, и мы отправились на узенькую улицу. В полуподвальном магазинчике соблазнов было море, а денег у нас только

на обратный билет до Минска. Ну еще какая-то малость. Лилечка предложила:

— Давай сделаем друг другу подарок. Только не сговариваясь. Я выберу, и ты выберешь. Посмотрим, что получится.

Через несколько минут мы шли навстречу друг другу с разных концов магазина с совершенно одинаковыми маленькими, величиной с ладошку, матового белого стекла вазочками для цветов. Я заплатила за свою и вручила ей. Она сделала то же самое.

Было и смешно, и радостно. Дамские сумочки приобрели от вазочек внушительный животик. Вечером в театре на спектакле соединили оставшиеся рубли-копейки. Хватило на одну чашку кофе в буфете. Прикладывались по очереди. Сейчас даже не верится в ту бедность, которая, впрочем, не мешала нашим желаниям.

Эта вазочка стоит передо мной как непостижимое чудо одинаковости, понимания, хотя мы никогда не были ни в чем похожи. В возрасте, работе, личной жизни все было разное. При этом никогда не было споров и ссор. При этой разности мы легко и с какой-то радостью подчинялись друг другу, принимая и соглашаясь.

Познакомились, работая в газете «Знамя юности». Я пришла неопытной студенткой. Тогда на журфаке учили чему угодно, но не журналистике. Живых журналистов за пять лет почти в глаза не видели. Всему училась, работая в редакции. Лилечка была корректором. Естественно, началось с правки текста. Тогда наша семилетняя разница в возрасте показалась мне очень значительной.

У Лилечки была семья (муж и двое сыновей-близнецов). Но очень быстро наши отношения стали развиваться, и все отличия оказались неважными.

Мы могли болтать бесконечно, и это было очень интересно, потому что нащупалось общее — театр. Никто из нас тогда о нем не писал. Потом как-то так получилось,

что мы с Лилечкой решили написать о театре дуэтом. Никогда раньше или позже у меня это не получалось. И это оказалось полезно, потому что я у нее училась. Я писала скупо, кратко. Она — многословно. Мы сидели рядом и договаривались. Складывали общий текст. Лиля выправляла стиль. До конца жизни Лилечки я стеснялась показывать ей свои работы. Знала, что она обязательно найдет кучу стилистических и грамматических ошибок. Конечно, она многое мое читала, но никогда никаких замечаний или упреков по поводу КАК. Только единство взглядов — про ЧТО.

У нас было много совместных поездок. В командировки. В отпуск. На спектакли в Вильнюс. Иногда на месяц, на неделю, на пару дней. Никогда не было скучно. Много шутили, смеялись, не ссорились, не надоедали друг другу. Для меня это всегда была возможность чему-нибудь у нее поучиться. Мы всегда читали. Разные книги. Могли часами сидеть молча с книжкой. Я всегда много читала, но никогда не могла сравниться с нею и в чем-то перегнать. Если открывала что-то для себя и хотела поделиться, оказывалось, что она уже это читала. Оставалось обмениваться мнениями, и они совпадали.

Ей до конца дней приносили газеты, журналы, книги. Она читала постоянно, даже тогда, когда пришлось взять лупу или читать одним глазом (второй уже ничего не видел).

Лиля была очень музыкальна, в отличие от меня. Она хорошо играла на пианино, легко могла угадать мелодию и композитора.

Помню один яркий момент, когда музыка сближала нас в течение целого года.

Лиля тогда жила с Брандобовским и детьми в доме родителей ее мужа на улице Урицкого. Тесновато. Первый этаж. Свекор какой-то непонятный и тихий. Зато свекровь — явный лидер в доме. Она работала в магазине-

гастрономе наискосок от дома. Все держала под контролем. Жили небогато, но у них появился громоздкий магнитофон, и можно было слушать записи, которые не звучали по телевизору и радио.

Из Москвы нам привезли пленки с песнями Булата Окуджавы. Он входил в моду, и его запрещали. Мы слушали эти записи ежедневно. Нехитрая музыка и потрясающие тексты. Это стало ритуалом. Когда квартира освобождалась, потому что уходили с детьми на прогулку, мы садились возле магнитофона и слушали Окуджаву. Я уже запомнила все слова и мысленно их проговаривала. Лилечка помнила и музыку и тихонько ему подпевала. Поверьте, это было своеобразное помешательство. Что-то вроде наркотика. После работы мы бежали к ней и включали магнитофон. Пели, как умели, радовались до слез. Любовь к Окуджаве осталась на всю жизнь. Вспоминали позже и смеялись, а потом Лилечка садилась за пианино и наигрывала.

