

К 85.334
В 25
Д/х 16269-к

ЛЮДМИЛА ВДОВЦЕВА



ТАЛАНТ- ВСЕГДА ЗАГАДКА





к-016269

А. А. Дуняк
заслуженный артист РСФСР

В. И. Родионов —
лауреат Государственной премии
РСФСР, народный артист РСФСР

В. Н. Яковлев — лауреат Государ-
ственной премии Чувашской АССР
им. К. В. Иванова, народный
артист РСФСР



ЛЮДМИЛА ВДОВЦЕВА

к 85.334

В-25-

ТАЛАНТ-
ВСЕГДА
ЗАГАДКА

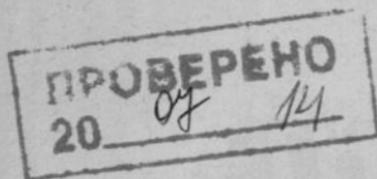
g/k

16240-к (g/k)

Чебоксары
Чувашское книжное издательство
1984

85.334.3(2P-64y)
792e(Чув)

ББК 85.44
В 25



Возвратите книгу не позже
обозначенного здесь срока

Зак. 2687.

Вдовцева Л. П.

В 25

Талант — всегда загадка. Очерки.— Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1984.—96 с.

20 к, 2500 экз.

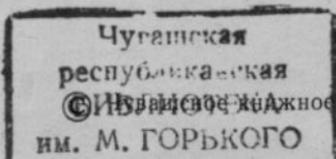
В книге даны очерки-исследования о видных театральных деятелях республики: заслуженном артисте РСФСР А. Дуняке, народном артисте РСФСР лауреате Государственной премии РСФСР им. К. С. Станиславского В. Роднонове, главном режиссере Чувашского академического драматического театра народном артисте РСФСР, лауреате Государственной премии Чувашской АССР им. К. В. Иванова В. Яковлеве.

Для широкого круга читателей.

ББК 85.44

В 4907000000—90 131—84
М 136(03)—84

A/x 10269 - к



ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ

Я шла по мощенной булыжником Калининской улице (так в быту мы называли улицу Калинина), не замечая ни пыли, ни камней, о которые спотыкалась, ни убогих маленьких домишек, а в воображении и в душе все еще жила та необыкновенная атмосфера спектакля, который только что увидела в Республиканском русском драматическом театре. Больше всех запомнился актер Дуняк. Во мне жили его голос, взгляд, улыбка. Показался он таким благородным и красивым. Запомнился может быть не только потому, что хорошо играл. Отношение у меня к Александру Александровичу было личное, подготовленное обстоятельствами. В нашей семье его имя произносилось довольно часто. Мой отец и Александр Александрович были друзьями юности. Их трудная и романтическая юность сейчас уже стала частицей истории поколений тех, кто строил страну. Большой размах дел, дерзкие мечты и реальность будней, энтузиазм молодости... Страна строилась, но и готовилась к трудным испытаниям, которые, как показало время, были не за горами. Молодые люди проходили обязательную подготовку в кружках Осоавиахима. Мой отец и Дуняк учились на курсах радистов, вместе отстукивали морзянку. Там и подружались. В то время Александр Александрович уже был актером Русского драматического театра, играл ведущие роли, а отец учился на рабфаке. Сблизило их увлечение литературой и искусством. Случалось, до утра они спорили о греческих поэтах, читали стихи. Так родилась взаимная симпатия и крепла дружба этих, в общем-то, очень далеких, но духовно близких людей.

Рассказы отца рождали в моем воображении образ человека романтического, таинственного и неприступно далекого.

Была редкостная удача в том, что впервые я увидела Дуняка в роли коммуниста Бродского в спектакле «Интервенция» по пьесе Л. Славина. Удача, потому что образ человека, выношенного временем в моем воображении, совпал с образом героя спектакля. И события, о которых шла речь, тоже были овеяны романтизмом революционной борьбы, созидания новой жизни.

В спектакле отражены гражданская война, оккупация французскими войсками Одессы в 1919 году, борьба большевиков-подпольщиков против интервентов, смелость и бесстрашие советских людей. Этот героико-романтический спектакль театр посвятил 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Забылись детали, но сохранилось впечатление от образа коммуниста Бродского, созданного Дуняком. На сцене появился очень высокий и стройный человек. Серый свободный плащ, высоко поднятая гордая голова. Во всей осанке столько достоинства, уверенности и спокойствия. Присутствующие невольно заражались этими качествами. Напряженные, полные драматизма события, когда молодой республике нужны были особо стойкие и преданные люди, верящие в идею, готовые к самопожертвованию. Бродский-Дуняк так был похож на тех легендарных героев революции, о которых мы знали по фильмам и книгам. Поражали его высокая нравственность, порядочность и надежность. Мягкое обаяние актера, интеллигентность и корректность делали героя жизненно достоверным и привлекательным. С тех пор в моем сознании коммунист — это такой человек и другим я его не воспринимаю, потому что есть идеал, достойный подражания. Образ Бродского стал творческой удачей актера, об этом писала и пресса тех лет.

Через годы, когда многое увидено и многое забыто, когда более крупные события невозможно восстановить в памяти, я спрашиваю себя: почему так долго живет во мне тот образ, почему как тоска по далекому и прекрасному с отчетливой ясностью возникает воспоминание? Иногда мне кажется, что я нахожу ответ — в этом и есть сила искусства. Заключается она в таких воспоминаниях, которые сохраняет в себе человек. Сохраняет, как ощущение солнца, запаха реки, звучащей мелодии. А вслед за ними приходит осознание того состояния и чувства, которые им сопутствовали. И уже нельзя отмахнуться от пережитого, прочувствованного. Рождается желание удержать промелькнувший в сознании образ, сохранить зазвучавшую мелодию. Если раньше ты все это понимал, что же нынче происходит, почему понятное уходит от тебя?.. Начинается стремление обрести потерянное, стать самим собой. Это очень трудно прослеживаемый путь — влияние Искусства на формирование души человека.

Признаюсь, Александр Александрович, сам того не ведая, стал ваятелем моей души. Он выполнял роль человека, приходящего в мир мыслей издалека, где живут красивые и благородные люди, блистающие умом и эрудицией. Хотелось дотянуться до их уровня. Его герои побуждали меня к духовной работе, звали к высоким целям. Понимала, до общения с ними я не доросла, но хотелось, чтобы мы были на равных.

Александр Александрович имеет моральное право быть духов-

ным наставником, учителем не только потому, что «театр — это кафедра», не только потому, что это талантливый и интеллектуальный актер. Жизнь его — глубокая и преданная любовь к своему делу, бесконечное стремление к самосовершенствованию, к духовному богатству, которое, как говорил Пабло Пикассо, копится «от неба, от земли, от кусочка бумаги, от паутины, от прошедшего мимо человека».

Стремление к культуре, образованию было заповедью его отца, железнодорожного мастера. Рано познав тяготы жизни, все ее премудрости, он хотел дать детям образование, вывести их в люди. В то голодное время на железнодорожную станцию Базарная Московско-Казанской железной дороги часто приезжали актеры «кормиться». Под их влиянием в школе, где учился маленький Саша Дуняк, возник любительский драматический кружок. Так начался путь будущего актера на сцену. Затем Саранск, куда переехала семья. Здесь он познакомился с профессиональным театром. Из всех запомнились труппы Лидии Семеновны Сомборской и Изабеллы Александровны Колонтар. На спектакли в масовку приглашали любителей. Их усердие возмещалось бесплатным билетом на другие спектакли. Подросток не пропускал ни одного из них. Он уже тогда решил стать актером. «Театр с первого же посещения приковал к себе мое внимание. Многое в нем казалось красивым, греющим глаз, приятным, радостным и вместе с тем необычным и загадочным. Насладившись внешней эффектностью спектакля, что сразу бросается в глаза и запечатлевается при первом посещении театра, мой мозг и сердце пленила другая, основная сторона спектакля: почему какие-то «размалеванные» фанерки, расставленные на сцене, через минуту после открытия занавеса начинают жить. Жить той жизнью, которая протекает на сцене и на некоторое время превращается как бы в действительность? Более же всего занимала мысль: как можно сделать так, чтобы внимание всего зала было поглощено всецело происходящим на сцене? Сидящие в зале смеялись, хмурились, улыбались и еле сдерживали слезы в зависимости от происходящих событий на сцене. Как может обыкновенный на первый взгляд человек — актер, перевоплотиться в тот или иной образ и заставить весь зрительный зал жить желаниями и стремлениями своего образа. Сотни людей различных специальностей и возрастов находятся в подчинении воли актера. И актер, казалось, легко, свободно подчиняет себе чувствительные центры зрителя» (из дневника А. А. Дуняка).

Стремление стать актером привело Сашу в Москву, в художественные мастерские к Мейерхольду. Однако учиться у талантливого режиссера не довелось из-за болезни. Один из друзей предложил поехать в деревню учительствовать, и он согласился. Их

направили в мордовское село Каласево. Так он стал учителем. Приехали в село, где не только читать и писать, но и разговаривали по-русски плохо. Их встретили настороженно. Слово «учитель» ко многому обязывало. Саша запомнил все — и терпеливое, упорное стремление людей к науке, и первые радости, и ощущение опасности, когда по вечерам юные учителя старались собираться вместе и идти серединой улицы. Шли трудные годы коллективизации.

Если у человека есть цель и характер, то его волю не сломить. Ощущение театра с его загадочностью, с мучающей тайной власти над человеком, жило в нем и рождало чувство тоски, желание делать что-то другое. Самостоятельная жизнь вырабатывала в молодом человеке пытливые и внимательные отношения к людям и событиям. Позднее тонкие нити из настоящего будут уходить в прошлое, претворяясь в образы его героев. Так через много лет в спектакле «Гибель эскадры» А. Корнейчука он сыграет роль Матроса. В этом молодом пареньке зрела неосознанная сила протеста, образ привлекал актера бунтарским духом, темпераментом. И одновременно Матрос не был для начинающего актера большой загадкой. Таких людей он видел и наблюдал в жизни.

Нижегородский музыкально-театральный техникум, куда Александр поехал поступать с дугом, стал его школой. На первый взгляд строгий и суровый художественный руководитель класса актерского мастерства Николай Александрович Левкоев на самом деле был добрым и отзывчивым человеком. Каждый студент у него был на виду, он знал и понимал их всех вместе и по отдельности. По всей стране разъехались ученики Н. А. Левкоева. Всю жизнь помнят они своего первого учителя в искусстве. И учитель внимателен к ним. Вот такую телеграмму прислал он Александру Александровичу в день 50-летия:

«Сердечно поздравляю дорогого питомца Сашу с большим днем жизни, творчества. Твои успехи — награда старому учителю, его гордость. Расти, создавай, радуй многие годы. Обнимаю. Народный артист РСФСР Николай Левкоев».

Перед выпуском в училище появился небольшого роста человек, представился режиссером Русского театра из Чувашии. Он предложил Александру стать актером их театра. Говорил откровенно:

— Город наш маленький, пятьдесят тысяч человек, провинциальный, и многого я вам не обещаю. Но мне хотелось бы с вами работать. Решайте.

Иван Андреевич Слободской сразу расположил к себе спокойным тоном, доброжелательностью и умными, пронизательными глазами. Александр решил принять предложение. Так в 1933 году он стал актером Русского театра, который входил тогда в состав Чувашского государственного академического драматического

театра. Лишь в 1959 году произошло окончательное разделение чувашской и русской труппы и театр стал называться Республиканским русским драматическим.

Первые роли показали основные качества актера. И. А. Слободской дал ему такую характеристику: «Молодой, не по годам серьезный, не переоценивающий себя, честно работающий и приятный в процессе работы как для товарищей-актеров, так и для режиссера, что дает последнему шире развешивать его дарование и таким образом создавать законченные образы в пьесах, не различимые по проработке и отделке от ролей, ведущихся опытными актерами». Так по отдельным штрихам опытный мастер Иван Андреевич Слободской угадал в новичке его основные качества. В дебютанте его поразила чистота отношения к театру, высокие критерии и в жизни, и на сцене, к которым тот стремился.

А. А. Дуняку повезло, ибо его творческая деятельность началась под руководством людей талантливых, честных, принципиальных и в искусстве, и в быту, которые не терпели дилетанства и коммерции. Творчество для них было смыслом жизни, а высокие критерии шли от большой культуры, эрудиции, человеческой порядочности. Это было очень важно, потому что ничего так не влияет на коллектив, как авторитет руководителя, как понимание, что ты находишься в кругу единомышленников, которые единственную свою задачу видят в служении людям. Достигнув большой творческой высоты — став заслуженным артистом РСФСР, А. А. Дуняк вернет своим учителям сторицей то богатство, которым они бескорыстно одаривали его в пору становления. Он пишет: «Прямо с учебной скамьи театральной школы судьба даровала мне удачу. Свела с двумя прекрасными мастерами русского театра — Иваном Андреевичем Слободским и Евгением Алексеевичем Токмаковым» *. Далее: «...в обыденной жизни И. А. Слободской был прост и доброжелателен ко всем, без различия степеней и званий. На труд смотрел серьезно. С добрым почтением относился к актерам пожилым и среднего поколения, очень внимательно и тепло — к молодежи. В работе с актерами, особенно с молодыми, часто проглядывала его педагогическая струнка. Большое впечатление в моей памяти он оставил как актер. И это естественно. Я общался с ним всего два года, причем большую часть времени как с актером. Целый ряд ролей пришлось увидеть в исполнении этого прекрасного мастера сцены. Увиденное доставляло не только удовольствие и большую радость, но и послужило большим уроком в начале моего творческого пути на профессиональной сцене. Некоторые его роли и особенно отдельные эпизоды поселились в моей памяти навсегда» (из дневника А. А. Дуняка).

* Дуняк А. А. Мой учитель. — Советская Чувашия, 1973, 14 февраля.



И. А. Слободского и Е. А. Токмакова отличало глубокое и правильное понимание того, что актера, как и зрителя, можно воспитать только на хорошей драматургии.

...Роль Президента в спектакле «Коварство и Любовь» Ф. Шиллера стала для Дуняка первой большой величиной. Но работе над ролью сопутствовали парадоксальные обстоятельства. Она официально предназначалась для другого актера, намного солиднее его и весомее в театре. Актер тот болел и на репетициях не появился. При распределении ролей режиссер решил отдать роль Президента Дуняку. Он заранее предчувствовал реакцию двадцатидвухлетнего актера, которому предлагают возрастную роль. Режиссер-постановщик М. И. Шелагин проявил немалую изобретательность, прежде чем объявил свое окончательное решение. Ждут начала репетиций. Вроде бы стало известно, что актер К. обещал явиться. Подходит время, но его все нет. Какая досада! Что же делать? Режиссер подходит к Александру:

— Вот тебе, Саша, роль. Походи, почитай. Выручи!

Роль прочитана.

— Давай сведем.

Это значит, она должна быть прочитана вместе с исполнителями других ролей. Затем — следующий этап.

— Пожалуйста, походи.

Александр сделал и это.

— А знаешь, почему бы тебе и не сыграть?

Предложение вначале и всерьез-то принять было немислимо, не только согласиться с ним. А режиссер убеждал, советовал, просил:

— Ну что тебе мешает?

— Да я по возрасту не подхожу!

Иван Андреевич Слободской репетировал роль Вурма. Большой мастер, он создавал образ такого значения, что у молодого актера появлялся безотчетный страх перед ним. Это на репетициях, когда роль была еще в работе, и каждый день актер привносил что-то новое и новое. Он старался освободиться от страха, почувствовать свободу, легкость. Вот здесь и проявилась та серьезность, о которой говорил И. А. Слободской.

Высокий профессионализм партнеров, пытливые и пристальное наблюдение за ними в процессе репетиций помогали осваивать свою профессию. Молодость мужает быстрее в соседстве с мудростью. В таком единении приходило понимание, что «искусство —

наука бесконечная» (из дневника А. А. Дуняка). В творчестве, в жизни на одном уровне не бывает. Скорее, это изломанная линия, которая то взмывает вверх, то стремительно летит вниз. Но важно как сам человек относится к происходящему, что считает главным для себя. Судьба всегда испытывает на верность призванию. Люди неустойчивые приходят в отчаяние от малейших неудач. Человек одержимый и преданный считает труд своим главным достоинством. Это очень важно понять в молодости, когда мечты и реальность имеют разные точки отсчета.

В 1936 году в театре появилась группа актеров из Ленинграда, принеших с собой свежий ветерок большого города, больших мыслей и устремлений. В 1937 году Русский драматический театр возглавил режиссер Евгений Алексеевич Токмаков, мхатовец, ученик Станиславского, который прошел вместе с театром длинный путь, внес большой вклад в развитие театрального искусства в республике и оказал большое влияние на его становление. Принимая руководство Русским театром в Чебоксарах, Токмаков поставил задачу: «Взволновать умы и сердца артистов театра глубокой верой в тот метод актерской игры, который повел бы актера по пути умения опознавать всякую театральную фальшь и изгонять ее». Он говорил: «Я стремлюсь зажечь в груди каждого актера желание творить, чтобы каждый актер в минуту творчества был артистом, чтобы каждый актер был вдохновенным трибуном».

Евгений Алексеевич стремился к истинной художественной правде, ансамблю, глубокому раскрытию внутреннего содержания драматического произведения, заложенного автором. И это ему удавалось. Он, воспитанник МХАТа, принес в наш театр большой опыт, культуру в работе с актерами. Понимал индивидуальность каждого и умело использовал ее, возбуждал творческую фантазию, прививал вкус к отбору выразительных средств. Удивительными были такт и бережность его в обращении. Все его замечания на репетициях делались корректно, в мягкой форме, не травмируя актера, не умаляя его достоинств. Он тонко направлял творческие поиски театра в нужное русло. Его творческое горение и собранность дисциплинировали коллектив, и каждый втягивался в круг творчества, становился неременным сообщником создания спектакля. «Лично я, да и многие артисты, даже не занятые в спектаклях, любили бывать на репетициях Евгения Алексеевича. Для молодого актера они были настоящей творческой мастерской,— пишет Александр Александрович в своих воспоминаниях.— Как о мастере, знатоке сцены, о Токмакове можно писать и говорить много. Но очень много можно говорить и как о человеке, обладающем удивительной способностью видеть, любить и понимать окружающих людей. Каждый видел в нем не только руководителя, учителя, но и друга.

...Тогда я понял, что театр в высоком понимании этого слова может быть не только в Москве или Ленинграде. Он может быть в любом городе, если у театра есть душа. Здесь родились как актеры мои товарищи — Марина Ефимовна Каширская, Лазарь Иоаннович Козаровицкий, Анна Яковлевна Григорова, Алексей Алексеевич Гусев. Это был Театр! Если судить по репертуару, то можно говорить о лице театра, о его направленности».

В репертуаре Русского театра довоенного времени была западноевропейская и русская классика: К. Гольдони «Слуга двух господ», «Хозяйка гостиницы»; А. Островский «Последняя жертва», «Без вины виноватые», «Правда хорошо, а счастье лучше», «На бойком месте»; А. Грибоедов «Горе от ума»; О. Бальзак «Мачеха»; лучшие пьесы современных драматургов А. Арбузова, К. Тренева, Б. Лавренева и других.

Судьба была благосклонна к молодому актеру. В спектаклях «Горе от ума» А. Грибоедова он играл Молчалина, «Разлом» Б. Лавренева — Штубе, «Любовь Яровая» К. Тренева — матроса Швандю, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони — Фабрицио. Эти роли во многом отличные, иногда совершенно противоположные и по характеру, и по социальной сущности, и по темпераменту, но в драматургическом плане представляющие большой интерес для актера, давали возможность А. А. Дуняку постигать глубину человеческого характера, его индивидуальность. Достаточно назвать роль матроса Шванди, ставшую в советском театральном искусстве своего рода классикой. Молодого актера привлекала в этой роли глубина характера, удивительная честность Шванди, его серьезность в сочетании с юмором, убежденность в правоте своего дела.

С большим волнением Русский театр работал над пьесой А. Арбузова «Таня». Чистота отношений героев, их благородство, открытость большой мечтой делали спектакль на сцене театра волнующей исповедью о тайне жизни, чувств, о деликатности сердца. В этом спектакле Александр Александрович играл Германа, главную роль. Она принесла актеру успех. Но ему, очень требовательному к себе человеку, успех нужен был как подтверждение правильности своих поисков и необходимости своего труда для людей.

К 33-й годовщине Великого Октября Русский театр поставил спектакль «Разлом» по пьесе Б. Лавренева. Крейсер «Заря» по приказу Центробалта должен принять участие в штурме Зимнего Дворца. В основу пьесы автор положил подлинные события, происходившие на крейсере «Аврора».

Режиссеры Е. А. Токмаков и А. М. Мудров стремились правдиво и ярко отобразить исторические события, эпоху. Спектакль начинался прологом — под звуки «Варшавянки» открывался зана-



вес. На палубе корабля застыли в четком строю матросы революции. Их мужественные лица полны решимости драться за революцию до конца. И этому безудержному человеческому порыву противостоят на корабле контрреволюционеры и анархисты. Самой заметной фигурой является офицер Штубе. Человека, ненавидящего революцию, в злой решимости своей не останавливающегося ни перед чем, вплоть до убийства даже своих близких, человека, холодно мыслящего и холодно действующего — таким представил его перед зрителем А. А. Дуняк.

Страна набирала силы, поднимала экономику. Шел 1935 год. На Западе уже появились тревожные вестники коричневой чумы. Родина не только восстанавливала хозяйство, но и воспитывала нового человека, сильного духом, готового постоять за нее. Советский театр был на переднем плане созидания духовных ценностей народа. Нужны были идеалы, в которые бы верили, нужны были непререкаемые авторитеты, за которыми люди могли бы идти. Русский театр правильно определил, что одной из таких ярких личностей является герой гражданской войны, легендарный начдив 25-ой дивизии Василий Иванович Чапаев. 26 марта 1935 года на сцене Русского театра состоялась премьера спектакля «Чапаев» по инсценировке А. Фурмановой. Спектакль поставил режиссер С. М. Крепуско. Театр стремился придать спектаклю героический дух. Роль Фурманова исполнял А. А. Дуняк. Герой в его исполнении отличался мягкостью и душевностью, чувствовалось, что Чапаев и Фурманов — большие друзья. У них общее дело, одна солдатская судьба, одна идея. За внешними качествами открывалась натура убежденного и талантливого пропагандиста ленинских идей, человека большой культуры и глубоких, всесторонних знаний.

Интересна актерская судьба. Она позволяет в течение своей жизни несколько раз встречаться с одной и той же пьесой. Вот небольшой пример. С пьесой Л. Славина «Интервенция» Александр Александрович встречался еще в начале своей творческой биографии. Тогда он играл роль французского лейтенанта Бенуа. А через много лет уже Бродского.

...Когда в театре отмечался юбилей А. А. Дуняка — 50-летие со дня рождения и 30-летие творческой жизни, пришло много телеграмм. И каждая из них имела прямую связь с конкретным отрезком его жизни. Одна поздравительная телеграмма пришла с Украины от директора школы М. Пасынка. «Человеку с большой

буквы, товарищу дней моих суровых...» А тогда, в дни войны, они были молодыми, рядовыми солдатами, оставившими сцену, учительство, завод. Они воевали. Известие о войне застало Дуняка на гастролях в Алатыре. Труппа театра продолжила гастроли, а Александр Александрович вернулся в Чебоксары. Оставив чемодан в театре, сразу же явился в военкомат. А затем фронт. Военный путь начался в 24-ом отдельном зенитном батальоне радистом. Вскоре их перебросили на защиту Москвы. Их стрелковый 1313-й полк сражался на подступах к столице. Был ранен. После госпиталя попал в дивизион бронепоездов. Во время затишья Александр Александрович организовал среди солдат художественную самодеятельность; нашлись и музыканты, и любители читать стихи, появился даже свой джаз-оркестр. Выступали на крышах поездов перед отправкой на фронт. Ставили и одноактные пьесы. Интересен был материал, написанный по следам увиденного. Недостаток мастерства компенсировался искренностью и силой чувств. Так замполит Шаргородский написал пьесу «Есть» о партизанах, о выполнении долга перед Родиной. А. А. Дуняк поставил ее. Солдатам она пришлась по душе. Уходящие на фронт любили смотреть эти концерты. В составе дивизиона Александр Александрович сражался на Западном и Брянском фронтах.

Война стала испытанием не только для страны, но и для каждого человека в отдельности. И времени не суждено было стереть ни дорогие имена, ни обесцветить воспоминания. И по сей день он помнит радиста из Подмосковья Сашу Лукьянова, Мишу Пасынка с Украины, Ивана Кузьмича Доштова из Калужской области, которого все любовно звали «Кузьмичом».

— В войну нервы у всех были обнажены,— вспоминает Александр Александрович.

Как дороги были для солдата весточки из родного города. «Крепко целую и обнимаю Вас! Поздравляю с радостной, долгожданной победой!!! Желаю скорейшего, счастливого возвращения к милой и дорогой вам вашей семье! Воскресла и у меня надежда скоро увидеть Вас в нашем театральном коллективе, где Вы најзеланнейший сотоварищ. Целую и крепко жму руку. Евгений Токмаков».

Письмо это приятно обрадовало — дома его ждут. Сразу после войны он вернулся в Чебоксары. Каким дорогим показался ему город, ставший родным. Вроде бы ничего не изменилось, город от войны не пострадал. Но изменились люди, стали суровее, озабоченнее. Печаль и горе рано старили. Его узнавали на улицах, некоторые прятали улыбку — актер уже тогда был любим, для чебоксарцев он был частицей их собственной судьбы, солдатом, вернувшимся живым с войны! Глядя на него, люди вспоминали те счастливые минуты, которые актер дарил им со сцены, вспоминали

своих близких, с которыми были вместе в те неповторимые мгновения и которые безвозвратно ушли.

Возвращение в театр было праздником. Режиссер М. С. Бурмистров начинал репетиции спектакля «Кому подчиняется время» братьев Тур и Л. Шейнина.

