

ПОПУЛЯРНОСТЬ не приходит сама по себе. Нужны победы, достижения, титулы, премии. Все это есть у Куйбышевского академического театра драмы имени М. Горького. Есть и хорошо поставленная реклама. Не посмотрев еще ни одного спектакля, мы уже знали, что Куйбышевцам в каждом начинании сопутствует удача, что спектакли в театре идут с аншлагом и что «Дачники» М. Горького в постановке главного режиссера Куйбышевской драмы П. Моначевского выдвинуты на соискание Государственной премии.

Существуют даже целые три канонизированных версии успеха театра Моначевского. Суть их в том, что театр опирается на яркие актерские дарования, учитывает вкусы зрителей и сохраняет уверенность в себе. И еще одно немаловажное обстоятельство: театр под руководством П. Моначевского исповедует своего рода поэтический реализм. На деле это означает, что почти все спектакли, оставаясь верными литературному первоисточнику и жизненной правде, несут в себе немалую долю задумчивости, оптимизированного чувства.

Само по себе это прекрасно, точно так же, как прекрасно, например, решение полковника Березкина, которого в «Золотой карете» Л. Леонова играет Н. Кузьмин, посвятить себя тому, чтобы стать опорой ослепшему Тимоше. Ведь не каждый способен на такой шаг. Он требует мужества, твердости духа, умения жертвовать своими интересами... Об этом, собственно, и написана пьеса Леонова — о душевно закаленных людях, стойко и непреклонно преодолевающих трудности и способных поддержать друг друга в критических ситуациях.

Но сегодня в этом спектакле почему-то вместе с задумчивостью пробиваются сентиментальные нотки, некоторое любование прошлым. И в образах Березкина, Тимоши и Марьки превалирует не волевое начало, а нечто другое. Это уже не вчерашние герои, прошедшие войну и лишения, а сегодняшние, ни войны, ни лишений не знающие. Что-то сломаилось в этом спектакле. В нем нет накала и атмосферы приподнятости послесоветского времени. Нет воодушевления и уверенности в том, что человек способен творить чудеса. И нет самого главного — моральных и психологических предпосылок, формирующих героические характеры.

Наверно, поэтому В. Борисову, проявившему в спектаклях «Последний посетитель» и «Я — женщина» склонность к созданию героев жестких, циничных, идущих напролом, не удается выстроить роль Тимоши достаточно убедительно. Так, чтобы не возникло вопроса, чем его герой покорило своего боевого командира Березкина и какие чувства вызывает он у Марьки (Т. Титова) — уважение, любовь или только сострадание и жалость?

Задумчивость, или, как это называют применительно к

театру Моначевского, «душевная режиссура» — штука тонкая. Малейший перегиб... Да, спектакли такого рода сегодня пользуются у зрителя успехом. Зритель рукоплещет, не отдавая себе отчета в том, что вот эта самая задумчивость пробуждает не столько высокие чувства, сколько жалость. Мы жалеем Тимошу и Марьку, жалеем Кузякина и Надю в спектакле «Любовь и голуби» и Машу в «Я — женщина». И, что уж совсем нехоти, даже Казьмин в «Последнем посетителе» В. Дозорцева — и тот вызывает у нас порой вместо негодования

факт Редькина». Успех спектакля во многом предопределен удачно подобраным ансамблем, актерским дарованием С. Кагакова, сумевшего вызвать симпатию зрителя к чудаконату Редькину, остроумным сценарнографическим решением (А. Забидаров). Но главное достоинство спектакля — ирония, придающая естественность, легкость, искристость всему, что происходит на сцене.

НАЛИЧИЕ и отсутствие своего отношения к теме определяет гражданскую позицию театра. Куйбышевская драма стремится не отставать от времени, идти с ним в

нем заняты только три активно действующих актера, А. Сурковой и П. Моначевскому удалось добиться большой слаженности, выразительности и точности в психологической нюансировке. Спектакль привлекает внимание зрителя сразу, как только Казьмин заканчивает разговор по телефону. Мы, не отрываясь, следим за словесной дуэлью героев, и если в зале звучит смех, то смех несверлей.

