

В СПЕКТАКЛЕ Московского театра сатиры «Золотой теленок» Бендер говорит Багланову: — Шпора, сизайлте сесты! (В переводе на русский это должно означать, что Фунт полезный человек и его нужно усладить любовью). Исполнитель как бы дает понять, что лично он особой разницы между Остапом Бендером и Боней Криком не находит.

Мы, привыкая, не стали торопились, чтобы сразу принять такую догадку, но не стали категоричны, чтобы не идти откровенно к полочке, что актер постарается как-то удержать свою мысль. Мы приготовились терпеливо ждать.

Однако в дальнейшем (а если быть до конца точным, то и до этого) линии командиров, чашего уголовного кодекса, и шалунка, и короля налетчиков свободно смеются друг друга в зависимости от того, какой из них дает более броский тон эпизоду. И вот сцена с Зосей Синичкиной. Остап только что вывел ее, где скрывается Корейко. Не сказав ни слова, он снова, но решительно подходит к Зосе, грубо срывает с нее «свою пиджачку», и даже не удостоив «ежевичку и улиточницу» прощальным взглядом, тотчас исчезает...

И-а-а! Это уже что-то новое. Как хотеть, но это maniera и не великого комбинатора, и не рыцаря Модальваки. Это манеры кого-то иного, чем всегдашний так и остающийся раскрытым артистом В. Раутбартом. Существование образа вновь покорно подчинилось цели эпизода.

Осколки роли даже по вниманию не склеиваются до что-либо цельное. В «Двенадцати стульях» Остап играет С. Мишулина. Трушно сыграть артиста, более непохожий во всем, начиная с карьерности и кончая актерской техникой, чем В. Раутбарт и С. Мишулин. Но «кладка» роли одна и та же.

ТАКАЯ специфическая коммунистическая обстановка проглядывает в каждом эпизоде. Но в этом, однако, и залога теплоты. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» — инвенции, возвращающие в себя из далеких порочных и предельно добродетельных. Многозначность, калейдоскоп действующих лиц, нечеткость, едва успевая появиться, затухают некоторые сюжетных ходов — словом, прошедшего, приспособленные для сцены.

Для себе слово не пишется и выделано, обращается к произведениям, предназначенным для сцены. — Гурья Лыовиче Синичкине и «Женскому монастырю». (Кстати, актеры инвенции романа И. Ильфа и Е. Петрова они наиболее ходовые, выносимые на афишу чаще других спектаклей театра, а это что-нибудь за значить).

У комического на сцене много законов. Они гибки и провозможны в толковании. Но один закон неизбывен — безусловная правдивость языки комедийной интриги.

Если этот закон в силе, действие комедии всегда имеет натуральное «горючее» в ней выступают самые невероятные события. Если закон нарушается, действие превращается в нечто-то искусственное подготавливающих средства, эдаких сценических подделок. Сравните двух «Синичкиных».

В «Льва Гурмыча Синичкина отобрал с такой отчетливой настойчивостью борется за дебют Лизаньки, что сашком хорошо узнал, какие претензии имеет сыграть и здоровый и здоровый и бойким Лизанькин дебют для Синичкиных — все, их будущее, курс любви.

# СМЕХ СМЕХУ РОЗНЫ

За веселой водевильной кутерьмой «Льва Гурмыча Синичкина» прослеживается подлинная сущность, за организованный суматохой «Гурья Лыовиче Синичкина» не просматривается ничего. Ну, в самом деле, ну сорвался Лизанькин дебют, так у нее в запасе всегда есть твердое убеждение «только экран», что для зрителя, наверное, еще и лучше, ибо Лизанька в спектакле Театра сатиры пикантна и хороша собой.

ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫЕ соотношения между старым и новым «Синичкиным» в основном сохраняются и между архаической «Лисандратой» и «Женским монастырем» В. Дихоничего и М. Слободского с той лишь разницей, что сюжетные параллели во втором случае менее ошутимы, и сказывается это на «Монастыре» самым отрицательным образом. Можно, конечно, иметь в виду выдвинутое авторами ограничительное определение жанра как «эксцентрической комедии», но в тогда упорное нежелание героев чего бы то ни было добиться друг от друга или хотя в чем-то быть похожими на живых людей эксцентрично даже для эксцентрической комедии. При этих условиях сценарий терпит все что угодно. Существует такое выражение — «нажимать на педаль». Если пользоваться подобной терминологией, то надо сказать, что в своей кой как с парадом, сферой, балетом и интермедиями спектакль летит, вобравший с собой всех тормозов. Любимый водитель скажет, чем это чревато.