Путешествия

Из многочисленных поездок особенно запомнились некоторые. До ее сближения с Володией Бойко мы проводили отпуск в компании с ее сыном Игорем и моей мамой. Особенно весело было в Юрмале в маленьком тихом поселке Мелужи. Его открыла когда-то моя Зочка. Там появилась дружеская латышская пара, которая сдавала нам с мамой удобную комнату. Потом к нам присоединилась Лилечка с Игорем. Я получала ежедневные письма от Шабана. Лилечка тоже ежедневные — от Бойко. Это не мешало нам «делать глазки» интересным мужчинам. В Латвии они очень заметные и воспитанные. Готовые на короткий роман, но до этого дело у нас не доходило, так как даже в мыслях не было изменить тем, кто остался в Минске.

Скажу точнее — мы использовали новых знакомых в качестве экскурсоводов. Они — местные жители, знали

и показывали охотно все достопримечательности. Возили нас в электричках по всему побережью.

Славная компания: две дамы зрелого возраста, солидная бабушка, школьник-сын и два внешне очень интересных латыша. Общение с ними не имело продолжения. Кончался отпуск, кончались поездки. Сближало одно странное обстоятельство. Местные жители не ходили на море. Мы тоже с Лилей почему-то не рвались на пляж. Моя Зочка рано утром делала зарядку и окуналась в море. На этом все. Никакого загорания и лежки на песочке. Только бесконечные новые впечатления.

Уже позже Лилечка с Бойко ездила на юг, в Коктебель, в поселок Рыбачье — в литературную среду. Мы с Шабаном ездили в Дом творчества Дубулты — к северному морю. Там тоже была литературная среда. По возвращении в Минск было что обсудить, о чем посудачить. У них было больше литературы и живописи. У нас — театра и актеров.

Театральные марафоны

Они начались с совместных командировок в областные города. В ту пору газета «Знамя юности», где мы работали, была очень популярна во всем Советском Союзе и имела большой тираж. Лиля работала в корректуре. Я занималась текучкой на разные темы. В редакции знали, что мы обе любим и знаем театр, и редактор А. К. Зинин отправлял нас в командировки на несколько дней с обещанием опубликовать то, что мы напишем о театре. Нам давали по два «подвала» или по полполосы с продолжением в следующем номере.

Сегодня это звучит как выдумка, но материалы сохранились. Это были «письма из областного театра». Наши статьи с интересом читали театральные люди. Спорили, часто не соглашались, жаловались редактору. Но все это делало нас известными в театральной среде. Мы писали

дуэтом, за двумя подписями. Больше никогда и ни с кем я так писать не могла.

Давно не читаю «Знамени юности» и не слышала, чтобы там появлялись любители писать о театре или готовить интересные интервью с актерами.

Тот период продолжался несколько лет и помог нам с Лилей стать теми театральными критиками, какими мы стали. Это были наши университеты. Никаких, к сожалению, учителей не было. До всего доходили сами.

Особенно запомнилась командировка в Гродно. Тогда еще театр работал в старинном здании, где сегодня играют куклы Олега Жюгжды. Мы поехали в начале весны, в марте, и были настроены на теплое время, но внезапно похолодало и повалил снег. А мы в легкой обуви, модненьких курточках. Посмотрели на нас дрожащих в театре и выдали валенки и теплые свитера на время спектакля. Показаться в зрительном зале в таком виде мы не рискнули. Нас усадили в боковую ложу, и все пять дней мы сидели там, прячась, хохоча и чувствуя тепло театральных людей. По возвращении в Минск в своих статьях мы гродненцев искренне перехвалили. Вообще-то было за что, но позже посмеивались над собой еще очень долго.

Однажды ранней осенью обнаружили, что пропадает отпуск, и решили поехать в Москву смотреть спектакли в разных театрах. Тогда еще была жива моя родня и было где остановиться. Нам с Лилечкой выделили отдельную комнату, и мы принялись ежевечерне ходить на спектакли. Окружающие смотрели на нас как на ненормальных. За тридцать дней мы посмотрели тридцать спектаклей, не потратив ни одного вечера на другие интересы. Иногда удавалось купить билеты. Иногда трясли журналистскими удостоверениями, и нас пускали на свободные места. В наших способах попадания в театры за пределами Беларуси всегда был элемент рискованной авантюры. Мы были молодые и красивые. Возможно, это тоже помогало.

Иногда (как на Таганке и в «Современнике») приходилось весь спектакль стоять у стенки. Терпели и наслаждались. Придя домой, полночи обсуждали увиденное.

Семья моей тети Веры, старшей сестры моего отца, где мы жили, была очень театральной. Они нас грамотно ориентировали и направляли в театры. Но и они не могли удержаться от шуток по поводу нашего фанатизма.