Газета «Красная Чувашия» писала: «...общая идейная устремленность спектакля, его оформление и хорошая игра многих актеров позволили постановщику и всему коллективу создать спектакль увлекательный и нужный советскому зрителю»*.

— Спектакль был хорошо оформлен художником Борисом Архангельским, — вспоминает Александр Александрович. — На черном фоне задника кабинета гаулейтера Прибалтики Рогге выделялись часы разных размеров, которые он коллекционировал. Строгая мебель, добротная, прочная, как бы подавляющая своей тяжестью. Одетые в железные латы статуи немецких рыцарей. В глубине кабинета — камин. Под звуки часов раздвигается занавес. В центре сцены стоит в задумчивости Рогге. В ритм часовому бою он начинает раскачиваться, затем медленно идет вглубь сцены, ...вот облокотился на камин, как бы обнимая часы, и вдруг оборачивается.

Вспоминая, Александр Александрович быстро поднимается со стула и воспроизводит эпизод с такой тщательностью, с такой убедительной силой мастерства, что мне на миг становится жутко от взгляда колючих, глубоко спрятанных глаз, от всей его сильной, собранной фигуры, закованной в железные рамки самодисциплины и сосредоточенности — фигуры зловещей и поразительно впечатляющей.

В образ Рогге Александр Александрович вложил не только отношение к фашизму, присущее всему советскому народу, но и глубоко личное, продуманное в окопах, увиденное на освобожденной земле, где философия фашизма имела материальную оболочку. Перед глазами стояли замученные и повешенные советские люди — дети, старики, женщины. Не забывались голодные, изможденные дети в Сухиничах, на которых без слез нельзя было смотреть. Солдаты отдавали им все свои запасы. Слишком свежа была боль утрат. Ненависть к фашизму требовала художественного выражения.

На репетициях царил атмосфера взволнованности. Актеры истосковались по любимой работе. Они вернулись с фронта возмужавшими, много пережившими, передумавшими.

В пьесе советские разведчики ведут полный опасности и риска поединок с гитлеровской разведкой. Рогге — «матерый волк», жестокий палач, хитрый и дальновидный политик. Как зловеще звучал его финальный диалог с Мартыновым:

* Сутягин И. Кому подчиняется время. — Красная Чувашия, 1946, 30 марта.



Ф. Достоевский «Униженные и оскорбленные». Князь Валковский—А. Дуняк



Л. Шейнин «Игра без правил». Полковник Ларцев — А. Дуняк

— Когда в мире утихнут выстрелы, заколосится рожь на полях, весело зачирикают птички, вам предстоит взорваться и напомнить миру, что мира нет и не будет.

Актеру удалось показать сильного врага, который развенчан, повержен, фатально обречен. Поэтому веселее и значительнее становилась победа советских людей над таким неуловимым и фанатичным противником. Ведь даже тот, кому так доверял и на кого Рогге возлагал большие надежды, не сомневаясь в том, что он его единомышленник, на самом деле оказался советским разведчиком капитаном Мартыновым.

Чебоксарцы восприняли спектакль как праздник, как послесловие к победе. И зрители, и актеры были едины в своих чувствах.

Еще много раз в своем творчестве актер встретится с военной темой, темой судьбы человека на войне, патриотизма. И каждая новая работа будет данью погибшим товарищам, Родине, выстоявшей в смертельной схватке с врагом, советскому человеку, чье мужество и стойкость не знает сравнения; в ней будет четко про-

слеживаться желание актера воспитать молодежь на военно-патриотических традициях старшего поколения.

Одна из таких встреч произошла в спектакле «Молодой человек» по пьесе Г. Мдивани и А. Кирова (режиссер В. С. Фотиев). Главным героем его был обыкновенный, на первый взгляд, человек Александр Горбачев, посланный партией в тыл немцев для подпольной работы. События происходят на железнодорожном узле, где немцы спешат восстановить депо. Партизанский отряд под командованием Сокола разрушает их планы. Услужливый Горбачев, стремящийся завоевать доверие, немцев, и смелый, решительный Сокол — одно лицо. Его жизнь, полная опасности и риска, требует хладнокровия, быстрой реакции, мгновенной ориентации в сложной обстановке. Рецензенты подчеркивали мастерство актера доносить чувства и мысли, скрытые за текстом, умение скрывать свое подлинное настроение, причем он нигде не переигрывал, поведение его героя в каждом случае было просто и естественно. Актер был всегда разный: и в общении с друзьями, и в кругу немцев, и в сцене клятвы над могилой матери, убитой фашистами.

В спектакле «Директор» по пьесе С. Алешина речь идет о военном времени, но события происходят на одном из танковых заводов. Сюда пришел приказ Сталина срочно разработать чертежи и приступить к изготовлению комфортабельного легкого автомобиля. Человека большой выдержки, уверенного в правильности политики нашей партии, на долю которого выпало исполнение этого необычного приказа — директора завода, играл А. А. Дуняк. И в минуты большого потрясения выдержка не покинула его героя — он узнает, что на фронте погибла жена.

Спектакль «Голос Америки» по пьесе Б. Лавренева — о решимости человека до конца бороться с фашизмом, за мир и справедливость на земле. Это был яркий, политически острый спектакль, поставленный Е. А. Токмаковым. Американский сенатор Уиллер приезжает на оккупированную американцами часть Германии и агитирует солдат готовиться к войне с русскими. Тех, кто не верит в возможность осуществления этой идеи, отправляют в Америку. А тех, кто открыто выступает против, подвергает гонению комиссия по расследованию антиамериканской деятельности, не останавливаясь ни перед угрозами, шантажом и убийством. В их числе оказывается и капитан Кидд, награжденный за мужество и геройские подвиги двумя орденами — американским и советским орденом Красного Знамени. На допросе ему предлагают отказаться от советского ордена. Капитан Кидд поступает по-иному. Он возвращает американский орден, сказав: «Я приму его вновь только тогда, когда в Америке награду будут давать честные руки, и я смогу носить ее без стыда». Роль Кидда страстно и взволнованно исполнял актер А. А. Дуняк. Убедителен и горяч б

говора с сенатором Уиллером, когда еще наивно полагал, что сможет переубедить его в ошибочности взглядов. Но постепенно его герой приходит к осознанию окончательного выбора, к разрушению своих розовых иллюзий о безмятежности жизни. В нем созревает решение вести дальнейшую борьбу за подлинную демократию своего народа, за мир на земле. Так на глазах у зрителей происходит перерождение типичного среднего американца в политического борца за прогрессивные идеи.

Чуткостью зрителя, его заинтересованностью судьбой героя запоминался спектакль «Тяжкое обвинение» по пьесе Л. Шейнина. Директор завода коммунист Логинов обвиняется в том, что в далекие годы гражданской войны он совершил предательство и скрылся. В спектакле, поставленном режиссером В. Занадворовым, в спорах рождалась истина. Театр, не навязывая своего решения, призывал зрителей самих подумать и разобраться в случившемся. «Отношение к истине — своеобразный сложный камень для каждого из главных героев. Неоспоримое достоинство спектакля — то, что в нем происходит столкновение действительно интересных и крупных характеров, — отмечала газета «Советская Чувашия»*. — О Логинове в исполнении народного артиста Чувашской АССР А. Дуняка можно сказать, что он живет в крайнем напряжении всех душевных сил. Да, он мгновенно закипает и, не в силах сдержаться, кричит... Попробуйте быть сдержанным в подобной ситуации. Он еще не может осознать, что его подозревают в самом страшном, и новый вопрос вызывает в нем такой взрыв возмущения, что мы ежимся: ну, сейчас разразится гром. И вдруг голос его падает до шепота. Это человеческое изнеможение больше, чем крик, выдает меру потрясения героя. Логинову напоминают о его поведении в тридцать седьмом году. Рискуя собой, он защищал тогда честных людей. Он растерян. Да, так было, но зачем об этом говорят сейчас? Оказывается, это имеет значение. Надо видеть лицо Логинова в этот момент. На нем не осознание собственного достоинства и не благодарность (спасибо, мол, за поддержку). Какая-то болезненная гримаса на мгновение исказила черты. Знаете, как бывает, когда человеку кажется, что все против него. Он ожесточается и ошестинивается при каждом слове. И выбивает его из седла в этот момент не несправедливость, а доброе, сочувственное слово. Психологически это глубоко раскрыто артистом».

В детальном разборе сцены мы видим то самое ценное, что отличает творчество этого удивительного актера. Здесь и правда жизни, возведенная в высший художественный критерий, и тонкий психологический рисунок, подвластный его актерскому воображению и богатой палитре, и разнообразие выразительных средств.

* Дурасова Т. Поиски истины. — Советская Чувашия, 1966, 30 октября.



А. Каплер «Грозовой год»
Максим Горький — А. Дуняк

И даже маленькая сцена убеждает нас, что «гвардия Токмакова» через всю свою творческую жизнь высоко несла знамя реалистического искусства, глубоко усвоив творческие принципы Станиславского. И внутреннее, и внешнее действие актер всегда доводил до точности, ни в жестах, ни в движении, ни в приспособлении не позволял себе никакой приблизительности.

Это качество четко проявилось в работе актера над образами, вошедшими в историю страны и ставшими для нас дорогими. В спектакле «Грозовой год» А. Каплера он исполнил роль Максима Горького. Важно было все: портретное сходство, походка и окаяющий волжский говорок.

Спектакль «Кремлевские куранты» Н. Погодина, поставленный театром в канун 40-й годовщины Великого Октября, представлял волнующее, эмоциональное зрелище. Интересно была исполнена роль Ленина актером Г. А. Моревым. Значительное место отводилось роли Ф. Э. Дзержинского, которую играл А. А. Дуняк. Это был кристально чистый человек, строгий и добрый одновременно,

мужественный и решительный. Вторично с ролью Ф. Э. Дзержинского актер встретился в спектакле «Именем революции» М. Шагрова. Запоминались скупость и точность жеста, немногословность, пронизательный быстрый взгляд, выдержка и спокойствие. Актеру подвластен был масштаб личности, он оказался на уровне решения задач такого плана.

Большое место в творческой биографии А. А. Дуняка занимает классика.

Вот некоторые выдержки из рецензий: «В лице народного артиста Чувашской АССР А. Дуняка театр нашел превосходного исполнителя роли Молокова. Образ этот сложен, ведь именно в нем воплощен в пьесе конфликт внутри самого общества дельцов и хапуг. Молоков одновременно и хищник, и жертва. Артист насыщает свою роль выпуклыми, интересными деталями. Этот грубый невежда, самодур в семье, дебошир на улице вдруг становится покладистым и даже добродушным, причем переходы из одного состояния в другое логичны и тонко играют»*.

Рецензенты считали роль Никиты в спектакле «Власть тьмы» по пьесе А. Толстого одной из самых удачных ролей в репертуаре актера в 60-е годы. Спектакль, поставленный режиссером В. Романовым и Н. Терещенко, оформленный художником В. Гунько, был богат характерами. Крестьянский парень Никита главным жизненным принципом считает деньги, свою собственную выгоду. «Вот он выходит на сцену, в меру нахмуренный, в меру нагловатый, словом, крестьянский парень себе на уме. Бросает упряжь, достает кисет... Идет суровый допрос — обманул он Марину или нет. Никита — Дуняк держится с великолепной непринужденностью, размашисто крестится на образ: «Что ж, в самом деле, право, скандал. Нынче и правых таких нет, чтоб силом женить. Очень просто. Да и побожился я — знать не знаю»... Никита остается один, садится на лавку. Лицо у него омрачается, ему как будто жаль себя: подумать только, его хотели заставить сделать что-то в ущерб себе!

— Нужно мне очень жениться, и так не хуже женатого живу... И как это меня как толкнул кто, как я на образ перекрестился. Так сразу всю канитель и оборвал. Боязно, говорят, в неправде божиться. Все одна глупость! Ничего, одна речь. Очень просто!

Медленно тускнеет свет. Сгущается тьма над Никитой, над горницей, откуда только что вышли его отец и Петр, поверившие клятвопреступнику. Сумрачный, сидит он на лавке. Коготок увяз — всей птичке пропасть...»

Дуняк раскрывает Никиту с большой естественностью и про-

* Модзолеевский Р., заслуженный артист УАССР. На золотом дне.— Удмуртская правда. 1967, 7 июня.

стотой. В органическом слиянии с образом — главное достоинство его игры. Особенно удаются актеру эпизоды душевного перелома в жизни Никиты. Дуняк легко, без нажима, не нарушая цельности характера, показывает, как человеческое берет верх над пороком, как естественно приходит Никита к финалу — к просветлению. Эпизод пятого действия. В доме свадьба. Никита лежит во дворе один у кучи соломы. Доносятся пьяные крики гостей, шум гульбы. Выходит распаренная Анисья, зовет мужа к гостям. И Никите не до гостей, он и пить-то даже не может, потому что уже не залить вином того, что гложет душу. И шемит сердце от слов Никиты — Дуняка: «Распростал петлю, да прыгнул с перемета, и ищи меня... Какое ни будь горе, замыкал бы! А то вот оно где — в сердце оно, не вынешь никак»*.

Почувствовать природу простого деревенского парня, брожение его мыслей, чувств и поступков актеру помогали и внешние выразительные средства: парик на прямой пробор сразу придавал лицу простоватость, пробивающиеся борода и усы — приметы мужания, крестьянская рубашка в горошек и домотканые штаны.

Спектакль «Обрыв» по роману И. Гончарова, поставленный Г. Моревым. «Заслуженный артист ЧАССР А. А. Дуняк правильно понял роль Райского и создал характерный тип своеобразного «лишнего человека», самовлюбленного фразера, эстета и дилетанта в искусстве, не способного ни к какому делу, по меткой характеристике Марка Волохова «просто неудачника в жизни». Вместе с тем А. Дуняк правильно подчеркивает в Райском и другие черты характера, как бы мимоходом подмеченные Гончаровым. Райскому не чужды добрые намерения: он думает отпустить на волю своих крестьян, не принимает морали губернского общества и даже возвышается до его обличения, ...с романтической страстью он говорит о свободе — все это создает убедительный образ «умной ненужности» как называли людей типа Райского в ту пору»**.

Спектакль «Женитьба Белугина» по пьесе А. Островского. Режиссер В. Трегубенко. «С подлинным блеском, в полную силу своего дарования играют в этом спектакле ветераны Русского драмтеатра заслуженный артист РСФСР А. Дуняк и заслуженная артистка Чувашской АССР А. Григорова, исполняющие роли родителей жениха Белугина — Гаврилы Пантеленча и Настасьи Петровны. Чуть ли не каждый выход этой «благословенной пары» — крайне грубого, мужиковатого, не терпящего никаких возражений богатого купца — фабриканта, держащего всех и вся «в страхе божьем», и его жены — пухлой, суетливой, готовой вмешаться в любой разговор с кем угодно, но не смеющей без разрешения

* Бианки В. Власть тьмы. — Советская Чувашия, 1956, 11 ноября.

** Сутягин И. Обрыв. — Красная Чувашия, 1949, 26 февраля.

мужа даже плакать от радости купчихи, вызывает аплодисменты и дружный хохот в зрительном зале. Однако образы эти ничуть не окарикатурены, опытные актеры не шаржируют, у них нет ни малейшего стремления «играть на публику». Скупыми, сугубо реалистическими средствами они сумели создать доходчивые образы «хозяев жизни» прошлого века. Игра А. Дуняка и А. Григоровой бесспорно намного обогащает спектакль»*.

«В роли отца Андрея, Гаврилы Пантеленча — заслуженный артист РСФСР А. Дуняк. Он создает убедительный, колоритный образ старого купца — властного, прижимистого. У А. Дуняка, как и у А. Григоровой, точно рассчитаны жесты, речь. Вообще эта пара наиболее максимально использует богатые возможности, заложенные в образах старших Белугиных»**.

Спектакль «Три сестры» по пьесе А. Чехова. «Честным, порядочным человеком показан заслуженным артистом Чувашской АССР А. А. Дуняком барон Тузенбах. В понимании Тузенбаха жизнь никогда не изменится, всегда останется такой же, полной тайн. Он полагает, что не надо искать смысла жизни, высоких целей. Можно быть счастливым и сейчас. Рассуждения Тузенбаха ведут к примирению со злом жизни. Он слаб и бездейственен, не способен заступиться за сестер***. В оценке игры А. А. Дуняка рецензенты сходятся в одном — в признании высокого профессионализма актера, в умении создавать совершенно противоположные характеры. Позволяют они нам сделать и другой вывод — актер прекрасно справлялся с одним из положений системы Станиславского — играть так, как будто не знаешь о будущей жизни героя ничего, будто бы самому только-только все открывается, другими словами «зная, не зная». Тонкие и убедительно мотивированные переходы от одного состояния к другому, сыгранные на высоком накале чувств, психологически подготовленные первые роли, в которых вначале и преобладала природная интуиция, фантазия, одаренность молодого человека, со временем благодаря высокой требовательности перешли в иное качество — в умение мыслить в образе, тонко разграничивать «перспективу актера» и «перспективу действующего лица», и при этом переносить на сцену чужую судьбу не с холодным рассудком, а пропуская через свое сердце. И еще талант, без которого нет искусства и нет художника.

...Переживать чужую жизнь на каждом спектакле, задыхаясь от счастья, как в «Дженни Герхард» по роману Т. Драйзера, или

* Агаков Л. Радость первой встречи.— Советская Чувашия, 1970, 13 октября.

** Хренов В. И старина, и современность.— Тюменская правда, 1970 18 июля.

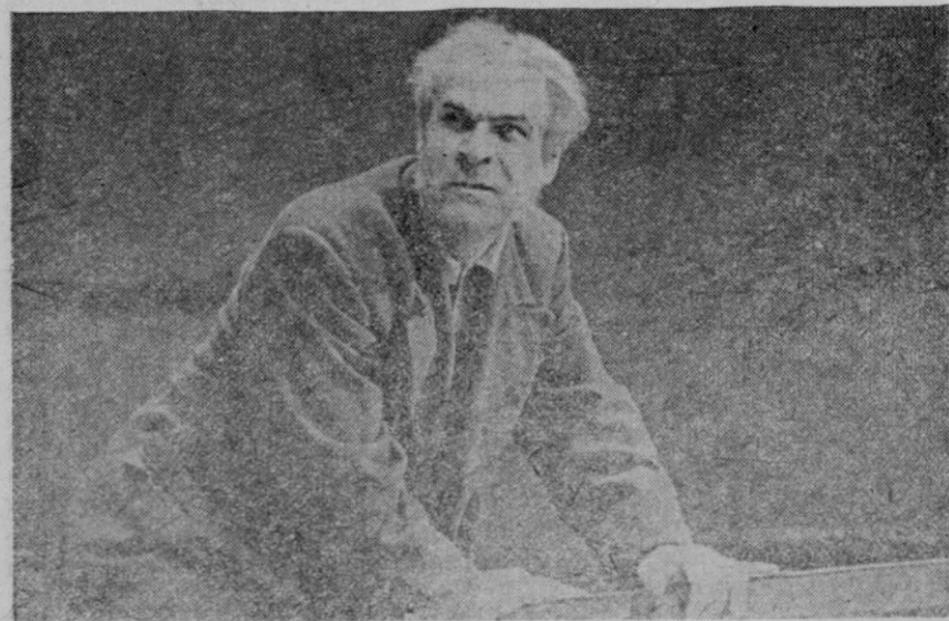
*** Олевский А. Три сестры.— Приволжская правда, 1954, 4 июня.

страдающая от боли, как в спектакле «Тяжкое обвинение». Сколько лет прошло, а ведь помнится! Помнится актер, игравший красивого и доброго человека Лестера Кейна. Помнится его юбилей, когда республика отмечала 50-летие любимого актера, ставшего гордостью города. В тот день после торжества играли спектакль «Дженни Герхард». Открылся занавес. Сцену заливают мягкий свет. В коляске с наброшенным на ноги клетчатый пледом сидит Лестер Кейн. Гордая, несколько откинута назад голова, изысканные, аристократические руки, мягкие, добрые глаза и голос... такой таинственный. Большая любовь его перешагнула через все условности общества, в любимой женщине он видел друга и необходимого человека, с которым всегда хотелось быть рядом. Счастье понимания, тайна, отгораживающая этих людей от всех остальных, возвышала их над миром. Дженни Герхард в исполнении актрисы М. Е. Каширской была достойной спутницей Лестера Кейна.

В дни, когда проходил XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза, в одном из своих выступлений в газете «Советская Чувашия», А. А. Дуняк писал: «Сыграть положительного героя, вестника светлых идей партии, мечтает каждый актер. Не казенного вещателя, провозглашающего общеизвестные истины, а живого, полнокровного человека с горячим сердцем и головой, рождающей горячую мысль, простыми человеческими словами выраженную. Такою ролью явилась для меня роль Петра Селиванова»*.

Спектакль «Мой брат» рождался в творческом контакте с драматургом И. Куприяновым. Пресса отмечала страстность и эмоциональность спектакля, поставленного режиссером В. Романовым. «Мой брат» — это важный, и принципиальный разговор театра о долге, совести и моральном кодексе коммуниста. А. А. Дуняк исполнял роль Петра, родного брата главного героя Егора Селиванова. Егор Селиванов, главный инженер одного из крупных заводов, человек уважаемый и увлеченный на производстве, незаметно стал чувствовать себя хозяйчиком, которому все дозволено — проводить отца на пенсию, дабы присматривал за садом, жену с высшим образованием без ее согласия превратить в домашнюю хозяйку, воспитать барчука из собственного сына. С приездом полковника Петра в дом брата обстановка накаляется. Дом превращается в своеобразную арену для социальных споров о поведении человека в обществе, об обязанностях коммуниста и его ответственности перед людьми и своей совестью, о неравнодушии к тем, кто живет рядом.

* Дуняк А. А. Коммунист, герой нашего времени. — Советская Чувашия, 1961, 11 ноября.



Роль Петра Селиванова в пьесе грешила некоторым схематизмом, герой был прямолинеен. Но актер, преодолев недостатки, сумел создать образ мужественного, настойчивого человека, обладающего аналитическим умом, упорством, умеющего убеждать. За скупостью внешнего рисунка проступала сильная натура, не признающая компромиссов, предпочитающая честность и открытость в большом и малом. Моральная победа, одержанная Петром в финале над родным братом, была нравственной победой настоящего коммуниста над бюрократизмом и мещанством.

...Бывает так — сыграет актер удачно роль социального героя и сразу же становится жертвой своего успеха. Одна роль, другая, третья.... и все одинаковые, похожие. Но с А. А. Дуняком такого не случилось. Роль социального героя в его исполнении каждый раз была новой, каждый раз это было исследование человеческого характера.

Образ патриота — коммуниста, пожалуй, занимает центральное место в его творчестве. Год 1952-й. На сцене театра появляется спектакль «Земной рай» по пьесе известного болгарского писателя, лауреата Димитровской премии О. Василева. На примере одной болгарской семьи автор показывает как в условиях острой политической борьбы у каждого человека должен быть свой выбор. Здесь нет «земного рая», политика врывается в каждый дом, разрушает кровные связи, деля домочадцев на друзей и врагов. Как не силится глава семьи Витан Лазаров отгородиться от политической борьбы, действительность разрушает его идиллические представления. По одну сторону политического барьера встают патриоты, борющиеся за свободу и независимость Родины — муж дочери Лазарова коммунист Сава Величков, прачка Славка, ее сын Бойко, студент-коммунист. Их противник — сын Лазарова Борис, фашистский офицер, убийца Бойко.

В спектакле, поставленном Е. А. Токмаковым, с необыкновенной силой прозвучала тема патриотизма, тема непримиримости честных людей планеты с фашизмом, физическим и духовным насилием. Успеху спектакля сопутствовало удачное актерское исполнение ролей коммунистов. А. А. Дуняк играл роль Савы Велиčkова. Он покорял своей простотой и сдержанной силой. Ясность взглядов, спокойная уверенность в правильности выбранного пути характеризуют героя А. А. Дуняка. Его невозможно переубедить,

А. Штейн «Персональное дело»

Хлебников — А. Дуняк

В. Шаврин «Семья Плахова»

Серафим — А. Дуняк

склонить к компромиссам, навязать другой образ мыслей. Пока будет теплиться дыхание, пока будет биться сердце, этот человек пойдет своей дорогой до конца. Только смерть может что-либо изменить.

Год 1953-й. Свой тридцать второй сезон Русский театр открывает спектаклем «Беспокойная должность» по пьесе А. Кожемякина. Режиссер А. Мудров, художник В. Гунько. Герои спектакля — газетчики. Этот спектакль рассказывал о партийной честности, принципиальности, о борьбе с бюрократизмом, мещанством, обывательщиной. Одним из главных героев был фельетонист Ершов. В исполнении А. А. Дуняка он предстал перед зрителем нелюдимым человеком. Но это было только первое впечатление — герой Дуняка был раним и опасался праздного любопытства. Не зажила еще рана от потери на фронте любимой девушки. За нелюдимостью скрывалась душа чуткого, отзывчивого и внимательного человека, бережно и деликатно относящегося к людям, которым он симпатизирует. Но если дело касалось принципиальных вещей, Ершов умел сказать свое веское слово. «С уверенностью можно сказать, что образ Ершова, созданный артистом А. А. Дуняком, один из лучших положительных образов в нашем театре. Мы, пожалуй, впервые видим на сцене настоящего секретаря партийной организации», — отмечала газета «Советская Чувашия»*.

Год 1953-й. Спектакль «Персональное дело» по пьесе А. Штейна, поставленный режиссером Г. Моревым, заинтересовал зрителей остротой поставленных проблем, вниманием к личности, силой правды. Старого коммуниста Хлебникова по наветам клеветника Полудина исключают из партии. Полудин сумел убедить многих коммунистов, что Хлебников потерял бдительность, нарушил государственную тайну, следствием чего стало пособничество врагу. Но судьба Хлебникова не оставляет равнодушной часть коммунистов и беспартийных, людей с благородными сердцами, хорошо знающих его, верящих в него и не поддающихся клевете.