В «Гурья Лыовиче Синичкине» и «Женском монастыре» нет подлинных комедийных героев, которые раскрывали бы свои характеры в забавных столкновениях между собой, а потому и сам сюжет становится заторможенным и необязательной формальностью. Это не сатирические комедии характеров, правды, это и те комедии абсурдных, строящихся на основе крайней срабатывающей, увлекательной, стремительно развивающейся интриги («Гурья Лыовиче Синичкина» и «Женский монастырь» — комедии реприз инсценированных анекдотов, затертых миниатюр.

Главная задача драматургов превращается в умение в каждой новой сценке так подать персонажа, выплывающую ту его человеческую черту, которая должна бы материал для экстраординарного шаража пародии, эронике, сценки, удивительной и в общем-то любви, сорка. Как в первом конференции, где один из артистов играет «поддвиги», его название «говоришь ли слова, которые вымалывали бы острою авторого. Только в театре эти мысли равнообразны. А если их перемена и противоречит предельно о данному герою, тем хуже для героя. Давать смех, что называется!

Оторванный от живого лица, не связанный со свойствами человеческого характера, смех посылает прирывает десертный прикус, ставится вымученным, затуманенным, а то и просто пошлым. Вслушайтесь, как чужд потенциалом и чем потенциалом персонажа, скажем, «Женского монастыря», и вы поймете, что для такого утверждения известны самые веские основания.

Слушаясь, Валентин, диалог: «Подходи! По моему, подходи!» — Она смуч? — Нет, testo у меня, по моему, подходи! или удивительные стишки с рифмой типа «апельша — ма-маша»: «Пошла сказать, как жежешна и маша и, устала пить, потынула и стирать я, и как-то не верил, что изредкашие их герои мрут или, отчасти и могут вдруг подумат, что земля круглая, а уж тем более, что она «воборак и вертится». Зато только верный в порядочности М. Салтыкова-Щедрина, который еще сто лет назад подметил, что этиких сцен — автор, мало-мальски одаренный трудолюбием, мо-

жет писать десятки ежедневно», но при этом предупреждал: «Присутствовать при подобных сценах тяжело: совестно за пьесу, совестно за театр, совестно за автора, совестно за актеров, совестно за зрителей!»

ЭТА ДРАМАТУРГИЯ сама собой освобождает исполнителей от таких обязанностей, как размышления об образе — за отсутствием такового, поиск «второго плана» роли, внутренней характеристики, сквозного действия, сверхзадачи — и все по той же причине. Лишенный роли в общепринятом смысле слова, актер начинает хиреть, замыкаясь собственные средства удержать себя «Каждому лицо свое ухитре» — эта французская поговорка посылает становится как бы негласным принципом актерского творчества. В каждом эпизоде актер обозначен конкретными задачами, требующими от него почти экстраординарного и выразительности средств, — отсутствие чего неизбежно перекладывает вина, не на частности.

Мастерство эпизода, умение буквально нескольких репликами, в минимуме сценического времени выдать емкий и реальный человеческий тип всегда было сильнейшим оружием лучших артистов Театра сатиры. Поэта бессловесная роль вечно пьяного господина в «Потерянном письме» или образ строителя в «Где это ванда», где этот дом, з. сырнаны В. Хвостина и В. Ленко, вспоминаются как подлинное шедевр. Но виртуозное искусство эпизода, театрального шаржа, острой и хлесткой пародии у В. Хвостина, В. Ленко, И. Словова, Т. Пельгера, Д. Кара-Дмитриева никогда не застольно роли в целом, не превращаясь в самодеятельную игру. Для них театр оставался театром, а эстрада — эстрадой. Сейчас эти два искусства на сцене Театра сатиры то и дело толкают друг друга, и достается главным образом театру. Боже меня унеси подумать что-нибудь дурное или обидное про эстраду, но на карте искусства театр и эстрада — самостоятельные, суверенные государства в мире искусства, как известно, лучшая форма общения между ними.