Спектакль захватывает нас своей убедительностью. Только в чем он нас убеждает?

Для начала уясним себе, кто есть кто на сцене. Ю. Га-

его обвиняет Посетитель? Или он ни в чем не повинен, разве что только в том, что полагался на честность и порядочность своего помощника Ермакова? Ведь вот что интересно: в какие-то моменты он вызывает у нас даже симпатию. А под занавес нам этого «шокированного» густостью Ермакова старикашку даже немного жалко. Как же это получилось?

А получилось просто. В пьесе В. Дозорцева Ермаков мелок и жалок, тем самым он как бы укрупняет фигуру циничного и наглого дельца от науки Казьмина, совершающего уголовные преступления, не фиксируемые Уголовным кодексом. В пьесе Казьмин несет ответственность за все, и за Ермакова, между прочим, тоже.

В спектакле мы видим другое. Ответственность за содеянное незаметно переносится с лица, непосредственно обязанного нести эту ответственность, на лицо подчиненное. Ермаков на сцене выступает чуть ли не злым демоном Казьмина. И когда Казьмин узнает, что бывшего его пациента, чьим именем спекулировал Ермаков, и одним махом выиграл дело, нет больше в живых, он столбенет от неожиданности. Он сражен подлостью Ермакова. Того и гляди крикнет: чур, чур, меня! Бес его попутал, в этом вся его беда.

Вспомним заключительную сцену спектакля. Казьмин комкает оставленный помощником листок с расписанием рабочего дня на завтра и бросает его в сторону ушедшего Ермакова — с досадой. Мол, тот во всем виноват. Ермаков уходит, Казьмин остается... Не слышим ли в букалестическом воспроизведении в спектакле финал пьесы? Кто же в конце концов виноват, что ермаковы губят порученное им дело? Неужто только «сами ермаковы»? И бедный Редькин виноват, что ему не дали осуществить его проект? И Мама виновата, что Кирилл ей изменил и в ее жизни началась какая-то чехарда?

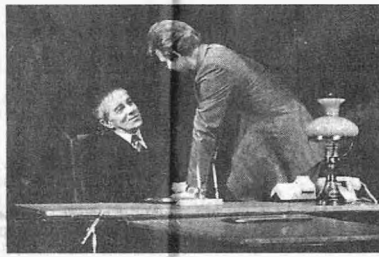
ПРОЧЕМ, речь о другом. В репертуаре Куйбышевской драмы нет пока спектакля на современную тему, в котором театр показал бы свое стремление сказать зрителю правду до конца — правду и только правду, называя белое белым, а черное черным. Он живет своими прежними достижениями, как бы приглядываясь, прислушиваясь к тем переменам, которые происходят в нашем обществе. Окунуться в них, впитать в свою плоть — это ему еще предстоит. Предстоит найти свою пьесу и поставить свой лучший спектакль. Он на пути к четвертой версии успеха. Такого, когда можно будет сказать: зритель идет к нам за новыми идеями, потому что мы верим нам, потому что мы ведем его вперед.

Г. ГАЙЛИТ.  
На снимках: сцены из спектаклей «Эффе Редькина» и «Последний посетитель».

Фото И. УХАНКИНА.

## РЕЦЕНЗИЯ «СМ»

## НА ПУТИ К ЧЕТВЕРТОЙ ВЕРСИИ УСПЕХА



жалость, а такие вот Казьмины, истати, и рассчитывают на нашу с вами жалость.