Образ Хлебникова, созданный А. А. Дуняком, отличался некоторой внешней грубоватостью, резкостью в суждениях, максимализмом по отношению к себе и к людям. И вместе с тем актеру удалось приоткрыть и второй план этой натуры. Здесь зритель видел человека, жизнь которого была насыщена подлинным драматизмом, который многое на своем веку видел и пережил, не колеблясь, принимал серьезные решения, умел отвечать за свои действия. Внешне сдержанно и с большим достоинством, но внутренне эмоционально и на большом накале чувств исполнял А. А. Дуняк сцену исключения из партии. Стараясь спрятать боль и унять дрожь в голосе, Хлебников говорил:

* Эсхель А. Беспокойная должность.— Советская Чувашия, 1953, 1 ноября.

— Сегодня на собрании... обманули многих. Но партию обмануть нельзя. Нельзя!

Через несправедливость, через личную обиду нести уверенность в незыблемости идеи — такое под силу только очень стойкому, преданному партии человеку. Поэтому в скупую строчку «это настоящий коммунист» рецензент вложил настолько емкое понятие, которое не нуждалось в расшифровке.

В спектакле «Большое волнение» по пьесе И. Дворецкого, поставленного режиссером В. Романовым в 1962 году, присутствовало желание познакомить зрителей с развитием коммунистических отношений между людьми. Героями спектакля стали рыбаки с северного Байкала. Иван Суходоев А. Дуняка не обладал большой культурой, порой резок, однолинеен в обращении с людьми. Но в нем была большая мужицкая правда, упорное стремление сделать жизнь лучше, светлее, радостнее для тех, с кем он живет сегодня бок о бок и кого ненароком обижает своей неотесанностью.

Спектакль «Верность» по пьесе лауреата Ленинской премии Н. Погодина вызвал много споров, раздумий, размышлений. Евгения Крутойрова А. А. Дуняк наделил мягкостью и обаянием, зритель ему по-человечески сочувствовал и проявлял большую заинтересованность в его дальнейшей судьбе.

Интересен в творчестве актера разный ракурс современного социального героя. Вот его Шебалин из спектакля «Вопросов больше нет» по пьесе Г. Волгина. Режиссер Г. Волчков заострил внимание на личности руководителя. Шебалин принадлежит к числу людей, крепко усвоивших старые методы руководства. Он не чуждается нового, но инерция мышления, суждений и представлений о людях и методах работы крепко удерживает его в проторенной колее. Шебалин слишком долго жил, не рассуждая, а слепо веря в правильность чужих приказов и распоряжений. И конфликт его, глубоко внутренний, мучительный вдруг прорывается показной удалью, тоской, раздражением...

Яркие впечатления остались от игры А. А. Дуняка в роли главного героя спектакля «Комиссар милиции» по пьесе А. Данилова (режиссер В. Романов). Суть Дорогова, комиссара милиции, точно обозначена одной фразой: «Давно отгремела война, позади фронт, а он по-прежнему воюет — за правду, за справедливость, за Человека»*. Дорогов Дуняка человек беспокойной судьбы. Он действительно воюет. Ему необходимо помочь Беркутову вернуться к честному труду, в мир его девятнадцатилетних сверстников. Но в борьбе за человека, пусть и провинившимся перед обществом, — это как бы вторая линия обороны, ему предстоит и выход на передовую позицию. И здесь требуются не только его доброта, мяг-

* Кириллов Ю. Борьба за человека. — Советская Чувашия, 1968, 3 января.



А. Данилов «Комиссар милиции»
Комиссар Дорогов — А. Дуняк

кость, терпение. Здесь, на передовой, необходима вся его убежденность и вера в правильность нашей жизни, в то лучшее, что создано нашим обществом за годы Советской власти, в те духовные силы, которые присущи нашему народу и помогают ему преодолевать трудности и созидать духовные ценности. Начальник уголовного розыска подполковник Стриганов хочет поскорее развязаться с «делом Беркутова» с тем, чтобы за полугодие не было нераскрытых тяжких преступлений. Он сам себя убедил в первую очередь в виновности Беркутова. Равнодушие к чужой судьбе определяет его позицию отчаянного карьериста, живущего в мире со своей совестью. Здесь нет никакого компромисса, человек живет согласно своей морали. Опасность такой позиции чутко улавливает Дорогов. Вот почему борьба со Стригановым для него принципиальна, как и принципиальна для всех нас его победа.

Идет время, меняется человек. И актер должен улавливать эти движения человеческой души, знать и понимать мир своего современника.

Растет масштаб и уровень жизни. Поступь времени имеет свои ритмы. Изменился и социальный герой А. А. Дуняка. Оторванный от непрерывных звонков, заседаний, экстренных дел шагнул прямо к нам на сцену начальник крупной стройки в Сибири, герой спектакля «Мария» по пьесе А. Салынского. Кажется, ветер задирает полу его плаща — так торопится Добротин всюду успеть, у него масса нерешенных вопросов, так велика и могуча Сибирь с ее свежим ветром, нетронутыми лесами и своенравными реками. И прав он, что индустриальной Сибири просто необходима железная дорога. Герой А. А. Дуняка не суетлив, он до предела наполнен делами жизни. Это ритм делового человека. Он передает наступательный характер, в том числе и на природу — завоевать, отвоевать, покорить. Провода высоковольтной линии через сцену убегают в зрительный зал... кажется, дальше, еще дальше. Так велики масштабы стройки, так стремительны наши дела. Но почему же секретарь райкома партии Мария Одинцова наперекор быстрым темпам современной жизни, наперекор здоровой логике, вдруг взбегает на скалу, рискуя жизнью, чтобы остановить варварское разрушение природы, остановить взрыв. В чем смысл ее отчаянного поступка?

Герой А. А. Дуняка не карьерист, не чинуша, а хороший крупный специалист, человек прогрессивных идей. Время изменило социальные функции личности, произошла интеграция его общественных интересов. В упорстве Добротина, в его настойчивой логике уже есть неоспоримые приметы ретроградства. Его тревожат более крупные мысли — думать не о завтрашнем дне, а о вечности жизни, ибо все, что не делает на земле человек — защищает добро, восстанавливает ли справедливость, помогает в беде товарищу, сажает ли деревья, летает в космос — это все для жизни.

Русский театр в разное время обращается к чувашской драматургии. В его творческой биографии это особая страница, раскрывающая процесс взаимообмена и взаимообогащения двух культур. В 1959 году на его сцене чувашским режиссером К. Ивановым был поставлен спектакль «Из дремучего леса» по драме В. Ржанова «Энтип». Это объемное произведение, знакомящее зрителей с судьбой чувашских крестьян. Действие спектакля охватывало большой период — от Великой Октябрьской социалистической революции до начала Великой Отечественной войны. А. А. Дуняк создал образ хитро замаскированного врага Советской власти Шарашкина: то он душой болеет за колхоз, полностью осознает и поддерживает политику партии и правительства в аграрном вопросе, то тут же мы убеждаемся в его желании свести до минимума результаты этих усилий; видим как он в разговоре с крестьянином Энтипом, главным героем драмы, мгновенно сбрасывает маску и предстает перед нами как яростный враг советской действитель-

ности, ничего не пожалеющий, чтобы только повернуть историю вспять.

В начале марта 1968 года театр обратился к трагедии народного писателя Чувашии Якова Ухсая «Тудимир». На сцене театра ожило далекое прошлое чувашского народа. События пьесы относились к XVIII веку, когда чуваша, переселившись на башкирскую землю, приняли участие в крестьянской войне под предводительством Емельяна Пугачева. В основу трагедии были положены народное предание и песни о соратнике Салавата Юлаева Тудимире. Я. Ухсай с подлинным талантом и мастерством разработал в трагедии образ Азамата, отца возлюбленной Тудимира. Тонкая психологическая обрисовка чрезвычайно важного и сложного характера требует от исполнителя не только богатой актерской палитры, но и универсальной отточенности в создании многогранного психологического портрета, глубокого знания национального характера, высокой актерской техники.

А. А. Дуняк в роли Азамата продемонстрировал такое высокое мастерство, которое позволяет его ныне считать лучшим исполнителем роли Азамата. Роль эта сыграна им блестяще!

В работе над ролью национального героя актеру помогли наблюдения, накопленные годами. В поисках внешней характеристики он придавал большое значение пластике, ритмическому построению речи, интонационной разбивке каждой фразы. Внешне он выглядел так просто и естественно, как выглядел в жизни чувашский крестьянин того времени. Странно, откуда все пришло: сутуловатость, чуть вдавленная в плечи голова, резкие жесты, колючий, острый взгляд, походка вкрадчивая, мягкая, не производящая лишнего шума. Как будто бы и не было в его творческой биографии ни аристократов с их горделивой осанкой, ни людей степенных, с чувством собственного достоинства.

Азамат в исполнении актера — хищник, сколачивающий свое состояние. Он многолик: немного простоват в доме воеводы, когда всей душой «болеет за общее дело». Брезглив и деспотичен в доме, где он хозяин. Угодлив при встрече с солдатами. Портретная характеристика героя очень богата. Но сама по себе она ничего не значила бы без точной логики поступков, которую так мастерски раскрывает актер. Азамат вроде бы ничего такого и не делает. Принуждает дочь выйти замуж? Но разве это преступление? Бог не послал ему сына, на дочь и земли не дают, а хозяйство-то не ахти какое. Поправить его в самый раз: ведь все так делают. Но давайте проследим действия Азамата дальше.

Народ бунтует. И Азамат тут как тут. Он тоже врывается в дом воеводы. Может, у него есть свои счеты с властью имущими? Злым огнем горят глаза Азамата. Но в них не гнев, а алчность. Руки похожи на клешни, которые запребают все, даже воздух. Вот

он хватает золотой черпак, а затем находит сокровище побогаче — шкатулку с алмазами. Теперь он богат. С этого дня начинается иная жизнь Азамата. Все средства направлены к одной цели — сохранить богатства любой ценой. И он не брезгает ничем. Страх лишиться заветной шкатулки толкает его на убийство Чемея и своей жены Курак. Он становится предателем дочери и своего народа. А. А. Дуняк не утрирует и не смягчает поступков своего героя. Ни в одной из мизансцен не чувствуешь фальши. Его герой органичен в среде, естественен в поступках и чувствах.

Надо отдать должное русским актерам в приобщении своего зрителя к национальному искусству, воспитании любви к родному краю. Здесь интересен и путь, по которому идут они в создании национального характера. Почти все актеры «гвардии Токмакова» предпочитали яркую характерность, что сразу же делало их достоверными и правдивыми, убедительными на сцене, а затем уже в меру своего таланта каждый создавал образ той или иной силы и значения.

...Как становятся мастером, почему можно любить или не любить актера, но независимо от этого испытывать необходимость духовного контакта с ним? Наверное, потому, что ожидание встречи с ним — всегда неизвестность, тайна, которая тревожит и будит воображение — ты чего-то не знаешь, а он знает, умеет, может. И тогда в зрителе пробуждается тяга к постижению истины. А как говорил Дидро: «Истина, добро и прекрасное очень близки друг к другу». Добро и прекрасное — конечная цель искусства.

Что же отличает школу мастеров, школу «гвардии Токмакова», к которой относятся такие актеры, как актриса Анна Васильевна Дворкина, заслуженные артисты РСФСР Иван Федорович Пустовойтов, Марина Ефимовна Каширская, Алексей Алексеевич Гусев, народная артистка ЧАССР Анна Яковлевна Григорова, заслуженный артист ЧАССР Лазарь Иоаннович Козоровицкий и заслуженный артист РСФСР Александр Александрович Дуняк? Основные качества — это «правда жизни человеческого духа», глубокое знание человеческой психологии, богатый жизненный опыт, ответственное отношение к спектаклю, осмысление личности актера не как исполнителя, а как творца, подлинного создателя спектакля, обширнейшие запасы чувственной памяти. Но есть еще одно отличительное качество, о котором, опираясь на роли Дуняка, сыгранные в классике, хотелось бы особо сказать.

Один из рецензентов, посмотревший спектакли нашего Русского драматического театра на гастролях, причислил А. А. Дуняка к характерным актерам. Но с этим вряд ли можно согласиться. В любой роли актер придает большое значение характерности. Не в том смысле, когда меняют только парик или форму носа, а как «неповторимому способу выражения личности». Характерность

внешняя помогает актеру воссоздать характерность внутреннюю. Иногда на конференциях приходится слышать пренебрежительные замечания о том, что характерность ныне не в моде, что это никого уже не интересует и считается чуть ли не плохим тоном в театре. Но мода на все скоротечное приходит и уходит. Непреходящим остается интерес к человеку, к его духовному миру.

Каждый образ актера отличался предельной естественностью. А. А. Дуняк всегда поражал органичностью на сцене. Московский писатель Петр Градов отмечал это качество Дуняка: «Об артисте А. Дуняке я хотел бы сказать словами, невольно подслушанными мной в толпе зрителей, выходящих из театра после спектакля: «Вот артист! Как будто ничего и не играет, просто ходит по сцене, говорит... А веришь каждому слову, каждому жесту». Я только могу присоединить свой голос к мнению этой зрительницы»*.

Каким же образом достигается естественность и непринужденность на сцене? Трудом, только трудом и еще бессонными ночами, когда в тишине особо хорошо думается и ничто не мешает остаться наедине со своим предполагаемым двойником, жить его мыслями, надеждами, стремлениями... Александр Александрович не любит поспешных результатов и не терпит суеты. Работа над ролью, пусть даже и не всегда удачно складывающаяся, должна принести в итоге удовлетворение. Актер не имеет права выходить на сцену, если не понимает роль, не проник в суть образа. Отсюда и поверхностность, и элементарное незнание текста, и неловкость на сцене.

Мастер, мастерство... Остается удивляться, как, сыграв столько ролей, иногда во многом схожих по драматургическому материалу, актеру все же удавалось всегда быть разным, непохожим, ни в чем и никогда не повторять найденное, а постоянно искать нечто новое, неизвестное. Ныне в театре у многих молодых актеров есть одна болезнь — играть совершенно разные роли в драматургическом плане, но из спектакля в спектакль переносить идентичный тип. Вот почему и говорят, что искусство мастеров — это подлинная школа воспитания молодых актеров, то ценное духовное богатство, которое должно бы переродиться в традицию актерского мастерства.

«Гвардия Токмакова» представляет собой яркий этап в жизни Русского театра с высокой школой актерской игры, с высокими нравственными и духовными идеалами, с четкой гражданской позицией, с последовательным и неуклонным стремлением воспитать у своего зрителя необходимость общения с театром, музыкой, поэзией. Александр Александрович Дуняк, Иван Федорович Пусто-

* Градов П. Отступление Егора Селиванова.— Театральная жизнь, 1962, № 4.

войтов, Марина Ефимовна Каширская, Анна Яковлевна Григорова — это люди, которые для нас, чебоксарцев, так много значат, с которыми так много связано воспоминаний, так много прожито, начиная от первого детского любопытства и удивления до постижения смысла жизни, сути своего человеческого «я».

Вместе с ним, небольшим театром в нашем маленьком городке, мы росли, мечтали о хороших делах, любили и верили. Каждый кем-то стал. Кто-то уехал из нашего города, сменил прописку. Но всегда с нами, как воспоминание о детстве, о Волге, о первой любви и первых учителях наши первые актеры, первые наставники в искусстве. Уже позднее каждый из нас самостоятельно набирал свою высоту. Но им мы обязаны тем, что не остались равнодушными к Театру, к Искусству. Так прими же нашу благодарность и любовь нашу, Русский театр! Низкий поклон Вам, актер Александр Дуняк!

ДЛЯ ТЕАТРА РОЖДЕННЫЙ

По размытой дождями проселочной дороге, застревая в лужах, отчаянно скользя, понуро и устало бредет деревенская лошадь. Она тащит телегу с нехитрым бутафорским скарбом. А рядом идут люди. Им надо успеть в соседнюю деревню. Сегодня вечером они, актеры Чувашского академического театра, дают там спектакль. Люди разговаривают по-чувашски, иногда с хитрецей поглядывая на высокого голубоглазого паренька. Он прислушивается к их речи, когда смех становится заразительным, отвечает им улыбкой. Смысл разговора паренек улавливает по интонации, мимике и жестам говорящих. Но тонкости ему непонятны. Он русский. Иногда кто-либо переведет пару фраз, а об остальном — догадывайся.

— Учись, Виттяй,— говорили одни.

— А зачем ему. Он ведь русский. Да и не актер,— говорили другие.

Виктор был среди них новичком. После окончания Чебоксарского музыкального училища им. Ф. Павлова его направили в Чувашский театр музыкантом. Кроме виолончели он умел играть на фортепиано, баяне, гитаре. К тому же имел склонности сочинять музыку.

В театр его зачислили 30 апреля 1941 года. Это было целое событие. Ему не портила настроение трудная, утомительная дорога, неудобства кочевой жизни — ведь театр гастролировал постоянно по селам и деревням республики. А уж какие клубы были в ту пору — маленькие залы, неудобные сцены да и керосиновые лампы... Но юноше все было интересно: как на его глазах рождается спектакль, как гримируются актеры, как оживает сцена и замирает зал, как люди, с которыми только что разговаривал о разных пустяках, вдруг становятся неузнаваемыми. Его радовал густо наполненный зрительный зал, где были все от мала до велика, где плакали и смеялись, сочувствовали и презирали, любили и ненавидели. Некоторые из актеров удивлялись — зачем ему, музыканту, такая дотошность. Не актер ведь. Но в том-то и дело, что в душе

от рождения был он актером. В первый раз увидел мальчик в своем селе Акулеве артистов Чувашского театра. Это осталось в памяти. Забылось название пьесы, содержание, но то, как плясал там Ефим Никитин — запомнилось. В двенадцать лет мальчишка убежал в Чебоксары. В то время дети-беглецы были не в редкость. Когда исполнилось ему четырнадцать, пришел в Чебоксарское театральное училище сдавать экзамены. Актеры здесь готовились для Чувашского театра, а он языка не знал. Преподаватель Лев Эрнестович Остен-Сакен проверил слух и ритм, попросил показать руки, а затем сказал:

— Вот тебе записка, отнеси в дирекцию музыкального училища.

Музыкальное училище находилось в этом же помещении. А в записке было написано: «слух и ритм очень хор.».

К великому огорчению паренек не увидел своей фамилии среди принятых в театральное училище. Подошли знакомые ребята и сказали, что он зачислен в музыкальное училище (без экзаменов). Огорчение сменилось радостью. Учиться хотелось. Радость познания заслоняла неудобства в быту.

...В ночь с 21 на 22 июня 1941 года труппа была в Сундыре, там и застало актеров известие о начале войны. Срочно перебрались в ближайший призывной пункт — в Ядрин. Вместе с военно-обязанными старших актеров увезли в Чебоксары. Но гастроли надо было продолжать. Стали искать одноактные пьесы, а Виктору поручили подготовить концерт. Позднее молодой музыкант стал выручать труппу — кто заболел из актеров, играющих маленькие роли, дадут ему. Слова он учил, добивался правильной интонации, спрашивал у старших товарищей. Видя его старание, ему с удовольствием стали помогать Ольга Ивановна Ырзем, Елена Васильевна Шорникова, писатель Иван Иванович Илларионов (Мучи). Вначале получалось смешно, молодые актеры смеялись над ним, но он не стеснялся. Спрашивал и повторял без конца, пока не получалось хорошо. Видя интерес к языку, Иван Мучи стал с ним заниматься. Он объяснял значение каждого слова, его правильное звучание, подыскивал синонимы. Ему нравилась серьезность Виктора и его быстрое усвоение языка. К 1943 году начинающий актер сыграл ролей пять и из музыкантов его перевели в актеры вспомогательного состава.

В этом же году его направили в чувашскую студию, которая обучалась в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского под руководством ученика К. С. Станиславского Михаила Михайловича Тарханова. Сомневались в Москве, сможет ли этот русский паренек учиться в студии, в совершенстве овладеть чужим языком. Нашелся преподаватель-чуваш Дмитрий Данилович Данилов, который взял на себя ответствен-

ность. В Чебоксарах он видел Виктора в спектаклях и поверил, что из него выйдет артист и юноше удастся преодолеть языковой барьер. Дмитрий Данилович много сделал для всех студентов-чувашей. Казалось, он только для того и жил на земле, чтобы заботиться о людях и делать им добро. Однажды в праздники Виктор остался без карточек и без продуктов — украли. Два дня продержался общим бодрым настроением. На третий день почувствовал себя плохо. Вынужден был вернуться с занятий — в ушах стоял звон, перед глазами расплзались темные круги. На другой день не мог встать с постели. После обеда приехал Дмитрий Данилович. Несмотря на то, что у самого две маленькие дочери, оставил двести граммов хлеба. Потом в группе все складывались и каждый день кто-то из ребят выделял товарищу свою часть пайка. Так не раз выручали попавших в беду.

В институте чувашская группа была самая скромная и трудолюбивая. Время было военное. Нередко после занятий шли на завод «Красная пресня» и ночами точили мины. Все группой ездили разгружать вагоны с дровами. Но никто не жаловался. Все понимали, что так надо. Были жизнерадостны и любили трудиться. Получать стипендию имени В. И. Качалова в институте было большой честью, она присуждалась только одному студенту из всего института. Один семестр и Виктор Родионов добился этой чести. Первую стипендию вручил сам В. И. Качалов.

Знание языка давалось нелегко. Словарный запас расширялся, года через два он мог довольно бегло разговаривать. Но трудность была другого порядка — как механические знания перевести в область эмоционально-чувственного восприятия, как передать мелодию языка, красоту и сочность звучания. Помог случай. Однажды преподаватель французского языка Вера Феликсовна Плятт опоздала на урок. Зашла в аудиторию взволнованная. Причину волнения тут же высказала. Оказалось, что идя на урок, она встретила с Дмитрием Даниловичем, который на лестнице разговаривал с каким-то военным (это был вернувшийся с фронта поэт Петр Петрович Хузангай). Оба были прекрасными знатоками чувашского литературного языка, любили его до самозабвения. Истосковавшиеся по родной речи, они с упоением говорили и не могли наговориться. В их устах чувашская речь звучала по-особому красиво. И преподаватель заметила это. С горечью и обидой она высказывала своим студентам:

— Вы относитесь к своему родному языку, как варвары. Оказывается, он может звучать не хуже французского. Почему вы так не умеете говорить, как говорит Дмитрий Данилович и этот военный? Какое безобразие!

И вот тогда у будущего актера появилась мечта научиться говорить так, чтобы чувашский язык доставлял окружающим удо-

вольствие. Позднее работа над дикцией, постоянное обогащение языка станут для него ежедневным и обязательным занятием. Не удивительно, что именно его пригласили потом на Чувашское радио в качестве диктора, по совместительству с основной должностью он проработал там одиннадцать лет. Голос приятного тембра, густой и звучный, красивой окраски стал украшением эфира. Для актера это было хорошей школой для шлифовки своих профессиональных данных. Диктор Чувашского радио Раиса Александровна Румянцева, ведущая передачи на русском языке, стала его добрым и хорошим наставником.

...Когда сокурсники-гитисовцы узнали о том, что Чувашская студия приступает к работе над пьесой А. Грибоедова «Горе от ума», они засомневались.

— Это будет горе уму! — иронизировали они.

Но Тарханов так решил и считал, что за три года успеют подготовить дипломный спектакль. Роли были распределены. Виктору Родионову достался Чацкий. Фамусова должен был играть Борис Марков, его дочь Софью Павловну — Галина Мадеева, Лизу, служанку, Александра Лукьянова, Молчалина — Вениамин Алфер, Наталью Дмитриевну — Таисия Ерусланова, князя Тугоуховского — Петр Иванов, его дочерей — Зоя Ярдыкова, Вера Кузьмина, Хлестову — Мария Биколова, Репетилова — Николай Степанов, господина Д. — Петр Ванюшин, камердинера — Николай Терентьев. Пьесу перевел на чувашский язык Петр Петрович Хузангай. Тарханов сидел на репетиции в кресле калачиком, подогнув ноги под себя. Делал замечания, но терпел все, что показывали студенты.

Когда роль Чацкого вчерне была готова, вдруг однажды на репетиции Михаил Михайлович сказал:

— Слушай, Виктор, свою роль отдай Саше, а ты, Саша, свою роль отдай Виктору.

Саша Новиков играл Скалозуба.

Подумав, Тарханов обосновал свое решение:

— Мне лирик Чацкий не нужен. Мне он нужен темпераментным, волевым.

«Отвергнутый Чацкий» сумел подавить обиду и с увлечением принялся за новую роль. Работа над Скалозубом продвигалась легко, без усилий. На репетициях они спорили с Тархановым, как бы убеждая друг друга, каким должен быть Скалозуб. И решили, что молодым, почти ровесником Чацкого.

Студийцев гримировали мхатовские гримеры. А когда на спектакль принесли эполеты и серебряный пояс Скалозуба, Тарханов сказал:

— Вот учти. В этом поясе и эполетах играл Станиславский.

От сознания, что к этим вещам прикасался великий Станислав-

ский, что во всем этом он выходил на сцену, охватывало волнение... Дипломный спектакль прошел на «ура». Очень тепло он был принят и на родине, в Чувашии. До сих пор, как самая дорогая реликвия, в архиве артиста хранятся две программы—одна—Главного управления учебных заведений Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР и Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского (Москва—1947, Вторник, 29 апреля. Выпускной спектакль Чувашской студии. А. С. Грибоедов. «Горе от ума». Комедия в 4 действиях, в стихах. Художественный руководитель студии, народный артист СССР, лауреат Государственной премии, доктор искусствоведения, профессор М. М. Тарханов), другая—Управления по делам искусств при Совете Министров Чувашской АССР и Чувашского государственного академического театра. На ней сделана приписка: «Тов. Родионову В. И. Уважаемый Виктор Иосифович! Поздравляем Вас с премьерой, с первым выходом на сцену Чувашского государственного академического театра и желаем Вам в Вашей сценической деятельности больших творческих успехов.