Им хорошо: могут наслаждаться в любое время, а мы — приезжие. Когда еще выберемся в Москву, да на такой срок?! Как выяснилось позже, этот марафон оказался полезным. Все главные спектакли времени мы видели и имели о них собственное мнение, хотя, увы, написать об этом по возвращении в Минск не удалось. В Беларуси рецензии о российской театральной жизни уже были не нужны.

Где-то год назад я набрела на Лилину статью о творчестве Семена Букчина. Он тоже был нашим «знаменцем», правда, уже после моего ухода из газеты. Мы все друг друга знаем. Лилечка очень точно написала о главном недостатке нынешних рецензентов, будто мы с ней успели обсудить эту тему. О неряшливости речи и мысли, о желании непременно «самовыразиться», да еще с фигой и конфетой в кармане.

Лиля очень интересно написала в «Монологе» о династии Владимирских. Была хорошо знакома с тремя поколениями и вхожа в их дом. Вела радиационный «Новости театральной жизни», где рассказала о Лилии Давидович, Елене Рынкович, Артуре Вольском, Вере Павловне Редлих.

О личном

Сейчас обнаружила, что совсем не знала ее биографии до момента нашего знакомства. Была в эвакуации в Куйбышеве. Там окончила школу и поступила в институт. Уже потом был филфак БГУ. Многих родных расстреляли

в Минском гетто, а любимая тетя Хая уединенно жила в Вильнюсе. Мы иногда у нее останавливались.

Огромной неутраченной трагедией стала для Лили смерть сестры Риты в авиакатастрофе. Она сделала ее сына Мирека, по сути, своим сыном, сформировав в нем особые человеческие качества и мировоззрение. Это обернулось навечно взаимной любовью и нежной дружбой. Сейчас Мирек живет с семьей в Америке. Постоянно звал Лилю переехать к нему, чтобы как-то отплатить за все сделанное ею и облегчить ее небогатую жизнь. Кажется, она дважды была у него в гостях. Переезжать навсегда наотрез отказалась. В Минске остались могилы близких. На памятнике Володе Бойко она выбила свою фамилию без даты ухода из жизни. Это было ее решение. Мирек звонил постоянно и несколько раз в год приезжал в Минск. Лилия так его любила, что скрывала свои болезни и тревоги. В последний год жизни Лилечка только мне говорила то, что скрывала от остальных.

— Мне надоело жить. Я хочу к Бойко.

Это лишало ее нашего вечного, иногда глупого оптимизма и приближало уход из жизни.

В информационном пространстве, к сожалению, не осталось следов биографии Владимира Бойко, искусствоведа, педагога, поэта, художника. Это был человек, кардинально изменивший Лилечкину жизнь. Они встретились, когда у обоих были семьи с детьми. Полюбили друг друга мгновенно, но долго шли к общей супружеской жизни.

Тогдашний муж Лили Брандобовский по-своему любил ее. Сближали дети, но что-то не складывалось и все больше разъединяло, хотя амбициозный Брандобовский не мог понять, как его, красавца, можно было променять на невзрачного Бойко. Да, у Бойко не было яркой внешности. Он не был обеспеченным человеком и в своей среде мало чем выделялся. Володя Бойко был непредсказуем. Он постоянно менял свои профессиональные увлече-

ния. Был знатоком и преподавателем изобразительного искусства. Написал книгу и сразу же решил сам писать картины. Получилось. Написал статьи про белорусских литераторов и стал сам писать стихи. Получилось.

Когда они с Лилечкой поняли, что должны быть вместе, очень долго скитались без своего дома. Когда получили двухкомнатную «хрущевку» на пятом этаже, сделали свой дом открытым для всех друзей и местом бурных дискуссий об искусстве. Сохранились колоссальный архив и огромная библиотека. Для Лили осталась комната Володи как неприкосновенное сокровище. Она без конца перечитывала его стихи и письма. Буквально полгода назад я нашла в своем домашнем архиве стихотворение Бойко, посвященное моей маме. По телефону прочитала Лилечке. Она о нем не знала, попросила ей переслать и сразу же выучила наизусть. Это еще одно свидетельство ее фантастической памяти, опирающейся на огромные знания. Вот эта страничка как свидетельство того, чем мы жили.

Лилия при всей ее легкости всегда испытывала определенное напряжение в отношениях с мужчинами. Да, она не была умелой и заботливой хозяйкой. Ее напрягали бытовые заботы. Она отзывалась страстно и эмоционально на то, как воспринимали ее внутреннюю жизнь. Словесный штамп — духовное родство. Что поделаешь... Это так. Она была жертвенная жена. Шла в этом до конца, хотя иногда не получала благодарности по полной. Никогда не истерила по этому поводу. Искала выход и находила.

Благодарность

После «Знамени юности» Лилечка до конца жизни работала в «Аргументах и фактах». Понимая, что она со своими знаниями русского и белорусского языков, тонкостей литературного стиля и жизни театра не может быть простым корректором по должности, руководство считало ее

стиль-редактором. Умные журналисты постоянно с ней советовались и проверяли некоторые свои соображения.

Она не дослужилась до какого-нибудь начальственного положения и повышенной зарплаты. Никаких серьезных наград и званий, никакого общественного государственного признания. Только глубокое уважение от всех знавших ее и известность в искусствоведческих кругах. Еще неизменная улыбка при воспоминании о Лиле Брандбовской, уникальной личности, чья девяностодвухлетняя жизнь была украшением времени в этой стране.

Татьяна Орлова

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ПЛОЩАДЬ СВОБОДЫ	17
I. РЕЦЕНЗИИ	
Слушайте, товарищи потомки	29
Открытый урок	35
Печальнейшая из легенд Вероны.....	42
Если звезды зажигают.....	48
Душа — дело тонкое.....	55
Аргумент — за	60
ТЮЗ, «Бемби».....	68
Как молоды мы были.....	75
«Остров Елены».....	82
Гуска прячется от истории.....	87
Любя и надеясь	92
Бытие быта.....	98
Гук абарванай струны	104
2. ПУБЛИЦИСТИКА	
Чаго ты хочаш, на што здольны?	109
Поиграем в куклы?.....	115
Фасад услуги.....	120
«Цель творчества — самоотдача»	125
Поговори со мною.....	133
«И жить торопится, и чувствовать спешит»	140
Такое непростое искусство	147

У меня зазвонил телефон.....	153
Чей голос слышим	155
Полвека спустя	161
3. ДУЭТ	
По обе стороны рампы. Три письма из Гродно	167
4. ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ	
И дольше суток длится день... (Галина Маркина)	185
...И вдохновение (Вера Редлих)	191
И мастеровые, и зодчие (Анна Обухович)	196
«Буйны план чалавечага сэрца...» (Илья Курган)	201
З трэцяга пакалення (Аўгуст Мілаванаў)	206
«Пачуцці — вось вышэйшая думка...» (Уладзімір Матросаў)	215
3 юбілеем! (Барыс Эрын)	224
Театр — это вечный «Дон Кихот» (Борис Луценко)	229
Как полюбить человека? (Ростислав Янковский).....	237
Отдельный человек (Дмитрий Орлов)	248
Абраннікі лёсу, нявольнікі часу (Дынастыя Уладамірскіх)	256
5. АМЕРИКА	
«И все это, Лева, мы должны догнать и перегнать...»..	289
ЛИЛЕЧКА. ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ	315

Литературно-художественное издание

Брандобовская Лилия
Белый рояль в небесах

Составитель Т. Д. Орлова
Редакторы Ю. В. Баженова, А. И. Поправкина
Дизайн и верстка А. В. Гончарова
Корректор Ю. А. Хоголаз

Подписано в печать 11.03.2022.
Формат 60×84/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура Univers LT CYR. Усл. печ. л. 21,25. Уч.-изд. л. 20,5.
Тираж 200 экз. Заказ 215.

Общество с ограниченной ответственностью «РИФТУР ПРИНТ».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/284 от 9.04.2014.
Ул. Тарханова, 13а, Минск, 220035.

Унитарное предприятие «Джи энд Ди».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/36 от 13.01.2014.
Ул. Бурдейного, 37–191, Минск, 220136.

Редакция «Аргументы и Факты в Беларуси»
Ул. Б.Хмельницкого, 10-а, Дом прессы, Минск, 220013.

Не для продажи.



В книге собраны самые яркие тексты театрального критика Лилии Брандобовской (1928–2021), которые автор регулярно публиковала в газетах и журналах Беларуси, начиная с 60-х годов прошлого века. Рецензии, обзоры, творческие портреты, эссе и воспоминания создают полное представление о театральной жизни этого времени и о самых значительных ее личностях.

Автор так объясняла название «Белый рояль в небесах»: «А может быть, его подняли туда, чтобы мы обратили вверх глаза, до этого момента опущенные вниз?..»

**АРГУМЕНТЫ
И ФАКТЫ** www.aif.by

ISBN 978-985-7233-72-4



9 789857 233724

ЛИЛИЯ БРАНДОБОВСКАЯ
БЕЛЫЙ РОЯЛЬ
В НЕБЕСАХ

ЛИЛИЯ БРАНДОБОВСКАЯ
БЕЛЫЙ РОЯЛЬ
В НЕБЕСАХ