В СЕГОДНЯШНЕЙ практике Театра сатиры мастерство эпизода, эксцентричная шутка, смешная пародия, остроумная сценка, померная законченность сценки становятся прелестью актерских помыслов, важными смями по себе, вне контекста роли, вне связи с целью. Эти мизансы разбрызгиваются подчас с бесподобной комедийным блеском, как, например, сцены мизансы четырех подлинных мужей, четырех «дочек» в «Женском монастыре», где Ю. Ашаров, Б. Руяте, С. Мишулина и в особенности А. Миронов проявляют бедную остроумия, находчивости, демонстрируют изобретательную технику смешного. Эти эпизоды подпадают подпадом до подлинной сатирической злости, как, например, сцены в управлений культуры в «Гурья Лыовиче Синичкина». Но все это, как блестящие пуговицы на старом мундире, которые не только не в смехе вызывают ему парадный вид, но именно своей вычужденностью лишь подчеркивают тугокость самого колера. Такова неумолима логика театра, современного театра, где господствуют законы целого, гармонии, которые подчиняются самым красочным и вычужденным частностям.

У артистов не отидеешь наблюдательности, умения подмечать смешные и нелепые стороны нашего бытия, особенно задушевно бытия, наконец, несомненного остроумия, юмора, слушающие многие путники, хочется провести разговор в вкусе, о том вкусе, о котором говорят. Но этому смеху не хватает отдушек, градаций, интеллектуально-

сти, он чересчур примолжен, порой навязчив, ему недостает, если угодно, грации, он часто, прости, простое грубо. Встречающиеся жизни грубость и примитивность театр пытается осмеять приемами не менее грубыми и примитивными. Здесь нет позиций, морального превосходства смеющегося над осмеиваемым, а значит, и подлинного сатирического нафоса. Остатки нравственных оснований для смеха превращают его в зубоскальство, а сами спектакли — в начальную школу злословия.

ПРИ ТАКОМ положении дела слова из принадлежностей человека превращаются попросту в строительный материал остроумия, их может произнести данный персонаж, а может и другой — это, в сущности, абсолютно безразлично. Когда же слово вызывается до простого свидетельствования авторского остроумия, когда оно отлетает от образа, как дух от плоти, оно неизбежно теряет свой аромат, пластику, колорит, индивидуальную неповторимость, пропадает музыка речи, язык героя, становится общепонятным — это в самом худшем случае. Актер поневоле теряет уважение к такому языковому ширпотребу, перестает ценить слово, верить в его могущество. И как естественный выход — поиск каких-то «зуреплюющих» репьев средств.

Инфляция слова порождает гипертрофию жесты, что в свою очередь, по той же нелепой логике, сцены приводит к инфляции самого жесты. Он также теряет свою индивидуальную принадлежность, жанровую, характерную, превращается в простой пластический вывалок слова, в его пластическую иллюстрацию. Работов Бендера в редакции «Станком» «Стану я пугаться какого-то там...» (следует очень плохое пластическое изображение лошади) — пример вполне показательный, но не самый, что ли, храсосный. Есть и худшие.

Минией многожестности зарамены почти все артисты, они прямо удушают своей избыточностью и одиоборазием. Вот уж восточну слова в простоте не скажут, да все с ужимками, фокусами, вывертами. К. Стасюльский писал, что зря артисты, испорченная многожестность, подобна рисунку сдланному на спичечном языке бумаже. Если говорить о рисунков спектаклей Театра сатиры, то они сейчас крайне нуждаются в хромом, сильном режиссерском сласке. — а залоно и в повторном знакомстве с некоторыми законами рисования, учением о художественных пропорциях...

И здесь мы подпадаем в основную. Такой метод актерской игры до известной меры диктует свои требования драматургии, но в то же время и диктуют ей. Если правильно, что «Гурья Лыович Синичкина» и «Женский монастырь» в драматургической своей основе построены в расчете на бытовую и театре манеру исполнения, то ведь и манера исполнения требует «Гурья Лыовича» и «Монастыря» — и от этой логики театр никак не уйти.