Директор театра
Художественный руководитель

27/VIII-47 года».

В статье «Советская театральная интеллигенция», опубликованной в одном из журналов «Театральная жизнь», М. М. Тарханов писал: «Телеграмма из Чебоксар поздравляет меня с присвоением мне почетного звания народного артиста Чувашской АССР за подготовку кадров театральной молодежи. Что может быть приятнее для старого актера, чем такие плоды многолетнего труда? В армию молодых работников искусств влилось новое пополнение, и это не просто актеры: это новый отряд интеллигенции—всесторонне образованной, культурной, политически грамотной».

Жаль, что сыграли «Горе от ума» всего лишь несколько раз и спектакль не сохранили. Это была последняя работа большого мастера советской сцены. Вскоре после выпуска первой нашей студии, вошедшей в историю чувашского театра, как «тархановской», Михаил Михайлович умер. Но учитель продолжаетеся в делах учеников. «Тархановцы», воспитанные учеником основателя новой театральной системы К. С. Станиславского, унаследовали от своих учителей неистовую любовь к театру, стремление к постоянному самосовершенствованию, требовательность и взыскательность в работе, доброжелательность и внимание друг к другу.

Дипломный спектакль был неповторим. Здесь будущие первые чувашские профессиональные актеры с высшим театральным образованием не только познали самих себя, но и увидели каждого на

сцене, осознали себя частицей труппы. Например, Петрушку играл Валентин Николаев, это был прирожденный комик. Он ничего не делал на сцене, просто сидел, что-то бубнил под нос, вязал чулки — и все делалось так серьезно, но легко и без нажима. Зритель смеялся от души. Но время их всех проверяло на призвание. Бывало, что люди уходили, но даже порвав со сценой, они продолжали искать себя. А в театре оставались самые преданные, самые одержимые.

К великой радости Тарханова Виктор сам сделал музыкальное оформление дипломных спектаклей. Сочиненная им музыка звучала в двадцати одном спектакле. Она была неотделимой частью его творчества. Если по ходу действия случалось играть на музыкальном инструменте, он всегда это делал сам. В спектакле «Жить всегда» (или «Юлиус Фучик»), где Виктор Родионов играл главную роль, была сцена разговора с женой, Гусиной (ее играла Рона Ивановна Ананьева). Актер сам исполнял на пианино Дворжака и очень любил эту сцену.

Первой самостоятельной работой юного коллектива театра был спектакль «Молодая гвардия». Романом зачитывались в те годы все — от мала до велика. С энтузиазмом приступили к работе молодые актеры. Спектакль репетировал Константин Иванович Иванов, главный режиссер театра. Он очень радовался, что в театр влилась молодежь, и решил взять такую пьесу, которая увлекла бы их.

Работать с Константином Ивановичем было настоящим праздником. Случилось так, что в процессе работы над «Молодой гвардией» Виктор Родионов заболел малярией. Но все же на репетиции ходил, перебарывал недуг. Он играл обер-лейтенанта, Борис Марков — немецкого полковника. В этой роли у Родионова были налицо яркая актерская органика, естественное существование на сцене. На сей раз признание зрителей проявилось довольно неординарно. Однажды сыграли дневной спектакль. После спектакля с Борисом Марковым пошли домой, вначале не обратили внимания на ватагу мальчишек, стоявших у театра. Как только прошли мост через Кайбулку, в них полетели камни. Оказывается, мальчишки спрятались под мостом и начали обстрел «немцев». Так они проявили свою ненависть к фашистам.

В приказе по театру за № 171 от 20 ноября 1947 года, подписанном директором театра Н. А. Элле и художественным руководителем К. И. Ивановым, говорилось:

«Приветствуем и с благодарностью поздравляем участников спектакля «Молодая гвардия» за создание сценических образов легендарных героев Краснодона.

1. Считая спектакль «Молодая гвардия» первой практикой молодых актеров Чувашского государственного академического

драматического театра в их самостоятельной работе в условиях театра, дирекция и художественное руководство с благодарностью отмечают работу над образами (далее следует перечисление актеров и ролей — Л. В.).

2. Считая спектакль «Молодая гвардия» первой работой старшего и молодого поколения актеров театра, дирекция и художественное руководство с благодарностью отмечают успешную работу в этом молодежном спектакле артистов:

Б. А. Алексеева, заслуженного артиста РСФСР и народного артиста ЧАССР — Сергей Тюленин; О. И. Ырзем, народной артистки ЧАССР — бабушка Вера; И. О. Молодова, заслуженного артиста ЧАССР — Матвей Шульга; Г. Ф. Фадеева — Андрей Валько; А. А. Долгову, заслуженную артистку ЧАССР — Елена Николаевна; Е. Н. Никитина — немецкий переводчик...

Дирекция и художественное руководство выражают полную уверенность в том, что спектакль «Молодая гвардия» в художественном качестве будет расти от постановки к постановке».

Виктору Родионову, как и всем его сокурсникам, посчастливилось начинать самостоятельную работу под руководством чувашского режиссера Константина Ивановича Иванова, тоже гитисовца. Сам превосходный актер, он редко что показывал артисту, ставил перед ним задачу и доверял ему, предоставлял возможность фантазировать. В одном из спектаклей, рассказывающем о возвращении в жизнь провинившихся перед законом людей, Виктор Родионов готовил роль заключенного. Она не получалась. Особенно фальшиво актер чувствовал себя в одной из сцен, где у его героя был большой диалог с секретарем парткома колхоза (его играл А. К. Ургалкин). Виктор Родионов стоял у окна и мучился от сознания своей беспомощности. Тогда Константин Иванович подсказал:

— Представь себе — он же опытный вор. Наверняка и в окно не раз лазил. Так ты в момент разговора выкручивай ногтем шуруп. Ногти у тебя длинные. Ты в этот момент не задумываешься, что делаешь, занят серьезным разговором, а руки действуют автоматически, по привычке... Вдруг секретарь парткома заметит это и пристально посмотрит тебе в глаза. Ты поймешь, о чем он думает в эту минуту, и быстро начнешь завинчивать шуруп.

Такая неприметная деталь помогла актеру найти новое состояние, понять ощущение своего героя и раскрыть его внутренний мир.

Иногда в работе актера над образом он находил два-три нужных штриха, а иногда предлагал ему самому найти детали для своего героя вопреки режиссерскому видению образа. Так было на репетициях пьесы Н. Айзмана «Черноокая подруга». Получив задание, Виктор Родионов (он репетировал роль кузнеца — Михаила)

приделал нос «картошкой», под тельняшку надел толщинки, вышел на сцену и почувствовал себя совершенно по-иному.

Большой мастер чувашской сцены Константин Иванович легко мог найти ключ к каждому актеру, был предельно тактичным, никогда не повышал голоса на актеров.

Его отношение к театру, постоянная загруженность, напряженные репетиции были примером полной самоотдачи искусству. Однажды репетировали комедию «Когда расцветает черемуха» Максимова-Кошкинского на музыку А. Орлова-Шузьм. Были пляски, хор, дуэты... Каскадный танец повторяли с режиссером до утра, домой идти не было смысла, вздремнули на диване. Утром снова репетиция. Удивляло то, что даже после таких вечеров Константин Иванович приходил с материалом, с записями и подробным планом следующего этапа работы. Когда успевал — очевидно, сидел по ночам.

«Бывало, сидит, курит, молчит. Потом скажет слово — и все ясно. Режиссер-художник, он всегда видел свой спектакль целиком, в каждом маленьком эпизоде умел найти задачу и этим помогал актеру лепить образ. Но деликатность и доброта не исключали требовательности, он всегда требовал смыслового ударения в речи, настоящего общения на сцене друг с другом, учил слушать партнера. Он настойчиво прививал коллективу понимание необходимости постоянного размышления над образом, ибо даже гениальный режиссер не в состоянии сделать хороший спектакль, если и актеры не будут работать в полную силу»*, — напишет потом в своих воспоминаниях об этом режиссере старший коллега Виктора Иосифовича, народный артист СССР Алексей Константинович Ургалкин.

Много ролей сделал с этим талантливым режиссером Виктор Иосифович. Одной из значительных была роль замечательного ученого XIX века, всемирно известного востоковеда, нашего земляка Никиты Яковлевича Бичурина. Никита Бичурин внес большой вклад в сближение народов России с китайским народом. Пьеса «Никита Бичурин» была написана местным автором Виктором Романовым. Кто такой Никита Бичурин, о величине его таланта, о его значении и месте в мировой науке можно судить хотя бы по высказыванию В. Г. Белинского: «Никто не потрудился за славу и честь Китая больше нашего знаменитого синолога». Изучению Китая он посвятил 40 лет своей жизни, написал много научных трудов.

Сложность для актера состояла в том, чтобы из монаха сделать «вольнодумца в рясе», вскрыть противоречие между общественным положением Бичурина, как монаха, и его ненавистью к

* А. Ургалкин. Слово об учителях.— Советская Чувашия, 1968, 6 апреля.

церковному фанатизму, показать патриота и демократа, прогрессивную личность, борющуюся против религиозной мистики и феодально-монархического уклада общества. Рецензент И. Михайлов писал: «В роли главного героя выступает заслуженный артист ЧАССР В. Родионов. Его игра многим импонирует зрителю. В исполнении В. Родионова Бичурин предстает как человек духовно богатый, сдержанный и гордый, гуманный, смелый и прямодушный. Артист удачно подчеркивает его человеческое достоинство и скрытую иронию при встречах с «сильными мира сего». Однако ему не хватает еще многогранности. Слишком бросается в глаза скорбь Бичурина, тогда как «вольнодумец в рясе» должен быть активным, воинствующим, иногда вспыльчивым человеком»*.

Одной из самых впечатляющих сцен была сцена духовного суда над Бичуриным. Большой зал со сводчатым потолком был погружен в темноту, горящие свечи бросали жуткую тень на стены, подчеркивая зловещие фигуры монахов в черном, черное распятие, но какой силой, гордостью и убежденностью веяло от безмолвного Бичурина, стоящего на коленях. Эмоциональное воздействие происходящего усиливалось чтением прокурора приговора синода о лишении Иакинфа архимандритского звания. И зритель понимал, какой силой воли и духовной стойкостью надо обладать, чтобы в полном одиночестве противостоять мракобесию церковников.

Партнерами Виктора Иосифовича в этом спектакле были такие мастера чувашской сцены, как заслуженный артист РСФСР (а позднее первый народный артист СССР в Чувашии) Б. А. Алексеев в роли монаха Власия. Он как бы оттенял доброту, смелость и честность отца Иакинфа (Никиты Бичурина). Стоило ему появиться на сцене, как возникало ощущение предстоящей беды. Актер скрупулезно искал внешнюю характеристику своего героя — локти были плотно прижаты к бокам, ходил мелкими крадущимися шажками, разговаривал негромким зловещим голосом. И все силы своей души он направил на то, чтобы сломить, оклеветать Бичурина. Ходил за ним тенью, преследуя его до последнего смертного часа.

Здесь Виктор Иосифович играл с И. Молодовым, Е. Никитиным, Г. Фадеевым, работа с ними обогащала его и помогала постигать секреты профессии.

Долгий творческий путь актер прошел с режиссером Леонидом Никоноровичем Родионовым. Леонид Никонорович пришел в театр вместе с Константином Ивановичем после окончания ГИТИСа. Незабываемой была работа с этим режиссером над образом Ивана Герасимовича Кадыкова, первого председателя Чебоксарского Со-

* Михайлов И. Спектакль о «вольнодумце в рясе». — Советская Чувашия, 1960, 8 января.

вета рабочих и солдатских депутатов в спектакле «Волна Октября» по пьесе А. Калгана. В работе над этой ролью проявилась ненасытная жажда актера к достоверности, его скрупулезность в осмыслении исторического материала. О том, как проходила работа, рассказывает с пожелтевших страниц газета «Советская Чувашия»: «Постановке пьесы о чувашском революционере Иване Герасимовиче Кадыкове артист был рад, как и весь коллектив театра. Предполагалось, что он возьмется за роль белого офицера Меркурьева, и Виктор поехал на родину прототипа этого персонажа, офицера Меркулова, чтобы от земляков побольше разузнать о нем. А возвратившись, узнал, что ему придется играть Кадыкова. Это было очень сложно — ведь память о герое свежа, в городе немало тех, кто его видел, с ним вместе работал. Но это и помогло.

Много дали беседы с жителями улицы Кадыкова. Старики и старушки рассказывали: «Да, мы помним Ивана Герасимовича. Вот здесь он часто проходил по дороге в Совет. Да, да, он шагал быстро, всегда куда-то спешил... Нет, он не всегда бывал в костюме рабочего, случалось, выходил в хорошем пальто, кашне и в шляпе... Внимателен был к людям, это уж все скажут... А как же, конечно, конечно, со всеми бедами шли в Совет, куда же еще...»

На просмотр спектакля пригласили старых чебоксарских большевиков — участников юбилейной сессии Научно-исследовательского института. Малинин приехал из Свердловска, Крынецкий — из Одессы, Соснин — из Саранска. Вместе с Кадыковым они работали в Чебоксарском Совете в самые трудные годы становления Советской власти. С ними актеры советовались при выборе костюмов, обстановки, выспрашивали о характерных чертах, привычках героев. Старики растроганно смотрели на картины своей юности, кое-кто себя узнавал в действующих лицах. Об Иване Герасимовиче кто-то сказал: а не сделать ли его облик ближе к деревенскому? Актер не согласился: ведь Кадыков много жил в городе, был на каторге, общался больше с рабочими. Вот насчет лица — это верно, Виктор и по фотографии знал, что Иван Герасимович был посуластее. Но он решил не накладывать грима — это стесняет. Главное — чтобы внутренний, духовный образ был правдив. И вот — премьера. Уже бежал из тюрьмы Кадыков, уже встретился он с другом — большевиком Кудрявцевым, вот он в Чебоксарах на лесопильном заводе разоблачает провокатора Синичкина, ведет рабочих освобождать коммуниста Беляева, уже зал отвечает на каждую реплику героев. Кончился акт, и Родионову сообщили, что его ждет... его, вернее, Кадыкова, брат — Николай Герасимович. Крепкий старик быстро шел по коридору, протянув руки навстречу:

— Браток, родной, здравствуй!

Их познакомили. И первое, что сказал артист брату своего героя, было порывистое: «Похож?!»

— Похож,— ответил старик.

Непримиримый и резкий к врагам, теплеющий лаской к близким по духу, застенчиво робкий с любимой, снова жил на сцене Иван Герасимович Кадыков. Вот черная свора — купцы, духовники собираются в доме Ефремова, они еще воображают себя хозяевами, «отцами города», что-то замышляют, о чем-то хлопочут. Но настоящий хозяин — народ — грозно напоминает им о себе шумом, врывающимся в окна. Входит рабочий отряд. Впереди — стремительный Кадыков. Зал встречает его гулом аплодисментов. Офицер Меркурьев стреляет, Кадыков падает — зал замер и воспрянул вместе с ним: он не убит, он обманул врага!

Мой сосед, белоголовый старик, наклоняется к своей пожилой спутнице и шепчет: «Вот-вот, я тебе про это рассказывал, помнишь? Точно так и было, только Меркурьев, когда выстрелил в Кадыкова и увидел, что он упал, вторую пулю сам пустил себе в лоб. Мы нашли тогда у него записную книжку с планом выдачи города белым».

Снова раздвинулся занавес. Кадыков провожает на фронт рабочий отряд. Прогудел, отплывая, пароход. А к Кадыкову крадется черная нечисть — бывшие купцы, лавочники, городовые. Черная монашенка Манефа кличет проклятья на голову «антихриста». Кадыков один идет против злобной своры. Он гибнет. Друзья клянутся продолжить его дело.

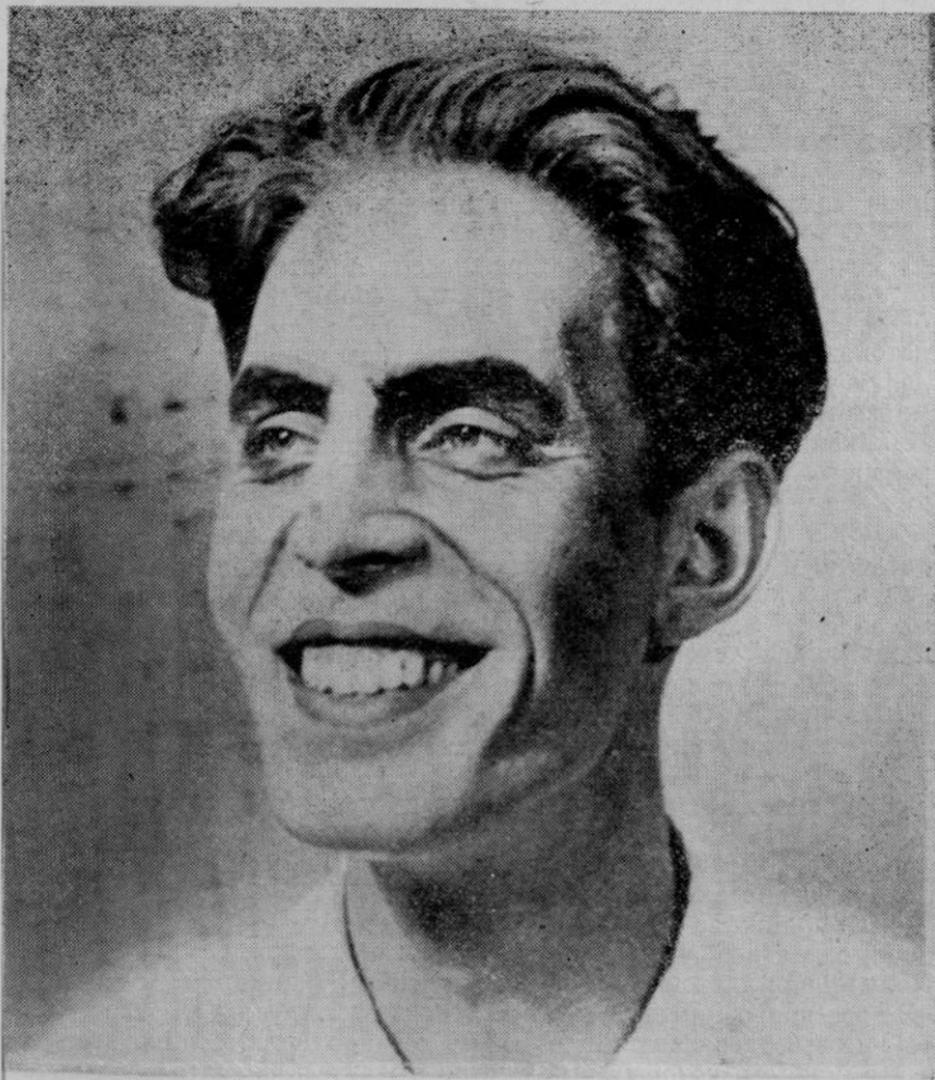
Пустеет зал. Только группа родных Кадыкова поднимается на сцену. Заплаканы глаза женщин, молчат мужчины.

— А Кадыков-то вот он, жив!— восклицает Леля (жена племянника Кадыкова Германа Николаевича),— и они пожимают руку Виктору Родионову. Они беседуют. Татьяна Герасимовна (родная сестра Кадыкова—Л. В.) приглашает артиста в гости, и он обещает: «Обязательно, непременно».

Ждет его к себе и старший брат — Николай Герасимович. Бывший боец Чапаевской дивизии зачастил в театр, когда идет пьеса Александра Калгана «Волна Октября». Он входит со служебного входа, объясняет дежурной: «К братку я!»— и направляется прямо в комнату Виктора. И соседи по зрительному залу видят потом крепкого еще старика, который то смотрит внимательно на сцену, а то наклоняется и закрывает глаза рукой*.

Все, что происходило на сцене, по времени и в самом деле было далеким, но силой искусства, мастерством актеров оно становилось близким, родным. И оттого, что герои спектакля были люди не вымышленные, а конкретные, оттого, что ходили они по

* Зяблова Г. Далекое — близкое.— Советская Чувашия, 1957, 29 ноября.



Ю. Буряковский «Жить всегда»
Юлиус Фучик — В. Родионов

тем же улицам, что и люди, сидящие в зале, оттого что декорация была миниатюрой того пейзажа, который стал частью их повседневной жизни, все приобретало иной смысл и иное значение.

Актер и в этой роли, и во всех последующих не надеялся

только на свою фантазию. Он должен был каждую строчку текста наполнить вторым дыханием, которое рождалось только при условии глубоких и всесторонних знаний.

За год до начала репетиций над спектаклем «Жить всегда» Ю. Буряковского о превосходном человеке и патриоте Юлиусе Фучике актер начал собирать материал о герое, великом гражданине Чехословакии. Газетные вырезки, книги, выписки из дневников. О том, что он будет играть Фучика, Виктор Иосифович узнал от Леонида Никоноровича, режиссера спектакля.

«Ты знаешь, как я любил простор, солнце и ветер, как я хотел быть всем, что в них живет: птицей или кустом, облаком или бродягой. А вместо этого — годы, долгие годы я живу под землей, разделяя участь корней. Невзрачных, пожелтевших корней, обьятых мраком и тлением и поддерживающих над землей дерево жизни. Никакая буря не выворотит дерево с крепкими корнями. В этом их гордость. И моя тоже. Я не жалею, ни о чем не жалею. Я выполнил все, что было в моих силах, и радуюсь этому. Но свет, свет я любил, и я хотел расти прямо ввысь и хотел цвести и зреть, как съедобный плод. Ну что ж. На дереве же, которое мы держали и удержали, вырастут, расцветут и созреют поколения новых людей, социалистическое поколение рабочих, поэтов, а также и критиков и историков литературы, которые, может быть, позднее, но зато лучше сумеют рассказать то, о чем я уже рассказать не смог. Так, быть может, и мои плоды хоть немного нальются сладостью и приобретут законченную форму, хотя на мои годы снег уже никогда не ляжет», — писал Юлиус Фучик жене Густине из тюрьмы 28 марта 1943 года.

В дневник актер выписывает цитату Фучика: «Герой — это человек, который в решительный момент делает то, что нужно делать в интересах человеческого общества».

Его поражала не только стойкость этого человека, но и острый, пронизательный ум, тонкая, поэтическая натура. Осень 1940 года. Подпольная листовка с открытым письмом фашистскому министру: «Не вы, повторяем вам (вы это теперь и сами прекрасно понимаете), не вы, развязавшие эту войну, но народы, преступно втянутые в нее, народы, которых вы тщетно пытаетесь сделать рабами, народы, руководимые революционным рабочим классом и опирающиеся на огромную мощь Советского Союза, растущую с каждым вашим «успехом», народы сами закончат эту войну, нарушат ваши планы и создадут новую Европу, которая живет пока лишь в их мечтах: Европу без нацистов, без фашистов всех мастей, Европу без корыстолюбивых мерзавцев, Европу свободного труда, Европу свободных народов. Европу действительно новую — Европу социалистическую!»

Постоянное присутствие этого человека в его жизни, достиже-

ние его мыслей, прогрессивных идей, высочайшего и тонкого интеллекта, а к тому же доброты и истинно славянской открытости — приходило не разом, а повседневной духовной и умственной работой. Мало было принять Фучика умом, нужно было прочувствовать всем сердцем. Мысленно вместе с ним нужно было пройти весь его недолгий, яркий и трагический путь. И уже когда начались репетиции и был найден грим, все с удивлением заметили, что актер и реальный герой схожи лицом. Тонкие и правильные черты лица, едва выступающие скулы, высокий, красивый лоб, решительный подбородок. Долго не удавалось добиться схожего выражения глаз, но со временем в глазах актера появилась мужественная и спокойная уверенность Фучика, его лучистая доброта.

Спектакль оформлял известный в республике театральный художник Евгений Ефимович Бургулов. Через его племянницу, работавшую в Москве и имевшую служебные связи с Чехословакией, связались с Прагой и женой Юлиуса, Густиной Фучик. Она выслала фотографии и материалы, опубликованные о Фучике в чехословацких газетах.

Оформление Бургулова очень соответствовало настрою спектакля. Был расписанный задник — улицы Праги, островерхие шпили готических соборов — это родные улицы Фучика, и воздух, которым он дышал. Музыка к спектаклю подобрал сам Виктор Иосифович. Может быть поэтому она так отвечала настроению и чувствам его героя в каждый момент жизни на сцене. Вот план музыкального оформления спектакля:

Тревожная музыка (пролог).

Музыка из произведения Дворжака (сам Фучик) — 1-я картина.

Чехословацкая лирическая песня (Фучик и Густина) — 2-я картина.

Радио — дешевый немецкий солдатский марш — 2-я картина.

Чешская песня — 9-я картина.

Чешская революционная песня (Фучик, немец Зденек) — 9-я картина и переходит в «Интернационал».

Ресторан (джаз) и молодежная чешская песня — 10-я картина.

Финал — на монолог Фучика.

В первой картине была очень лирическая и трогательная сцена Юлиуса с женой Густиной. Жену Фучика играла Рона Ивановна Ананьева. На сцене стояло пианино, Родионов аккомпанировал сам.

В этом спектакле Борис Алексеевич Алексеев играл гестаповца Бэма, который всячески старался морально уничтожить свою жертву. Открытые угрозы, побои, пытки, должны были сломить Юлиуса. Потом шантаж, изощренные психологические пытки, обещания... Борис Алексеевич не мог играть плохо. Его Бэм невысоким ростом, но внутренне так насыщен, убежден и умен, что борьба с



ним требовала от Фучика большой воли, ума, пронизательности. Ночь перед казнью. Гестаовец везет истерзанного пытками Фучика в ресторан. За окнами ночная Прага, любимая и до боли знакомая. Тихая, утомленная музыка, от которой веет вечной жизнью и безразличием к войне... Бэм, смакуя вино, спрашивает обреченного на смерть человека, неужели ему не жаль уходить из жизни, неужели все это не стоит той маленькой цены, которую он ему предлагает для выкупа. Стоит ли игра свеч, ведь жизнь не остановится, а его, Фучика, уже не будет...

