

В. Арбузова 22 июня 1963

УЖЕ само включение в репертуар двух крупнейших московских театров — Малого и имени Маяковского — пьесы А. Арбузова «Нас где-то ждут...», населенной смешными и нелепыми чудачками, людьми с несложившимися судьбами, «странными», ущемленными жизнью, — настораживало. Но еще была надежда, что театры, предъявив по отношению к автору высокую степеньзыскательности, побудят его к коренной переработке своего произведения, в итоге чего сценический вариант пьесы окажется правдивее, выше по своим идейным и художественным достоинствам, чем ее журнальный вариант.

Теперь, после знакомства с постановками пьесы, надо сказать откровенно и решительно, что эта надежда, к сожалению, не оправдалась. Хотя и в том и другом театре за постановки взялись главные режиссеры Н. Охлопков и Е. Симонов и в спектаклях заняты лучшие актерские силы, оба сценических коллектива из-за надуманности и умозрительности драматического произведения, его изолированности от нашего времени, от созидательной жизни народа постигла крупная идейно-творческая неудача.

Уже в процессе чтения пьесы Арбузова обнаруживается ее близость рецептам и образцам современной модной западной драматургии, показывающей человека в скорлупе собственных «переживаний», одинокого, никем не понятого и никого не понимающего. В искусстве общества, где человек человеку — волк, люди изолированы друг от друга, живут по «принципу»: мой дом — моя крепость и мой маленький, душный внутренний мирок — тоже моя крепость, в историю я никого не хочу впускать, эти приемы хотя бы понятны. Но

в силу чего так непроходимо изолированы друг от друга герои арбузовской пьесы? Почему они не столько действуют, сколько излагают зрителям свои «мысли вслух»? Что заставило автора начать пьесу ремаркой, многое определившей в общем ее звучание: «Действующие лица свободны от общения друг с другом — они в себе»? Что заставило автора даже в финале пьесы, когда, по его мнению, жизнь героев произведения измени-

Стремление Арбузова написать пьесу о вторжении прекрасного в жизнь людей, об активной, преобразующей роли искусства в жизни очевидно. Но в силу того, что драматург показал людей в изоляции от жизни, друг от друга, вне их общественных и трудовых связей, его замысел не нашел верного и художественно правдивого воплощения. Характерно, что даже два главных и, видимо, симпатичных писателю героя —

де? Результат забвения опыта и традиций выдающихся русских и советских драматургов? Ведь они умели одной фразой, а то и одним словом передать богатейший поток впечатлений, океан сложных и бурных чувств, наполняющих человека, не прибегая при этом к помощи картин, заимствованных из психиатрической клиники.

Но как бы ни было, героям пьесы сильно недостает нравственного здоровья, психоло-

гическое плохо работает и т. д.), а герои арбузовской пьесы даже и не писали никуда, не жаловались, просто сидели и вздыхали.

Правда, вроде бы после шести или семи месяцев, проведенных совместно с Ильиной, люди эти несколько меняются: они не дают Ильину в обиду, как дали раньше прежнего директора Дворца культуры, принимают на себя руководство различными кружками. Но все эти изме-

НЕУДАЧА ДВУХ ТЕАТРОВ

лась сильно и бесповоротно, предписать им также говорить каждому о своем, часто не слыша, да и не слушая друг друга?

Не потому ли так изображены здесь люди, что в пьесе нет главного — бияния пульса народной жизни? И что это главное, видимо, и не привлекло внимания драматурга, оказалось им начисто незамеченным. За исключением отставной актрисы Ильиной, приезжающей в маленький и подчеркнута захолустный подмосковный городок в качестве некоего современного культуртрегера, все остальные герои произведения в общественном плане совершенно бестемперamentны. Каждый думает о своем, живет для себя и даже в итоге кипучей, но крайне слабо показанной автором культурно-просветительной деятельности Ильиной приходит лишь к такому выводу: «Главное — догадаться вдруг, что ты человек».

Не гражданин. Не создатель и борец. Не хозяин своей судьбы. А просто — человек. Человек «вообще»!

Ильина и председатель райисполкома Грек, — разговаривая ночью между собой, больше обращаются не друг к другу, а он к мысленному образу своей жены, а она — к подобному же образу своего бывшего мужа. Сами мысленно присутствующие здесь супруги порой обращаются не только к своим «половинам», а действуют по «принципу», так сказать, «перекрестного огня».