ТЕНДЕНЦИЯ эпизодного построения роли, составленная обрелев дуть в разносгидных, но красочных мусков возникла в Театре сатиры не вдруг, она обмаруживала себя и в сравнительно давних работах, хотя и не столь открыто и plainly, как ныне. Соприкасаясь с настоящей комедией, с хривыми сатирическими характерами, эта тенденция все же чаще подчинилась силе образного мышления и художественной цельности драматургии. Но вназды и поддевала их себе.

Так теперь, происходит с «Двенадцать стульями» и «Золотым теленком». Сценические дорожки этих работ самым решительным образом под-

чиняет забавные мимике некоторых актеров, что они остроумнее, а главное, точнее в своем остроумии, чем И. Ильф и Е. Петров. Он изумления слова драматического прямой путь к неуважению слова на, поданного. У меня нет текстов со всеми их утешными и неутешными отбеганиями, но каждый, кто знает романы, легко засмеивается, что от многих эпизодов буквально, жилого места не осталось. Это первое.

А второе и самое тревожное — происходит поспешное, но неуклонное подравнивание И. Ильфа и Е. Петрова. Вад Вл. Дихоничего и М. Слободского, Вл. Мисес в М. Чарвинского, Прада, и те, и другие работали ларями, по согласованию, что различия же же есть. Судя по спектаклям Театра сатиры, такое утверждение слишком опрометчиво. И дело в общем не в том, что, повидна, скажем, актера В. Новикова в «Гурья Лыовиче», вы те самые пластические вариации увидите у него в ролях Коробячкина, Лягиса и Корейко, хотя в этом тоже дело. Куда существуете, что большевистские и герои знаменитых романов играют в том же ключе, что и роли «Гурья Лыовича» и «Монастыря». И тут всякая социальная аячность «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» уступившие значности, смятаны не удерживаются на, уровне даже плохоньких иллюстраций.

Спектакли сатиры И. Ильфа и Е. Петрова под знакомыми, привычными образами приходят и к тому, что, окая из самых веселых и смешных, в мире книг провалили на свет сценские, сцены спектакля. Сцены, в театре вымалывали, самое большее, утешку, и очень часто такую, что душа бы ее не было вове.

ПОТОМУ-ТО при поражающем и забавном обилии театральных хитростей глаз довольно быстро привыкает к ним, и они уже не кажутся столь привлекательными. При всей видимой выхожести последние работы Театра сатиры, по сути, художественно одиоборазны. При всей яркости отдельных мазков, увлекательности комедийных отвлеченных сцен спектакли в целом необычайно внутренне статичны, ибо лишены того, без чего театр перестает быть театром, — драматургия мысли и характера.

После постановки пьес В. Маяковского, сразу вымалывались. Театр сатиры на передовые позиции, коллектив дей не столь уж часто пожелал поради художественного успеха («Дамы и господа», «Или колом мудреца держало прелесть», «Людя для уголовного круга» — а еще?), чего не скажешь про успех Кассовый, незаурядно-кисельный добываемый хоммажем «Гурья Лыовича» или «Женского монастыря». Комедии, берущие содержание в жизни, комедии с живыми человеческими характеристиками ослонно стоят в окружении пустяков. Внутренне Театр сатиры превращается в театр мимикатор, драматургия на его подмостках яркостью тоскает эстрадные репризы, драматизированные фелетоны, инсценированные анекдоты Эпика инвенция близка не только к безразличному подтумариванию.

\*\*\*

В «ЗАНИСНЫХ» КНИЖКАХ И. Ильфа можно найти такую фразу: «Человек, с которым надо спать рядом и умирать ему, что хорашо, а что плохо, вовсе он может перевернуть». Мне кажется, Театр сатиры сейчас нередко путает, что хорошо и что плохо. Но у него есть человек, который в пелуду очерке обаял в этом отношении. Наминимаме, что им является главный режиссер Валентин Пачук, пусть и закончится эти заметки.

Анн Дьяконов.

Соб. мурб шурм, 11 Фелфр 1965