Сцена прощания Фучика в камере с последним сочувствующим ему человеком тюремным надзирателем Коллинским (его играл Борис Марков). Небольшая сцена была настолько проникновенна, исполнители нашли такую правильную актерскую линию, что из эпизодической она стала яркой и запоминающейся.

Спектакль этот, построенный на контрасте чувств — от легких, лирических, до сцен тяжелых, наполненных трагическим звучанием, — требовал от актера крепкого профессионального мастерства, самоотдачи, большой внутренней одухотворенности и наполненности. Дома после спектакля актер долго мучился, не в силах успокоиться и разом отойти от чужой жизни, частью которой он стал. Вспоминались фразы, вдруг всплывал чей-то взгляд, жест, вспоминалась реакция Фучика, его ответы, мысли... Лишь под утро успокаивался. А утром ежедневный тренаж речи, разучивание новой роли, чтение литературы. Закулисная жизнь театра в десять часов утра оживает, начинается черновая работа — репетиция, на которую нужно придти подготовленным, с новыми мыслями, чувствами.

Режиссер Леонид Никонорович Родионов работал много и увлеченно, умел в каждой сцене добиваться правды, искренности, темперамента и колоссального напряжения. Очень требовательный, вел репетицию от эпизода до эпизода, прогоняя не вчерне, а доводя до кондиции.

— Это очень трудолюбивый актер, ищущий и открывающий все новое и новое, — говорит о Родионове Леонид Никонорович. — Не довольствуется тем, что создал вчера, обладает редчайшим

С. Эльгер «Под гнетом».
Пахомка — В. Родионов

М. Шатров «Именем революции».
Феликс Дзержинский — В. Родионов.

Л. Юхвид «Свадьба в Малиновке».
Бандит — В. Родионов

Н. Мирошниченко «Мгновение над пропастью».
Полковник — В. Родионов

сценическим обаянием, юмором, темпераментом, тонким вкусом и богатой фантазией,— и добавляет:— Думаю, что родился он для театра.

Юмор и обаяние в актере чувствуется с особой силой в спектакле «Двенадцатая ночь» В. Шекспира. Какая тонкость и доброта ощущались в его милом подтрунивании над сэром Тоби. Ничего особенного и не было в его игре, он действительно жил на сцене легко, изящно и непринужденно. В этом и есть одна из особенностей большого таланта, когда все легко, просто, доступно для восприятия и непонятно, каким образом делается.

— Люблю деревенских старичков,— как-то поделился со мной Виктор Иосифович.— Смотришь на них — каждый интересен. У одного походка, у другого лицо, третий бородку движением необычным поглаживает, трубку курит, на палку опирается, слушает — и во всем они своеобразны. Люблю на гастролях с ними поговорить...

Эта интуитивная тяга актера к людям, его наблюдательность, желание увидеть, запомнить, отложить в кладовую памяти необходимый багаж, чтобы в нужную минуту неожиданно всплыл откуда-то своеобразный жест, улыбка, наклон головы... Через такие детали актер идет к постижению характера, раскапывает глубокие психологические пласты. Критики не раз отмечали это качество актера. «Актер В. Родионов, исполняя роль Митрича, еще раз проявил свое великолепное мастерство тонкого психологического рисунка. Наблюдательность, проникновение во внутренний мир героя проявляются и в продуманности мельчайших деталей и во всем облике этого, видимо, еще не совсем старого человека, но которого жизнь так измотала, что сникли его плечи, отяжелели его ноги. Но сколько внутренней силы, душевности, житейской проницательности оказалось в нем. Именно эти качества души подвели его к бунту против зла людей, с его призывом не бояться их, так как «все они из одного теста», а потому все друг перед другом в ответе. В сцене «бунта» актер раскрыл огромную стихийную силу Митрича, его разбушевавшийся огонь жажды справедливости, который он пронес в душе через всю тяжесть солдатской жизни»*.

А вот другой рецензент Г. Данилова, рецензируя спектакль «Святая простота» А. Макаенка, где В. Родионов играл Старика, отмечает: «Бытовая достоверность, правдоподобие, в чем так сильны актеры Чувашского театра — для В. Родионова лишь начало движения к сути философски сложного характера. Да, его Старик должен и внешне — в одежде и гриме, манере поведения и речи, — и в характере своем иметь приметы народные, легко узнаваемые,

* Романова Ф. «Власть тьмы».—Советская Чувашия, 1967, 9 апреля.

ибо вся философия образа, его пафос, цель — истинно народны, проистекают из глубин народного представления о жизни, человеческом бытии на земле, из народных потребностей.

При всем разнообразии черт характера, Старик В. Родионова — образ целостный, где органично соединились эта длинная полотняная, вышитая крестьянская рубаха и снежная белизна седых волос и бороды, душевная чистота и строгая нравственность, юмор и непримиримость к неправде, сознание ответственности за молодое поколение и тревога за будущее мира на земле. Потрясенность нечестностью сына, боль и обида, оскорбленное достоинство горькими стенаниями рвутся из души Старика, не дают ему успокоиться, снова и снова ввергают его в бездну страданий. Незаметно, но вполне логично переходит Старик — В. Родионов от забот личных, семейных к всеобщим, глобальным. Из его святой честности, нравственного максимализма рождается гневный протест против такой несправедливости, как война, Старика важно — и он одержимо действует и в этом направлении — добиться правды, утвердить ее, доискаться справедливости. Будь то дела семейные или мировые.

За правление государством Старик, ставший во сне Президентом, берет с той же своей, прежней истовой честностью, крестьянской добросовестностью и прямоотой взгляда на вещи. Он действует рьяно и деловито, открыто — горячася и волнуясь — стремится к своей главной цели: уничтожить войну. Впечатляюще, сильно звучит в этой части роли у В. Родионова гражданская интонация. То, что его Старик понял в результате своих мытарств и страданий, свою трудно обретенную истину он выскажет темпераментно, страстно, обратившись непосредственно к зрителям: «Все беды в мире произрастают из одного корешка, из одного горшочка, имя которому — эгоизм. Я! Мне! Мое! И ради этого — напролом, не зная на кровь, стоны, боль...» *

Их, стариков, много в творческой биографии актера. Мудрец Ман вада в спектакле «Телей и Илем» И. Петровой — какие мягкие, пастельные тона использованы актером в создании образа, как лирична и прозрачна сцена с юной Илем, когда звонкой, беззаботной птицей улетает ввысь их счастливая песня — песня не познавших рабства людей.

За исполнение роли Яковлева в спектакле «Волны бьют о берег» по пьесе Н. Терентьева актер был удостоен звания лауреата Государственной премии РСФСР им. К. С. Станиславского.

Одно из качеств, определяющее актера — это неприемлемость однолинейности. Существует еще в театре такое мнение — если уж

* Данилова Г. «А польза—общая». — Театральная жизнь, 1977, № 18.

плохой человек, значит он кричит, всегда злой, и вдобавок еще и ногами топает...

Вот Родионов выходит на сцену в спектакле «Черный хлеб» Н. Ильбека и Г. Микушкина в роли Кандюка. Походка мягкая, голос вкрадчивый, ласковый, умеющий убеждать. Одет старик чисто и опрятно; седая, аккуратная голова. И как-то уж очень буднично он торгуется с отцом Сэлиме, какой дать выкуп за его дочь. Голоса не повысил, не возмутился, хоть и денег ужас как жаль. А потом также буднично и ласково советует сыну выкрасть Сэлиме. Дело не новое, таков обычай, не им заведено. Но за ласковыми и приятными манерами, какая убежденность, что деньги могут все, какова психология крестьянина-кулака, какая точно направленная характеристика образа.

Талант — всегда загадка. Можно точно скопировать тот или иной жест, но как сыграть на сцене, например, человеческую значительность, как было в спектакле «Жить всегда», где он играл Юлиуса Фучика или в образе Мусы Джалиля в спектакле «Бессмертная песнь» Р. Ишмуратова. Это не под силу просто хорошему актеру. Для того, чтобы играть людей такого масштаба, и самому надо быть личностью, надо иметь такой духовный потенциал, такие моральные качества, которые позволяют приблизиться к пониманию незаурядных героев.

Тем и хороша актерская судьба Виктора Иосифовича, что не проступают в ней жесткие рамки ампула, границы таланта не обозначены — поэтому актер всегда неожидан для зрителя. В спектакле «Тополек мой в красной косынке» по повести Ч. Айтматова Родионов играл роль Ильяса, мужа Асель. Помня его непримлемость однолинейности, распределения красок только по контрастности, актер и тут создает образ человека, глубоко страдающего от своего предательства, от того, что в силу мелкой натуры не дано ему было встать вровень со своей судьбой, со своей любовью. Про его Ильяса так просто не скажешь — хороший человек или плохой — он другой совсем и во всем. Сколько же нужно знать о человеке вообще и в частности, чтобы так его понимать, все уметь объяснить про него не только самому себе, но и другим. Асель играла Нина Григорьева.

— Очень хороша была Нина! — скажет об этой роли актрисы Виктор Иосифович. — Она играла превосходно.

В сцене прощания с сыном плакал по-настоящему, настолько она была эмоциональна и глубоко прочувствована им. Этот спектакль вывозили на сельские гастроли, показывали около 80 раз. В каждом спектакле участвует сердце актера, эмоционально возбуждив себя, в каждой роли он сгорает. Так каким же должно быть оно, сердце актера, чтобы все это выдержать?!

...Говорят, актеры — это дети, большие, необычные, но все же

дети. Им присуща постоянная способность удивляться. Что-то необычное увидят в обычном, восхитятся, запомнят, с удовольствием расскажут коллегам.

...К 60-летию Советской власти Чувашский академический театр шестой раз ставил бессмертную поэму классика чувашской поэзии Константина Иванова «Нарспи». Виктор Родионов репетировал роль мужа Нарспи Тахтамана. Опыт предшественников всегда давит, сковывает, многих Тахтаманов он видел и отлично помнил — и И. Молодова, и А. Ургалкина. Актер долго искал ключ к разгадке характера, к пониманию психологии. Ему нужно было найти свое видение. Шли репетиции.

— Посмотрите на моего Тахтамана, — просил он друзей.

Ему важно было знать, правильно ли он ведет поиски. Черновые репетиции, когда по несколько раз повторяется одно и то же, утомительны и непрофессионалам неинтересны. Режиссер может оборвать сцену на полуфразе, а какие-то фрагменты пропустить. Но актер чувствует внутреннюю линию роли и выстраивает ее, добиваясь конечной цели. На одной из репетиций актеры были в своей повседневной одежде, и только кнут в руках Виктора Иосифовича выдавал в нем грозного Тахтамана. Признаюсь честно, Тахтаман не произвел на меня должного впечатления. А потом через какое-то время я зашла в гримерную актера. Виктор Иосифович сидел перед зеркалом в костюме Тахтамана — богатым и живописном. На черном фоне кафтана ярко и кокетливо понгрывали многоцветная отделка, монисты. Актер напряженно смотрел в зеркало, накладывая грим.

И вот премьера... Нарядный Тахтаман приходит в дом красавицы Нарспи свататься. У него — деньги, у нее — молодость и красота. Природа так создала человека — соперничать всегда и стремиться к победе. Тахтаман-Родионов не только хитер, но и умен. Он понимает, что эта бедная девушка имеет иные понятия о вещах, чем ее сверстницы, ее не подкупишь деньгами, не сломишь силой. И Тахтаман-Родионов чисто по-мужски желает ей понравиться. Не грозной силой, не грубыми окриками и угрозами — он хочет пленить девушку достоинством манер, благородством и своей внешностью. Да к тому же увлекся бедный старик — увлекся не на шутку. Он не собственность приобретает — он вводит в дом любимую женщину, которая в его мечтах будет делить с ним не только кров, но и ласку, и нежность. И лишь упрямство Нарспи, ее нежелание примириться с нелюбимым, выводят его из себя. Поскольку он натура горячая и необузданная, к тому же привыкшая к полной власти над всем — Тахтаман хватается за плетку, стараясь таким диким способом выместить на жене свое оскорбленное мужское самолюбие. Так довольно любопытно проявилась актерская самостоятельность в работе над образом из классиче-

ской поэмы, оригинальность трактовки и широкое его прочтение.

Много ролей сделано актером с режиссером Валерием Николаевичем Яковлевым. Это режиссер с богатой фантазией, имеющий в постановочном плане родственные корни с режиссером Константином Ивановичем Ивановым. На работе он любит дисциплину, четкость, требователен к актерам, тактичен. Если что-либо не получается у актера — поговорит с ним наедине, посоветует. В работе над спектаклем помнит все, буквально до мелочи.

Последней работой 1980 года была у актера роль Чемея в трагедии «Тудимер» народного поэта республики Якова Ухсай. Спектакль был посвящен 60-летию Чувашской АССР. Роль Чемея сложна для исполнителя тем, что она без слов. За отказ выдать местонахождение сына-богатыря Тудимера Чемей был жестоко наказан воеводой, у него вырвали язык. Большое мастерство актера позволяет эпизодическую роль сделать объемной. Настолько выразителен его Чемей в сцене народного негодования, когда он, распахнув широко руки, в одной из которых крепко зажат посох, призывает людей следовать за его сыном, проявить стойкость и мужество и бороться до конца. Сколько отеческой ласки и нежности в его отношениях к Тудимеру, сколько мудрого понимания справедливости его стремлений, желания помочь и оказать ему моральную поддержку. Чемей гибнет от рук Азамата, потому что в молчании старика чувствуется огромная духовная сила, которую не истребить, не покорить. Эпизодическая роль Чемея в исполнении Виктора Иосифовича заняла достойное место среди других, ранее им сыгранных ролей. И после премьеры Яков Гаврилович Ухсай сказал актеру:

— Твой Чемей неожиданный. Ты значительно дополнил образ.

В творческой биографии артиста более 350 ролей.

И сейчас, став народным артистом РСФСР, он все с таким же усердием работает над языком, не стесняется спрашивать, уточнять непонятное слово, повторять упражнения по речи, скороговорки для поддержания постоянной формы. Он является председателем Чувашского отделения Всероссийского театрального общества. Чувашским отделением организуются семинары, творческие занятия лабораторий зоны Поволжья, конференции, просмотр и обсуждение спектаклей московскими критиками. И как бы он ни был занят на репетициях, все равно находит время и пойдет на открытие смотра-конкурса молодых актеров. Он наставник молодежи не только у себя, но и в театре юного зрителя. В спектакле «Сибирская дивизия» по пьесе Н. Терентьева он играл в ТЮЗе несколько лет на общественных началах. В 1973 году во время отпуска с народной артисткой СССР Верой Кузьминичной Кузьминой с этим спектаклем они совершили гастроли по республике и заработанные деньги перечислили в фонд Мира.



Чествование народного артиста СССР
А. К. Ургалкина. Выступает председатель
Чувашского отделения ВТО В. Родионов

Виктор Иосифович — заместитель председателя художественного совета Министерства культуры Чувашской АССР. Его профессиональные замечания помогают углубить роли.

— Мне всегда хотелось играть в разных жанрах, — говорит актер. — Пусть эпизод, пусть небольшая роль, но что-то яркое.

...Когда народный артист РСФСР Виктор Иосифович Родионов выходит на сцену, обязательно произвольно отметишь это про себя: «Родионов!».

«ПРЕКРАСНОЕ ЕСТЬ ЖИЗНЬ»

Начало.

Деревянная мельница медленно, словно нехотя, взмахнула длинными своими крыльями — раз, еще раз, и не спеша затянула тягучую «песню». Нравится мальчику ее монотонная мелодия. А если взобраться на пригорок и окинуть взором убегающую вдаль дорогу, желтое море пшеницы, мельницу и речушку, то часами можно сидеть и слушать тишину. Только, чтобы все это почувствовать, надо приходить сюда одному...

Мальчик лежит в пшенице. Колосья то расходятся, то снова на миг закрывают от него солнце и облака. Их спелая желтизна кажется золотой на голубом фоне. Вдали послышалась голоса. Валерий встал и пригляделся. По дороге шли колхозницы. Ярко выделялись их фартуки и платья с пышной оборкой. Женщины были из их деревни Трехизб-Шемурша. Одна из них почти в конце войны получила похоронку на мужа. Осталась с тремя детьми. Другая молодая и красивая. Походка у нее плавная, мягкая. Уже доносятся обрывки их разговора. Пожилая жалуется молодой на то, как ей тяжело одной с детьми, как трудно управляться и в поле, и дома, и в огороде. Молодая согласно кивает. Припомнил Валерий, что про молодую говорили в деревне, что жених не вернулся с фронта — без вести пропал. А она все равно ждет... И от разговора этих женщин что-то резко изменилось вокруг. Также светило солнце, ветерок гонял по полю пшеничные волны, но человек потревожил тишину, своими разговорами внес в нее другие ощущения и чувства. И подумалось мальчишке, что он должен сделать что-то, чтобы всем жилось хорошо и радостно, чтобы у человека не было горя.

Домой Валерий вернулся только вечером.

— Эх, чертенок, — незлобно поругал его дедушка Исьти. — И в кого только пошел.

Дед любил своих внучат. Их у него трое. Любил, но был строг. Он вел род от коренных земледельцев, труд почитал и от

внучат того же требовал. Много повидал он на своем веку. Рассказывал детям, как в их краях проходили белочехи, вспоминал эпизоды гражданской войны. Для Валерия оживала история, далекое становилось близким и понятным.

Бабушка Хакимэ была отличной рассказчицей. От нее впервые и услышал Валерий, что в старину здесь водился такой обычай — похищение невест. И сама бабушка была похищена. Она подробно рассказывала внуку, как это произошло. Правда, все кончилось благополучно — дерзкий похититель пришелся ей по душе и она согласилась стать его женой.

Так узнавал Валерий о том, какие обычаи были приняты в старину и какие обряды справляли чувашаи в тех или иных случаях.

Их деревня Трехизб-Шемурша, что в Шемуршинском районе, действительно была необычна. Это самая крайняя южная точка Чувашии, отсюда начинается Ульяновская область. Здесьшний народ почитал своих языческих богов, невест выдавали замуж только за своих женихов, чужаков почти не признавали. Имена в старину давали тоже языческие — Исьти, Нэсихва.

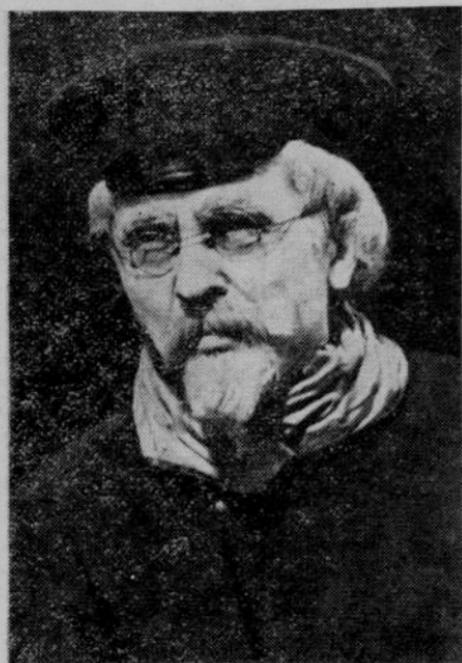
Ровесники бабушки и дедушки верили в предсказания, в приметы. Во время засухи выходили в поле и устраивали моления. На большом огне разогревали котел, в котором старейшие люди села по-особому рецепту варили кашу. Каждый должен был отвечат из общего котла. Затем произносилась молитва:

«Эй, боже, жертвую кашу в честь посевов, помилуй. От одного зерна уроди тысячу зерен, стебли вырасти как тростник, а колосья полными, как горох. Эй, боже, удостой благополучно собрать урожай, сохрани посевы от ветра-гнева, от огня, от града, помилуй».

С поднятыми руками на коленях молились чувашаи Киреметю, просили послать на их землю дождь...

Хороводы и гулянья еще долго почитались в деревне. Позднее, когда Валерий стал студентом Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и приезжал из Москвы домой на каникулы, с удовольствием выходил на гулянья. Это было веселое и загадочное театрализованное народное представление. Вечерами выходили на улицу девушки в ослепительно белых платьях с вышитыми фартуками. Вышивка у них была своя, отличимая от других — не стилизованная, а мягкая, детально проработанная. От изобилия белого цвета, обогащенного яркими штрихами, рождалось такое радостное, светлое ощущение праздника. Дурмящие запахи трав и деревьев в сочетании с песнями и плясками так действовали на воображение юноши, что все происходящее напоминало часть какой-то неведомой, удивительной картины.

Любовь чувашей к народному творчеству шла из глубины ве-



ков. Это заметил русский писатель Гарин-Михайловский еще в 1900 году. «Я смотрел, как они подходили: уверенно, плавно, спокойно, — писал он в очерке «В суতোлке провинциальной жизни». — Смотри, — сказал мне старик.

Подойдя, девушки взялись за руки, составили большой круг и начали петь: это было такое оригинальное и пение, и зрелище, какое я никогда не видел. Т. е. видел на сцене, в балете, в опере. Но это не был ни балет, ни опера, а жизнь. Большой круг плавно и медленно двигался; девушки шли в пол-оборота. Один шаг они делали большой, останавливались и тихо продвигали дру- гую ногу.

На сцене это показалось бы, может быть, выдумкой — здесь же был естественен и непередаваемо красив этот хоровод молодых весталок. ... Иногда громко поднималась песня среди аромата полей и улетала в небо, сливаясь там с песней жаворонка, нежная тихая песнь о промчавшемся... Что оперы, что романсы? Разве передадут они этот аромат вечно молодой весны и нежной тоски о проносящихся веках? Разве передадут они эту песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни? Разве можно выдумать такую песню?»

Может быть, мальчику действительно повезло родиться в селе с богатейшими культурными традициями, где народное искусство и творчество прочно и естественно входили в быт людей. Есть люди, которые удивительным образом умеют хранить впечатления, связанные с детством. Это присуще, в основном, художникам. Красота природы, прикосновение к глубоким источникам культуры своего родного народа, чей язык, характер, нравы и обычаи были близки ему, дороги и понятны — питало и растило его, насыщало воображение, формировало душу будущего художника чувашского народа, режиссера Чувашского государственного ордена Трудового Красного Знамени академического драматического театра имени К. В. Иванова, лауреата Государственной премии Чувашской АССР, народного артиста РСФСР Валерия Николаевича Яковлева. В июле 1979 года он стал главным режиссером театра.

...Прозвание росло и зрело. В восьмом классе Валерий Яковлев

Е. Шекспир «Ромео и Джульетта».

Меркуцио — В. Яковлев

И. Петрова «Телей и Илем».

Халиф — В. Яковлев

М. Горький «Варвары».

Павлин — В. Яковлев

П. Афанасьев «Именем твоим».

Аскольд — В. Яковлев

впервые приехал в Чебоксары к сестре. Город произвел на него невероятное впечатление. Оно запомнилось и сохранилось в памяти на долгие годы. Активное развитие чувственной памяти, из которой он потом будет черпать материал для творчества, началось.

Шемуршинская средняя школа была маленькой и уютной. В десятом классе мечталось о многом. Возвращались в деревню выпускники, которые учились в городах или работали на стройках, на предприятиях. Встречи с ними ждали с нетерпением. С особым интересом слушали десятиклассники земляка Вячеслава Кудряшова. Он работал в городе и не раз бывал на спектаклях Чувашского драматического театра. Ребята завидовали ему, многие мечтали поехать в Чебоксары. Однажды в школе повесили объявление о приеме в Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского на актерское отделение. Десятиклассники оживились. Мечта стала столь возможной, надо только решиться. В институте открывалась национальная студия, которой предстояло подготовить второе поколение актеров Чувашского драматического театра.

Валерий вместе с Вячеславом Кудряшовым поехал в Чебоксары. Он очень волновался. Июньские дни 1956 года определили всю дальнейшую жизнь юноши. Здесь, на экзаменах, встретит он своих будущих коллег — актеров, с которыми свяжут его годы кропотливого труда, и девушку из Урмарского района, в будущем заслуженную артистку РСФСР Нину Яковлеву, которую еще в институте назовет своей женой. Учеба в ГИТИСе, лекции и встречи с московскими педагогами, занятия по актерскому мастерству под руководством народного артиста СССР Василия Александровича Орлова, и сама Москва, с ее шумными улицами, с ускоренным ритмом жизни, в котором каждая минута насыщена интересными и незабываемыми событиями, театры с любимыми актерами, художественные галереи и выставки, горячие споры о спектаклях со своими однокурсниками, раздумья о том, что их ждет впереди — ведь они вернутся на родину уже актерами и вслед за первой «тархановской» группой будут развивать национальное искусство, наследовать живые традиции реалистической школы — вся эта атмосфера студенческих лет воспитывала в молодом актере жажду творчества, желание испытать на деле свои силы и возможности.

В институте Валерий познакомился с Дмитрием Даниловичем Даниловым, проректором ГИТИСа по заочному обучению, нашим земляком. Он преподавал студийцам чувашский язык, сам был родом из Яншихово-Норваши Янтиковского района. Высокообразованный культурный человек, мягкий, интеллигентный, он до конца своих дней сохранил любовь к родному народу. Его волновало развитие театрального чувашского искусства. Медленно, но настой-

чиво открывал он перед своими воспитанниками особенности родного языка, учил ощущать его красоту, чувствовать музыкальность. Дмитрия Даңиловича отличала скромность и простота. Все студийцы относились к нему, как к старшему другу и родному человеку. Он был неизменно добр и внимателен ко всем.

В 1961 году Чувашский академический драматический театр ярянял пополнение. Кроме сцены у молодого актера появилось еще одно увлечение — чувашский детский писатель Кузьма Чулгась, работавший на радио поручал Яковлеву делать детские передачи, спектакли. Валерию нравились такие поручения все больше и больше, они помогали выразить себя полнее. Так появилось желание снова поехать в ГИТИС учиться — уже на режиссера.