ПОЭТИЧЕСКИЙ реализм, эта отличительная черта Куйбышевской драмы, должным образом срабатывает лишь в тех случаях, когда ему сопутствует явная или скрытая внутренняя, слабо выраженная ирония. Дюренматт писал о «Визите старой дамы»: «Эта комедия с трагическим концом должна быть смешной. Ничто не может так сильно повредить ей, как убийственная серьезность». «Убийственная серьезность» губит у нас немало спектаклей в разных театрах. «Болыня» ею и Куйбышевская драма. А ведь как много изменилось бы в том же «Визите старой дамы» (постановка Г. Меншенина) или в «Степном зверинце» (Р. Рахлина) умение актера чутью отстраниться от своей роли, улыбнуться себе, усмехнуться. Это хоть как-то компенсировало бы многие издержки, идущие от неумения (или нежелания) ставить «настоящих» Дюренматта и Уильямса.

Куйбышевцы, к сожалению, иронией «озвучивают» лишь те роли и пьесы, в которых она явно задана автором. И вот тогда появляется естественная напряженность, острота и упругость, как это происходит с ролью Мальшова (В. Заволокина) или, скажем, Зинькова (О. Свиридов) в «Дефиците», с веселым, хлестким ироничным спектаклем П. Моначевского «Эф-

ффе Редькина». Успех спектакля во многом предопределен удачно подобраным ансамблем, актерским дарованием С. Кагакова, сумевшего вызвать симпатию зрителя к чудаконату Редькину, остроумным сценарнографическим решением (А. Забидаров). Но главное достоинство спектакля — ирония, придающая естественность, легкость, искристость всему, что происходит на сцене.

НАЛИЧИЕ и отсутствие своего отношения к теме определяет гражданскую позицию театра. Куйбышевская драма стремится не отставать от времени, идти с ним в ногу, но как только требуется сказать что-то свое, предугадать или даже предопределить дальнейшее развитие событий — тут она пасует. В «Эффе Редькина», в финальных сценах, когда надо остро поставить вопрос, почему формально признанное и одобренное открытие все же оказалось замороженным, накал спектакля падает и главная мысль — что пресловутый эффе Редькин вряд ли когда-нибудь будет реализован, — звучит уже как-то невнятно, вяло, нерешительно.

Нечто подобное происходит в «Дефиците». В спектакле открыто и смело обличаются недостатки нашей жизни, которые давно уже обличены с высоких трибун. О том, что взяточничество отнюдь не редкость у нас в области здравоохранения, мы тоже давно уже узнали на своем горьком опыте. Совершенно верно, порок этот приводит к трагическим ситуациям, и мысль эта доведена в спектакле до логического конца. Но вот в сцене с слеповатым появляется возможность — пусть не открытым текстом, а другими средствами, может быть, прибегнув к той же иронии, — сказать, что мы слишком уж долго не решаемся выкорчевать этот порок, и... эта возможность, остается неосуществленной.

ЕСЛИ ВДУМАТЬСЯ, своеобразную позицию занимает театр и в одном из лучших своих спектаклей «Последний посетитель» по пьесе В. Дозорцева. Благодаря тому, что

нюшкин создает очень характерный образ Посетителя. Незаметный в повседневной жизни человек, прямой и честный, которого вдруг «прорвало», — надоело молчать. На таких людях, как говорится, земля держится.

С Ермаковым тоже все ясно. В. Борисову удаются роли лощеных подонков. Верно передан каждый жест, каждый поворот мысли, каждое движение души этого хищника (если применительно к нему употребим слово «душа»). Ермакову сродни другой персонаж В. Борисова — Кирилл в спектакле «Я — женщина». Эти две постановки, очень разные по уровню режиссуры и умению донести до зрителя смысл пьесы и авторскую мысль («Я — женщина» в этом плане требует серьезной доработки), смыкаются в одном. Кирилл — Ермаков это один типаж в двух ракурсах — в личной жизни и на общественном поприще.

Столь же колоритен, социально точен и узнаваем в исполнении М. Лазарева Казьмин. Пожалуй, М. Лазарев играет даже более увлеченно, более страстно, чем его партнеры. Это заслуга актера и в какой-то мере постановщика. Верно ли задуман этот образ постановщиком с точки зрения нравственной, моральной? Кто он, Казьмин, этот функционер-администратор, смахивающий в некоторых ракурсах на папу римского? Как велика его доля вины в том, в чем