Что это — признак высокого интеллектуализма, утонченнейших человеческих чувств, «тайного тайных» движений человеческих сердец и людских взаимоотношений или не более, чем свидетельство авторского неумения раскрыть душевный мир человека средствами театральной драматургии, не превращая его в личностно психически неуравновешенную, живущую призраками и галлюцинациями? Трудно говорить о подобном неумении в отношении опытного драматического писателя. Тогда, может быть, все это результат бездумного, слепого следования западной «мо-

гической уравновешенности, они живут жизнью по преимуществу созерцательной, погружены в замкнутый мир своих раздумий и чувствований, характеры их лишены активного, деятельного начала.

Было бы наивно возражать писателю, утверждая, что-де случаи, подобные изображенному им, места в действительности не имеют. К сожалению, имеют. Более того, есть даже места, где клубы или вообще стоят закрытыми или недостроенными. Возражение вызывает другое. Выбрав объектом своего изображения — здесь уместно будет применить определение, данное в докладе секретаря ЦК КПСС Л. Ф. Ильичева на Пленуме Центрального Комитета партии — лежбоек от культуры, драматург относится к этим лежбоям не с осуждением, не с порицанием, а с сочувствием и состраданием.

Молодежь, которую Л. Ф. Ильичев назвал лежбоями от культуры, хоть «жалуется», пишет во все инстанции, что клуб не отремонтирован, библи-

отекарь плохо работает и т. д.), а герои арбузовской пьесы даже и не писали никуда, не жаловались, просто сидели и вздыхали.

Нельзя сказать, чтобы театры — и Малый, и имени Маяковского — не попытались несколько изменить звучание пьесы. Внесены некоторые коррективы в текст произведения. Оказались, например, изъяты некоторые рассуждения Феда Грека о том, что «Павел Корчагин... для современного советского юноши... не может быть образцом для подражания», что «подражать Корчагину — это значит возвращаться назад», некоторые другие фразы. Однако все это напоминает лишь заплатки на костюме, «капитально» подпорченном молью, не более.

Мы видим в обоих спектаклях превосходных актеров. Ильину играют М. Бабанова и Р. Нифонтова, старшего Грека — Л. Свердлин и В. Доронин, Праздникова — А. Ханов и И. Любезнов, Орла — Б. Толмазов и В. Хохряков. Талант и специфическое обаяние каждого из этих актеров привлекают и покоряют. Но именно их личное обаяние, а не образы, которые им приходится воплощать. Образов-то, полноценных, реалистических образов современных советских людей нет, так как могут они родиться лишь в действии, в борьбе, в человеческих взаимосвязях и взаимном общении, а не в грустных «размышлениях вслух», не в бегстве от жизни.

В Малом театре Е. Симонов, видимо, направлял усилия актеров на передачу всех «тонкостей» переживаний и размышлений героев. В театре имени Маяковского Н. Охлопков стремился к ролевым пьесам всячески «укрупнить», «приподнять». Здесь призваны на помощь и помощь через зрительный зал (так называемая «дорога жизни»), через который чрезвычайно эффектно выходит на сцену Ильина — Бабанова, и двери, вдруг возникающие на зеленом «заднике», из которых Ильина, как из царских врат священник, не менее эффектно появляется в финале. Но трудно сказать, кто из режиссеров шел по пути более плодотворному, кто — менее, ибо серьезнейшие недостатки пьесы в обоих спектаклях так и остались непреодоленными.

Трудно сказать, кто из художников — Б. Волков в Малом театре или И. Сумбаташвили в театре имени Маяковского более точен в своих поисках. Сумбаташвили ввел нас в обстановку старинного зеленого, с церквушками, городка, почти нетронутого преобразованиями нашего времени. Действие спектакля, оформленного Волковым, развивается на фоне

новых многоэтажных и строительного крана. Но и другое оформление «интересно» по отношению к людям, плутающим по улкам собственной мелкой психологии.

Говоря о том, что театры приложили свои усилия, чтобы «спасти» пьесу, я отношусь к этому скептически. Я думаю, что это может быть основанием для обвинения их от ответственности за самый ее вариант. Равно отвечают за это органы культуры, призванные энергично, активно руководить формированием репертуара театров, а не занимаясь в этом важнейшем политическом и художественном деле пассивно, созерцательную позицию.

Юр. ЗУБКОВ