Валерий Николаевич считает, что во время учебы ему повезло дважды. Как актер он учился в классе профессора Василия Александровича Орлова, мхатовца, непосредственного ученика К. С. Станиславского. Как режиссера его пестовала народная артистка РСФСР, профессор, тоже ученица К. С. Станиславского Мария Осиповна Кнебель. Сокурсник Валерия ныне режиссер музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, однажды сказал мне:

— Мария Осиповна считала Валерия одним из своих самых перспективных учеников.

Его учителя были приверженцами одной школы в искусстве — это очень важно. Поэтому и Чувашский театр, воспитанный в духе русской реалистической школы, стал для молодого режиссера родным домом.

«Вот моя родословная».

Еще студентом ГИТИСа он поставил в Чувашском академическом театре спектакль польского драматурга Я. Варминского «Мелодрама», затем после окончания института по распределению уехал в Комсомольск-на-Амуре, город, овеянный романтикой первых пятилеток. Здесь за полгода работы он поставил два спектакля — «Четыре креста на солнце» белорусского драматурга А. Делендика и «Только телеграммы» В. Осипова. Спектакли прошли успешно, но... стоит ли удивляться тому, что молодого режиссера тянуло домой. Ему хотелось работать в родном театре, потому что только там он мог полнее выразить себя.

Его первой профессиональной работой на чувашской сцене был спектакль «Однажды весной» по пьесе народного писателя Чувашской АССР Леонида Агакова. Это произошло в 1968 году. Я попала на него случайно. Шла вечером по улице. Моросил дождь. Таял снег. Мягкими шинами шуршали автобусы, разбрыз-



Л. Агаков «Однажды весной...»

гивая в разные стороны жидкую весеннюю кашу. Подошла к театру. Вся площадка между колоннами была заполнена людьми. Спрашивали лишние билеты. Я безмерно удивилась. Такая картина была привычна в то время в Москве в «Современнике» или в театре имени Ленинского комсомола на спектакли Анатолия Эфроса, на которые мы, студенты ГИТИСа, все-таки попадали. В Чебоксарах такое я увидела впервые. Постояла несколько минут, понаблюдала. Взглядом пробежала афишу. Мое внимание привлекла фамилия режиссера-постановщика. Она была мне знакома. Я уже слышала, что в Чувашском театре появился такой режиссер. Когда фотокорреспондент Виталий Исаев показал мне снимок, то буквально заинтриговал меня. Валерий Яковлев был заснят в момент репетиции, когда на сцену подают только еще малый свет, когда находки рождаются случайно и потом уже закрепляются и выверяются. На снимке меня покорила одержимость и самоотдача молодого режиссера. Он предстал на фото в неудержимом порыве, в его позе было что-то фантастическое. Я спрашивала себя — что это такое? Искусство высокопрофессионального

фотографа, сумевшего «поймать» человека в момент творческой вспышки, или же редкая натура, для которой подобное творческое состояние — обычная рабочая атмосфера?

...Начался спектакль. На сцене багровые отблески пожарищ падали на уставшие лица красноармейцев. И сразу из мирных будней зал переносился в далекое тревожное время, каждый внутренне перестраивался. Затем опускался второй занавес с изображением цветущих яблоневых ветвей и с двумя надписями: «Однажды весной...» и «1922 год».

Сцена была оформлена как деревенская улица: плетень, зава-линка. Молодость всегда максимальна и несколько скептически настроена к признанным авторитетам. Поэтому Валерий Яковлев поручил оформление спектакля молодому актеру Юрию Кольцову.

Повесть «Однажды весной...» была любимой книгой нескольких поколений чувашской молодежи. Ко времени постановки она выдержала проверку жизнью. Писатель Л. Агаков и В. Яковлев несколько лет работали над инсценировкой произведения, отобрав его основные события, сохраняя органику и дух.

Деревня 1922 года — это уже история. Демобилизованный воин Красной Армии, молодой коммунист Тарас повел непримиримую борьбу с кулаками, засевшими в сельских Советах. Но понимая, что одному не справиться, он собирает вокруг себя комсомольцев и бедных крестьян.

Кулаки, чувствуя в Тарасе силу и убежденность, стремятся скомпрометировать его. Они устраивают провокацию с зерном. Возмущенные крестьяне требуют суда над активистами, но в итоге провокация кулаков разоблачена, и правда торжествует.

Первый спектакль молодого режиссера был тепло встречен зрителями и щедро отмечен прессой. Рецензент Г. Сергеев в газете «Советская Чувашия» писал, что режиссер В. Яковлев начинает сценическое толкование пьесы «Однажды весной...» почти трагической нотой: на фоне звучания погребального колокола — вопль безумной женщины, и зрители погружаются в драматический рассказ о жизни чувашской деревни, в которой каждый день голодная смерть уносит все новые и новые жертвы.

Думается, что режиссер поставил своей целью сделать главным действующим лицом спектакля народ, и это ему, в основном, удалось. На сцене действует большое количество людей, которыми постановщик управляет весьма умело. Надо оговориться, что это не безликая масса. В толпе людей разного возраста, разного внешнего облика сразу начинаешь выделять характерные персонажи, которые отлично понимают свой «маневр». Артисты ведут себя в массовых сценах очень достоверно, заинтересованно, без какой бы то ни было фальши и потери чувства художественной меры.

А такие большие мастера чувашской сцены, как народный артист РСФСР и Чувашской АССР Б. Алексеев (Назар), народный артист Чувашской АССР Е. Никитин (Хамат), заслуженные артисты Чувашской АССР Е. Шорникова (Кулине) и П. Иванов (Павел) демонстрируют великолепное умение раскрывать на сцене характеры привлекательных простых деревенских людей. Это достижение спектакля, одно из объяснений, почему он нравится зрителю.

...Очень выразительна массовка в сцене ремонта моста всей деревней... Ощущается подлинный энтузиазм коллективного труда, который, как известно, облагораживает человека. Это тоже достижение спектакля. Зрители аплодируют этой сцене, правильно найденной атмосфере всеобщего подъема и трудового волнения.

Режиссер спектакля и артисты проделали плодотворную работу. Все исполнители играют свои роли в добротной реалистической манере, с хорошей выдумкой и вкусом.

Молодой режиссер выстроил спектакль психологически точно. События развивались, следуя жизненной правдивости — после наивысшего напряжения — спад, разрядка. Он ввел в спектакль действующее лицо — безумную женщину, которая как бы интуитивно предопределяла ход многих событий. Появлялась она на сцене во время самых трагических происшествий. Вот пойман конокрад Шишка. В это время на другом конце сцены появляется безумная женщина (тогда еще заслуженная артистка Чувашской АССР В. Кузьмина). На ее крик толпа оборачивается, замирая в ожидании нового трагического известия. Используя этот момент, кулак Лява убивает Шишку и исчезает. Все настолько неожиданно и внезапно, что первоначальная реакция изумленных людей — возглас: «О-о-о!» — точно передавала и их психологическое состояние, и их неподготовленность к таким резким, казалось бы, неправдоподобным трагическим поворотам. Убили враги и комсомольца Исаю (артист Н. Степанов). Он погиб на посту, охраняя народное добро.

В спектакле начинающего режиссера было много актерских удач — это и Тарас в исполнении Г. Терентьева, который создал образ страстного, жизнерадостного молодого коммуниста, дочь сельского бедняка хрупкая Верук в исполнении Н. Григорьевой, которая была по-детски непосредственной, доброй, чуткой к людям. Внутренняя собранность, решительность, преданность своему делу чувствовались в герое Н. Степанова — комсомольце Исае.

Впечатляющими получились и образы врагов Советской власти. Тонко и продуманно работал над характером председателя сельского Совета, скрытого врага Иливана актер Н. Виноградов. Человека сильного, но обреченного, до конца ведущего борьбу против Советской власти показал В. Родионов в роли белого офицера

Махорки. Образ жестокого и хитрого врага Советской власти создал А. Ургалкин.

...Премьера спектакля «Однажды весной...» состоялась в те дни, когда в республике проходила декада, посвященная 50-летию Чувашского академического драматического театра имени К. В. Иванова. «Создан яркий спектакль, который призывает быть стойким в борьбе за свои идеи. Уходя из театра, зритель невольно размышляет, как жить, чтобы быть достойным тех, кто жил и боролся до нас», — так оценил значение спектакля заслуженный работник культуры Чувашской АССР М. Юрьев.

Первый успех... В первом же спектакле зритель почувствовал любовь и расположенность режиссера к простым деревенским людям, к их судьбам и душам. Но Валерий Яковлев как режиссер еще только открывал себя...

А затем появился спектакль «Любовь и тыква» украинского драматурга И. Стаднюка. Был он веселым, озорным, повеяло от него буйной молодостью. Помню, как один из журналистов случайно побывал на репетиции и потом долго ходил потрясенный, рассказывал нам, что на нее актеры приходят в трико, потому что режиссер заставляет их и бегать, и прыгать, и чуть ли не акробатикой заниматься. Секрет был в том, что актеру «застоявшемуся» трудно было бы выдержать такой темп, который задумал режиссер.

В спектакле рассказывалось о двух влюбленных парах. И не было бы в нем ничего незаурядного, если бы не бьющая через край энергия актерской игры и режиссерской фантазии.

После такого жизнедающего спектакля Валерий Николаевич вновь берется за серьезную тему, возвращается к прошлому чувашского народа. С трагедией народного писателя Чувашии Николая Ильбекова «Черный хлеб» он был знаком еще со школьной скамьи. Николай Ильбеков — его односельчанин, он много слышал о нем, встречался в деревне, когда писатель наведывал свою родню. Валерия Яковлева это произведение увлекло не только драматизмом событий, но и самобытными чувашскими характерами. Сейчас, когда спектакль живет на сцене уже более десяти лет и имеет прочный успех у зрителя, когда на него порой трудно попасть, а театральная площадь в день спектакля бывает заполнена автобусами, приезжающими даже из самых отдаленных районов республики, — трудно представить сомнения молодого постановщика. Таким естественным кажется и пришедший успех, и удачная судьба спектакля.

Сценический вариант написан автором совместно с Г. Микушкиным. Но чувашская сцена уже знала несколько вариантов драмы о тяжелом прошлом народа — это и «Нарспи» К. Иванова и «Айдар» П. Осипова. В «Черном хлебе» основной сюжетной линией тоже проходит судьба крестьянской девушки Селиме. Она



Н. Ильбек «Черный хлеб».
Шеркей — А. Ургалкин, Элендей — Г. Терентьев

любит батрака Тухтара, но ее отец Шеркей, бедный крестьянин, хочет, чтобы его дочь была счастливой, не знала бедности. К тому же породниться с кулаком Кантюком для него большая честь. В тайне от дочери Шеркей за выкуп продает свою дочь сыну Кантюка, Нямасу, и дает согласие на ее похищение. Бесконечно жалея дочь и не в силах за нее заступиться, больная жена Шеркея — Сайте, умирает. Поседевшая за одну ночь Селиме, не смирившаяся и не потерявшая чувства собственного достоинства,

отстаивая свое право на любовь, на жизнь по своему убеждению, гибнет от руки Нямаса.

И по сей день единственной исполнительницей роли Селиме является народная артистка Чувашской АССР Н. Григорьева. Нина Григорьева с ее трепетностью и искренностью, с ее умением проникать в тайники девичьей души явилась центром, который приковал к себе внимание и симпатии зрителей. Здесь и режиссер, и актриса стояли перед трудной задачей — не остановить зрителя перед барьером сентиментальности, повести его дальше, раскрыть, во имя чего это происходит. Тонкими, нежными красками рисует Нина Григорьева робкую, но глубокую любовь юной Селиме к Тухтару. Какое счастье даровано им обоим! Их встречи происходят в поле, на краю деревни. Все вокруг преобразается от их первой любви, робких и неуверенных признаний. Человек счастлив! Он красив в своем чувстве.

И тут же разрушая прекрасное, раздается твердый и неумолимый голос иных тонов, иного звучания. Шеркей тоже хочет счастья. Народный артист СССР Алексей Ургалкин рисует своего героя дородным и степенным, не сломленным, несмотря на трудно прожитые годы. Он честно проработал всю жизнь и теперь хочет уважения и достатка. Как этого добиться? Как сделать, чтобы его дети не жили в такой нужде, в какой жил он? В молодости и ему казалось, что он рожден для счастья. Но горькая участь бедного крестьянина решительно изменила его взгляды на жизнь. Он не подлец, не жестокий и не злой человек. Просто обстоятельства оказались сильнее его. Контраст чистой и светлой любви Селиме, ее высоких идеалов, в которые суровая и несправедливая действительность еще не успела внести свои коррективы, с крестьянской мудростью Шеркея, которую он нажил под старость лет — это не что иное, как философское размышление автора пьесы и режиссера спектакля о сущности красоты, о том, что эстетические качества общественны по своей сути, ибо выражают человека, его черты и свойства.

Шеркей не добивается заветной цели — его дом разрушен и сам он несчастлив. Эмоционально и зрелищно эффектно построена сцена раскаяния Шеркея, когда в грозовую ночь к нему являются видения жены и дочери. Его раскаяния в содеянном безмерны, и мы понимаем, что перед нами человек, оказавшийся жертвой своего общества. Оно извратило, вывернуло наизнанку все его представления о чести, достоинстве, ценности человека. Режиссер В. Яковлев раскрывает психологию среднего чувашского крестьянина, как социального типа, характер которого сформирован своим временем. Шеркей собственник и имеет право хозяйствовать и распоряжаться судьбой своей дочери по своему разумению. А за всем этим стоит трагедия непонимания. Отец обособлен в своем

духовном невежестве, в душевной тупости. Духовный мир его дочери не соприкасается с его миром ни в каких точках. Непонимание, нежелание и неумение понять мир вокруг себя озлобляет его и в самодовольстве своем он доходит до физического разрушения чужой жизни. Через яркую и достоверную обрисовку психологии крестьянина-собственника, его трагически обособленного мира и превратной идеи о счастье зритель постигал социальную сущность спектакля. Режиссер так выстраивает спектакль, что в итоге достигается конечной цели — пробуждения в каждом из нас светлой радости за наш сегодняшний день, за то счастье быть свободным и равноправным человеком, которое гарантировано нам Конституцией СССР. И зритель ощущает гражданственность и современность спектакля, на первый взгляд, далекого от современности.

Спектакль этот еще долго нужен будет людям, он вносит свою лепту в торжество нашей советской действительности.

Молодой режиссер достоверно обрисовал быт своего народа, обычаи чувашей, связанные с культурой и верованием.

Затем появляются еще два спектакля, продолжающие эту тему: «Пчелка золотая» и «Земля и девушка». Они как сопоставление дня прошедшего с днем сегодняшним. Логичнее была бы с сегодняшних позиций обратная их хронология. Но так получилось, что «Пчелка золотая» по произведению В. Алендея была поставлена раньше спектакля «Земля и девушка» по пьесе Н. Терентьева. Объяснялось это тем, что Валерий Яковлев торопился. Он чувствовал, что время и события требуют разговора о воспитании в молодом поколении любви к земле, бережного отношения к ней, уважения к труду земледельца. Его подгоняла жажда отразить в своей работе наш сегодняшний день, познать героя современника. Год от года крепнет Чувашия: выросли новые города, развилась промышленность. Яковлева как художника волновало, как ныне чувствует себя чуваш-земледелец «обиженный еще вчера», какое место он занимает в сегодняшней жизни нашей родины, на что способен, его отношения к древнему ремеслу, какие обычаи и обряды родила новая жизнь? В чувашской драматургии такой пьесы не было, но был роман чувашского писателя В. Алендея «Пчелка золотая», в котором за производственными отношениями, суетливостью нашей жизни и повседневностью забот автор сумел показать личность современного колхозника и то, как экономические преобразования деревни отразились на формировании его социальной психологии. Вот почему Валерий Яковлев сам сделал инсценировку этого романа.

Начинался спектакль поэтичным прологом. Наклонная плоскость сцены напоминает вспаханное поле. На горизонте высокое голубое небо сходится с землей. На прозрачной голубизне выделяются белоствольные березы — символ земли российской. Ка-

жется, все вокруг наполнено величавой тишиной, которую человек ощущает только наедине с природой. Вот в поле выходят чувашские крестьяне. Молча стоят они, восхищаясь необъятностью родных просторов. Размеренно и задумчиво звучат слова о гармонии природы и о том, что человек должен стремиться к осознанию необходимости своего присутствия в ней. Спектакль оформил заслуженный художник Чувашской АССР Н. Максимов. Пролог раскрывал характер спектакля, в котором поэзия переплеталась с раздумьями над судьбами людей, над их отношением к тому делу, которое унаследовали они от своих дедов и прадедов. Он настраивал зрителя на поэтичное восприятие действия.

С первого взгляда построение пролога могло показаться обычным театральным приемом. Но режиссер не случайно начинает спектакль такой сценой. В старину выходы чувашских крестьян в поле были закономерным явлением. Чуваш чувствовал себя рабом земли, он верил в ее божественную силу. Земледелие было связано со многими обычаями и обрядами. «Помилуй, аминь, господь. Справляем полевое жертвоприношение, молимся от всего сердца, кланяемся всем народом...», — звучали в то время молитвы. Теперь чуваша не имеют понятия о таких обычаях. Они хранятся в воспоминаниях старых людей, да еще на полотнах наших замечательных художников Ю. Зайцева, Н. Сверчкова, где мы видим чуваша во время совершения обрядов. И вот через много лет вышли в поле их потомки не для того, чтобы просить добрых духов заступиться за них, вымолить благосклонность у Киреметя. На сцене мы видим гордого и свободного человека, осознающего себя хозяином земли.

В спектакле земля — не фон в привычном смысле этого слова. Она здесь — одно из главных действующих лиц, именно во взаимодействии с ней раскрываются судьбы людские и характеры, познается суть человека, смысл и цель его жизни. Через частности и детали режиссер подводит нас к сравнению и размышлению над поступками людей, а затем и к выводам. Перед нами предстают три поколения земледельцев: старики — дед Ахванис и тетка Марья (заслуженные артисты Чувашской АССР П. Иванов и Е. Шорникова), среднее — Улати, Татюк и Хресси (артист И. Бочаров, заслуженная артистка Чувашской АССР С. Михайлова, народная артистка РСФСР В. Кузьмина) и молодежь — Пракух, Лисук и другие (артисты Ф. Кузьмин, А. Смелова).

Главное событие спектакля — это рождение нового хлеба, рассматривается оно как большое общественное явление, в процессе которого раскрывается характер нашего современника, его связь с миром, место человека в обществе. Посмотрите-ка, говорит спектакль, какое большое событие происходит на земле — хлеб родится! Как могли вы не заметить этого большого праздника, оста-

ваться равнодушным к нему? А в промежутках от хлеба до хлеба сколько всего происходит с человеком: он вступает в схватку с несправедливостью, мешанством и эгоизмом, побеждает обстоятельства, обретает или теряет друзей и т. д. За внешней стороной, за многими фактами, режиссер старается увидеть и показать внутренние связи и отношения. Что, казалось бы, общего у деда Ахваниса и тетки Марьи с Улати или же с Пракух и Лисук? А общим оказывается то, что они испокон веков — земледельцы.

По сравнению с остальными образ Улати стоит в центре. В этом человеке ярко проявляются противоречия, которые приводят его к конфликту с людьми и с самим собой. Бывший танкист, прошедший всю войну с боями до Эльбы, слывший на войне храбрым солдатом, в мирной жизни стал самым нерадивым колхозником. Свидетелями этого конфликта мы становимся сразу же после поэтической сцены пролога. Тонкая лирика энергично сменяется атмосферой сельских будней. Вторжение человека в величавую размеренность природы не кажется нарочитой, потому что человек и природа в спектакле — два взаимосвязанных понятия. Даже в такой резкой смене ритма есть свой смысл: в жизни события нагнетаются постепенно не всегда, иногда на смену полнейшего спокойствия приходят сильнейшие бури.

Итак, идет заседание правления колхоза, на котором обсуждаются вопросы подготовки к севу. Вдруг резко хлопает дверь, и в комнату влетает взволнованный Улати. Кажется, сама лавина сорвалась с высокой кручи и никто не в силах противостоять ей. Темпераментно и эмоционально проводит И. Бочаров эту сцену. Актер выбрал интересную линию поведения: он не кричит, но готов перейти на это. Порывистые жесты и движения говорят о крайней напряженности нервов, о его звинченности. И стуча на виду у всех орденами об стол, напоминает присутствующим, в каких боях заслужил он эти награды. Спрашивает, почему же сейчас такое равнодушие к нему, почему, не считаясь с былой славой и авторитетом, молодой бригадир Пракух позорит его при всем народе.

— Когда я воевал, то был нужен, а сейчас...,— говорит он с горечью. Создается ситуация, которая сталкивает всех героев спектакля. Каждый должен принять участие в ее разрешении, выразить свое мнение.

На заседании Улати с болью и горечью говорит о том, что у него трое детей и больная жена, но никто никогда не удосужился спросить, не нужна ли ему помощь. Слушая эти слова, думаешь, что и сильному нужна поддержка, иначе он может споткнуться, потерять веру в людей, затем и цель в жизни. Так случилось и с Улати. Просмотрев эту сцену, ловишь себя на мысли, что режиссер и актер предложат для разрешения подобной задачи известную формулу — психологическое исследование того, кто виноват. Но в

спектакле образ Улати решен не в плане отрицательных героев и не в том задушевно-сентиментальном, когда подобному человеку обязательно нужно сочувствовать и взывать к чьей-то справедливости. Режиссер и актер видят здесь одну из важных социальных проблем о мере участия человека в общественной жизни. В самом деле, имеет ли право на уважение человек, однажды отличившийся, но затем провинившийся?

Свое отношение к этой проблеме режиссер показывает не прямолинейно. Он сталкивает противоречивые мнения, выявляя четкую позицию каждого лица. Хмурый и недовольный бредет Улати по полю. К нему подходит секретарь парткома колхоза (заслуженный артист Чувашской АССР Н. Степанов). Секретарь как-то очень просто и по-товарищески кладет ему руку на плечо. Улати вздрагивает и по лицу его пробегает тень. Он так устал от своих неприятностей, ему так надоели люди со своими упреками и постоянными нотациями, что одиночество он сочтет за великое благо. Так вот нет же! Никуда от них не спрячешься! Превозмогая неприязнь и обиду, Улати начинает разговор с секретарем. Чего от него хотят? Другие тоже не лучше его. В его искреннем негодовании только боль и обида. В пылу разговора, который со стороны Улати больше похож на ссору, он бросает в лицо подошедшему бригадиру Пракуху (артист Ф. Кузьмин), что он не такой уж святой человек. Почему он не замечает своих ошибок — вот поле, на котором не взошла кукуруза, велел вспахать тайком... и молчок! Видя замешательство и смущение на лице парня, Улати коварно доволен, что все-таки уличил этого выскочку в нечестности.

— А почему ты раньше молчал? — неожиданно резко спрашивает его секретарь.

— Я человек маленький, — сразу осевшим голосом говорит колхозник. На смену взлета настроения и желания бороться снова приходит спад. Эта фраза и эта сцена открывают нам многое в характере Улати. Пусть справедливо обиделся человек. Имеют у нас место и незаслуженные обиды. Но обидел его какой-то конкретный человек, скажем, председатель или молодой бригадир. Почему же чью-то конкретную вину он сваливает на все человечество? Такая ли уж это безобидная близорукость?

Подобная обидчивость опасна, не успел человек оглянуться, как сами собой рождаются страшные слова: «я человек маленький». Значит, он добровольно снимает с себя ответственность за те беспорядки, свидетелем которых является, становится не творцом, а посторонним наблюдателем. Но жизнь требует, чтобы каждый день, каждый час человек отдавал ей свое сердце, ум, руки свои. В таких случаях жизнь дарит ему ни с чем несравнимую награду — сознание честно исполненного долга, своего величия и гордости. Какими правильными нам кажутся слова секретаря парторга-

низации, сказанные Улати в ответ на его не столь убедительное оправдание:

— Ты хочешь жить старыми заслугами, а жизнь — процесс непрерывный.

Актер И. Бочаров доводит здесь противоречия своего героя до максимума. Мы приходим к выводу, что этому энергичному человеку, истинному земледельцу, с трудом удается (причем не всегда) удержаться себя на позиции постороннего наблюдателя, ему приходится каждую минуту укрощать себя. Не умея, не желая найти силы перешагнуть через свои обиды, он все больше и больше запутывается в собственных ошибках. И как безрадостна станет жизнь, если единственной целью человека будет укрощение в себе самых лучших качеств и стремлений.

Спасение, как это не странно, приходит оттуда, откуда Улати его совсем не ждал. Молодой бригадир Пракух, сам того не ведая, так растормошил его душу, все в ней перепутал, довел противоречия Улати до того момента, когда человек должен взбунтоваться и разрубить все узлы единым махом или же подчиниться обстоятельствам настолько, чтобы забыть свое собственное «я». Пракух подстерегает Улати на каждом шагу. Сначала он приносит ему только несчастья: штрафует за прогулы, постоянно подзадоривает его обидными сравнениями, даже читает мораль. Но после крупной ссоры в поле, Пракух начинает понимать его сложную и чуткую к обидам душу, забыв о том, чем ему лично грозит разоблачение, с интересом и любопытством присматривается к Улати, будто видит его впервые. Еще не сделано никаких объяснений, но мы чувствуем, как в сложной борьбе люди, пусть даже в чем-то несхожие, отыскали друг друга.

Однако если бы Улати начал тут же исправляться, мы бы не поверили ни актеру, ни режиссеру. Одно дело понять свою ошибку, другое дело — исправить. Для этой борьбы нужно столько сил и мужества, что иногда слабость может одолеть. В одну из таких минут Улати встречается с Хресси (народная артистка РСФСР В. Кузьмина и заслуженная артистка Чувашской АССР Д. Столярова). Уставший, злой на людей приходит Улати к этой женщине. Удивительно легко им обоим: Улати оттого, что с ним человек, до уровня которого ему не надо тянуться, с которым не нужно ломать голову над сложностью жизни, все заботы и тревоги отодвинуты на задний план. Когда она надоест, на нее можно прикрикнуть и без протеста Хресси исчезнет.

Улати кажется, что эта связь случайна. Но избегая всех, он все-таки искал именно такую встречу. Для него она отдушина. Может это даже, особенность человеческой психологии — в трудную минуту искать общество людей, с которыми легко. Но позднее, Улати горько расплачивается за эту легкость. Ему сообщают,

что в больнице умерла жена. И эта связь начинает ему казаться тоже преступлением, убеждает его в том, что оно, совершенное против своей совести, не остается безнаказанным. В тяжелой утрате он видит и свою вину, поэтому так решительно расстаётся с Хресси.

У Хресси (в исполнении актрисы В. Кузьминой) характер яркий и самобытный. Ее не спутаешь ни с какой другой женщиной. Есть в ней свое обаяние и очарование. У нее легкая стремительная походка. Наверное, можно было бы образ Хресси решить в гротесковом плане, посмеяться над ее легкомысленностью. Но у режиссера В. Яковлева — доброе и уважительное отношение к людям. В поведении Хресси он видит ее несчастье, трагедию. Актриса В. Кузьмина точнее понимает замысел режиссера. В ее исполнении мимолетная связь с Улати стала для ее героини поворотом в судьбе. И в сцене ссоры в ней говорит не ревность, а раскаяние за свою легкую жизнь, за неумение ждать своего часа. И комичная ситуация вызывает не смех, а сочувствие.

Улати с Хресси милуются на том же самом месте под березами, где встречаются вечером дед Ахванис и тетка Марья (заслуженные артисты Чувашской АССР П. Иванов, А. Долгова, народная артистка Чувашской АССР Е. Шорникова). Через частную деталь режиссер связывает своих героев, показывает, что в жизни людей есть какие-то незыблемые, вечные истины. Дед Ахванис и тетка Марья посадили эти березы в молодости. Деревья росли вместе с ними, были свидетелями их любви.

Тетка Марья (в исполнении актрисы Е. Шорниковой) приходит на встречу немного грустная, но сквозь нее пробивается огонек счастья и добра, мудрости и справедливости. Увидев, как достойно идет она, дед Ахванис молодецкато подпрыгнул, да так и замер от восхищения. Хоть и прошло уже много лет и далеко ушла их молодость, но дед Ахванис никак не может привыкнуть к тетке Марье в таком наряде. Все кажется ему, что она постоянно должна ходить в мужском костюме. В старину при рождении дочери семья не получала надела земли, поэтому бедные крестьяне вопреки здравому смыслу прибегали к жестоким хитростям, подкупали попов и при крещении выдавали своих дочерей за сыновей. Так случилось и с теткой Марьей. Актриса выделяет мудрую доброту тетки Марьи. Откуда она в этой неграмотной женщине? От душевной щедрости. Жестокая, несостоявшаяся юность тетки Марьи могла сломить слабого человека, вытравить из души светлое и хорошее отношение к людям, воспитать мелочность и мстительность. Но актриса подчеркивает, что «человек рождается для добра», и поэтому наперекор всему живет в нем желание «сеять разумное, доброе, вечное».

Дед Ахванис (в исполнении П. Иванова) — достойный союзник



тетки Марьи. Если в ней спокойная рассудительность, уравновешенность, то дед отличается неумной энергией, вездесущностью. Если в тетке Марье забота о людях исходит от душевной потребности общения с ними, необходимости тратить свое сердце на других, то в деде Ахванисе все это идет от мужицкой природы, от того, что земля для него, что дитя родное. На ней он родился, воевал за нее, здесь и умрет. Он истинный земледелец, и когда видит недобросовестное отношение к делу, не может молчать.

На фоне этих берез расцветает иное неокрепшее чувство Пракух и Лисук (артистка А. Смелова). Здесь же под березами они мечтают о будущем счастье, клянутся любить землю, никогда не уезжать из родного села. В исполнении актрисы А. Смеловой Лисук до чего же хороша, шаловлива, непосредственна, заводила во всех делах! Нет в ее поведении легкомысленности. Уезжая на Курильские острова к Николаю, девушка не изменяет своей клятве любить землю. Не виновата девушка и перед Пракухом, она еще ничего не знает про себя. Манят ее далекие города, хочется побывать там — разве это плохо? Нежно и грустно проводят актеры Ф. Кузьмин и А. Смелова сцену прощания, вкладывая в нее всю чистоту юных сердец своих героев и подчеркивая, что в любых обстоятельствах люди прежде всего должны оставаться людьми. И до конца спектакля, хоть не появляется больше на сцене Лисук, слышишь ее голос, смех, видишь эту шаловливую непоседу и грустишь, что нет ее среди остальных.

Режиссер и актриса сознательно не рассматривают поступок героини как измену своей клятве. В спектакле это не может быть истолковано и как проблема ухода молодежи из села. Здесь просто показано, что такие случаи есть, они естественны и закономерны.

Очень ценно в спектакле то, что в образе Улати нет того шаблонного человека, в которого превращается в некоторых спектаклях волей драматурга или режиссера пошатнувшийся. Здесь показан процесс возвращения личности к активной общественной жизни. В спектакле это движение раскрыто очень убедительно. Только штрихом наметил режиссер устойчивое положение Улати. Он сидит в поле, за обеденным столом. К нему подходит расстроенный и переживший большое личное горе Пракух. От него только что уехала любимая девушка. Отчаянным жестом ставит Пракух бутылку перед Улати, предлагая выпить. Но тот делает еле заметный протестующий жест рукой. На губах у него легкая усмешка: «Эх, мол, и слабак ты, парень». Герой Бочарова к этому времени

Н. Айзман «Кай, кай Ивана».

Кедерук — В. Кузьмина, Игнат — Е. Никитин

уже обрел спокойствие, уверенность. Он прошел и через отчаяние, и через слабости, которые сейчас испытывает его молодой друг. Улати не вздыхает, не поддакивает, а просто внимательно слушает парня, и в этом внимании — большое уважение к чувствам Пракух. Молчание актера наводит нас на мысль, что его герой узнал нечто такое, о чем раньше не догадывался. Глядя на парня, он, наверное, думает о том, что в жизни любого человека есть свои конфликты, боли, от которых не уйти. Как справится с ними человек — от этого зависит, кем станет он в дальнейшем. Выслушав парня внимательно, он успокаивает его. В речи Улати ни тени осуждения, а мужская пронизательность. Когда человек находит в себе силы успокоить и поддержать другого — это уже о многом говорит. Этой сценой восстанавливается равновесие в отношениях между ними. Если раньше Пракух имел право читать мораль тому, то теперь Улати имеет моральное право дать парню совет. Роль Улати была одной из лучших в творческой биографии актера И. Бочарова. Очень рано актер ушел из жизни, оставив яркий след в воспоминаниях зрителей.

Заканчивается спектакль сценой празднования нового урожая, которая воспроизводит старый чувашский обычай. Его справляли после окончания сельскохозяйственных работ в честь «нового хлеба и нового пива». «Боже, добра дай, здоровья дай! За новый хлеб благодарю, кланяюсь: от одного посеянного зерна тысячу зерен дай...». В песнях, исполняемых во время обряда «сăра чўк-лени», были отражены тяжесть полевых работ, житейские нужды земледельца, его понимание красот родной земли.

Религиозный дух обряда исчез, а потребность хлебобоба выразить дань уважения новому урожаю, красоте родной земли остались. И от старины остался обычай сказать спасибо земле за богатый урожай, выразить всенародно праздник души. Чествуя вновь родившийся хлеб, во имя того, чтобы люди, вырастившие его, были счастливы, дружны между собой, чтобы будущий урожай был еще богаче, чувашские крестьяне пекут каравай и каждому дают отведать ломоть горячего хлеба. Эта сцена в спектакле — апофеоз хлеба, дань уважения труду земледельца. В поле, за большим столом, как одна семья, собрались хлеборобы. Действительно, они похожи на золотых пчел, которые своим трудом украшают землю. В праздничном чувашском наряде выходит к ним женщина с караваем в руках и с глубоким поклоном передает его самым старым колхозникам. Глядя на эту сцену, думаешь, до чего же глубоко народные корни, до чего же богат и мудр человек, умеющий давать новую жизнь, новое дыхание обычаям старины, воспевающим человека труда. Наши крестьяне должны быть горды за свои великие и добрые дела.

Тонкая поэзия, доброе отношение к людям, человек и его пре-

красное дело — все это удивительно достоверно показано на сцене Чувашского театра. К сожалению, «Пчелка золотая» и по сей день остается единственным спектаклем В. Яковлева о жизни современного чувашского села.

Выше говорилось о родстве «Пчелки золотой» со спектаклем «Земля и девушка» Н. Терентьева. Он перекликается еще и сюжетной линией, которая в спектакле Н. Терентьева стала основной, а в «Пчелке золотой» дана лишь намеком. Тетка Марья — это отражение судьбы девушки Ахмур из спектакля «Земля и девушка». Она также, как и Ахмур, была нежеланным ребенком в бедной крестьянской семье. Трагическая участь несчастных девушек была предрешена. Только тетке Марье посчастливилось жить потом при Советской власти, которая вернула ей девичье имя и право на счастье.

Трагично сложилась судьба Ахмур. С того момента, как узнали, что она не юноша, а девушка, люди прозвали ее колдуньей, считая, что Ахмур приносит им беды и несчастья. Есть в спектакле эпизод, раскрывающий суеверие народа, дикие обычаи старины. Железя оградить деревню от бед, знахарка-заклинательница Эби карчык (народная артистка РСФСР В. Кузьмина) в холщовой рубашке с распущенными волосами, запрягшись в соху, проводит вокруг деревни борозду, как бы отлучая колдунью от людей.

Спектакль, несмотря на трагичный конец, радуется духом свободлюбивой борьбы крестьян под руководством Емельяна Пугачева, верой в светлое будущее. Спектакль «Земля и девушка» во время гастролей Чувашского театра в Москве в 1974 году был признан «одной из самых цельных постановок театра»*.

Эти два спектакля убеждают в том, что В. Яковлев не только талантливый и думающий художник, но и тонкий исследователь. Вторым планом в его спектаклях проступало желание средствами театрального искусства показать трансформацию культуры и духовного роста своего народа на разных этапах развития, формирование новой социалистической культуры и ее связь с богатым наследием прошлого.

«Мы всегда обязаны прошлому больше, чем мы себе это представляем...», — говорил блистательный мастер французского театра Жорж Питоев. Валерий Николаевич Яковлев чувствует духовную потребность еще и еще раз ставить спектакли о быте народа.

«Зрители горячо встретили спектакль, который на сцене Чувашского академического драматического театра имени К. В. Иванова появился впервые двадцать лет тому назад. Уже первая постановка была превосходным образцом. Отрадно отметить, что сегодняш-

* Никулин С. Что питает творчество.— Правда, 1974, 11 июля.

ний актерский коллектив не скопировал его. Режиссер и актеры пошли по пути обновления традиционного восприятия. Тем более, что само произведение дает широкое поле деятельности, потому что роли эти неисчерпаемы, так как взяты они из гущи народной жизни, поры, когда новое метлой выметало старое», — писала газета «Советская Татария» о спектакле «Выйди, выйди за Ивана» Н. Айзмана*.

Кулацкий сын Иван хочет жениться на красавице Марук. Магь Марук, польщенная вниманием богатой семьи, хочет добиться от дочери согласия на свадьбу. Но Марук любит другого. Иван непреклонен в своем решении и идет на крайнюю меру — похитить невесту. Она же, предвидя решительные ходы Ивана, договорилась с Кедерук, чтобы вдовушка посидела у околицы в ее наряде. Вместе с пьянчужкой Кузяком Иван крадет «невесту» и запирает на ночь в амбаре. И когда наутро амбар отперли, то из него вышла не Марук, а Кедерук. Обман обнаружили только во время свадьбы.

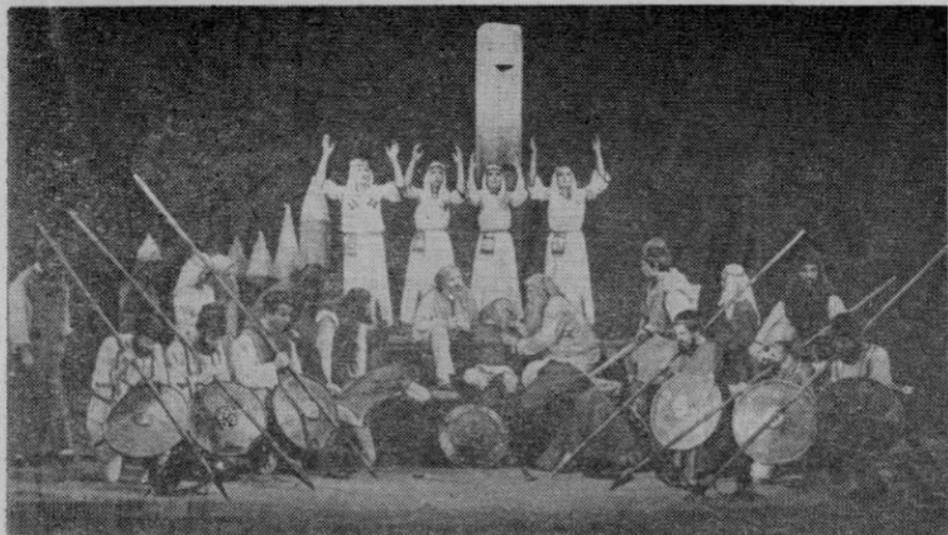
Спектакль очень музыкален. На протяжении всего спектакля звучит народная песня «Кай, кай Ивана», созданная чувашским композитором В. Воробьевым. Она отвечает основной сюжетной линии спектакля и умело обыграна режиссером. Комедийность, ирония исполнения, танцы и песни делают спектакль близким и дорогим зрителю, и жизнь послереволюционной чувашской деревни открывается новой, неизведанной стороной.

«...Когда Яковлев поставит пьесу П. Осипова «Кужар», спектакль скажет о поразительной эрудиции начинающего режиссера в области чувашской этнографии, фольклора. Костюмы, музыка, обряды — все будет тут подлинно народным, услышанным и увиденным на деревенских гуляньях, почерпнутым из национального быта. Постановка звенела песнями — свадебными, бытовыми, рекрутскими с их внезапными, словно крик отчаяния, эмоциональными всплесками, чаровала лебединой пластикой женских танцев, изяществом рисунка медленных хороводов, вихрилась неистовыми, взрывчато-темпераментными плясками мужчин»**, — такую высокую оценку работе В. Яковлева дала театровед Г. Данилова.

В жизни каждого настоящего художника наступает такой момент, когда хочется осмыслить заново сделанное, с особой остротой ощутить себя во времени, осознать историю своего народа, как небольшой частицы всего социалистического общества. Так Валерий Яковлев подошел к созданию большого монументального сценического произведения, которое стало этапной работой Чувашского театра и своеобразным подведением итога его поисков в на-

* Иванов А. Зрелое мастерство, — Советская Татария, 1976, 15 сентября.

** Данилова Г. И воздастся сторицей. — Театральная жизнь, 1978, № 11.



И. Петрова «Телей и Илем»

циональной драматургии. В спектакле «На распутье» («Телей и Илем»), поставленном по пьесе И. Петровой, Яковлев по-своему подошел к большой исторической теме: он задумал раздвинуть рамки конкретного события до большого обобщения, до осмысления больших исторических проблем. Это говорит о масштабах его дарования, о широте кругозора, гражданственности и творческой зрелости. «С каким восторгом раскованные народы восстанавливают в памяти образы своих эпических и исторических героев... Каждый из них хочет как бы сказать всем народам СССР: смотрите, я являюсь не из чьей-то милости членом великого союза народов, я не человек без роду и племени,— вот моя родословная, которой я горжусь, и я хочу, чтобы и вы, мои братья по труду и по защите лучших идеалов человечества, полюбовались моей родословной...»— писал М. И. Калинин. И вполне закономерно, что именно эти слова взяты эпиграфом к пьесе И. Петровой.

Из многих событий истории становления родного народа И. Петрова остановила свой взор на таком моменте, который ранее в чувашской драматургии разработан не был—насаждении ислама как государственной религии среди населения Волжской Булгарии. События эти относятся к началу X века, когда в Булгарию прибыло специальное посольство Багдадского халифата. Правда, ислам был и до этого известен в Волжской Булгарии, он пришел сюда из Средней Азии в результате торговых связей.

Булгарский царь Алмуш старался объединить разрозненные племена булгар, сузавов (предков чувашей), эсегелей, барсула, чтобы поднять свой политический авторитет, укрепить феодальное государство. Распространяя мусульманство, царь вместе с тем надеялся в лице государств Средней Азии найти союзников в жесткой борьбе против Хазарского каганата, находившегося ниже по течению Волги.

Автор вводит в пьесу реальных героев — болгарского царя Алмуша, посла Сусан ар-Росси, секретаря посольства Ахмед ибн-Фадлана, багдадского халифа Джафар аль-Муктадира, но вместе с тем широко пользуется и правом художественного вымысла. В центре сценического повествования режиссер ставит реальные человеческие судьбы, личности сильные, яркие и самобытные.

Интересен пролог спектакля. Оформление сцены, выполненное художником Ленинградского театра имени Ленсовета С. Кошкиным, создает образ матери-земли, к которой у чувашей издавна святое почитание. На сцену выходят седые старейшины, олицетворяющие мудрость народа. Размеренно и неторопливо сопровождает музыка тяжелую поступь людей из бедных слоев, она будто приходит к нам из глубины веков. Музыка к спектаклю написана заслуженным деятелем искусств РСФСР, композитором Ф. Васильевым.

В центре спектакля — образ гордого, свободолюбивого человека, не признающего рабства духа. Вот почему историческая трагедия воспринимается зрителем весьма современно. Лицо любого поколения — юность. И лучшие черты народа режиссер концентрирует в образах юных героев — Телю и Илем. Прекрасны их любовь, желание разделить свою судьбу с судьбой родного народа.

Грозен и коварен болгарский царь Алмуш в исполнении народного артиста СССР А. Ургалкина. Хитрый, расчетливый Алмуш ведет тонкую и ловкую политику. Своих целей он добивается обманом. Может предать своего соратника, свой народ, родину. А чувашский князь Юман в исполнении народного артиста Чувашской АССР Г. Терентьева — игрушка в руках Алмуша: он и не с народом и вроде бы не против него. Мы видим человека, ограниченного в главном — в понимании своего народа, политически близорукого.

Много выдумки, смелости и фантазии проявили художник и режиссер в поиске костюма X века. До нас он не сохранился. В его поисках постановщики шли не только от традиций чувашского народного костюма, но и от тех материалов, которые известны исследователям. Они предположили, что предки чувашей — сузавы, были знакомы с металлом, кожей, что их наряды носили на себе отпечаток влияния и восточных народов. Вот почему на

одежде мы видим не только вышивки, но и отделку, выполненную из металла. А обувь изготовлена из кожи.

Спектакль интересно решен в пластике. Запоминалась одна сцена — юного Выроха, будущего вождя сувазов, приковывают к стене и пытаются, обвиняя в похищении Илем. Всполохи света подчеркивают динамизм сцены, причудливые, ритмичные изгибы тел его мучителей усиливают драматизм происходящего.

В нем выразительно прозвучала еще одна тема — тема братской солидарности разных народов — суваз Вырох-Телей, башкир Юлай и славянин Вут дают клятву верности в борьбе за свободу своего народа.

Здесь все или почти все решается на высоком художественном уровне. Зритель буквально с первой сцены настраивается на самое взыскательное восприятие и не обманывается в своих надеждах.

...Спектакль заканчивается символически — непокоренные сувазы покидают обжитые места, унося с собой стойкую веру в свою независимость, в право выбора собственной судьбы. Трагическое повествование наполнено оптимистическим звучанием, верой в грядущие добрые перемены. Это монументальное высокохудожественное сценическое произведение стало поистине одной из самых лучших работ театра.

Классика.

С первых шагов самостоятельной работы Яковлева отличала требовательность и взыскательность к себе. Он работает над спектаклем и после сдачи, находит в себе силы возвращаться к уже законченному труду. Для этого нужно мужество особого рода — мужество художника, чувствующего большую ответственность перед обществом.

Для любого режиссера классика — школа мастерства, своеобразный экзамен на зрелость. Еще в студенческие годы на выпускном курсе он играл в спектакле «Ромео и Джульетта». Драматургия Шекспира привлекала молодого актера глубиной, которая таила в себе много загадок. Тонкие психологические контуры героев, неоднозначность фраз, широта философских взглядов автора — все это пленяло воображение, заставляло с особой пристальностью вслушиваться в каждую фразу, постигая ее смысл и значение. Роль Меркуцио пусть и не отличалась высоким профессиональным мастерством, но принесла ему большое творческое удовлетворение.

В выборе пьесы «Двенадцатая ночь» В. Шекспира он остался верен себе. Комедия нравилась ему народным духом, юмором, живостью характеров.

Премьерные спектакли доказали, что чувства, которыми жили



М. Горький «Варвары»

герои времен Шекспира, легко и прочно завоевали сердца чувашских зрителей. Спектакль покорял безудержным весельем, светлой атмосферой юмора, легкой иронией, был интересен тонким пониманием шекспировского стиля, построением массовок. В спектакле билась душа народа, жизнерадостного, острого на выдумку и находчивого на слово. Зал дружно смеялся над проделками озорной троицы — мастера интриги сэра Тоби (артист В. Родионов), изобретательной Марии (артистка В. Шаланкова) и комичного, трусливого Эндрю Эгьючика (артист П. Иванов). Комично выглядел самоуверенный Мальволио в исполнении Н. Данилова. Очень хороша была и Виола в исполнении Н. Яковлевой. Она выделялась своеобразной пластикой. «О высокой художественной зрелости чувашского театра свидетельствует спектакль «Двенадцатая ночь» Шекспира, поставленный В. Яковлевым как откровенный, пышущий радостью карнавал. Тема возвышенной любви вырастает здесь на полнокровной основе народного, земного бытия. И полная изящества Виола в отличном исполнении Н. Яковлевой... покоряет

свободой поведения, искренней радостью рождающейся, неосознанной любви» *.

Растет новый человек, творец и созидатель сегодняшнего дня, и формировать его духовный мир, повышать его культурный уровень, эстетические запросы помогают наши театры.

«Театр — одно из самых эффективных и полезных орудий в строительстве страны...», — писал Гарсиа Лорка. — Чуткий театр, верно направленный во всех своих жанрах — от трагедии до водевиля, — может в несколько лет изменить мировосприятие нашего народа» **.

«Чуткий театр» — как он должен выглядеть на периферии в наши дни, какие черты соединять в себе и каким требованиям отвечать?

Да, зритель у нас особый. Приезжающие к нам театральные критики отмечают, что зал Чувашского театра усыпан цветными платочками и, в самом деле, напоминает «ромашковое поле». А площади перед театрами заполняются автобусами.

Чувашский театр организацией зрителя на стационаре не занимается. Скорее наоборот — на некоторые спектакли бывает столько желающих, что для сельских коллективов приходится устанавливать очередность. В числе тех, на которые распространяется это правило — «Кровавая свадьба» Гарсиа Лорки, сценическая жизнь которого продолжается более десяти лет.

«Кровавая свадьба» по определению поэта «написана по Баху». Какое сценическое решение нужно было найти режиссеру, чтобы донести до зрителя необычные миры героев Гарсиа Лорки, суть символов, хоров, диалогов. Если говорить о втором действии, где диалоги Луны и Нищенки полны тайного смысла, а язык метафоричен, станет ясным, что вопрос о зрительском восприятии этих сцен и всего спектакля в целом должен был волновать режиссера.

В. Яковлева упрекали в бытовизме спектакля. Некоторые из критиков считали, что символические образы Луны и Смерти не удались, они выглядят стилистически чужеродными в реалистическом спектакле и выпадают из общего сценического контекста. Критики, очевидно, сделали скидку на неподготовленность зрителя. Но как же тогда объяснить, почему именно эти сцены идут при идеальной тишине зала, за происходящим следят с напряженным вниманием.

Дело тут не в бытовизме спектакля и в нарушении его стилистики. Хорошо зная уровень подготовки своего зрителя, уважая

* Вольфсон А. Поэтическая душа народа. — Советская культура, 1974, 5 июля.

** Гарсиа Лорка. Беседа о театре. Избранные произведения. Москва, Художественная литература, 1975 г.

и доверяя ему и учитывая его эмоциональность, режиссер ставит цель — постепенно вести зрителя по ступенькам познания и завоевания новых высот образного мышления. Поэтому и в пьесе он ищет то, что Гарсиа Лорка искал в поэзии — «нерв формы». Только открывается занавес... и не успев детально разглядеть декорацию, а только взглядом охватив ее и почувствовав, как строгое и размеренное каменное сооружение, одиноко возвышающееся посередине и органично вписывающееся в вековое безмолвие гор, рождает у вас ощущение суровости и какого-то странного покоя. Но через мгновение ваши чувства придут в смятение — по монолитной глыбе стремглав взбежит Жених. Вспыхивает в его руках алое полотнище, которое зародит в вашей душе смутную тревогу. Что это такое, о чем спектакль? Образ мелькнул, как видение, полное тревоги и тайного смысла... А дальше идет земная и реальная жизнь. В центре сцены сидит Мать и крутит жернова. Ее руки, вращающие жернова... Приходит сын, Жених, и сообщает, что полюбил девушку и хочет жениться. Действие здесь отличается своими размеренными и будничными ритмами. После танца Жениха оно выглядит даже замедленным. Ритмы действия соответствуют ритмам жизни людей, привыкших к горам, а следовательно, и к суровым условиям быта. И поэтому и нравы их суровы. Своими руками они возделывают почву и выращивают урожай, вершат свою собственную и чужую судьбу. А жернова в руках Матери, как символ жизни — все вращаются и вращаются. Устанут ее руки, жернова подхватят другие. И сцена, такая бытовая на первый взгляд, несет в себе условный образ непрекращающегося бытия, образ Жизни. Это принципиально важно, потому что позднее в другой сцене возникнет образ Смерти, образ предела человеческой судьбы.

Критик Л. Лебедева утверждает, что спектакль «Кровавая свадьба» в постановке В. Яковлева о том, что побеждает «любовь любой ценой, чего бы она не стоила»*. Но думается несколько иначе, что спектакль не только об этом. Если воспринимать происходящее на сценах второго действия как неординарный, но все-таки конкретный случай, то сцены эти действительно не для этого спектакля. Но не означает ли это, что описанные сцены нужно было бы просто сократить, что сейчас очень модно по отношению к классикам даже на периферии. Но тогда причем здесь Гарсиа Лорка, нужна была бы другая пьеса, попроще. «Кровавая свадьба»! В таком противоестественном сочетании слов обозначена не только тема пьесы и ее трагизм, но и нарушение житейской логики, извечной человеческой заповеди — продолжения жизни, следо-

* Лебедева Л. Испанская трагедия на чувашской сцене. Дружба, Чувашское книжное издательство, 1976, № 25.

вания природным законам естества, любви, материнства, сохранения и упрочения своего рода. Пролитая кровь как варварское вторжение и разрушение жизни, знак насилия над естеством.

Жизнь и Смерть, только Жизнь и Смерть. За чертой человеческой жизни уже нет никаких проблем — все только в пределах жизни: любовь и ненависть, месть и вражда; не переступи ее порог — вот главная человеческая заповедь. В конце трагедии это понимает Мать. «Что мне твоя чистота? Что мне твоя смерть? Что мне до этого? Благословенна пшеница, ибо под ней мои сыновья. Благословенен дождь, ибо он омывает мертвых. Благословенен бог, ибо он всех нас успокоит», — говорит она Невесте. И что же из себя представляет та «свободная любовь», которой ничего не жаль, и в самом деле многого ли она стоит по сравнению с великой мудростью прозревшей Матери, которая вместе с утратой сыновей ощутила в себе как бы подземные толчки, возвратившие ее к осознанию своего природного назначения — Жизнь оберегать, защищать ее всеми доступными средствами, ибо выше ее нет ничего на свете, точно также, как нет уже ничего за «пределом дороги». Местью своей Леонардо и всему роду Феликсов Мать пыталась восстановить необходимую ей гармонию справедливости и чести. Но по вине Невесты, сбжавшей со свадьбы со своим первым возлюбленным Леонардо, и по ее инициативе смыть позор кровью, гибнет не только Леонардо, но и последнее дитя матери. От мелких житейских чувств и страстей Мать поднимается до осмысления высокой поэзии жизни и что ей может дать месть Невесте и даже ее смерть, если уже нет таких сил, чтобы восстановить ее собственный разрушенный мир, если ничего уже невозможно исправить и создать вновь.

Режиссер стремится поднять своего зрителя до такого образного понимания спектакля. Для этого он использует синтез реалистического и условно-метафорического языка. Схема спектакля построена в точном соответствии с пьесой: вначале в центре внимания человек, его каждодневные заботы, затем — переход к абстракции и вновь возвращение к человеку. Как режиссеру удастся осуществить эти переходы?

О возникновении символа Жизни уже говорилось. Образ Смерти появляется в спектакле намного раньше, чем во втором действии в образе Нищенки. Впервые смятение и тревогу испытываем мы при танце Жениха. Его алый трепещущий плащ вдруг напоминает нам о ранимости и уязвимости нашей плоти. А затем он возникает в конце первого действия, когда основные события — встреча Невесты с Леонардо, свадьба Жениха и Невесты, бегство Невесты с Леонардо, погоня, убийство — еще не разыгрались. Мать рассказывает о трагической гибели своих сыновей и, проклиная нож, как орудие убийства, с силой вонзает его в землю. Сцена

затемняется. Яркие перекрещивающиеся лучи образуют сердце, и мы ясно видим вонзенный в него нож. Глухие, редкие удары барабана как бы отсчитывают уходящие мгновения жизни. На рукоятке ножа заиграли алые блики, как капельки крови. Алый плащ в танце Жениха, алые блики на рукоятке ножа... Руки Матери,двигающие колесо Жизни и вершащие насилие над ней... А затем все эти штрихи во втором действии будут даны укрупненно и приобретут ту метафоричность, которая позволит режиссеру в полном соответствии с замыслом драматурга логично и последовательно подвести зрителя к восприятию ассоциативного ряда. И зритель уже эмоционально подготовлен.

Появляется Месяц, символ покоя, бесстрастия, отрешенности от земной сути. В одежде Нищенки приходит Смерть. Сцены с участием этих персонажей по-иному решены в пластике. В их поведении — неодолимая магическая сила, которая дает им власть над всеми. В руках Нищенки оказался нож. И мы воспринимаем его уже по-иному, как орудие насилия над естеством, над плотью. Гипнотизируя Жениха своим мертвящим взглядом, Нищенка-Смерть поднимает нож высоко над головой и мерцание его в лунном свете кажется фантастическим и кощунственным. Понимаешь, какой смысл вкладывает она в свои пророческие слова: «Здесь предел дороги. Шум реки бегущей с темным шумом рощи заглушат мгновенно вопль тоски предсмертной. Я бродить устала. Пусть сундук откроют. Нити белой пряжи на полу холодном одинокой спальни ждут тела их. Вижу, вижу, как на шее рана вдруг открылась. О, пускай же птицы на ветвях притихнут, соберет пусть стоны ветер перелетный и промчится с ними над покровом мрачным роц оледенелых, пусть он похоронит их во льну кудрявом». Отрываясь от земли, приковав пристальный взгляд к своей жертве, поднимается все выше и выше по ступенькам и, взойдя на вершину горы — судьбы человека — выстилает перед Леонардо алое полотно — дорогу, по которой сейчас он взойдет и уже не вернется назад. Образ Нищенки, символ кровавой дороги — это импульсивная кульминация образа Смерти. Режиссер подготовил ее, дал символический образ в динамическом развитии, построил из многих штрихов.

После условной сцены и мы вновь вернемся к реалистическим, бытовым сценам. Но мысли наши уже не будут принадлежать только им. Мы вернемся к ним для того, чтобы вновь вместе с героями почувствовать торжество Жизни, оценить любовь, как высший взлет человеческих чувств, не как разрушение, а как зачатие Жизни. Любовь не должна приносить горя, иначе она родит только жестокость. В конце спектакля мы вновь почувствуем его гуманистическую направленность, глубокий философский смысл. «Кровавая свадьба» — значительный вклад театра в воспитание своего

зрителя, продвижение вместе с ним на несколько ступенек выше в накоплении культуры общения и взаимопонимания.

Общаться с современным зрителем можно только на правах уважения и доверия. Гарсиа Лорка по этому поводу писал: «И я знаю, что истина не у того, кто повторяет «сегодня, сегодня, сегодня», пережевывая свой кусок хлеба у очага. Нет, истина у того, кто спокойно глядит вдаль, на первый луч зари над полем. Я знаю, не прав говорящий «сейчас, сейчас, сейчас», уставившись на пасть билетной кассы; но прав говорящий «завтра, завтра, завтра»: он чувствует приближение новой жизни, которая встает над миром». В конечном итоге только зритель определяет судьбу спектакля, негласно устанавливает срок его жизни. Его устойчивые симпатии превращают спектакль в долгожителя.

В комедии В. Маяковского «Баня» удачно сочетается пародия и ирония, гротеск и сатира. Главными фигурами и центром действия стали Победоносиков и Оптимистенко. Артисты Н. Степанов и В. Родионов, несмотря на разность характеров своих героев, ясно давали почувствовать и то, что их объединяло. Равнодушие к человеку, стремление к личному благополучию за счет других, карьеризм, чинопочитание — в лице своих героев театр бичевал эти качества горячо и яростно.

Спектакль запоминался построением массовых молодежных сцен, от которых исходило жизнедеятельное начало, способное смести со своего пути рутину пережитков прошлого, бороться за те светлые идеалы, которые утвердила Октябрьская революция.

Тема мещанства, тупого самодовольства и духовного невежества зазвучала в спектакле «Варвары» по пьесе М. Горького.

Пролог спектакля был построен на контрасте: в полной темноте рождался звук, напоминающий шум надвигающегося поезда. Рождался образ чего-то ужасного, который хочет смять и раздавить человека. Но когда открывался занавес, ничего более не напоминало зрителю о только что пережитом чувстве страха, неведения и неизбежности. От зеленой лужайки с нехитрыми деревянными строениями веяло спокойствием, тишиной и безмятежностью. За этой безмятежностью раскрывается внутренний нерв событий захолустного городка, в который проводят железную дорогу. Обитатели города строят в связи с этим радужные планы и питают свои надежды, которым не суждено сбыться. Два инженера, прибывшие в город для строительства дороги, считают себя носителями технического прогресса. Но такой прогресс прежде всего должен строиться на базе духовного. Цинизм, духовная пошлость, моральная несостоятельность Черкуна и Цыганова калечат души тех молодых, которые верили им, видели в них людей прогрессивных и передовых.

В спектакле было много актерских удач.

Военно-патриотическая тема.

Он не видел войны, но война была в его детстве, в судьбах односельчан. Одной из главных в творчестве Валерия Яковлева стала антивоенная тема, тема борьбы народа с фашизмом, за свою свободу и независимость.

Первым спектаклем на антивоенную тему была его инсценировка повести чешского писателя Я. Отченашека «Ромео, Джульетта и тьма». Он назвал ее «Сила любви». Роль юноши и девушки исполняли молодые актеры, недавно окончившие Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии Андриан Павлов и Валентина Трифонова, Валентина Громова. Спектакль пронизан трепетностью и ожиданием чуда... Любовь двух молодых людей, для которых, казалось, остановилось время, и пропитанный дымом пожарами воздух вдруг наполнился упоительными запахами пробуждающихся от зимней спячки деревьев. Юная Эстер убежала из концлагеря и нашла приют в семье Павла. Но, выслеженная провокатором, она решила вернуться в концлагерь, чтобы не причинять беды приютившим ее людям. Финальная сцена спектакля — в ночной темноте под перекрещивающимися лучами прожекторов во всю сцену — колючая проволока. На нее бросилась Эстер, понимая, что ждет ее за этой роковой чертой. Подбежав к ограждению и увидев, что опоздал, Павел выкрикивает слова проклятия фашистам. И тут луч прожектора выхватывает его из темноты. Короткая автоматная очередь... И все кончено. Смят, растоптан мир двух молодых влюбленных, жестоко и бесчеловечно оборвана недопетая песня. Ненависть к фашизму, светлая грусть и скорбь о погибших — вот те чувства, которые остались у зрителя от просмотра спектакля.

Через некоторое время Валерий Яковлев вновь возвращается к антифашистской теме. Спектакль «Трибунал» по пьесе белорусского драматурга А. Макаенка производил на зрителя сильное впечатление. Как известно, в этой пьесе нет образов врагов, они не выведены. К тому же там много таких моментов, когда за внешним комизмом происходящего зритель на время может потерять нить драматизма событий. Желая подчеркнуть напряженность ситуации и усилить тревожные ритмы военного времени, режиссер вводит в действие персонажи врагов. Они появляются перед началом спектакля. Звучит тягостная мелодия, тяжело нависающая над людьми и их жилищем, медленно и неотвратно заполняющая собой все сценическое пространство. У зрителя моментально рождается образ насилия, непреклонной силы, которая все может разрушить и уничтожить. Фигуры фашистов появляются в спектакле несколько раз, именно в те моменты, когда герои их не ждут и к встрече с ними не готовы. Интересно продумано их появление. На

боковых стенках, которые являются частью избы, в больших ступенчатых вырезах вдруг вырастают фигуры фашистов в касках, с автоматами, помещенные в разных плоскостях по горизонтали. Особым драматизмом наполнена финальная сцена, когда семья, застыв, с ужасом вздрагивает от взрыва, понимая, что он прозвучал последним прощальным салютом в честь Кольки, который так и не узнал правду об отце и пожертвовал собой, желая искупить его, как выяснилось позже, мнимую вину перед Родиной. Спектакль воспитывал у чувашского зрителя стойкость духа, любовь к Родине, ненависть к захватчикам.

Антивоенную тему в творчестве режиссера продолжил и стал самой крупной из этой серии спектакль «Солдатская вдова» по пьесе Н. Анкилова. Там рассказывается о женщинах тыла — глухого сибирского села. Спектакль покорял человечностью, светлыми нотами большой правды о людях, помогающих фронту своим мужеством и стойкостью. Автор пьесы Николай Пантелеевич Анкилов просмотрел его и вот что рассказал: «...еще до приезда в Чебоксары я был наслышан о том, что ваш театр осуществил довольно удачную постановку «Солдатской вдовы». И хотя я не любитель смотреть свои пьесы — все-таки это всегда приносит много волнений — на этот спектакль я шел с большим интересом. И вот вам откровенное мое признание: это действительно одна из лучших постановок «Солдатской вдовы». Я могу остаться только благодарным постановщику Валерию Яковлеву: люди мы с ним ощущимо разного возраста, и все же он сумел уловить и передать настрой моей пьесы. Благодарен, конечно, и коллективу актеров — ...каждый оказался на своем месте, в своей роли.

Пьеса написана в народном плане — таким и получился спектакль на сцене Чувашского театра...» *

В борьбе за человека...

Капает за окнами дождь. Звучит музыка. И люди, находящиеся в уютном, комфортабельном туристском отеле, чувствуют себя легко, непринужденно, свободно. Они не ведают о приближении беды, психологически не готовы к ней. Но она приходит неожиданно. Появляются четверо молодых людей — экстравагантных, внешне независимых и сильных. Кажется, от появления этой четверки и вещи приобретают иной смысл, даже дождь теряет свою безмятежность, становясь мрачным аккордом к жестоким событиям, последующим далее.

* Анкилов Н. П. Встреча была приятной... — Советская Чувашия, 1976, 14 ноября.



К. Хоиньски «Ночная повесть»

Так начинается спектакль «Ночная повесть». Пьеса написана польским драматургом К. Хоиньски. Но режиссер сознательно не подчеркивает место действия. Появление «Ночной повести» объясняется не желанием В. Яковлева познакомить зрителя с произведением польского драматурга. В пьесе режиссер увидел прежде всего актуальность проблем нынешнего дня. Нам предлагают не конкретное место действия — в оформлении ленинградского художника С. Кошкина мы видим интерьер современного общественного помещения. Это может быть и кафе, и отель, и клуб. Но сохранено условие действия героев — их изолированность от внешнего мира, отсутствие телефона, запасного выхода и т. д. Режиссер и актеры пытаются найти точное обозначение всего того, что называется хулиганством.

В самом начале действия, когда обитатели туристского отеля еще не задавлены психологически и пытаются в меру сил как-то действовать, протестовать, в центр схватки стремительно врывается вожак группы Косой (артист И. Иванов). В руках у него ничего нет, но нам кажется, что у него оружие. В этот момент сцена погружается в темноту. Лишь зловеще мигает синяя лампа, сопровождаемая звуком, имитирующим сирену. Возникают знаки криминала и одновременно возмездия за преступление, ответственности перед законом. Тут же на боковых полотнищах появляется ретроспекция — фашистский палач издевается над беззащитной жертвой. Кадры исчезают. Немая мизансцена длится несколько секунд, но этого достаточно, чтобы в нашем сознании возникли ассоциации: и там насилие и издевательство над человеком, и тут.

Вот молодой человек в модном вельветовом костюме подходит к стойке и покупает (это деталь очень важна — Л. В.) бутылку пива. Кличка у него Ловкач (артист В. Федоров). Он мог бы взять бутылку и задаром, всех они уже основательно запугали, стал бы разве кто-нибудь поднимать шум из-за бутылки пива? Но он не грабитель — вот в чем дело. Не деньги его интересуют, занимает его нечто более значительное — власть над человеком, утверждение ее даже путем насилия.

Тот же Ловкач небрежно подходит к студенту Мареку и с мягкой, мягкой улыбкой предлагает поднять с пола оброненную монету. Она ему не нужна, хочется ему проверить, сможет ли он заставить человека подчиниться. Когда Ловкач замечает в глазах Марека сопротивление, то угрожающе начинает поигрывать бутылкой. Цель достигнута — человек повиновался. В этот момент ретроспекция вновь нам напомнит об издевательствах и зверствах фашистов. И уже не интуиция, а отчетливый разум приведет нас к сопоставлению, позволит понять духовное родство хулиганства с фашизмом, их суть.

«Ночная повесть» — серьезная и ответственная работа театра. По мере развития действия, нарастания напряженности и драматизма происходящего, финал которого — в трагическом исходе, режиссер логически подводит зрителей к пониманию идеи спектакля. Как обобщение всего, в финале возникнет фашистская свастика, угрожающе раскинувшая в разные стороны свои паучьи лапы. Таково режиссерское решение спектакля.

В этой работе театра, пожалуй, нет эпизодических ролей. Здесь все важно. Например, роль Ковальского в исполнении В. Кудряшова тоже главная, хотя он появляется лишь в одной картине. Приход Ковальского вначале не предвещает развязки. При его появлении сопротивляешься мысли, что этот серьезный человек сейчас тоже окажется жертвой компании Косого. Но его мужественная уверенность, спокойный тон, чувство собственного достоин-

ства вселяют надежду. Мгновение... его решительный порыв все изменяет, и люди вновь становятся людьми, дают отпор хулиганам. В смелости Ковальского — олицетворение силы, способной бороться с такими подонками, противостоять им. Яркая социальная активность героя В. Кудряшова вносит в спектакль мажорное звучание, снимает с гнетущей истории ее безысходную окраску.

В искреннем негодовании студента Марека прозвучал призыв к отпору этой грубой силе, к объединению. Страдая от унижения, Марек (артист А. Павлов), доведенный до отчаяния, в последние минуты решает вступить в единоборство, отлично сознавая, что это смертельная схватка.

Разнообразием характеров выделяется компания Косого. Актер И. Иванов убедительно рисует образ жоака, которого боятся, слушаются и которому подчиняются. Он берет не только силой, но и внутренней убежденностью, умением ориентироваться и решительно действовать в опасной ситуации. Настороженность и боязнь разоблачения чувствуется и в Худом (артист Ю. Кольцов).

На фоне этих психологических контуров интересно выстроен образ Ловкача. Режиссер и актер отошли от заданности характера, намеченной драматургом. В Ловкаче их заинтересовала не концентрация зла, а скорее динамика развития характера. Вначале Федоров играет мальчишескую беззаботность, самоуверенность. Отсюда и пластическая свобода, раскрепощенность его Ловкача. Герой В. Федорова очень молод, в этой компании он недавно. Можно предположить, что его появление здесь — увлечение ложными кумирами. Ему доставляет истинное удовольствие принудить Марека, подчинить его своему мимолетному желанию. Он находит упоение в драке... но не привык к тому, чтобы ему оказывали сопротивление. Во время инцидента он не раз вытаскивал нож и погрызал им. Кажется, проверял себя, сумеет ли им воспользоваться в нужный момент. И сумел. Ловкач, желая вырваться из опасной зоны и уйти безнаказанно от возмездия, смертельно ранит Марека. Убедительно все то, что делает потом актер. Искренне ужасается он содеянному. Трагический исход становится роковым и для него. Где его мальчишеская бравада, самоуверенность? Перед нами теперь уже опустошенный человек.

Но есть в спектакле сцены, которые кажутся не особенно точными. В финале, когда опасность уже миновала и четверка хулиганов обезврежена. Фотограф (народный артист Чувашской АССР Н. Степанов) набрасывается с криком на Косого, даже валит его на пол. Это уже имитация начала происшествия, причем с перестановкой сил. Человек, прошедший через концлагерь, не побоявшийся этих хулиганов и в начале угроз, — вдруг такая развязка. Все справедливо, но мелко, художественно не оправдано.

Эта работа театра нашла живой отклик в сердцах зрителей.

Здесь присутствует одно желание — методами и возможностями искусства бороться против социального зла, обнажить его суть, пробудить равнодушных, заставить думать. Спектакль, несмотря на трагический исход, не пессимистичен. Он бьет тревогу, призывает к активным действиям, к нетерпимости по отношению к отрицательным явлениям нашей жизни.

Работа и еще раз работа.

Лето 1978 года. По полевым дорогам, размытым дождем, добраться до самых отдаленных деревень республики не так-то просто. Плохая дорога и дождливая погода сказывались и на самочувствии актеров. И случилось так, что в одной бригаде заболел актер. Свободных людей в театре не было — гастролировали как обычно тремя бригадами. Автобус уже стоял наготове, подходили актеры. Вдруг появился Валерий Николаевич в дорожном снаряжении. Оказалось, едет на гастроли заменить заболевшего актера. Смеясь, добавил:

— В этом спектакле я все мужские роли переиграл, остались только женские...

Он на сцене создал много образов. Это и Леонардо в «Кровавой свадьбе» Гарсиа Лорки, багдадский халиф Джафар аль-Муктадир в спектакле «На распутье» И. Петровой...

Яковлев как актер пластичен и темпераментен, наделен яркой индивидуальностью и глубоким постижением сути образа. Его Леонардо в трагедии испанского драматурга — это пламя, вихрь, попавший в каменный мешок, стремящийся разрушить стены.

Багдадский халиф величественен в осанке, грациозен в жесте и ярк колоритной и броской восточной красотой.

В работе над ролью как актер Яковлев уделяет большое внимание характерности, выразительности жеста, мимики. Он очень разнообразен. Ему присуще желание много ездить, смотреть, узнавать новое. Успешные гастроли Чувашского академического театра в Москве в 1974 и 1981 годах, проходившие в здании МХАТа, аншлаги на спектаклях, пристальное, заинтересованное внимание москвичей запомнились надолго. Гастроли в Казани, Ульяновске, Йошкар-Оле, Куйбышеве, встречи с другими зрителями — все это запоминается и необходимо режиссеру. И где бы он ни был — всюду знакомится с театрами, смотрит спектакли, беседует с режиссерами. Занятия в лаборатории под руководством народного артиста СССР Евгения Симонова, участие на конференциях, творческие семинары и дискуссии по линии Всероссийского театрального общества, посещение театральных фестивалей в ГДР и Франции, специализированные туристические поездки в Венгрию и Монголию...

В 1977 году за успехи в постановке спектаклей «Варвары» М. Горького, «Кровавая свадьба» Г. Лорки, «Выйди, выйди за Ивана» Н. Айзмана была присуждена Государственная премия Чувашской АССР за выдающиеся произведения литературы и искусства и исполнительское мастерство. После еще четырех дипломов на Всесоюзном фестивале венгерской драматургии в СССР, проходившем в 1979 году. Этим высокими наградами театр был удостоен за спектакль «Табунщик» по пьесе Э. Сиглигетти. В том же году Валерия Николаевича назначили главным режиссером Чувашского академического театра. Его по праву можно отнести к тем художникам, которые, хорошо зная свой народ и любя свою землю, взрастившую их, призваны служить обществу, выполняя самую благородную миссию, которую призван выполнять художник — средствами искусства, своим талантом воспитывать в человеке прекрасное.

СОДЕРЖАНИЕ

Признание в любви	3
Для театра рожденный	34
«Прекрасное есть жизнь»	56
Начало	—
«Вот моя родословная»	61
Классика	81
Военно-патриотическая тема	88
В борьбе за человека	89
Работа и еще раз работа	93

Людмила Пахомовна ВДОВЦЕВА

ТАЛАНТ — ВСЕГДА ЗАГАДКА

Заведующий редакцией *А. И. Скворцов*
Редактор *А. А. Николаева*
Художник *А. А. Кириллов*
Художественный редактор *Э. М. Юрьев*
Технический редактор *В. П. Окина*
Корректор *Л. М. Кубашина*

ИБ 1559

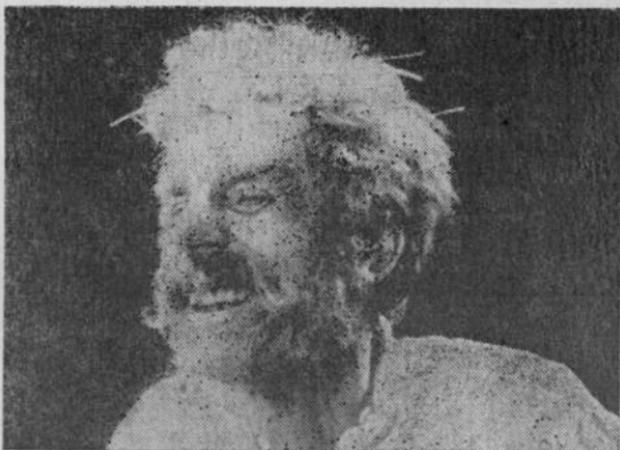
Сдано в набор 25.02.84. Подписано в печать 11.07.84. НТ 26097. Формат 60×84^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 5,58. Усл. кр.-отт. 5,81. Уч.-изд. л. 6,10. Тираж 2500 экз. Заказ 884. Изд. № 131. Цена 20 коп.

Чувашское книжное издательство
428000, Чебоксары, пр. Ленина, 4
Гипография № 1 Государственного комитета
Чувашской АССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
428019, Чебоксары, Канашское шоссе, 15.

Л. Толстой «Власть
тьмы». Никита—А. Ду-
няк, Анисья—А. Григо-
рова



Л. Толстой «Власть
тьмы». Митрич—В. Ро-
дионов



В. Шекспир «Двенадца-
тая ночь». Орсино—
Н. Григорьев, Оливия—
А. Кутузова



20 коп.

ЧУВАШСКОЕ
КНИЖНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО