

ТТМ

ПИСАТЕЛИ О ТВОРЧЕСТВЕ



*В. Тименев*

**СВЕТ РАМПЫ**

4  
15 к.

**СОВЕТСКАЯ РОССИЯ**

*В. Тиленов*

# **СВЕТ РАМПЫ**

Москва  
«Советская Россия»  
1981

Библиотечка «Писатели о творчестве» выпускается по инициативе Литературного института им. А. М. Горького СП СССР.

Состав редколлегии:

Дементьев В. В. — главный редактор, Евдокимов Н. С., Гусев В. И., Курганова В. М., Сартаков С. В., Сидоров Е. Ю., Тельпугов В. П., Шкаев В. В.

**Пименов В. Ф.**

П32 Свет рампы. — М.: Сов. Россия, 1981. — 112 с. — (Писатели о творчестве).

В книгу вошли литературные портреты Н. Погодина, Б. Ромашова, Б. Лавренева, А. Корнейчука, А. Софронова.

Автор, опираясь на собственные воспоминания и впечатления, размышляет над тем, что составляет самобытность и неповторимость личности каждого художника-драматурга, рассказывает о театральной и литературной судьбе многих драматургических произведений крупнейших советских писателей.

70202—174

П—————121—81 4603000000

8Р2

М-105(03)81



Удивительно — как писатели тянутся к театру. Независимо от того, что они пишут — стихи или прозу, пьесу или исторический роман, — их обязательно потянет в театр. Желание услышать написанные тобой слова, произносимые живым человеком со сцены, непреодолимо. Какое-то чудодейственное свойство имеет театр. Где может быть интереснее, глубже раскрыто написанное автором произведение и выражено в образах и характерах? — конечно же, в театре, на сцене. Известный ли и прославленный писатель, или только начинающий, пробующий свои творческие силы в первом произведении, одинаково мечтают о той минуте, когда оживет на сцене написанный ими текст.

В чем же здесь дело, в чем секрет? Ответ только один — секрет в искусстве. Писатель, художник, музыкант, драматург — если он действительно мастер — как высшую награду воспринимает оценку зрителем своего творчества. Книгу, стихи, пьесу читают; музыку слушают; слово видят. Это возможно только в театре, только со сцены. Наступает такой момент, когда сливаются воедино писатель и его слово, театр и его актер. Возникает на сцене живой образ; жест, мимика, интонация и, конечно, вдохновение помогают создавать образ в социальной, временной, конкретной выразительности. Писатели, известные всему миру, покорившие миллионы сердец человеческих, читателей всех рангов, с детской наивной радостью всегда переживали успех своих произведений на театральных подмостках. А. С. Грибоедов увидел «Горе от

ума» на сцене в исполнении любительского коллектива, совсем не профессионального, и тем не менее получил искреннее удовлетворение. А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов писали в том числе и для сцены и с особенной любовью относились к театру. Не было, пожалуй, ни одного крупного писателя XIX века, который бы не прикоснулся к театру, который бы с необыкновенной чуткостью и уважением не относился к труду актера. Писали пьесы Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, А. В. Сухово-Кобылин, а также и А. Ф. Писемский, Л. Н. Андреев и многие другие. Исторические материалы, воспоминания, мемуары, эпистолярные документы с исключительной убедительностью свидетельствуют о сердечных личных связях писателей не только с театром, но и с многочисленными актерами, режиссерами, критиками.

Советский театр с первых же дней своего существования органически слит с литературой. Без литературы, без пьесы как основы театрального искусства театр не существует. Когда еще не было ни одной советской пьесы, кроме «Мистерии-буфф» Вл. Маяковского, уже первые спектакли, показавшие бурное время революции, были построены на материале новой советской литературы, правда, прежде всего — на инсценировках прозы. Такие спектакли, как «Виринея» Л. Сейфуллиной, «Барсуки» Л. Леонова, «Мятеж» Дм. Фурманова, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, стали ныне классикой советского театра.

Но, конечно, жизнь не стояла на месте, двигалось вперед и театральное искусство — появлялись драматурги, посвятившие всю свою творческую жизнь театру: Борис Лавренев, Владимир Билль-Белоцерковский и вслед за ними Александр Афиногенов, Владимир Киршон, Николай Погодин, Всеволод Вишневский, Борис Ромашов, а затем и писатели более молодых поколений, создавшие свою, особую, современную советскую драматургию. В наши

дни по-прежнему обогащают театр опытные драматурги — Алексей Арбузов и Александр Штейн, Анатолий Софронов и Виктор Розов.

Поражаешься тому, как теперь расширились возможности театрального искусства. Театр живет в творческом единстве с такими прозаиками, как Г. Марков, Г. Бакланов, Ю. Бондарев, В. Распутин, В. Астафьев, Г. Боровик, Ф. Абрамов, М. Алексеев; по произведениям Василия Шукшина поставлены многие яркие спектакли, идут в театр совсем юные, начинающие, подающие надежды.

В течение многих лет я имел возможность очень близко наблюдать, как писатели рождались с театром. Происходит это по-разному, а поводом, как всегда, служит потаенная, волнующая душу тяга к театру. Одинаковых обстоятельств соединения писателя и театра не бывает. Иногда писатель сразу, с первого произведения становится драматургом и уже не изменяет своему выбору, в других случаях он постепенно и робко пробивается в театр, пробуя себя и в драматургии. А. Афиногенов начинал свою биографию с пьесы и остался верен сделанному выбору. А. Арбузов и В. Розов писали и пишут только пьесы. А. Корнейчук всю жизнь отдал театру, с первой и до последней строки.

Можно писать пьесы, и не без литературного успеха, но этого еще недостаточно, чтобы стать театральным драматургом. Драматург зависит от театра, от того, поймут ли его как писателя для сцены. Он создает литературное произведение, но при этом им всегда руководит тревожная мысль: пьеса должна увидеть сцену. Зачастую писатель сам как бы проигрывает ее: он читает вслух и играет за всех действующих лиц.

Как правило, драматург приходит в театр, чувствуя, что он там нужен. Тогда у него появляется, пусть даже небольшая, уверенность, он ощущает близость к своему творческому партнеру, а партнером может быть не только

театр вообще, а человек, режиссер, актер, директор театра, завлит — одним словом, человек, который лично «зацепил» драматурга и сам «зацепился» за интересную для него пьесу.

Вот как рассказывал Александр Корнейчук о своей встрече с МХАТом. Пьесу «Платон Кречет» (1934) прочитал руководитель МХАТа В. И. Немирович-Данченко и пригласил молодого драматурга к себе для беседы. Собственно, с этого и началась большая биография А. Корнейчука. Он увидел на сцене МХАТа спектакль, увидел и услышал самого себя, и очень многое заново понял, хотя пьесы его, ранее написанные, уже шли в театрах Украины.

Сибирская учительница Лидия Николаевна Сейфуллина написала в 1925 году по своей повести «Виринея» пьесу. Это была не инсценировка, а настоящая пьеса. Сейфуллина показала ее вахтанговцам. Здесь был другой случай сближения. Пьеса «зацепила» за душу не одного человека, а весь театр, и была принята с огромным воодушевлением. Как известно, «Виринея» на сцене Театра имени Евг. Вахтангова получила не только художественное, но и политическое признание. Сейфуллина больше не писала пьес. Она осталась, по сути дела, автором одной драмы, но такой, что запомнилась на многие годы.

В начале 30-х годов Евгений Яновский написал драму «Ярость». Театр им. А. С. Пушкина, академический, бывшая Александринка, поставил эту пьесу, в которой повествовалось о зарождении новой колхозной жизни. Это, конечно, было непросто — ведь академический театр пришел к новой проблематике через сложные переживания. Вышел спектакль. Он прозвучал как программа борьбы за нового человека и как программа самого театра.

В истории театра записан очень интересный факт. На постановке «Ярости» присутствовали Киров и Орджоникидзе. Когда на сцене колхозники внесли своего председателя, погибшего от рук кулаков, они встали, встал

и весь зрительный зал. Так произошло единение театра, литературы и жизни.

Журналист газеты «Молот» в Ростове-на-Дону, а потом — корреспондент «Правды» Николай Погодин начал свою творческую биографию публицистической пьесой «Темп» (1930), в которой действуют строители, «сезонники», как их называли тогда, возводившие Сталинградский тракторный завод.

Эта пьеса открывала собой новую эстетику драматургии, основанную на общественно-политических проблемах современности, которые связывались тогда, в первую очередь, с индустриализацией, а затем и коллективизацией. И должен был найтись — и нашелся — театр, понявший, что за «Темпом» у этого писателя будут еще пьесы, связанные активно с современностью. Таким театром оказался Театр им. Евг. Вахтангова.

Можно привести еще много конкретных фактов того, как рождались новые пьесы и новые драматурги. Недавно я прочитал в газете статью Виктора Астафьева. В ней он пишет о том, какую испытал радость, увидев на сцене Ермоловского театра постановку, осуществленную по его повести «Черемуха». В. Астафьев — писатель отличный, признанный, но самую большую радость, по его собственным словам, он пережил, сидя в театральном зале. Так вот и получается — все как будто бы хорошо складывается в писательской биографии, а в театре — лучше всего. Что же все-таки тянет автора в театр?

Учился в Литературном институте поэт Василий Белов. Все шло как будто бы обычно. Кончил институт, уехал в Вологду, писал стихи и прозу. Имя писателя становилось все более известным, приходило законное признание его читателем. Но и он не миновал театра. Написал пьесу, и местный театр поставил ее на своей сцене. А теперь и на сцене Малого театра идет пьеса В. Белова «Над светлой водой». Написана уже и вторая

пьеса — «Районные сцены». А не возьми первую пьесу театр — не было бы и нового драматурга.

Без театра молодой драматург не может жить и как писатель. Заметить, обратить внимание — как это важно для автора, особенно молодого!

В Минске живет драматург Анатолий Делендик, по профессии врач-психиатр. Он написал пьесу «Вызов богам». Театр имени Янки Купалы заинтересовался ею, и вскоре появился спектакль. Это было началом биографии драматурга.

В конце 60-х годов в Театре имени Моссовета заметили однажды Анну Родионову (впоследствии стала киносценаристом). Она написала пьесу о Брусилове «Это было в 1916-м...». А заинтересовался юным автором сам Завадский. Это было удивительно поэтично и нежно. Драматурга в театр ввел патриарх сцены. После спектакля к удивлению и радости зрителей на сцену вышли старейший Юрий Александрович Завадский и юная Аня Родионова.

Есть точка зрения, высказанная впервые А. М. Горьким, что драматургия — самый трудный род литературы. Это справедливо. Но, с другой стороны, ни у кого нет и таких партнеров, помощников, как у драматурга. Писатель и режиссер, актер и художник вместе дают жизнь пьесе. И тогда начинается новый этап творчества писателя, уже создавшего литературное произведение. Именно на этом этапе и обнаруживается, что же написал автор. В пьесе нельзя объяснять, в ней главное — реплика, на сцене главное — человек. В театре играют спектакль, играют человека, играют драматурга — его жизнь, его ощущение времени, его отношения с людьми, болезнь и здоровье, радость и горе, любовь и ненависть. Рабочие, оборудующие сцену, словно одевают живое существо, созданное автором, они дают ему все необходимое для того, чтобы в реальных обстоятельствах появились человек,

его голос, движения, характер, подлинность жизни. Может быть, поэтому писатель и идет в театр — там он проживает себя, свою жизнь в конкретном времени, в выбранных им социальных условиях. Нигде он себя и свое не увидит так близко и точно, как на сцене и в театре. Здесь автор по-настоящему осмысливает, насколько он оказался близок к правде жизни, понимает, где фальшь и выдумка, а где — слияние искусства с жизнью.

В этой книжке мне хотелось рассказать о друзьях, писавших и пишущих пьесы, рассказать о них как об интересных людях, об их великом труде; дать почувствовать читателям то главное, что составляет сущность личности писателя.

Удивительные это люди. У меня сложилось впечатление, что они всегда были и остаются прежде всего артистами, создавшими своеобразный монотеатр, в котором их личный театр соединился с театром актера.

Александр Корнейчук написал все свои пьесы только потому, что каждый раз он видел, как вереницей шли герои его произведений, шли на сцену. Они словно бы выходили из зала, где он сидел в пятом ряду (так полагалось сидеть автору: в зале, не ближе четвертого ряда), и перешагивали через свет рампы. Рождались новые пьесы — рождались живые герои. Без этого видения нам понять писателя нельзя, без этого узнавания себя на сцене стать драматургом невозможно. Шли и выстраивались в ряд по воле автора и театра Кречет и Чеснок, Григорий Гай и Комиссар, Огнев и Горлов. Пришел в театр Лавренев и объявил «разлом» старого мира, пришла сельская учительница Яровая, закружились в вихре Стряпуха и Казанец; многие и многие герои пьес и спектаклей живут на сцене долгие годы.

Человек, обыкновенный в жизни и необыкновенный в искусстве, — об этом я хотел рассказать в своей книге.

Последние годы своей жизни он провел в подмосковном дачном поселке Переделкино. Казалось, что он ищет уединения. В Москве, в Союзе писателей, бушевали страсти. Горячо обсуждалось выступление Н. Погодина на совещании молодых литераторов, с которыми много занимался Б. Ромашов. На дискуссии по вопросам современной комедии держал речь А. Фадеев и в подтверждение своих мыслей приводил примеры из комедий Ромашова. В Театре транспорта думали о новой постановке сатирической пьесы Б. Ромашова «Воздушный пирог». А в это время сам Борис Ромашов, аккуратно закрыв за собой калитку, выходил из дачного домика и, заложив руки за спину, шел размеренным шагом к станции. Он не подходил близко к железнодорожному полотну, а лишь издали смотрел на проходящие поезда, которые увозили людей в Москву, в водоворот жизни, затем медленно возвращался обратно.

Сколько раз и я рядом с Борисом Сергеевичем Ромашовым шагал по знакомой тропинке, молча наблюдая, как он идет, сжав руки за спиной и немного склонив голову набок. Потом он вдруг останавливался и начинал рассказывать с такими подробностями обо всем, что происходило в самых различных областях культурной жизни Москвы, Ленинграда, Киева, что от удивления только, бывало, ахнешь. Вот так одиночество! А я-то хотел поведать ему новости последней недели.

По состоянию здоровья Борис Сергеевич вынужден был большую часть времени проводить на даче. Но оди-



ночества терпеть не мог. Он настоятельно приглашал людей приезжать к нему с ночевкой, обязательно требовал, чтобы туда направляли всю деловую корреспонденцию, встречался со студентами Литературного института, профессором которого он был, педантично выполнял все поручения и как член редколлегии журнала «Театр», и как член Правления Литфонда, и как член Всесоюзной комиссии Союза писателей СССР по драматургии, и как член художественного совета Малого театра... Да и не перечислишь всех общественных организаций, с которыми был связан Ромашов.

Но прежде всего, конечно, это был драматург особого, самобытного, острокомедийного письма.

Советский театр не мыслится без комедии Ромашова «Воздушный пирог» — одной из первых пьес, повернувших нашу сцену к живой жизни, к острейшим проблемам современности. Созданная в годы нэпа, комедия эта беспощадно и весело бичевала людей вчерашнего дня, думающих, что «жизнь начинается завтра», как любил повторять делец и авантюрист из «Воздушного пирога» Семен Рак. Здесь-то и было заложено истинное зерно комического — люди, у которых не было настоящего, строили планы на будущее. Поистине нарицательным стал образ Семена Рака, открывающего все новые и новые дутые предприятия и общества, задуманные «как окно в Америку». Поэтому и пирог, заказанный Раком для празднования удачи очередных его авантур, стал символом блефа, пустоты, «воздушным пирогом» нэпмановских вожделений. Но сатирическая комедия Ромашова не была одним лишь обличением старого мира. Победный смех русской комедии, как говорил Ромашов, связан и с явлениями положительными, с характерами, противостоящими темным силам прошлого. В этом же был смысл и советской сатирической комедии, как жанра оздоровительного, боевого, утверждающего. В пьесе Ромашова

есть и молодые партийцы, борющиеся с Семеном Раком, есть и трудные судьбы людей, которых надо воспитывать, возвращать на правильную прямую дорогу. Сатира, проникнутая гуманистическим настроением, утверждающая ростки нового в быту и сознании, — вот что такое одна из первых наших комедий «Воздушный пирог». Очень много дала эта пьеса актерам и режиссерам, впервые получившим возможность играть реальные характеры и изображать реальную среду своего времени. Комедией совершенно актуальной, старающейся непосредственно отражать действительность и ее проблемы, назвал «Воздушный пирог» А. В. Луначарский.

Еще одну комедию Ромашова — «Конец Криворыльска» — в конце 20-х годов знали и любили зрители, актеры, режиссеры. Она имеет и другое название «Заре навстречу», что очень показательно для драматургии Бориса Ромашова, не любившего пустого критиканства и бесцельного зубоскальства. Он понимал сатиру как помощь рождению новой, чистой жизни, как неизбежную боль при родах нового. Удивительно интересные события происходят в этой комедии. Шелковые чулки у девушки, галстук у молодого человека считались когда-то тяжелыми признаками морального падения, буржуазной заразой. Старые комсомольцы, наверное, помнят суды над молодежью, осмеливавшейся причесаться по-модному, признаться друг другу в любви. Вот что писалось в 20-е годы в «Комсомольской правде»: «Нужно протащить местного активиста Кочегарова за мещанские поступки... С такими поступками не место в комсомоле. Вот записка Кочегарова местной комсомолке: «Дорогая, люблю тебя крепко. Уезжаю на съезд. Целую» («Комсомольская правда», март 1926 г.). Сейчас смешно, но тогда вовсе не каждый понимал вред и яд подобного нигилистического отношения к прекрасному, к любви, к дружбе.

Первым сумел увидеть, разглядеть это именно в те

годы Борис Ромашов, сказавший в «Конце Криворыльска», что тлетворное влияние буржуазной культуры совсем не в стремлении молодежи к уютному, красивому быту. Если уж говорить о буржуазном мировоззрении, то тут дело куда серьезнее, сложнее.

Весело и звонко шла комедия в театрах страны как рассказ о боевом комсомоле, борющемся не с мнимыми, но с истинными язвами старого быта. Интересные роли комсомольцев — Андрея Буткевича, Розы Бергман, Натальи Муглановой — получили артисты, впервые приобщившиеся к молодой советской драматургии.

...Шли годы. Ромашов всегда оставался на переднем крае идеологической борьбы. И пьесы его говорили о главном, открывали то, что уже носилось в воздухе, что ощущалось всеми, но еще не было обозначено словом. И это слово часто оставалось за драматургом Ромашовым, он говорил его первым. Так, в 1929 году появляется пьеса «Огненный мост», с огромным успехом поставленная во многих театрах страны, сыгранная прославленными актерами Малого театра. В ней, опять-таки впервые, события гражданской войны рассматривались как пролог к мирному труду советского народа, и, начав свой путь в замечательные дни Октября, герои пьесы продолжали его в трудовые будни социалистической стройки. Пожалуй, самое интересное лицо пьесы — начальник красногвардейского отряда, впоследствии директор завода — Хомутов. Подобных образов наша драма не знала в те годы, и сам Ромашов лишь чувствовал, что будущее за такими людьми, но еще не вполне представлял себе их быт и привычки, индивидуальные, характерные черты, их внутренний мир. И поэтому Хомутов из «Огненного моста» сильно близорук, у него больное сердце, частые обмороки. Любопытно, что почти этим же путем шел Николай Погодин, заставляя своего директора завода Гая из пьесы «Мой друг», приблизительно того же времени,

пить коньяк для усиления правдоподобия, жизненности природы. Но это всего лишь черточки, пунктир на очень серьезном пути к новому характеру красного директора, командира производства, увиденного Ромашовым, а затем и Погодиным, в самой действительности. И хотя «Огненный мост» — драма, юмор комедиографа Ромашова бьет и в ней живым неиссякающим ключом. Меткие сатирические реплики, отлично выписанные комедийные характеры людешек из старой жизни делают «Огненный мост» и первоклассной советской комедией.

Незадолго до смерти Ромашов написал последнюю свою комедию, «Великая сила»; отстаивая идейную чистоту советской науки, драматург еще раз, уже на склоне жизни, создал великолепный сатирический характер дельца от культуры, некоего Милягина. Казалось бы, ничего общего нет между нэпманом Семеном Раком и административным работником одного из научно-исследовательских институтов 50-х годов — Милягиным. Но это общее есть. Оно в фейерверке авантюры, оно в идолопоклонническом обожании западного прогресса, оно в полной оторванности от стремлений и дел народа. В обиход сатирической фразеологии, в багаж обличительных реплик давно уже вошла классическая фраза «Дядю сняли». Все время надеется Милягин на некую сильную руку где-то в министерстве. Был там какой-то дядя какого-то вовремя пристроенного племянника. Но вот смешное, трагическое и поучительное: «Дядю сняли». И кончилась дутая карьера Милягина.

«Великая сила» — комедия. Борис Ромашов снова, еще раз, обращается к любимому жанру. А потом болезнь, смерть. Смехом и мужеством пьесы «Великая сила» озарены были последние дни писателя.

К своему творчеству он всегда относился с предельной ответственностью. Писал не торопясь, выверял каждую строку, каждое слово. В начале 50-х годов я встретился

с Борисом Сергеевичем в качестве редактора его одно- томника. Он решил открыть книгу первой своей пьесой — «Федька-есаул». Она была рассчитана когда-то на нового, простого, народного зрителя, в ней все было прямолинейно, были красные и белые, был вдохновенный революционный пафос. Ромашов как писатель скоро перешагнул этап лобовой агитации. Но он хотел именно пьесой «Федька-есаул» открыть сборник, как бы подчеркивая свою неразрывную связь с революцией, бойцом которой остался навсегда.

О комедиях Бомарше говорили, что они были шрапнелью, которой стреляли по Бастилии. О комедиях Ромашова можно сказать, что они были минами, помогавшими взрывать старый мир. «Это очень важно,— говорил Ромашов,— надо, чтобы все знали, как мы входили в революцию, чем наполнены были наши души. И пусть не так совершенна эта пьеса с позиций сегодняшних, она дорога мне, как первая живая летопись сейчас уже отгремевших, но по-прежнему поучительных классовых боев. К тому же «Федька-есаул» — первый мой спектакль в Москве, в студии Малого театра».

Потом я не однажды вспоминал наш разговор о «Федьке-есауле» по разным поводам и всякий раз приходил к мысли, что желание Ромашова сохранить пьесу в сборнике не было прихотью. Помню, с каким волнением, с какой обидой говорил он, что в проспекте первого тома «Истории советского театра», который подготавливался к печати, не упомянуты многие пьесы первых лет революции. Он заботился о правдивой картине исторического процесса, об авторитете ранней советской литературы и о том, чтобы творческая молодежь воспитывалась на образцах современных, но всегда помнила, что истоки современного искусства заложены тогда, в бурные дни Октября, в героические годы гражданской войны.

Если нужно было, он снова и снова возвращался

к написанному ранее для того, чтобы доработать или переделать, улучшить. Не считая себя непогрешимым, он отбрасывал в сторону самолюбие и начинал выверять свои широко популярные произведения, прислушиваясь к голосу новых требований жизни.

В известной комедии «Конец Криворыльска» была реплика: «Советский проспект, рядом с памятником Карлу Марксу, напротив похоронного бюро «Милости просим». Когда пьеса переиздавалась, я, как редактор, указал Борису Сергеевичу на некоторую развязность реплики, на ее старомодно-анекдотическое содержание, уже давно не соответствующее нашему времени. Ромашов и слушать не хотел ни о каких исправлениях. Было же когда-то это смешно, почему же сейчас устарело? Но через несколько дней он сам позвонил, чтобы продиктовать новую фразу.

Борис Сергеевич, повторяю, работал медленно, тщательно отделывая, отшлифовывая каждую фразу. Он всегда раздражался, когда его торопили, возмущался, если устанавливали какие-то сроки. Наше знакомство состоялось как раз в такой момент, когда Ромашову не в очень творческой, а, скорее, в административно-бухгалтерской форме напомнили об истечении срока договора на новую пьесу. Это было в 1947 году. И вот в комнату вошел человек. Дверь он открыл резко, широко. Быстро подошел к столу и сказал: «Давайте познакомимся». Оказалось, что срок договора у него давно истек, и об этом ему напомнили сотрудники управления Комитета по делам искусств. Видя его крайнее неудовольствие, я сказал, что он свободен от всяких сроков и может работать столько, сколько нужно. Резко повернувшись, он ушел, а спустя несколько дней позвонил, сказал, что хочет прийти, уже не по вызову, а просто поговорить о новой пьесе. Теперь это был совсем другой человек. Веселый, громкоголосый, он улыбался, ходил по комнате и говорил, говорил, говорил. Настоящий каскад остроумия, фантазии, интересных

характеристик и различных представлений в лицах.

Так началась наша долголетняя дружба. Ромашов любил рассказывать о прошлом, а я с интересом его слушал. Он был широко образованным человеком, особенно хорошо знал театр. Великолепно рассказывал о старом театре, о провинциальных актерах. Мать его была известной актрисой киевского Соловцовского театра. Он называл бесконечное число фамилий старых актеров, антрепренеров и писателей. Личные знакомства со многими крупными режиссерами и актерами не прерывались у него до конца жизни. С особым чувством вспоминал о своих встречах с корифеями украинского театра. Однако при этом он был подлинно современным человеком. Больше всего думал и говорил о современных театрах, о новых пьесах, о молодых драматургах. Уже позже, когда мы вместе работали в Союзе писателей, я не помню ни одного более или менее значительного события, в котором не участвовал бы Ромашов. Выступления его всегда были страстными, резкими, он не терпел никаких компромиссов, требовал от искусства четких идейных позиций, первым всегда выступал против элементов мещанства в современных пьесах.

Его принципиальность, идейную требовательность истолковывали порой как проявление дурного характера, как художественную прямолинейность, стремление сузить возможности изображения жизни. Но это было ошибкой. Он своим собственным искусством давал пример творческой широты. Ромашов писал комедии и драмы; в одной и той же пьесе серьезные философские рассуждения порой сменялись у него легкими комедийными недоразумениями.

В последние годы, живя в Переделкине, Ромашов много болел, но это не мешало ему почти ежедневно встречаться со своими многочисленными друзьями. Тут, на даче, возникали различные проекты дискуссий, планы организации семинаров, улучшения работы с молодежью.

Помню, с каким вдохновением он развивал мысль о новых формах руководства театрами, о включении драматургов в деловую работу театра. Это и ему в том числе принадлежит идея привлечения драматургов в качестве заместителей главного режиссера по репертуару. Правда, институт этот просуществовал недолго, но надо сказать, что он способствовал оживлению творческой деятельности театров. Большой интерес вызвало назначение Симонова заместителем главного режиссера Театра имени Ленинского комсомола, Михалкова — в Центральный театр юного зрителя, Леонова — во МХАТ, Ромашова — в Малый театр, Вишневского — в Камерный. Каждый театр приглашал близкого себе по творческому почерку драматурга.

Борис Сергеевич много делал, чтобы молодежь из союзных республик успешнее входила во всесоюзную драматургию. Он внимательно следил за каждым новым именем, читал переводы, писал письма молодым драматургам, подробно разбирал их пьесы. В Грузии он обнаружил начинающего литератора молодого офицера Кузьмичева, познакомился с ним заочно, завязал переписку и наконец направил ему открытое письмо через журнал «Театр». На Украине Ромашову очень понравился Н. Зарудный из Винницы, и он рассказал о нем в газете «Правда». Творческая дружба связывала его с молодыми азербайджанцами Сейтбейли и Имраном Касумовым, с туркменом Гусейном Мухтаровым, с белорусом Андреем Макаенком. Ромашов стал собирателем драматургических сил молодого поколения. Он делал это средствами самыми действенными — через печать. Он любил выступать со статьями в газетах, гордился, что статьи его часто появлялись на страницах «Правды», «Известий», спецкором которых он был с юных лет. Когда-то его самого впервые заметил и рекомендовал центральной прессе Анатолий Васильевич Луначарский.

Темой выступлений Б. Ромашова почти всегда была



современная драматургия, точнее, драматургия молодых. Соберет он, бывало, несколько пьес, зачастую почти неизвестных молодых драматургов, и напишет о них в газету. Когда выходил номер с его статьей, он никогда не говорил об этом, а только хитровато смотрел и ждал — читали вы или нет? И если оказывалось, что статья прочитана и что об этих дебютах раньше вы и слухом не слыхивали, он весело смеялся. Вот ведь как бывает: сидит себе человек в Переделкине, а знает больше других. Борис Сергеевич высоко ценил печатное слово. С большой радостью говорил о том, что издательство «Искусство», редактором которого в то время была В. Е. Вавилина (ныне главный редактор журнала «Работница»), предложило ему выпустить сборник его статей и рецензий. Книга эта вышла в свет в 1953 году и оказалась настолько единой по духу, такой боевой и целенаправленной, что по ней можно проследить пути идейной борьбы в театральном искусстве, борьбы за реализм, за высокое актерское мастерство и большую содержательную драму.

Ромашов никогда не говорил заранее о своих статьях, но в беседах обычно подробно расспрашивал, читали ли вы ту или иную пьесу, знаете ли вы того или иного драматурга. Незаметно, это была его привычка, вынимал из кармана крошечный блокнотик и маленьким карандашиком что-то записывал. Блокнотик был с ним всегда, даже на прогулках. Понравится ему какое-то слово, поразит фраза, услышит, как перекликаются соседи, и, не прерывая речи, тут же что-то впишет в блокнотик. «Слово — бисер, золотые россыпи, особенно если это речь народная, густая. Надо ее оберегать», — говорил Борис Сергеевич. Он терпеть не мог фальши, деланной, искусственной речи, вульгарных, «ультрасовременных» жаргонов.

И, как бы споря с писателями, заставлявшими своих персонажей говорить каким-то дистиллированным, избирательно-интеллигентским языком, он поддерживал те

произведения, в которых чувствовалась естественная простота слова, звучала народная речь. И собственным своим творчеством он вступал в этот спор, обращаясь к жизни рабочих, к среде людей интересных, колоритных профессий. Так, например, в комедии «Знатная фамилия» он показал потомственных железнодорожников, с их интересами, привычками, особенностями быта, пониманием рабочей чести. Герои комедии говорили просто, естественно и в то же время на подлинно литературном языке. Ромашов был строжайшим ревнителем литературного языка, одновременно требуя жизненности и простоты разговорной речи. Именно такое сочетание — художественного отбора и живой разговорной интонации отличает язык всех его пьес, оставляет их не только в репертуаре театров, но и в литературе.

Под руководством Б. Ромашова проходили первые творческие семинары молодых драматургов. Еще в 1948 году, когда впервые после войны Союз писателей провел всесоюзный семинар, Ромашов сам подобрал себе группу. Своими помощниками выбрал А. М. Файко и А. А. Крона, а в группу включил собкора газеты «Труд» по Новосибирску В. Лаврентьева, журналиста из областной винницкой газеты Н. Зарудного, военнослужащего — офицера из Калининграда И. Куприянова, журналиста из Тамбова Д. Девятова, очеркиста из Свердловска А. Салынского. Все они начинали свою творческую деятельность, напутствуемые Борисом Сергеевичем. И в последующие годы, уже сами став руководителями и семинаров, и писательских организаций, они не забывали дороги к Ромашову. Часто и подолгу слушали пламенные речи бывшего своего руководителя, всегда сидевшего у письменного стола, заваленного бесчисленными бумагами, письмами, газетными вырезками. Чего только не было и на этом столе, и на стульях, и на подоконниках. Хозяин бережно хранил, как ценные реликвии, и пригласи-

тельный билет на литературный вечер в библиотеку, и повестку на ученый совет в ГИТИС, где защищали диссертацию по его творчеству, и вырезку из районной газеты о постановке пьесы «Огненный мост», и заметки по поводу всевозможных курьезов, и старые книги — радость книголюба, и новые книги по искусству, которых Борис Сергеевич не пропускал, и фотографии.

Фотографии! Их было много на столе у Ромашова, на стенах его кабинета, в ящиках стола, за стеклами книжных полок. На вас глядели молодые, благородные лица актеров, когда-то начинающих, а теперь прославленных. Групповые снимки театральных трупп, где когда-то работал юный актер Борис Ромашов. Здесь была большая, на твердой бумаге с золотым обрезом, фотография его матери: аккуратные косы вокруг головы, белая блузка, открытый лоб, ясные глаза — скорее демократка, студентка, чем актриса. Здесь лежали и висели фотографии друзей, революционных студентов, здесь были дарственные снимки крупнейших режиссеров, ученых, деятелей культуры. Были портреты и самого Ромашова, то быстроглазого мальчика в гимназическом мундире, читающего бунтарские стихи в канун первой русской революции, то задумчивого, сосредоточенного человека, решающего какие-то трудные и веселые загадки жизни. Много было здесь самых разных фотографий. Теперь утрачена эта традиция — дарить портреты, снимки, на которых пишутся теплые сердечные слова и которые не прячутся в столах, но гордо висят на стенах. Сегодня подобное считается едва ли не мещанством. Не станем спорить о моде, однако хочется заметить, что фотографии — это живая история, это свидетели течения жизни.

После войны, году в 1947—1948-м, театры стали проявлять большой интерес к старым пьесам, таким, как «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Эти пьесы,

воспроизводящие картины великой революционной битвы, живо перекликались с современностью. Ромашов говорил о закономерности такого интереса. Но тут же огорчился, что театры проходили мимо его «Огненного моста». И в самом деле, пьеса эта заслуживала внимания театров. И вот первая ласточка — в Ярославле с успехом прошел спектакль. В Москве на гастролях его показали в филиале МХАТа. Пьеса оказалась живой, события — не устаревшими. «Огненный мост» заново вошел в репертуар многих театров страны. Остроту ранних комедий Ромашова, когда то необычайно репертуарных, время несколько притупило. Он и сам понимал, что современному театру нужен не «Воздушный пирог», а именно «Огненный мост», пьеса, рассказывающая об эпохе гражданской войны, о создании первенцев советской индустрии, о формировании новой советской интеллигенции.

Работая над новой пьесой, Ромашов никогда не говорил о замысле, о сюжете. Свою последнюю пьесу «Сын века», которой Борис Сергеевич отдал много раздумий, он так и не написал. Но по некоторым намекам можно было догадаться, что он будет продолжать ту же тему — разговор о формировании современного советского человека. Завершающей работой Б. С. Ромашова осталась «Великая сила». Спектакль был поставлен в Малом театре и вызвал большую дискуссию. В «Великой силе», пожалуй, излишне много опасений по поводу проникновения буржуазной идеологии в среду научной интеллигенции. Но главное в ней — пафос, направленный на создание образа подлинно советского ученого, человека нового типа.

Великая сила — это прежде всего гордость своей Родиной, своим народом, восхищение грандиозностью советских научных открытий. В пьесе «Великая сила» не квасной патриотизм, в ней выразилось страстное стремление художника предугадать, какими станут в будущем люди науки. Лавров Ромашова — это как бы прообраз

современных ученых: врачей, делающих в наши дни операции на сердце; конструкторов, создающих космические корабли. Когда писалась пьеса, об этом можно было лишь мечтать. Но Ромашов в «Великой силе» уже думал о новых горизонтах советской науки, Александр Довженко в те же годы на II съезде писателей говорил о межпланетных полетах. Тогда это вызывало улыбки. Теперь стало явью. Победили ученые, победили вместе с ними и мечтатели в искусстве. Время еще откроет в «Великой силе» Ромашова глубинные пласты мудрых предвидений.

Ромашов не был ученым-биологом, но сумел нарисовать картину творческой деятельности ученых, потому что знал настоящих ученых, общался с ними.

Мне пришлось однажды целый день провести на даче у академика В. А. Энгельгардта, куда меня пригласил Б. С. Ромашов. Я наблюдал, с каким взаимным уважением и с одинаковым интересом вели гость и хозяин беседы о науке и о литературе. Наверное, создавая свою драму «Бойцы», действующими лицами которой были военные, а содержанием — живейшие проблемы новых принципов формирования Красной Армии, Ромашов хорошо знал среду армейскую, видел в жизни тех командиров, которые стали прообразами его героев. Глубоко штатский человек, Ромашов получил премию на конкурсе 1933 года за военную пьесу «Бойцы»... Любопытство к людям, к жизни, к интересным биографиям и значительным судьбам вообще было присуще Ромашову, который писал о рабочих, ученых, офицерах, актерах, одинаково волнуясь, хотя отлично знал малейшие специфические черты каждой изображаемой среды. Но особенно любил и понимал Ромашов людей театра.

Тесная дружба связывала его со многими выдающимися режиссерами. Рядом с Борисом Сергеевичем в памяти всегда возникает фигура Николая Васильевича Петрова, известного нашего режиссера, большого и настоящего

друга советских драматургов. Начав свою режиссерскую деятельность с первых лет революции, он в 1925 году поставил «Конец Криворыльска» в Александринском театре (ныне Государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина) в Ленинграде, в Харькове — «Огненный мост», в Театре транспорта — «Знатную фамилию», в Малом театре вместе с К. А. Зубовым — «Великую силу» — почти все произведения Б. Ромашова. Долгие десятилетия дружно шли рядом единомышленники Б. С. Ромашов и Н. В. Петров. И к педагогической работе у обоих была особая склонность. Жизнь привела к профессорской кафедре ГИТИСа Н. В. Петрова и к профессуре Литинститута — Б. С. Ромашова. А когда в ГИТИСе готовилась диссертация о Б. Ромашове, руководителем диссертанта, вполне закономерно, стал Н. В. Петров.

Ромашов любил Малый театр. Здесь тоже были его единомышленники, еще со времени постановки «Огненного моста». Много лет во главе Малого театра стоял Константин Александрович Зубов. Умный и тонкий художник, он и в Ромашове видел художника, близкого ему самому. Их взгляды на искусство театра во многом сходились. Им были чужды и эстетство, и поиски формы ради самой формы. Они любили актера за его самобытный талант, за великое искусство правды, за вдохновенное слово и блестящую сценичность, характерную для больших мастеров, в том числе и прошедших трудную театральную школу провинции. Сколько раз слышал я, как Ромашов и Зубов восхищались игрой Е. Шатовой, О. Правдина, М. Светловидова, Д. Зеркаловой, Ф. Григорьева, А. Зражевского и других, пришедших в Малый театр после долгих лет работы на крупных провинциальных сценах.

По многим вопросам Зубов советовался с Ромашовым, знавшим хорошо труппу Малого театра и обладавшим тонким художественным вкусом.

С именем Ромашова неразрывно связана и деятель-

ность Литературного института имени Горького. К своей работе в институте он относился с трогательной любовью и придавал воспитанию личности молодого литератора особое значение. Он прививал студентам привычку к чтению классиков, особенно подчеркивал необходимость знания критической литературы. Прежде всего, считал он, студент должен стать образованным человеком, быть свободным в суждениях не только по вопросам литературы, но и истории, философии, экономики. Занятия он вел темпераментно, страстно, готовился к ним тщательно. О каждой обсуждаемой пьесе говорил так серьезно и горячо, что речи его можно было бы издавать в качестве строгих научных рефератов. Если он бывал болен и на занятия не приходил, то обязательно писал студентам письмо, иногда посылал его как «Открытое письмо» в прессу, считая, что разговор почему-либо интересен и для широких читателей.

Борис Сергеевич искал разные и новые формы работы института со студентами, стремился связать работу семинара по драматургии с театрами, с посещениями репетиций и спектаклей, а затем с обсуждениями их на занятиях в институте. Он прекрасно знал театральное производство, так называемую театральную «кухню», и всегда очень интересно рассказывал об этом.

Каждого студента помнил не только по его рукописям, а знал как человека, со всеми его интересами, домашними делами, переживаниями и творческими планами. Занятия в институте он понимал широко. Это были и коллективные обсуждения, и беседы дома, и далекие прогулки, во время которых говорилось не о пьесах и замыслах, а просто о жизни, о том, что нового в деревне, чем сейчас интересуется молодежь. Возле него росли люди, воспитывались и в творческом и в гражданском отношении.

Борис Сергеевич мечтал о создании кафедры драматургии в Литературном институте. Он считал, что драма-

тургия требует особого внимания, воспитание драматургов дело весьма трудное, а в общей кафедре литературного мастерства она не занимает должного места. Он стал подбирать преподавателей, стремясь сформировать крепкую основу будущей кафедры драматургии. И преподавателям он отдавал свое время, помогал в трудных случаях, сам читал рукописи и участвовал в обсуждении на семинарах у своих товарищей по кафедре.

Он тяжело переживал, что в связи с болезнью не мог принимать активного участия в работе Союза писателей, лично участвовать в заседаниях, встречах с драматургами из союзных республик. А в Союзе писателей, зная, что Борис Сергеевич болен, и не желая его беспокоить, не сообщали ему о тех или иных мероприятиях. Когда он узнавал об этом, очень огорчался.

Говорили, что Ромашов человек вспыльчивый. Интересно вспомнить, в чем же это проявлялось. Назначено было в Союзе писателей СССР обсуждение пьес эстонских драматургов. Среди многих других московских писателей приглашение на это обсуждение должен был получить и Борис Сергеевич как член Комиссии по драматургии. Однако адресованная ему повестка где-то затерялась. Пожалуй, многие на его месте если бы и не обрадовались, то уж во всяком случае и не огорчились бы этим случайным обстоятельством, позволившим им не присутствовать на заседании. Но не таков был Борис Сергеевич Ромашов. Он так искренне, так глубоко обиделся, что его обошли в этом важном для него деле — разговоре о драматургии нашей братской республики, — что пожаловался генеральному секретарю правления Союза советских писателей Александру Александровичу Фадееву. И Фадеев не удивился этой жалобе, он знал, что не личные, не корыстные, а истинно общественные интересы всегда руководили писателем Ромашовым. И только когда выяснилось, что никто не виновен, а просто



потерялась бумажка, мир и дружба были восстановлены. Почти всегда именно таким было содержание обид Ромашова, быть может, и не всегда понятное любителям уходить от общественной деятельности, зачастую и объявлявшим Ромашова человеком тяжелого характера.

Когда Б. С. Ромашову исполнилось шестьдесят лет, он меньше всего думал о юбилее и каких-то торжествах, хотя сделанное им для советской драматургии само по себе было уже праздником не только для его друзей и почитателей, но и для советской литературы в целом. На дачу в Переделкино приходили письма и телеграммы со всех концов литературной и театральной России. Поздравительный адрес юбиляру подготовили и писатели. Утром в этот день Дмитрий Алексеевич Поликарпов, бывший тогда секретарем правления Союза писателей, пригласил меня и еще нескольких писателей отправиться в Переделкино, чтобы вручить адрес Ромашову у него на даче. Надо сказать, что не случайно адрес Ромашову хотел вручить именно Д. А. Поликарпов. Партийный работник, пришедший в Союз из Московского горкома КПСС, он многих писателей старшего поколения знал очень близко, дружил с ними, внимательно следил за их творчеством. К Ромашову он относился с большим уважением, ценил в нем бескомпромиссность и верность идейным принципам, отвечавшие целям и задачам советской литературы. Ромашов был беспартийным, но Поликарпов всегда считал, что во всем своем творчестве, в своей общественной деятельности он был настоящим большевиком.

И вот мы сидим на маленькой террасе. Празднично настроенный Ромашов до чрезвычайности рад нашему приезду. Отвечая на поздравления, он говорит, что прежде всего благодарен товарищам за теплое приветствие и сожалеет, что не может поблагодарить лично, но просит передать всем чувство глубокой признательности. И еще,

что для него самым дорогим является творчество и возможность работать для народа.

Торжественных речей не было, но было ощущение праздничной приподнятости. Ромашов обычно не пил ничего, кроме виноградного сока, и в этот день не изменил своим правилам. Он был жизнерадостен и весел в ту последнюю нашу встречу. И никто не мог даже подумать, что вскоре остановится сердце замечательного жизнелюба, вдохновенного труженика, талантливого писателя, многое не успевшего сказать людям.

Борис Андреевич Лавренев был не просто великолепным писателем. Он был и очень интересным человеком, много повидавшим и много знавшим. Все, что можно сказать о передовой русской интеллигенции, восторженно принявшей Великую Октябрьскую революцию, можно сказать и о Лавреневе, уже в годы империалистической войны на трагических ее фронтах понявшего ложь богатых и правду угнетенных.

Все, что можно сказать о цвете русского воинства, никогда не отделявшего себя от народа, можно сказать и об артиллеристе, моряке, офицере Лавреневе.

Все, что можно сказать о писателях, с первого дня революции ставших на бессменную трудовую вахту народной литературы, можно сказать и о Лавреневе, начавшем свой путь на заре молодой республики прославленным «Сорок первым» и в день смерти своей печатавшем новую повесть об Октябре.

Теперь произведения Бориса Лавренева уже классика советской литературы, немалый вклад России в золотой фонд мировых литературных сокровищ нового века. Классика. А что это такое? Может быть, одно только уважение без живого знания? Может быть, жизнь в солидных томах, но не в каждодневном общении с поколениями? Думается, наоборот. Классика — это испытание временем плюс живая немеркнущая любовь каждой новой эпохи. Именно это и есть в произведениях Лавренева — за ними голос времени и очарование молодости.

Повесть «Сорок первый». Кто не знает суровой ры-

бачки Марютки, застрелившей своего возлюбленного — белого офицера. Нелегко далась Марютке победа над собой. Выполнить свой долг непросто, подчас это огромная трагедия для человека. Но если так, значит, надо изменить мир, надо сделать его таким, чтобы не было необходимости подавлять личность, чтобы долг стал радостью и гармонией с внутренней жизнью человека. Об этом написал Лавренев еще в 1924 году, но и сегодня пьеса не утратила своего нравственно-воспитательного значения, и сегодня мы восхищаемся высоким мастерством художника-психолога.

Уже давно классической, хрестоматийной, в лучшем смысле этого слова, стала пьеса Лавренева «Разлом», написанная в 1927 году. В ней писатель исследует человеческую душу в минуты решительных поворотов истории. Место действия — легендарный крейсер «Заря» («Аврора»), возвестивший залпом своих пушек начало нового мира. Это принципиально новое место действия для драмы, и герои новые в этой пьесе: матрос-братишка Годун, возглавивший матросскую массу, молодую матросскую республику, и капитан — дворянин Берсенев, постепенно постигающий народную правду. С разных полюсов жизни Годун и Берсенев. Один малограмотен, другой — на вершине мировой культуры. Но они становятся друзьями, единомышленниками, потому что их объединяет нечто более сильное, чем образование, воспитание, среда — это чувство правды, добра, справедливости, гуманизма. Все лучшее с революцией. Таков итог драмы «Разлом». Разлом в мире, в душах людей, в политике, разлом, который должен завершиться гармонией, — таков нравственный смысл пьесы Лавренева. Именно эта пьеса — одна из первых страниц истории советского театра; именно она активно шла на наших сценах в годы Великой Отечественной войны, была широко популярна в первые послевоенные годы. «Разлом» каждый раз заново обре-

тает жизнь и особенно яркую, активную в годы героических народных деяний...

Шли годы. Неумоимо работал писатель Лавренев. Его перу принадлежат одна из лучших пьес 40-х годов «За тех, кто в море» и драма о рождающемся неофашизме «Голос Америки»; цикл отличных военных рассказов «Встреча», «Железный крест» и трагедия «Лермонтов». Не забываются и «Срочный фрахт», и «Рассказ о простой вещи», и «Ветер», и «Гравюра на дереве» — произведения, давшие молодой советской литературе всемирную известность.

Он любил носить военную форму. Когда ему присвоили звание капитана первого ранга, он заказал себе полную форму морского офицера и во всем параде явился на улицу Воровского, 52, председательствовать на очередном заседании Комиссии по драматургии Союза писателей СССР. Борис Лавренев и море были неотделимы и в жизни, и в творчестве. Даже когда он занимался отнюдь не флотскими делами, — по манере держаться, по выправке, по пристальному «капитанскому» взгляду, по изумительной аккуратности и неброскому щегольству в одежде, по пунктуальности, определенности решений, — в нем сразу же угадывался морской офицер, военный человек.

Таким запомнился мне Борис Лавренев в последние годы его жизни. Многим казалось, что он был человеком холодноватым, лишенным мягкой душевности. Внешняя сдержанность и следование строгому светскому этикету в общении с людьми действительно создавали такое впечатление, которое рассеивалось при близком знакомстве.

О Лавреневе написано много и как о человеке, и как о писателе. Но больше всего знают о нем читатели по его произведениям, в которых живет сам автор.

В течение семи лет вместе с Борисом Лавреневым мне пришлось работать в Комиссии по драматургии Союза

писателей СССР. Правда, по служебным обязанностям нам приходилось сталкиваться и раньше. Первая наша встреча связана с театром. Пьеса его «За тех, кто в море» входила в репертуар театров непросто. Были у нее и активные противники. Некоторые военные специалисты возражали против постановки, говорили, что таких карьеристов и индивидуалистов, как Боровский, которого автор сделал чуть ли не главным героем, на флоте, да еще во время войны, не было, что это бросает тень на всех советских офицеров. Несколько раз в присутствии Лавренева я защищал пьесу. После постановки ее в Малом театре она получила Государственную премию.

Лавренев не умел продвигать своих пьес, а ведь для этого иногда нужна и некоторая настойчивость. Они завоевывали себе признание сами. «Песнь о черноморцах» (1943) несколько лет не ставилась в театрах, а была, пожалуй, одной из лучших, продолжавших линию героических драм 20—30-х годов. Обычно, любя его и понимая художественную ценность созданных им произведений, помогали товарищи. На сей раз это был Александр Александрович Фадеев, генеральный секретарь Союза писателей СССР. Узнав, что пьеса «Песнь о черноморцах» еще не имеет достойной сценической судьбы и поставлена лишь в Театре Советской Армии, в письме ко мне он просил:

«...Срочно пришлите мне все рецензии, которые были на пьесу Лавренева «Песнь о черноморцах» (и на спектакли), и все обсуждения пьесы и спектакля, если они были.

С приветом.  
А. Фадеев

31.III.53 г.»

Лавренев ничего не знал о хлопотах Фадеева, для него главным было написать пьесу и отдать ее театрам. Дальше за него должно было работать искусство, а не просьбы и телефонные звонки.

Встретились мы с Лавреневым и еще раз.

По заказу Комитета по делам искусств СССР он написал пьесу «Голос Америки». Это было в те времена, когда после войны обострились отношения с США и надо было рассказать правду об американских дельцах, разжигавших антисоветскую пропаганду, пытавшихся помешать братской воинской дружбе русских и американских парней, скрепивших свой союз исторической встречей на Эльбе. Мы говорили о пьесе, кое о чем спорили, но дружески, без особых разногласий. Однако знакомство продолжало оставаться полуофициальным.

Работу в Комиссии по драматургии он понимал по-своему. Он не сидел за столом, не писал отношений и длинных резолюций. Для него типичными были два способа работы: письма товарищам и личные беседы. Каждому был нужен Лавренев, к нему обращались многие. И разговаривал он со всяким собеседником одинаково внимательно. Он уходил в конференц-зал, единственную свободную комнату в Союзе, и там выслушивал человека до конца. Записывал все тщательно, чтобы не забыть, а потом помогал. В то время в Союз писателей обращались и с творческими и с житейскими вопросами.

Был, например, такой случай. Из Саратова в Москву с большой семьей приехал драматург Юлий Чепурин. Жил он в тяжелых условиях в Пушкине. Узнав об этом, Лавренев написал очень резкое письмо в руководящие органы Союза писателей. Дело с жильем почему-то затянулось. Оказалось, что письмо Лавренева потеряно. Он возмутился. Написал просьбу вторично и не успокоился, пока Чепурин не получил ордер на новую квартиру.

Молодой драматург из Брянска Алексей Козин рассказал Лавреневу о том, как ему трудно добиться разрешения на свою пьесу. Прочитав ее, Борис Андреевич сам все сделал для того, чтобы она была не только разрешена, но и поставлена в брянском театре.

У Лавренева в Союзе писателей не было специальных часов приема. Для всех, кто хотел с ним встретиться, он находил время, не считаясь с положенным ему режимом дня. Большой писатель, он не чурался малых дел. Редко выходил из себя, когда возникали довольно острые ситуации, говорил тихо. Его слушали с уважением. Борис Лавренев и такие, как он, литераторы старшего поколения создавали какой-то особый благородный и спокойный стиль работы в Союзе писателей.

Ответы товарищам он писал дома. Сам хорошо печатал на машинке, но личные письма чаще всего писал от руки — так людям было теплее, слова оказывались сердечнее, — приносил их в правление Союза писателей и любил читать своим товарищам вслух. Он употреблял в письмах шутку, острое слово, поговорки, поговорки. Читал и сам смеялся, был доволен, если письмо нравилось и нам. Писал он часто, и вот эта как будто личная его переписка во многом связывала Союз писателей СССР с местными организациями, с национальными республиками.

Лавренев, так же как и Б. Ромашов и Н. Погодин, был добрым собирателем всех драматургических сил. Может быть, иногда не так уж много делал он лично, но само его имя делало многое. Он оставил всем нам пример того, как надо помогать драматургам из союзных республик. Он придавал большое значение переводам пьес с языков народов СССР на русский. Вместе с Глебовым, Файко, Леонидовым Борис Андреевич знакомил русскую публику с лучшими достижениями литературы братских народов; не статьями о том, что нужно делать, а собственными переводами сближал он различные культуры, открывал новые таланты, делал советскую сцену поистине многонациональной.

Лавренев перевел с казахского пьесу С. Муканова «Чокан Валиханов», с украинского — пьесу А. Ильченко



«Шевченко», переводил с узбекского, с киргизского и со многих других языков.

Издательство «Искусство» задумало издать многотомную антологию советской драматургии. Лавренев незамедлительно сделал все для того, чтобы проект двенадцатитомной антологии был разработан в Союзе писателей. С особым вниманием он просматривал списки, обязательно включал произведения драматургов из союзных республик. Изданный в 50-е годы двенадцатитомник «Пьесы советских писателей» теснейшим образом связан с именем Бориса Лавренева. При его участии появилась и украинская антология, и сборники узбекских, грузинских, туркменских пьес на русском языке. На титуле этих книг имя Лавренева стоит скромно в составе общественных редколлежий. Но на самом деле работа, проделанная им, огромна, бесценна. Его место было не просто должностью, он занимал никакой зарплатой не оплачиваемое место — крупного русского художника, связанного крепкой дружбой с национальной интеллигенцией, с писателями республик, несущими людям свою многовековую культуру. Он не только переводил и издавал их произведения, но и дружил с ними, любил подолгу беседовать, многое узнавал и многое дарил им сам. И не было ничего удивительного в том, что чаще, чем фамилии русских товарищей, слышали мы от Лавренева имена его друзей из республик — Янки Купалы, Сабита Муканова, Вадима Собко и многих-многих других. Интернационализм, широта национальных связей — вот что всегда отличало передовую русскую интеллигенцию, одним из лучших представителей которой и был Борис Лавренев.

Добрый и благожелательный человек, Лавренев был непримиримым ко всякой халтуре в искусстве. Помнится такой случай. Лавренев хорошо знал иностранные языки, особенно французский. Любил Мопассана, занимался его переводами. Проходя как-то мимо театра на Бронной,

он увидел афишу, которая извещала о спектакле «Милый друг». «Сегодня пойдем в театр, — сказал он мне. — Посмотрим, что они сделали из Мопассана». На спектакле был молчалив, впечатления свои не высказывал. Но после возмутился. «Это безобразие, — говорил он. — Из глубокой социальной драмы сделали адюльтер. Дешевый провинциализм. Этого так оставить нельзя». И резко выступил против инсценировки, несмотря на то что делал ее его старый товарищ, хороший писатель.

О суровой требовательности Лавренева говорит и еще один факт. Один «умелый» начинающий написал пьесу о Маяковском. Довольно прозрачно он вывел в ней известных критиков, писателей, окружавших Маяковского, представляя, как великий поэт в одиночку боролся против «злых» сил. Лавренев обратился к А. А. Фадееву и потребовал, чтобы произведение это было обсуждено на секретариате Союза писателей. Пьесу обсудили, Лавренев сам сделал резкий, критический доклад о ней. Правда, спустя много лет пьеса вновь появилась в одном или двух театрах, была даже предпринята попытка поставить ее в Московском театре эстрады как большое театральное зрелище, но жизнь перешагнула через нее, не оставив следа. Лавренев оказался прав.

Борис Андреевич дружил с театрами. Он умел это делать весело, свободно, был увлекательным собеседником. И даже когда он посмеивался над кем-либо, это было не обидно, за шуткой чувствовалась его доброта.

Во МХАТе репетировали его пьесу «Лермонтов». Лавренев часто присутствовал на репетициях, помогал актерам, особенно на первом этапе работы «за столом». В пьесе было много персонажей из высшего аристократического общества. Надо было умело передать не только их внутренний облик, но и внешний блеск. Лавренев, приходя в Союз писателей прямо с репетиций, делился своими впечатлениями о театральной молодежи. Старики, говорил

он, органично изображают великосветское общество. А с молодежью что ни делай, все равно остаются современными комсомольцами со всеми их ухватками. Дошло до того, смеясь, говорил Лавренев, что Лермонтову — Михайлову зашили карманы на лосинах. Держит все время руки в карманах, — хоть ты что!.. Лавренев очень нежно относился к актеру Саше Михайлову, исполнявшему роль Лермонтова. Но тот, привыкший играть в Центральном детском театре (откуда он пришел во МХАТ) озорных мальчишек, никак не мог отвыкнуть от старых штампов.

Вообще Лавренев любил возиться с молодежью. Однажды во МХАТе, в Школе-студии имени В. И. Немировича-Данченко, решили в учебном порядке поставить «Разлом». Лавренева это очень радовало, ведь в течение многих лет пьеса не возобновлялась в Москве, в то время как во многих театрах периферии она шла. Борис Андреевич отнесся к постановке спектакля в студии очень серьезно. Постоянно говорил о молодых актерах, верил в их силы. Спектакль получился и даже был перенесен на основную сцену театра, но Лавренев с большой теплотой всегда вспоминал о том, первом, учебном...

Будучи много лет ленинградцем, он находился в добрых отношениях с Большим драматическим театром. Для него было радостью увидеть в новой постановке «Разлом». На сцене этого театра пьеса получила первое рождение в 1927 году. И он всегда с большой любовью вспоминал старый спектакль, но отмечал и новых молодых актеров.

В разговоре с Лавреневым можно было почувствовать особое тепло по отношению к актерам, о них он говорил как-то по-отечески нежно. Будучи человеком очень жестких правил, Лавренев избегал богемы одинаково как в актерской, так и в писательской среде, возмущался поведением слишком ярых поклонников Бахуса, но старым актерам многое прощал. «Актеры — народ избалованный,

я их жизнь знаю хорошо». Он действительно знал быт актеров, жена его Елизавета Михайловна была актрисой Московского Камерного театра.

Так получалось, что в какой-то степени Лавренев оказывался и режиссером своих спектаклей. Все его герои носили форму: в 1917 году в «Разломе» офицеры и матросы, и в 1944—1945 годах — опять офицеры и матросы. И в «Песне о черноморцах», и в «За тех, кто в море», да и в «Лермонтове» героями были военные. Менялись эпохи, знаки различий, но шинели и суровые бушлаты не уходили из произведений Лавренева. Кто же мог быть лучшим консультантом по костюму, по вопросам военной этики, чем сам автор? Кто лучше, образнее, увлеченнее мог рассказать о быте военных моряков, чем сам Лавренев?

Незадолго до своей кончины Борис Андреевич задумал написать современную сатиру. Называлась она «Всадник без головы». Начал писать эту пьесу в стихах. В ней должны были осмеиваться проявления бюрократизма в сферах современного государственного аппарата.

Прочитанные сцены давали лишь некоторое представление о главном герое Петре Алексеевиче Великом и его окружении; они были написаны с тонким знанием ведомственной иерархии, современно, по-граждански смело. Лавренев вдруг вышел из берегов своей обычной сдержанности. В одной из картин высмеивалось подхалимство. Сотрудники, выслуживаясь перед начальником, поднесли ему в подарок статуэтку — копию «Медного всадника». В подарке был смысл. Начальника-то ведь звали, как и царственного всадника, — Петром Великим.

Но случилась беда. У всадника отлетела голова. И у героя вдруг возникла мысль: а не приделать ли к фигуре всадника без головы новую голову, тоже Петра, только нынешнего, его самого? Но когда скульптор уже отлил голову «сегодняшнего» Петра Великого, началась новая

эра в жизни людей из подведомственного нашему бюрократу учреждения, герой и в действительности оказался как бы «без головы».

К сожалению, на этих отрывках и закончилась работа над сатирической комедией. Несколько раз Лавренев говорил, что обязательно допишет пьесу, но так к ней и не возвратился.

Даже во время болезни Борис Андреевич работал над присланными ему рукописями пьес. Читал все и никогда не отвечал автору, не узнав сначала, кто он такой, что у него было уже напечатано, шли ли пьесы в театрах. Обращал особое внимание на язык пьес, отмечал неграмотность, штампы. Одному современному автору, который прислал пьесу из жизни великосветского общества, он ответил, что все это напоминает романы из жизни аристократии, написанные лакеем. Именно там, говорил Лавренев, и возможны перлы вроде: «Граф вздрогнул от ужаста и упал взде его находящийся камин».

...В театре жизнь Лавренева продолжается. Его «Разлом» по-прежнему среди новых пьес, и премьеры «Разлома» остаются флагами в широком театральном море.

О Лавреневе не хочется писать в прошедшем времени. Так порой и кажется, что вот-вот во двор Союза писателей войдет высокий, в форме капитана первого ранга, Борис Лавренев, его увидят из окон товарищи, и немедленно вокруг Лавренева соберется шумная компания, а у него — целый запас рассказов, новостей, интересных предложений. Жизнь, как ветер, ворвется в солидные рабочие кабинеты...

Да, хорошие традиции общественной писательской жизни закладывали такие люди, как Лавренев, доказавшие, что именно советский писатель являет собой образец интеллигентности, гордого служения великой гражданской цели — быть всегда на службе у народа.

Многие, очень многие хотели встретиться с Николаем Погодиным — режиссеры, чтобы узнать, не написал ли он чего-нибудь нового, молодые литераторы, чтобы посоветоваться о первой своей пьесе, зрители, чтобы поговорить с любимым писателем о жизни. От большого художника всегда ждут ответов на важные вопросы. Но ответ драматурга — пьеса, спектакль. И поэтому можно было и не ходить в Лаврушинский переулок на квартиру драматурга, а пойти посмотреть во МХАТе «Третью патетическую», в Театре имени Маяковского — «Сонет Петрарки», в Ленинграде — «Маленькую студентку», а в далекой Советской Гавани — «Кремлевские куранты».

Обычно с понятием старейшего писателя, зачинателя революционной советской драмы, связывается представление о человеке спокойном и умудренном житейским опытом, больше вспоминающем о прошедшем, чем живо участвующем в настоящем. Но облик, творчество, жизнь, деятельность Николая Федоровича Погодина опрокидывают расхожие представления.

Когда вспоминаешь этого драматурга, куда более темпераментного, живого и увлеченного, чем многие молодые наши писатели, обремененные первым успехом, его, шумного и оживленного в толчее заседаний, на писательских собраниях, на обсуждениях репертуарных вопросов, на театральных конференциях, думаешь о том, что молодость, молодость истинная, — это в конце концов не только и не столько годы. Молодость писателя — это горячая, неугасающая любовь к своему делу, молодость — это жи-

вая и тесная связь художника со своим народом. Молодость — это радостное и пристальное внимание к начинающим литераторам, страстное желание помочь им уверенно и крепко встать на ноги, дать яркие, подлинно художественные произведения родному театру, родной литературе. Этой молодостью — молодостью души — в высшей степени обладал Николай Погодин, никогда не бывший в стороне от живых дел и волнений современности, никогда не отказывавший в творческой помощи своим младшим товарищам, никогда не устававший весело и темпераментно шагать в ногу с современностью. Талант писателя — это прежде всего сама его талантливая, яркая, примечательная человеческая индивидуальность. И даже не читая произведений Погодина, даже не смотря спектаклей, поставленных по его пьесам, по одной только беседе с ним, по одним лишь встречам можно было понять и угадать личность одаренную, самобытную, натуру глубокую, подлинно талантливую. Когда выступал Погодин, в зале не было равнодушных, скучающих, думающих о перерыве. Острое, хлесткое слово, крепкий народный юмор, умная, тонкая ирония, меткая, точная наблюдательность, ненависть к пустой, красивой фразе, беспощадная, пусть иногда жестокая, но всегда полезная правда — вот что характеризовало все выступления, беседы, статьи и размышления Погодина.

И никто не удивлялся, что вчера еще едко высмеивавший какое-либо ремесленное бездарное сочинение, Николай Погодин завтра выступал с удивительно доброй, товарищеской статьей, статьей отеческой и нежной о творчестве талантливого молодого литератора.

Как-то Погодин сказал, что хочет написать статью о «сырье» на сцене. Ведь само чувство высокого писательского достоинства требует, чтобы драматург отдавал в театр не черновики, не либретто или сценарий пьесы, а готовую, законченную, во всех деталях отшлифован-

ную, действительно не нуждающуюся во всеобщих поправках свою работу. «Иногда говорят,— иронизировал Погодин,— что спектакль, мол, вышел хороший, а пьеса вот слабовата! Это обман зрителя. Вот пройдет время, и он обязательно разберется не только в игре актеров, но и в идеях, в художественных качествах самой этой слабой пьесы».

Погодин и его пьесы — это живая и огромная история советского театра, это первые победы революционной драмы, этапы большого пути нашего замечательного театрального искусства.

Что обозначает связь с жизнью своего народа? Как часто задумываются над этим наши молодые писатели! И лучший пример, лучший образец такой постоянной, такой неразрывной связи — творчество Н. Погодина.

«Я не думаю,— говорил иногда Погодин,— что изучать жизнь — это значит обязательно куда-то уезжать и обязательно далеко. Жизнь... надо только уметь видеть ее, видеть много и глубоко».

Придя в литературу из газеты, начав свою деятельность разъездным корреспондентом-газетчиком, драматург навсегда сохранил острый и вихревой ритм оперативной работы, чуткое и радостное ощущение большого коллектива, который напряженно ждет твоих наблюдений, писем, очерков, твоих размышлений о жизни, сохранил четкую, неразмазанную фразу, органически сочетающую правду факта с живой правдой художественного образа.

Связь с жизнью — это не только рассказ о событиях уже всем известных, уже миновавших, укрепившихся в сознании человека. Связь с жизнью — это новаторство в искусстве, это первооткрывательство тех ее пластов и тех ее героев, которые только сейчас становятся заметными, только сейчас начинают определять лицо общества, ритм времени.

И поэтому, сколько бы ни прошло еще лет, мы всегда,



желая рассказать о первых наших пьесах, посвященных героическому труду народа, строящего новый мир, будем снова и снова возвращаться к «Моему другу», к «Поэме о топоре» и «После бала» Погодина, к пьесам, где простой человеческий труд, впервые поставленный на службу самому же трудящемуся, был увиден и назван художником лирическим, прекрасным словом — поэма.

И кто бы ни брался сегодня за рассказ о скромных и героических защитниках нашей армии, ее буднях, таящих в себе грозу и смерть для врагов, он обязательно вспомнит о пьесе Погодина «Падь Серебряная», где с присутствующим драматургу глубоким проникновением во внутренний мир человека, умением строить крепкий и увлекательный сюжет, любить и знать героя своей современности уже было рассказано о скромных и мужественных наших бойцах.

Еще долго не уйдет из нашей литературы тема перевоспитания человека, потерявшего правильный путь, тема возвращения к жизни, к людям тех, кто под влиянием разных причин оторвался от своего народа, забыл о принципах коммунистической морали. И у истоков этой темы мы найдем великолепную, умную и веселую, несмотря на сложные, трагические судьбы людей, оптимистическую, потому что драматург верит в человека и в силу преобразующего его коллектива, пьесу Погодина «Аристократы».

Наши драматурги еще будут бороться с мещанством в быту, зная, что и эту сторону нашей борьбы за новое уже освещал Погодин в своей комедии «Моль». Наши литераторы еще будут выжигать огнем сатиры пережитки прошлого в сознании людей и помнить, что в ногу с ними шагает Погодин своими комедиями «Когда ломаются копыя» и «Рыцари мыльных пузырей».

И думается, что не случайно именно перу Н. Погодина принадлежит великолепная трилогия о гениальном вожде

революции Владимире Ильиче Ленине: «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты» и «Третья патетическая». Драматург, остро и живо чувствующий современность, драматург, которого всегда волновали красота и величие души человека нового мира, драматург, ненавидящий рутинерство, аполитичность, мещанство бытовое и философское, органично пришел к мысли о создании в искусстве великого характера, великого образа — образа Ленина.

Работая над трилогией в течение долгих и напряженных лет, Погодин выполнял не только задачу художественную, задачу эстетическую, но в первую очередь задачу гражданскую, задачу политическую. Писать о Ленине мог человек, который с равной силой владеет и мастерством подлинного литератора, и темпераментом истинного гражданина. Трилогия Погодина — это одно из самых ценных созданий советской драматургии, советской сцены, всего нашего культурного, идеологического фронта. Велико воспитательное значение этих пьес, потому что, рассказывая о Ленине, художник рассказывает новым поколениям о бессмертном подвиге, о величии революционных идей, о могучем единстве нашей партии. Ленин в погодинских пьесах — не статичный, неизменяющийся образ с раз и навсегда найденными чертами и черточками гениального характера. Образ Ленина в «Человеке с ружьем», в «Кремлевских курантах», в «Третьей патетической» — это образ человека единых устремлений, единой цели и единых действий, но в то же время это живое средоточие дел и мыслей эпох разных, лет непохожих, периодов, отмеченных новыми революционными задачами. И если в «Человеке с ружьем» мы знакомимся с Лениным — гениальным стратегом Октябрьских событий, если в «Кремлевских курантах» мы видим Ленина, становящегося у кормила молодого Советского государства, налаживающего разрушенное хозяйство новой народной республики, то в «Третьей патетической» мы присутствуем при огромной

интеллектуальной работе вождя, воспитывающего людей нового мира, закладывающего уже не только экономические основы страны, но и основы нового, советского характера людей, за которыми будущее.

Характер вождя из новой пьесы Погодина раскрыт многогранно, в самых разных его проявлениях... Ленин беседует с рабочими о будущем страны, о том, что именно они, сейчас еще полуграмотные, будут, обязательно будут управлять своим первым в мире народным государством.

...Ленин разговаривает с просительницей, пришедшей умолять его спасти от расстрела ее брата, запутавшегося в нэпманских аферах, ставшего взяточником... Ленин говорит колеблющемуся интеллигенту, инженеру Сестроречкому, о могучем, несокрушимом единстве партии, не теряющей сил своих, своего боевого духа даже в минуты временных вынужденных отступлений. Разные черты характера Ленина отражены в этой пьесе. Но во всех этих гранях мы видим единую ленинскую мысль, единую ленинскую целеустремленность к окончательной победе революции, к упрочению самой гуманной и единственно народной власти — власти Советской.

Немало отличных актерских и режиссерских работ вызвано было к жизни пьесами Погодина. Мы и сегодня с огромным душевным волнением, с огромной радостью встречаемся в интересном и масштабном спектакле Московского Художественного театра «Третья патетическая» с Лениным в отличном исполнении Бориса Смирнова. Ленин такой, каким он был, Ленин такой, каким написал его в наши дни Погодин, Ленин такой, каким увидел и сыграл его Смирнов,— это живой и вечный наш современник, наше знамя и наша сила.

...Николай Погодин работал без устали, много и упорно. Снова и снова склонялся он за своим письменным столом над стопками чистых и уже исписанных листов,

чтобы рассказать людям о них самих и о творимой ими яви коммунизма.

...Кончился рабочий день.

Мы выходили из редакции, он брал меня под руку: «Так будет лучше. Иначе я отстану. Вижу плохо». Когда он шел один, все равно где — на улице, в фойе театра, в Союзе писателей, — то сосредоточенно смотрел вниз, и лицо его было сердитым. «Как тут быть, обижаются, что я не здороваюсь, думают, что я задавака, нелюдим, а я просто плохо вижу и боюсь пойти не туда и кого-нибудь толкнуть».

Погодина любили. Любили, как любят человека близкого, родного, но с трудным характером. Он не льстил, не ласкал словом, не выбирал любимчиков, не создавал вокруг себя «окружение», как делали и делают, к сожалению, иные литературные авторитеты. Погодин был для всех одинаково и для каждого по-своему особенный.

Первые двадцать лет во главе русской советской драматургии стояли три писателя — Борис Ромашов, Борис Лавренев, Николай Погодин. За каждым была творческая история. «Воздушный пирог», «Огненный мост», «Бойцы» — это путь советского театра, обозначил его Ромашов.

«Разлом». Даже если бы Лавренев не написал больше ни одной пьесы, он все равно остался бы родоначальником советской классической драматургии.

Погодина нельзя запомнить по одному-трем произведениям. Погодин — это много. Это много в жизни, в делах, в литературе. Это много пьес, и их нельзя разъединять, они вместе, и они разные. Но у него есть то, что называется подвигом — трилогия о Ленине. «Человек с ружьем» — и возникает сцена Вахтанговского театра, неожиданное появление Ленина. Бурные овации, зал встает. Вышел и замер актер Щукин. На сцене — Ленин. К народу пришел живой Ленин — это создал Погодин...

Я много лет провел рядом с Погодиным, знаю его как товарища, как человека, как деятеля, как писателя, как драматурга. Его называли первым драматургом. Это было так. Не стало Ромашова. Неожиданно, даже внезапно, ушел Лавренев. Погодин из старшего поколения остался один. Первый драматург.

Сам он не чувствовал этого и никогда не ставил себя выше других. Каждую новую пьесу давал читать с детской робостью и внимательно следил за тем, что у тебя на лице. Хотел отгадать отношение к пьесе, прежде чем услышать ответ. Слушал внимательно и обычно не спорил: значит, что-то в пьесе не вышло, если критикуют... Но упорно, свирепо отстаивал каждое слово в «Третьей патетической» — над этой пьесой работал много и долго.

В 1950 году я был назначен заместителем председателя Комиссии по драматургии Союза писателей СССР. Председателем был Борис Лавренев, в комиссию входил и Погодин. Для Лавренева и Погодина это была общественная деятельность. На те месяцы, в которые Лавренев отсутствовал, председателем комиссии становился Погодин. Так было до декабря 1957 года, а затем я стал помощником Н. Погодина по руководству журналом «Театр». Незадолго до смерти он с поста редактора ушел, но членом редколлегии журнала остался, и общение наше было таким же постоянным и очень дружеским.

С именем Погодина связана у меня и беседа в ЦК партии в период подготовки к 125-летию юбилею Малого театра. Бывший заместитель председателя Комитета по делам искусств Н. Н. Беспалов и я были приняты секретарем ЦК КПСС М. А. Суловым для обсуждения вопросов, связанных с юбилеем. Говорили о том, как провести торжественный вечер, о наградах выдающимся деятелям театра. М. А. Сулов спросил, кто же из драматургов сейчас близок к театру. Были названы Ромашов, Леонов,

Вирта и Погодин. Погодинские новые пьесы «Сотворение мира», «Молодой лес» и «Когда ломаются копыя» шли в Малом театре. В дни юбилея в числе награжденных деятелей Малого театра был и Погодин. Ему правительство присвоило звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Дни премьеры далеко не всегда были для Погодина радостными. Помню, в 1949 году он написал пьесу о любви старика к молодой женщине. В ней рассказывалось о том, как старый профессор познакомился с молодой и разбитной курортной дамочкой, она увлекла его. Старичок влюбился и раскис. А ученый он был известный, имя его в науке было заметным. Вот так и получилось: в науке большой человек, а в быту стоптанный башмак. Пьеса была названа «Бархатный сезон» и поставлена в Театре имени М. Н. Ермоловой. На нее набросились критики. Сложилось положение весьма не в пользу пьесы. Спектакль явно был под угрозой. Я встретил Погодина, он был огорчен, расстроен, ему очень хотелось, чтобы спектакль шел. Хотя бы еще один раз, чтобы посмотрели писатели, работники Комитета искусств. Спектакль был показан. Пришло много народу, среди них были и драматурги. Погодин увидел в зале Софронова и сказал: «Толя пришел. Спектакль зарубит. Критики ходят мрачные, а ведь я написал комедию». Но дело было не в настроении критиков и не в отношении к пьесе. Общее настроение в театре определялось одним и главным. Театральная общественность, печать справедливо и резко выступали против мелкотемья, против огрубления и оглупления в пьесах образов современников. «Бархатный сезон» тоже был отнесен к таким пьесам.

Все зависело от того, как понять пьесу, как истолковать ее: либо это адюльтер, либо — борьба за высокую мораль. Погодину она была дорога тем, что в ней уже было начало темы, развитой им затем в «Когда ломаются копыя».

Спектакль шел хорошо, актеры играли с увлечением. Образ профессора, созданный актером Якутом, вызывал симпатии. Но аплодисментов после действий почти не было. Все ждали финала. Было уже понятно, что спектакль не масштабный... В кабинете директора собрались все участники просмотра. Стояли. Молчали. Спектакль не выдающийся, но и плохого ничего в нем нет. Никто не хотел ругать Погодина. В комнату вошел председатель Комитета по делам искусств А. И. Лебедев. Человек неожиданных, но всегда честных решений, он сделал какой-то неопределенный жест и сказал: «Спасибо за спектакль, хорошо играют. Желаю успеха, напрасно волновались, Николай Федорович». И вышел, повторив на прощанье свой неопределенный жест. Погодин был очень рад. И все же спектакль не может считаться значительной удачей в его творческой биографии, он и недолго удержался в репертуаре. Потом говорил мне, что на просмотре «Бархатного сезона» волновался больше, чем когда-либо. Он хотел писать о любви. И чувствовал, что начал эту тему не так.

К ней он снова вернулся в «Сонете Петрарки». Но и на этот раз его поняли не сразу. А многие не поняли совсем. Пьеса «Сонет Петрарки» была поставлена в Театре имени Вл. Маяковского. Однажды афиша с этим названием попала на глаза писателю, занимавшему в то время в правлении Союза писателей руководящее положение. Приехав в Союз, он пригласил меня в кабинет и спросил: «Что это написал Погодин, почему «Сонет Петрарки»?» Я напомнил ему о Петрарке и Лауре. «Это я знаю,— сказал он,— но Погодин-то при чем тут?» Я ответил, что это как бы символическая ассоциация. Кратко рассказал сюжет. Пожилой инженер полюбил девушку возвышенной, поэтической любовью. Он пишет ей письма, он ненавидит пошлость, а пошляки мешают ему жить. «А сколько лет инженеру?» — последовал вопрос. «Лет

за пятьдесят», — ответил я. «А девушке?» — «Ну, наверное, около двадцати». — «Да, — задумчиво и с грустью подвел итоги разговора мой собеседник, — умственной деятельностью этому инженеру пора заниматься. Умственной». На том беседа и кончилась. Я рассказал об этом Погодину. Он смеялся, но невесело. «Люди растут. Духовный мир их стал богаче, а выражать его по-своему не все могут... В самом деле, какие-то сонеты! То ли дело анонимки в пьесе — конфликт. Но анонимки уйдут, а сонеты останутся. Анонимки топчут человека в грязь, а стихи возвышают». После каждой пьесы Погодин решительно заявлял: «Конец. Больше пьес не пишу. Надоело. Одна трепка нервов». А сам в это время уже работал над очередной пьесой. Ни одно новое явление в жизни не проходило мимо него.

Молодежь отправлялась на целину. Одним из первых писателей на целине побывал Погодин. Он написал пьесу «Мы втроем поехали на целину». Его сильно критиковали. Пьеса в театрах не пошла, фильм получился неудачный. Пьеса была напечатана в «Новом мире». Секция драматургов устроила в Доме литераторов обсуждение. Все выступали с критикой. Погодин пришел с сыном Олегом. Они сидели рядом сосредоточенные, уткнув головы вниз, и были очень похожи друг на друга.

Говорили о пьесе резко, прямо. Никто из выступавших на целине не был. Это не мешало им утверждать, что все там не так, как написал Погодин. А он-то был на целине — и не проездом. Несколько лет спустя мы вспомнили с ним это обсуждение. «Наверняка я написал не так, как надо, может быть, мрачно. Но я читаю сейчас пьесы о целине, которые идут в театрах: в них ведь все гораздо хуже! Мои трое — это дети в сравнении с теми, кто показан сейчас на сцене. Значит, все это было в жизни. Но я был первым, и мне было труднее».

Когда началось движение рабочей молодежи за звание



бригад коммунистического труда, Погодин узнал об одной такой бригаде на крупном заводе в Ленинграде и поехал туда. Вернулся он совершенно влюбленным в своих новых знакомых: А когда говорил о бригадире (он называл фамилию Романёва, может быть, это условная фамилия), добавил: «Я был бы рад, если бы он был моим сыном».

Появилась новая пьеса «Цветы живые». О молодых рабочих, о бригаде коммунистического труда. Первым пьесу поставил Театр Ленинского комсомола. Режиссером был Б. Толмазов. Спектакль не понравился. Погодин был зол, он считал для себя пьесу очень важной. Приглашая меня на просмотр, сказал: «Ты печатал пьесу, пойдем посмотрим. Почему так набрасываются на спектакль?» Просмотр был назначен утром в воскресенье. Народу было мало. Мы смотрели первый раз, а Погодин уже видел несколько репетиций. «Смотри свежим глазом. Я уже не замечаю недостатков». Мне спектакль тоже не очень понравился, но не настолько, чтобы зачеркивать работу театра. Я сказал, что пьеса могла быть и лучше поставлена, но правдивость ее все же сохранилась. «А значит, я не наврал, я увидел в людях настоящее», — обрадовался Погодин. Кстати, я и сейчас уверен, что «Цветы живые» — лучшая пьеса о рабочей молодежи из написанных в последние годы. Сколько потом перепевались мотивы этой пьесы!

Погодин написал две пьесы о студенческой молодежи. Он отправился в университет, на Ленинские горы, в период сложный. Партия ликвидировала последствия культа личности. Раздавались голоса в студенческой среде, требующие перечеркнуть все, что было при культе: понятия морали, авторитета, преемственности, идеалов революции. Все им казалось или неправдой, или полуправдой. В литературе появились образы молодых людей, как бы начинающих все сначала. Как писал один критик, это были «дети 56-го года». Погодин увидел молодежь по-своему —

в «Маленькой студентке». Это самые обыкновенные, но и оригинальные в своей обыкновенности люди, входящие в жизнь. Всех их объединяет любовь к жизни. Без пафоса, без громких фраз, они становятся взрослыми. Поднялся шум, споры. Погодин недоумевал: «Не могу понять, что случилось. Написал самую обыкновенную пьесу о молодежи, о буднях и о любви, а началась такая потасовка. Говорят, что из Москвы поехали студенты, чтобы сорвать спектакль в Ленинграде. Опять я не так написал. Дело дошло до ЦК комсомола». Улеглись страсти, пьеса благополучно шла на сцене, и Погодин написал ее продолжение — комедию «Голубая рапсодия». Герои пьесы вошли в жизнь, каждый по-своему. И снова Погодин говорит о любви, о бережном отношении к ней, об ответственности перед любимым человеком. «Вот здесь конец. Все исчерпал. Пусть звучит голубая рапсодия. В душах наших людей звучит музыка». Я спросил его, почему он берет свои названия из музыкального лексикона. Он ответил: «Случайно. Неожиданно. Отдельно от содержания». — «Как, разве «Третья патетическая» — тоже отдельно от содержания?» Он ответил: «А здесь совсем просто. Это моя третья пьеса о Ленине, и последняя, это часть патетическая. Вот и все. Больше я ничего не хотел сказать, все сказано в содержании».

Пьеса проходила сложно. МХАТ готовил спектакль медленно. Погодин приходил после репетиций мрачный, нахмуренный. Делился впечатлениями, рассказывал: «Ты знаешь, сегодня позвали на репетицию старых большевиков. Все сердитые, смотрят сурово. У них воспоминания — все вспоминают, до мелочей; и то не так, и это не точно. Как Ленин ходил, как вставал, что носил, какая была у него одежда, кепка, высчитывают, мог ли быть Ленин у рабочих в то время, спорят, были ли такие случаи в жизни Ленина. Для них Ленин — воспоминания молодости, человек, которого они знали, а я писал образ,

художественный образ гениального человека. Вот увидишь, зарубят они мою пьесу».

Очень много работал Погодин над финалом. В финале Ленин появлялся на сцене после смерти, как бы символизируя вечность ленинских идей. Шли большие споры, нужна ли такая символика, не отход ли это от реализма.

Погодин напрасно опасался старых большевиков, они ему помогли наполнить образ еще большим содержанием, большей конкретностью, потом он совсем иначе говорил о беседе с ними, поразившими его своей интеллигентностью, простотой и откровенностью.

Погодин всегда с восхищением отзывался о Щукине, но он был бесконечно рад, что Борис Смирнов в «Третьей патетической» создал свой великолепный образ Ленина. «У Смирнова больше души. Больше, чем у Щукина. Там был вождь революции, а Смирнов поражает тонкостью духовного мира».

Я никогда не слышал, чтобы он говорил о своих пьесах, о том, как много труда им отдано, или противопоставлял их другим пьесам, посвященным Ленину. Он рассказывал мне, что его сценарии-новеллы о Ленине не понравились в киностудии. Огорчился, что так вышло, но никогда не хвалил своих сценариев, не жаловался, что его не поняли, что попались плохие редакторы.

Последняя его работа в драматургии — трагедия «Альберт Эйнштейн». Он ее не закончил. Вернее, несколько раз заканчивал и потом начинал все снова. Однажды он позвонил мне по телефону и сказал: «Все. Посылаю пьесу, печатай так, как есть! Получилась драма гения в зверином царстве». Но пьесу не прислал. При встрече сказал, что отдал ее во МХАТ и ставить будет Борис Ливанов.

Он не сердился, если иногда случалось спорить с ним, указывать на недостатки, смеялся и даже любил сам перечитывать материал, соглашался и говорил: «Знаешь,

я в ВПШ не учился и ГИТИС не заканчивал. Смотри сам». Но это бывало редко. Чутье у него было изумительное, и фальшь он обнаруживал сразу.

В быту Погодин был обходителен и мил, не в пример многим писателям гостеприимен. Мне много раз приходилось бывать у него дома в городе, но чаще — на даче. Он всегда радовался посещению. Говорили много: по делам — коротко, а больше вообще о жизни, о людях, о поездках. По возвращении из Ленинграда он рассказывал о рабочих так, будто узнал их впервые, много рассказывал и о людях на целине, о писателях высказывался односложно, не судил и не рядил. Только об одном писателе он отзывался в последние годы резко, с неприязнью. Причины размолвки мне были непонятны. А писатель это был замечательный, но горячий и резкий, со сложным характером, так что в общении с ним требовалось большое терпение. Но Погодин был не таков. Отношения сложились напряженные. Николай Федорович шутил: однажды на прогулке ему показалось, будто навстречу идет Борис Ромашов; тогда он так резко свернул с дороги, что сломал себе ногу. Это была, конечно, шутка.

Ромашов жил по соседству с Погодиным. Мне приходилось у него бывать. Борис Сергеевич как-то припомнил, что было время, когда в день какого-то торжества он преподнес Погодину букет флоксов. Обоих нет уже в живых, и хочется, чтобы в нашей памяти о них сохранилось именно это доброе отношение друг к другу.

Бывали случаи, когда мне приходилось задерживаться у Погодина на даче, и он всегда беспокоился о том, как я доберусь до дому. Забота о транспорте как-то однажды обернулась для меня почти драматично, хотя выглядело все это комически. Мне нужно было срочно заехать там же, в Переделкине, к члену редколлегии журнала. Накрапывал дождь, пешком идти минут двадцать. «А зачем пешком, вот Танька (дочь Погодина) тебя домчит на

машине». Увидев стоящий у крыльца мотороллер, Николай Федорович обрадовался: «А зачем машина, вот лучше всего и быстрее, в пять минут домчитесь на мотороллере». Опыта езды на мотороллере у меня не было. Но я храбро влез, сел сзади Тани, и мы торжественно выехали на шоссе. Действительно, не прошло и пяти минут, как я уже лежал в кювете. Дорога была скользкая, колеи глубокие, и поездка на мотороллере закончилась в больнице Склифосовского. Погодин расстроился до чрезвычайности. Когда мы с ним через некоторое время встретились, он избегал разговора о происшествии и чувствовал себя виноватым.

Погодин принимал деятельное участие в общественной жизни Союза писателей. Творческие комиссии были одной из самых активных форм работы внутри Союза. А. А. Фадеев, генеральный секретарь Союза писателей, был вдохновителем этой широкой общественной работы.

В течение многих лет Н. Погодин являлся заместителем председателя Комиссии по драматургии, а также председателем Совета Всесоюзного управления по охране авторских прав, председателем профкома литераторов, членом правления Союза писателей СССР. Он всегда выбирал наиболее важные проблемы, ставил их точно и остро. Это Погодин начал широким фронтом борьбу за переводы пьес национальных драматургов на русский язык. Он сам, вместе с Лавреневым, положил начало переводческой деятельности: переводил пьесы с армянского, узбекского, активно поддерживал молодых национальных драматургов. Это он увидел в Туркмении одаренного драматурга Гусейна Мухтарова, в Белоруссии — А. Макаенка, был пропагандистом драматургии Самеда Вургуня и Кондрата Крапивы.

Погодин боролся за место пьесы в литературе, в печати. Он резко ставил вопрос перед издательствами, журналами о публикации пьес; «Театр» стал помещать их

на своих страницах по предложению Погодина. Однажды на заседании комиссии возник вопрос о том, чтобы в журнале «Театр» пьесы не печатать, что это, мол, отбирает много места у отдела критики. Погодин решительно выступил против. «Театр», как пишется на титуле, посвящен драматургии и театру, значит, в нем должны быть пьесы.

На обсуждении национальной драматургии Погодин часто председательствовал: при этом был хорошо подготовлен, пьесы читал внимательно, выступал с конкретными замечаниями и предложениями.

Его доклады на Всесоюзном совещании молодых драматургов также отличались конкретностью, умением увидеть и выделить в произведении лучшее.

После спектакля «В добрый час!» он выступил с такой статьей в «Литературной газете», что Виктор Розов сразу стал известным драматургом. Но Погодин был строгим и принципиальным критиком, когда дело касалось пьес мещанского толка, когда всплывало на поверхность мелкотемье. Однажды у него было столкновение на этой почве даже с любимым им Театром имени Евг. Вахтангова. В театре готовили пьесу, которая очень понравилась режиссеру Б. Бабочкину и группе актеров. В Союзе писателей к постановке относились по-разному. В пьесе было то, чего не мог принять Погодин, — дешевый мещанский дух, слезливая мелодраматичность, мелкий быт пополам с сентиментальностью, а главный герой — летчик, и взяты события, связанные с войной. Погодин со всей силой своего публицистического таланта обрушился на слезливую лирику пьесы и оказался прав: спектакль быстро сошел со сцены. Сам сошел, его не снимали.

В Комиссии по драматургии всегда спорили о том, нужно ли обсуждать новые пьесы. Многие стояли за то, чтобы авторы обязательно приносили их в Союз, а тех, кто уклонялся от обсуждения, упрекали в желании уйти от критики. Особенно критиковали «больших» писателей.

Но получалось так, что драматурги, которые приносили пьесы на обсуждение, не собирали аудитории, зато к тем произведениям, авторы которых не жаждали столь широкого разговора, возникал болезненный интерес и обсуждение происходило под давлением общественности. Так было с пьесой Ф. Панферова «Когда мы красивы», с пьесой К. Симонова «Доброе имя». Обсуждение перерастало в сенсационное событие, привлекая околосредственную публику. Погодин внес предложение изменить весь порядок обсуждения и сделать его только на началах добровольных. Обсуждать только с согласия автора. Только в своей, писательской, театральной среде, если пьеса не закончена, устранять всякие групповые нападки. Сам Погодин никогда не уклонялся от обсуждения своих пьес. Пьесу «Черные птицы» он прочитал в незаконченном виде на большом собрании драматургов в 1956 году в Переделкине. Слушал внимательно все критические замечания, не обижался, а все записывал. Критика была резкой, пьесу тогда не поддержали. Погодин ее в театры не дал, продолжал работать. Теперь уже видно, что пьеса могла звучать глубже и актуальней, если бы не задержался ее выпуск на несколько лет.

Последние годы мне пришлось работать с Погодиным, как говорят, бок о бок в журнале «Театр».

Работать с ним было легко. Он давал полную свободу каждому, но требовал и полной ответственности. Всячески избегал мелкой опеки. Старался увидеть основное. Главное для него было — точное направление журнала. Для меня, до того не работавшего в печати, работа с Погодиным стала великолепной школой. Он был великим мастером организации журнала, его «нервной системой».

«В журнале должен быть нерв. Не допускайте вялости, рыхлости — за этим тянется серость. В журнальном материале должен быть «гвоздь», но не дешевая сенсация».

Погодин всегда говорил о недопустимости цеховой

профессиональной замкнутости журнала. «Театр обогащается жизнью, а не театром. Больше писать о жизни, о связи театра с жизнью». Он любил публицистику, памфлет, очерк. Погодин был рад, когда в журнале появился острокритический очерк А. Свободина о курганском театре. Часто он ставил этот очерк в пример. Его мечтой было сделать журнал интересным не только для деятелей театра.

Этот взгляд Погодина на журнал поддерживала вся редакция, поддерживает и сейчас, когда Николая Федоровича уже нет с нами. И авторов для журнала Погодин находил не только среди театральных критиков и мастеров театра, но и среди писателей, художников, среди ученых и просто зрителей. Он считал, что журнал должен воспитывать любовь к театру, к искусству. Театр — это не только спектакль, это связь человека с жизнью, это открытие нового в самом себе, это борьба за идеалы. «Если все в порядке, тогда нет драмы и даже комедии, и вообще — нет пьесы. И драма через борьбу устанавливает порядок. Театр — не только наслаждение, удовольствие, он помогает многое понять, узнать и многое для себя решить».

Погодин отлично знал, что такое работа журналиста, особенно в газете. Он всегда вспоминал свою работу в «Правде», был очень требователен к сотрудникам, особенно когда надо было все сделать оперативно и точно. Неаккуратность ненавидел, барство и чистоплюйство презирал. «Работать надо не только головой, а ножками, ножками, не жалеть ножек, самому выполнять поручения». Сердился, если работник редакции не сам выполнял его задание, а перепоручал кому-либо из внештатных корреспондентов. Бывали случаи, когда нужно было поехать к автору, живущему далеко, может быть, даже за городом. Погодин проверял, связались ли с автором и кто ездил. И если сотрудник ограничивался телефонным



звонком или посылал материал с курьером — возмущался. Он требовал от работника не только литературной редакции, но и, как он говорил, «черной работы».

Заседания редколлегии или летучки он проводил компактно, без излишних и пустых словопрений. Сам говорил мало и почти всегда о недостатках. Я не помню, чтобы он любил хвалить, — это с успехом делали другие. В журнале одно время вошло в привычку хвалить статьи некоторых своих сотрудников. Погодин же обращал прежде всего внимание на статьи серые, скучные, неинтересные. Выступал резко, критикуя сотрудников редакции. Сначала мне это казалось грубым, и я пытался даже выступить в защиту, но потом разгадал воспитательную систему Погодина. «Ошибка в печати — дело непоправимое. За каждую ошибку следует наказание. И только так. И потому к печатному слову надо быть очень внимательным. Никаких поблажек, никаких амнистий. Критиковать самым безжалостным образом, не можешь быть журналистом — не берись». Особенно подчеркивал, что у журналиста не должно быть меркантилизма, работы без души, ради заработка.

Погодин требовал, чтобы сотрудники редакции отлично знали театр, имели свой актив, чтобы около журнала всегда были талантливые люди, чтобы чаще происходили встречи с актерами, режиссерами, художниками, журналистами.

Все время он боролся за то, чтобы журнал был всесоюзным, огорчался, когда журнал справедливо критиковали за то, что он заполнен только московским материалом.

Своих товарищей по театральной работе глубоко уважал, при всяком удобном случае подчеркивал к ним свое внимание. Когда умер известный режиссер и театральный деятель Алексей Дмитриевич Попов, Погодин тяжело это переживал. Мы задумали выпустить номер

журнала, посвященный Попову. Сказали об этом Николаю Федоровичу, он тотчас же согласился написать статью. Написал. Потом целый день работал над ней в редакции. Диктовал машинисткам, поправлял. Было видно, с каким чувством, с какой ответственностью относился он к этой своей работе. Он всегда говорил с большим уважением о Р. Н. Симонове, о своей дружбе с ним. Вспоминал свою работу с Театром имени Евг. Вахтангова над спектаклем «Человек с ружьем». С восхищением говорил о Б. В. Щукине. Любил работать с Н. П. Охлопковым. Не раз добрым словом поминал он время, когда работал с периферийными театрами. Погодин прививал работникам редакции любовь к людям театра.

Он поддерживал в журнале раздел творческих портретов. Не узко, не для прославления избранных, а для того, чтобы шире узнавали читатели о многих талантливых актерах, драматургах, режиссерах.

Погодину принадлежит инициатива создания в журнале отдела народных театров.

Когда в печати стали появляться материалы о рабочих, положивших начало движению бригад коммунистического труда, Погодин тотчас же поставил вопрос о том, чтобы в журнале в любой форме — очерка, репортажа, интервью — публиковались материалы о людях, которые входят в бригады коммунистического труда, об их духовной жизни, об их интересах и, конечно, о том, как они относятся к театру. Он хотел, чтобы актеры и режиссеры, читая журнал, получали что-то для себя, для своей работы над современными характерами. «Такая статья или очерк дойдут куда больше, чем критический разбор спектакля. Суметь рассказать о человеке, увидеть черточки его характера, передать особенности его речи — это всегда будет помогать актеру».

Можно было бы и еще много писать о Погодине и его работе. Он очень любил журнал, жил всеми его

заботами, любил заниматься и такими вопросами, как оформление, реклама, бумага, тираж.

С именем Погодина связан целый этап жизни журнала. Он стремился сделать «Театр» журналом нового типа — боевым, острым, он хотел, чтобы «Театр» всегда был на переднем крае борьбы за советское искусство, за коммунистическое воспитание широких народных масс. Задачи, которые перед искусством и литературой были поставлены партией, Погодин понимал глубоко, искренно, по-большевистски.

В своем творчестве и в своей работе в журнале он всегда был борцом за высокое искусство социалистического реализма. Тот, кто работал с ним рядом, не мог не заразиться его гражданским пафосом, его неустанным трудолюбием, его любовью к жизни и к народу.

## I

Шел 1941 год. В конце июля штаб Юго-Западного фронта переместился в Воронеж. В числе работников Политуправления было много писателей. Однажды в коридоре гостиницы «Бристоль» я увидел шедших мне навстречу двух молодых стройных людей в военных гимнастерках, темно-синих галифе и хромовых сапогах. В одном из них, с подстриженными по-мужски волосами, с чубчиком, зачесанным набок, я узнал Ванду Василевскую. Рядом с ней, голубоглазый, шел Александр Корнейчук. Мы поздоровались довольно официально и разошлись. Это была моя первая встреча с Корнейчуком.

По своим должностным обязанностям в мирное время 1941 года я был председателем Областного радиокомитета. Во время войны студия радиокомитета стала единственным местом для радиовещания Политуправления фронта. Сюда пришел для репетиций фронтовой ансамбль песни и пляски под руководством Ягуша Шейнина, в котором в качестве исполнителей комических сцен, показываемых по ходу программы ансамбля, выступали Тарапунька и Штепсель, изображая диалоги Гитлера с его генералами. Из этой студии передавались выступления писателей и журналистов, сюда для участия в передачах по радио пришли и Корнейчук с Василевской. Здесь и завязалось мое более близкое с ними знакомство. Корнейчуку было интересно узнать от меня как от театрального работника о театрах и актерах Воронежа, а надо сказать, что все его пьесы с успехом ставились на сцене Воронежского государственного драматического театра и даже сейчас,

когда бои приближались к городу, в театре шли и «В степях Украины», и «Партизаны в степях Украины». Пьесы «Гибель эскадры», «Платон Кречет», «Богдан Хмельницкий», «Банкир» каждый сезон были в текущем репертуаре.

Фронт и его штаб из Воронежа переместились в село Анну недалеко от города, а затем в Борисоглебск, и там я уже Корнейчука не встречал.

Война шла к победному концу, я в 1944 году был в Москве директором Театра им. Евг. Вахтангова. О Корнейчуке слышал, что он в Киеве. Пьесу его «Фронт» я читал, она печаталась в 1942 году в номерах «Правды». Театр Вахтангова находился в эвакуации в Омске, и «Фронт» был поставлен на его сцене. Как директор театра я нередко бывал в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР на разных заседаниях, совещаниях и как уже своего хорошего знакомого встретил там А. Корнейчука. Вспомнили Воронеж, и я пригласил его в театр на спектакль «Фронт». Роль Горлова в первых спектаклях превосходно играл А. Д. Дикий, потом его заменил прекрасный актер М. С. Державин. Корнейчуку он очень пришелся по душе, и дружба его с Державиным продолжалась все последующие годы до смерти артиста.

Александр Евдокимович обещал театру свою новую пьесу. Вскоре он действительно привез в Москву и вручил нам комедию «Приезжайте в Звонковое». Легкая, с искристым юмором комедия, созданная на материале только что окончившейся войны, некоторым театральным деятелям показалась тогда по меньшей мере странной. Что это Корнейчук написал? Почему советский человек выставлен в каком-то гротесково-оглупленном виде? Герой и героиня из всей войны вынесли, казалось, только полуграмотное удивление перед буржуазной культурой. Театр без особого восторга принял эту пьесу. А ведь ее надо было ставить совсем не как водевиль. Необходимо было вскрыть идейный замысел автора, увидевшего уже

тогда в нашем послевоенном быту мещанское преклонение некоторых людей перед «вышей» культурой Запада. Но первоначальное решение режиссера А. М. Наля было именно таким: поверхностным, неглубоким. Корнейчук был немного расстроен, комедия оборачивалась на сцене пустячком. Тогда театр предложил включить в работу над спектаклем А. И. Ремизову и Е. Г. Алексееву, приложил руку и сам Р. Н. Симонов — великий мастер комедийных постановок. И спектакль получился необыкновенно обаятельным, ярким, по-настоящему комедийным. Главные роли блестяще играли Г. Пашкова и Н. Гриценко. Пожалуй, в их творческих биографиях это самые удачные по изяществу и легкости исполнения роли.

Я снова встретился с А. Е. Корнейчуком в 1945 году во время наших гастролей в Киеве. Вахтанговцы давали спектакли в Театре имени И. Франко. Корнейчук в это время был начальником Управления по делам искусств при Совете Министров УССР. Уже как хозяин принял он нас, бывал на спектаклях вместе с В. Василевской, Г. Юрой и другими деятелями театров Украины. Наши встречи и беседы стали частыми не только в театре, но и дома, я многое узнал о его жизни, о нем самом. Рассказал он мне и о том, как писалась пьеса «Фронт».

«Мне хотелось написать пьесу о всей сложности военного времени на живом материале первого этапа войны; пьесу оптимистическую, о вере в непобедимую силу советского народа, об интернациональном единстве народов СССР, о военной доблести солдат и талантливости полководцев, не скрывая всех недостатков и просчетов. Пьесу надо было писать быстро и в обстановке, когда не мешают оперативные поручения. Мне разрешили выехать в Саратовскую область специально для этой цели. Через несколько месяцев я написал пьесу и назвал ее «Фронт». По остроте конфликта и характеров героев она, естественно, могла быть разрешена только в Москве. Я приехал в Моск-

ву и остановился в гостинице «Балчуг», позвонил в ЦК партии и просил меня принять для беседы о пьесе. Мне ответили, что надо прислать рукопись. Через несколько дней мне позвонил Поскребышев и сказал, что со мной будет говорить Сталин. Я подождал немного и услышал голос Сталина. Он сказал, что пьесу прочел, и она ему кажется очень интересной и очень важной политически, что она вооружает наши военные силы верой в народ и победу над злейшим врагом человечества — фашизмом. Сталин сделал ряд замечаний по поводу отдельных мест в пьесе и характеристик героев и спросил, можно ли, чтобы я кое-что доделал. Я сказал, что постараюсь учесть его замечания. Сталин спросил, согласен ли я, чтобы пьеса была напечатана на страницах газеты «Правда». Естественно, я не возражал. И через некоторое время пьеса была полностью напечатана в нескольких номерах «Правды».

Я спросил А. Корнейчука, верно ли, что образ Ивана Горлова он писал с живого и известного всем прототипа. «Нет,— ответил он,— это образ собирательный, мне пришлось очень много наблюдать за жизнью и делами ряда крупных военачальников, прославивших себя в эпоху гражданской войны. Некоторые из них отстали от современной военной науки, но имена их были покрыты славой прошлого, и к началу войны кое-кто из них занял ведущее положение в командных высотах. Жизнь внесла свои очень резкие и тяжелые для этих полководцев коррективы, и волею судеб пришли Огневы — это Ватутин, Черняховский, Рокоссовский и многие другие, обладающие не только талантом, не только природными способностями, но и образованием».

Какие спектакли больше всего понравились и какие режиссеры верно поняли идейный замысел автора, спросил я.

Корнейчук ответил мне: «Конечно, прежде всего спек-

такль Театра имени Франко, а в Москве ваш, вахтанговский спектакль. Наиболее точно решал образ Горлова А. Дикий, его даже не хочется сравнивать с другими исполнителями, хотя и Державин близок к Дикому, но он иначе лепит рисунок роли». О других исполнителях он не стал говорить.

Будучи в Киеве, я иногда приходил на заседания коллегии Управления по делам искусств и с интересом наблюдал, как вел заседание А. Корнейчук. Мне виделось в нем умение неказенно решать вопросы, искать и вносить лучшие предложения, ко всему подходить с государственной меркой. В управлении он создал обстановку спокойной и деловой непринужденности, привлек к работе в аппарате интересных творческих людей. Потом, несколько лет спустя, работая в Союзе писателей СССР с А. А. Фадеевым, я не раз вспоминал А. Корнейчука, находя в них и в их методе работы много общего. Казалось, что они люди одной демократической школы — школы партийного отношения к делу.

Путь Александра Корнейчука в литературе был, в общем, нелегким. В то время, когда он начинал, широкой известностью пользовались имена Тренева, Леонова, Ромашова, Катаева, Лавренева, Афиногенова, в начале тридцатых годов очень ярко вошли в драматургию Погодин, Вишневский, Киршон, и молодому украинскому писателю А. Корнейчуку совсем не просто было заявить о себе. Однако премирование «Гибели эскадры» на Всесоюзном конкурсе в 1933 году не может считаться незначительным фактом. Спектакли в Киеве и в Москве, в ЦТСА, пресса отметила очень положительно. Корнейчук не однажды сам рассказывал о том, как его, совсем молодого драматурга, поддержал В. И. Немирович-Данченко.

А вот с комедией «В степях Украины» было сложно. Корнейчук в наших беседах всегда с волнением вспоминал об этом. Пьеса в театре понравилась, ее стали репе-



тировать, и спектакль получился серьезный, в нем был определенный политический заряд. Но в печати появилась резко отрицательная статья. Ее автор не увидел в пьесе никакого идейного смысла, нашел лишь карикатурное изображение современной колхозной жизни. Это было неправдой! Пьеса являла собой новый тип советской комедии.

В одну из наших встреч А. Корнейчук показал мне два небольших листка рукописного текста. Это было полученное им письмо И. В. Сталина по поводу пьесы «В степях Украины».

Сталин писал, что он прочел пьесу и считает ее очень интересной и полезной в художественном и политическом отношении, правильно отражающей настроения колхозников, дающей верное понимание перспектив роста колхозов и сложности противоречий, что в образах Чеснока и Галушки сталкиваются старые крестьянские пережитки с новыми взглядами на будущее колхозов.

Письмо это нигде не было опубликовано и осталось лишь достоянием автора. Но пьеса сама пробила себе дорогу и стала, по существу, первой советской комедией с новым конфликтом, без идейно-классовых противников. Корнейчук, говоря о ней, особенно подчеркивал, что он комедиограф, что он украинский писатель и без юмора, шутки, писать не может, будь это не только комедия, но и драма: «Вот, например, «Платон Кречет» — по-моему, это тоже комедия. В комедии также много чувства, драматических коллизий. Наши классики писали комедии, и зритель на спектаклях плакал, а не только смеялся».

Однажды, году в 1947-м, я узнал, что Корнейчук снова в Москве. Неужели привез новую пьесу! Театр Вахтангова был очень заинтересован в том, чтобы включить в репертуар спектакль о послевоенных событиях, о людях, восстанавливающих разрушенное войной хозяй-

ство. В это время появились такие спектакли, как «В одном городе» А. Софронова в Театре имени Моссовета, «Сотворение мира» Н. Погодина в Малом театре. У вахтанговцев подобной постановки не было. Корнейчук действительно закончил пьесу «Макар Дубрава», и с ней уже познакомились в Малом театре и во МХАТе, но отнеслись сдержанно — смутило обилие так называемых производственных материалов.

А в нашем театре пьеса очень понравилась, вахтанговцы, обладающие тонким чутьем современности, сразу поняли, что дело не в производственной проблематике, а в характерах рабочих-шахтеров, в интересном их быте, драматических и глубоко сложных взаимоотношениях старшего и младшего поколений рабочих. Пьеса была принята. Постановщиком ее стал И. М. Рапопорт, которому она особенно пришлась по сердцу. Роль Дубравы превосходно играл М. С. Державин.

Корнейчуку спектакль очень понравился. Это была уже третья его пьеса на сцене Театра имени Евг. Вахтангова. Мы много говорили с ним тогда о событиях в Донбассе, о стариках шахтерах, породивших волну рабочей инициативы. Он с чувством искренней любви и уважения рассказывал о многих знакомых ему людях, особенно о старших и опытных шахтерах, послуживших прототипами для образа Макара. Несколько раз он был на спектакле и всегда особенно подчеркивал свое доброе отношение к М. С. Державину, С. В. Лукьянову, Е. Г. Алексеевой, игравшим основные роли. Общительность, простота и веселый нрав Александра Евдокимовича очень располагали к себе актеров, и дружба с театром продолжалась. Позднее Е. Р. Симонов поставил пьесу Корнейчука «Память сердца», и в новом спектакле были заняты когда-то способствовавшие успеху комедии «Приезжайте в Звонковое», — Е. Г. Алексеева, Н. О. Гриценко.

В период подготовки II съезда писателей СССР в 1954

году А. Е. Корнейчуку был поручен доклад о драматургии. Он готовил доклад, привлекая огромный всесоюзный материал. Мы с ним часто встречались, подробно обсуждали самые разные аспекты предстоящего ответственного выступления на съезде, созванном впервые после 20-летнего перерыва.

А. Корнейчук нашел в себе силы признать в собственном творчестве те отклонения от законов драмы, которые привели его в «милую сердцу Калиновку». В то время в театрах широко шла его комедия «Калиновая роща», в ней было много теплого юмора, чисто украинского быта, солнечного покоя и какой-то наивной безмятежности. По-моему, она не очень правомерно была зачислена в разряд бесконфликтных, но если нужно (а это тогда было действительно нужно) сказать о бесконфликтности, затронувшей драматургию начала 50-х годов, необходимо было сказать и о себе. В своем докладе Корнейчук со всей свойственной ему наступательной прямоотой разобрал причины бесконфликтности и обосновал ее теоретическую беспомощность.

Доклад А. Е. Корнейчука на II съезде писателей получил высокую оценку, он явился не только итогом сделанного за несколько десятилетий, но и теоретическим прогнозом будущего. Именно в предсъездовский период я, наблюдая работу Корнейчука, увидел в нем широко образованного человека, ученого, исследователя, умудренного в главном — в понимании законов общественного развития, человека, умеющего диалектически связать прошлое и настоящее, серьезно думающего над проблемами развития мировой политики, над судьбами мира. И видимо, он действительно считал, что между его «Калиновкой» и масштабными задачами послевоенного времени большой разрыв.

В Александре Корнейчуке необыкновенная серьезность и деловитость сочетались с непосредственной ве-

селостью, умением создавать обстановку отдыха. Так было и во время нашей работы над докладом в Киеве. «Сегодня не работаем, едем в деревню, в Плюты». Дача Корнейчука находилась километрах в 60 от Киева на красивом берегу Днепра.

Корнейчук был заядлый рыболов. «Идем ловить рыбу, бери удочки». И вот мы сидим на берегу Днепра тихо, сосредоточенно, молчим. Воткнув удочку в землю, я отошел полюбоваться широким простором реки. По берегу шел милиционер, проверявший подведомственный ему участок. Подойдя, он поздоровался с Александром Евдокимовичем. Когда я вернулся, Корнейчук весело смеялся: «Нет, это надо записать, вот что называется профессиональный отпечаток, он во всем, и прежде всего в слове, в речи. Знаешь, что он сказал, посмотрев на твою удочку? А она ведь от меня на таком расстоянии, что ясно: здесь должен быть еще один человек. Так вот, он, поздоровавшись со мной, сказал: «А где же ваш соучастник?» Понимаешь, «соучастник»! Так может сказать только милиционер или следователь. Для него слово «соучастник» имеет очень свой смысл. Главное, что со-участник, то есть с тобой связанный, а в любом следствии именно это самое существенное, найти соучастника. Так вот, соучастник, рыбы нет, пойдем домой». И мы весело зашагали по направлению к даче.

Мне пришлось быть редактором трехтомника сочинений А. Е. Корнейчука, в начале 50-х годов выходившего в Гослитиздате. В течение многих месяцев я наблюдал, как он скрупулезно вычитывал тексты, вносил небольшие, но серьезные стилистические поправки, прислушивался к требованиям редактора. В своих старых пьесах он сохранял все, что касалось лексики, стиля, атмосферы времени, не осовременивал, не делал никаких дополнений или сокращений. С особенным вниманием он относился к тексту пьесы «Правда», к каждой фразе, произносимой

Лениным, подходил как к написанной вновь, выверял ее точность.

В 1957 году в гостинице «Москва» А. Корнейчук читал свою новую пьесу «Почему улыбались звезды». Было заметно, как он волновался, как делал паузы и внимательно поглядывал на лица слушающих. Это вообще его писательская черта — он всегда как будто де-бютировал перед слушателями и зрителями.

«Я хотел рассказать о судьбах моих современников,— говорил он.— Писатель-драматург обязан видеть жизнь во всем ее многообразии, и ему подвластны герои и судьбы их независимо от их положения. Драмы у всех одинаковы, только условия и обстоятельства разные, а чувства остаются человеческими. Может, мне легче начинать комедию. Так я писал раньше. Бытовые аксессуары и личные отношения, лишённые общественной значительности. После таких событий, как Великая Отечественная война, люди не будут для меня целостными личностями, все, что делает наш современник, пройдет через его сложный внутренний мир, а он полон самых неожиданных всплесков и обнаружений, поражающих нас».

## II

Если бы мы захотели образно изучить историю нашей страны, проследить духовное и политическое созревание народа, если бы мы захотели при помощи искусства познакомиться с общественной жизнью эпохи, пожалуй, нам не надо было бы лучших путеводителей, нежели пьесы, театр Александра Евдокимовича Корнейчука. И пьесы эти, как всякое подлинное искусство, не просто отражают действительность, они объясняют ее, вводят нас в неповторимую атмосферу событий, воскрешают цвет и запах времени.

Александр Евдокимович жил вместе со страной, рос

вместе с народом, органически, естественно выбрав для себя счастливейшую писательскую судьбу — не знать колебаний, не мучиться расслабляющими сомнениями, не носиться с раздутым тщеславием, заслоняющим от художника жизнь.

Корнейчук и социалистическая действительность были неразрывны. Она давала художнику свои краски, темы, характеры. Он безраздельно посвятил ей свой талант, свое мастерство.

Мы всегда видели Корнейчука в передовой шеренге советских писателей, которые, так же как летчики, капитаны дальних плаваний, рабочие-первопроходцы, осваивали новые трассы — трассы искусства.

Имя Корнейчука загорелось на литературном, театральном небосклоне в начале 30-х годов, когда им была написана одна из лучших советских пьес «Гибель эскадры».

Молодой писатель создал произведение во многом рубежное, определившее собой и новые категории эстетики, и новый тип героя, и новую природу конфликта.

История не знала ситуации, подсмотренной литератором в жизни и переложенной на язык искусства. Впервые в мире люди страдали не оттого, что приходилось расставаться с личной собственностью, но оттого, что необходимо было уничтожить достояние государственное — потопить революционную эскадру, чтобы она не попала в руки врага.

Так рождался новый драматический конфликт — столкновение между исторической необходимостью и жертвами, приносимыми не избранными, но целым революционным народом.

Не все и не сразу приходили к пониманию диалектического смысла происходивших событий, когда нужно подчас сделать шаг назад для того, чтобы потом решительно двинуться вперед. Драматург показал, как велика

роль партии в воспитании народа, как борьба большевиков за матросские массы пробуждает лучшие стороны души человека, творит из него сознательного патриота.

В «Гибели эскадры» билась и жила бессмертная ленинская мысль, ленинское умение предвидеть будущее.

Образ Ленина, пока еще не написанный драматургом, входил на страницы одной из первых его пьес как живая душа победившего народа, как его разум, его компас.

Стоит сказать, что жюри конкурса на лучшую пьесу отметило в 1933 году премией трагедию Корнейчука «Гибель эскадры». На конкурс было представлено тысяча двести пьес, и среди них не только не затерялась, вышла на передовую пьеса никому еще тогда не известного молодого украинского литератора. Примечательное начало. Случайное — успех на конкурсе — выявило закономерное: настоящий талант не может оставаться у нас незамеченным.

«Гибель эскадры» Корнейчука вместе с «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского определила новый жанр советской драматургии, советской литературы, жанр оптимистической трагедии, когда сама смерть становится жизнеутверждающей, если она — во имя торжества революции.

И снова взлет — пьеса «Платон Кречет», где опять-таки проявились лучшие качества драматургии Корнейчука: умение слышать время, слышать голос и сердце современника.

Интеллигенция и народ — эта проблема горячо волновала советских литераторов, многие из которых и сами прошли непростой этот путь приобщения к ленинской мечте о коммунизме.

Но Корнейчук не поставил в центре своей пьесы образ старого интеллигента, вынужденного преодолевать сложившиеся представления. Ему был интересен образ интеллигента, сформированного советским обществом.

В пьесе «Платон Кречет» вставала совсем новая, еще не освоенная драматургией проблема: советская интеллигенция и советское общество, молодые кадры молодой Страны Советов. Если многие драматурги 30-х годов писали о трудных сомнениях старой интеллигенции, идущей к народной правде, то Корнейчук одним из первых заговорил о тех, для кого выбор пути был сделан давно и безоголочно, для кого советское общество — это Родина не только географическая, но и мировоззренческая.

Герой пьесы, хирург Кречет, и реален, и символичен. Он реален потому, что мы знаем его дела и мысли, он символичен, так как символически выбрана здесь сама профессия — хирург, человек, умеющий беспощадно отсекал старое, отжившее, чтобы росли новые животворные силы.

Кречет мечтает о том, чтобы каждый день советского человека был солнечным. Одно из ранних названий этой пьесы так и звучит — «Страницы солнечной книги». Солнце — еще один герой «Платона Кречета». Солнце — как настрой жизни, как молодость победившего класса. Когда-то о Городе Солнца мечтал великий утопист Фома Кампанелла; такой город, реальный мир солнца был построен материалистами-ленинцами Платоном Кречетом и его друзьями.

Среди людей, близких к Платону Кречету, мы бы выделили в этой пьесе две фигуры — председателя исполкома Береста и санитарку больницы, где служит Кречет, Христину Архиповну. Берест — представитель старой гвардии большевиков. Когда-то он мог быть Братишкой из «Штурма» Билль-Белоцерковского, комиссаром Кошкиным из «Любови Яровой» Тренева, быть может, это именно он с оружием в руках защищал от озверевших белых интервентов и кулацких банд тот самый город, где сегодня он — председатель исполкома. Может быть. Но сейчас мы знакомимся с ним в мирные дни, в домашней



обстановке, в обычных, казалось бы, неофициальных беседах с людьми.

Драматург и здесь выбирал приемы новаторские, показывая председателя исполкома вне каждодневной службы, он хотел рассказать о новом типе руководителя — руководителя, исподволь воспитывающего в своих собеседниках граждан. Берест ни разу не выступает в пьесе Корнейчука. Он не выступает, но поступает, и каждый раз, как нужно, — по-человечески просто и по-ленински точно.

Близкий Кречету по духу человек — санитарка Христина. Духовное единение врача Платона Кречета и санитарки Христины Архиповны — важная черта в пьесе Корнейчука. Писателю всегда казалось существенным сблизить судьбы, быть может, внешне и далекие, но нравственно единые. Так понимал народность молодой писатель, так понимал он ее и на склоне жизни, когда давал театрам последнюю свою пьесу «Память сердца». Искренняя духовная связь соединяет в этой пьесе сторожих из парка, где горит огонь Вечной воинской славы, со старым генералом, который приходит сюда каждый день по велению сердца.

«Платона Кречета» заметили — и общественность, и театры, и зрители.

О «Платоне Кречете» с большим удовлетворением отзывался Горький, что было для Корнейчука высоким признанием, полученным от самого старосты многонациональной советской литературы.

С глубоким волнением читаем мы скромную запись о «Платоне Кречете», сделанную героиней Краснодона Ульяной Громовой: «Платон Кречет — это тип передового человека современности, человека твердой воли, ясного ума, безупречной честности и преданности любимой работе».

Александр Евдокимович трогательно хранил в своем

личном архиве это школьное сочинение Ули Громовой, так как оно было живым свидетельством воспитательной силы его пьесы. Мирная пьеса о молодой советской интеллигенции помогала воевать с фашизмом юным сыновьям и дочерям Родины. Какая животворная связь традиций, какая великая связь трудовых и боевых поколений!

Пьеса «Платон Кречет» обратила на молодого писателя внимание лучшего театра мира — Московского Художественного театра. Корнейчук читал пьесу дома у Владимира Ивановича Немировича-Данченко, который вспоминал впоследствии: «Когда год назад пришел ко мне этот красивый молодой человек с открытыми, доверчивыми глазами... когда он начал читать и когда полились мне в душу такие родные моему уху слова, интонации, звуки украинской бытовой речи, я тотчас же почувствовал в нем этот сценический дар, человека театра»<sup>1</sup>.

Советская драматургия, советский театр подходили к своей исторической вершине — созданию образа Владимира Ильича Ленина.

К двадцатилетию Советской власти были написаны «Правда» А. Корнейчука, «Человек с ружьем» Н. Погодина, «На берегу Невы» К. Тренева — пьесы, раскрывавшие разные стороны неисчерпаемого ленинского характера.

Пламенный трибун революции в драме «На берегу Невы», гениальный кормчий народного восстания в «Человеке с ружьем», Ленин в «Правде» Корнейчука показан теми сторонами своей натуры, которые были особенно близки именно этому писателю.

В пьесе «Правда» активно звучала ленинская мечта о многонациональном социалистическом государстве, основы которого закладывались партией уже тогда, в боевые дни Октября.

<sup>1</sup> Немирович-Данченко В. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., Искусство, 1952, с. 391.

С чувством величайшей ответственности, живого волнения писал Корнейчук сцену беседы Владимира Ильича Ленина с украинским крестьянином Тарасом Голотой, пришедшим к нему в поисках неподменной народной правды. Сцена эта стала подлинно поэтической, еще раз показывающей, какие огромные запасы революционной романтики заложены в искусстве социалистического реализма.

Включая в рассказ о вожде мирового пролетариата еще одно главное лицо истории — бедняка, ищущего правды, Корнейчук снова продемонстрировал особенности своей драматургии, глубоко народной, обращенной к народу, созданной с позиции народа.

Немногое сказано между Лениным и Тарасом Голотой, но они вполне поняли друг друга. Ленин рекомендует Голоту в партию большевиков. «Просить Центральный Комитет принять украинского крестьянина-бедняка Тараса Голоту в день восстания. Рекомендуют пролетарий Кузьма Рыжов и Владимир Ленин».

Здесь мы услышим еще одну важнейшую интонацию театра Корнейчука — его мужественный и последовательный интернационализм. Жизнь родной Украины никогда не мыслилась его героям без нерушимой дружбы с Советской Россией, без нерушимой дружбы с пролетариями всей планеты.

«Правда» Корнейчука, «На берегу Невы» Тренева, «Человек с ружьем» Погодина открывали собой сценическую Лениниану, зрелое идейное и художественное воплощение получал образ Владимира Ильича Ленина.

Шел последний предвоенный год. В 1940 году театры страны была показана новая пьеса Корнейчука — комедия «В степях Украины». Значение этой комедии представляется нам многозначным, затрагивающим самые разные стороны и действительности, и литературы, и театра, и эстетической мысли.

Уже само по себе примечательно то обстоятельство, что советский театр подходил к одному из своих рубежных этапов — к Великой Отечественной войне — с яркой, веселой, дышащей народным здоровьем комедией. Советский народ бесстрашно и весело смотрел в будущее. Комедия Корнейчука как бы венчает собой предвоенные дни советского театра, который из мирного сеятеля вот-вот станет грозным воином. Но в последние перед смертельной схваткой часы советское искусство блистало всеми красками жизни, всем богатством и разнообразием творческих достижений многонациональной советской сцены.

Лирическая комедия А. Корнейчука «В степях Украины», психологическая драма А. Афиногенова «Машенька», «Парень из нашего города» К. Симонова — пьеса, в которой уже звучали тревожные ноты приближающейся войны, — с этим подходил театр к 1941 году. Он рассказывал о прекрасных наших современниках, он учил их быть лучше и духовно сильнее, он воспитывал в них, мирных граждан Родины, ее завтрашних защитников.

Обычно говорится, что «В степях Украины» — это первая комедия Корнейчука, так как раньше он писал драмы. Но нам представляется неверным, нецелесообразным подобное решительное разделение.

Корнейчук всегда был и комедиографом, и тончайшим психологом. Его веселость, как правило, окутана лирической дымкой серьезных раздумий над жизнью, его драматические конфликты нередко переходят в живой, сочный народный юмор, за сценами трагическими в его пьесах подчас следуют комические сценки, смягчающие грусть, показывающие разные стороны действительности. В пьесах Корнейчука соседствуют трагедийные коллизии и остроконфликтные ситуации, романтическая приподнятость — с бытовыми, фольклорными сценами, теплый юмор — с сарказмом, откровенная тенденциозность, тяготение к массовым сценам — с пристальным вниманием

к судьбам отдельных людей, с лирическими, личными мотивами. Трагедия «Гибель эскадры» проникнута солнечным юмором, комедия «В степях Украины» дышит грустной серьезностью — автор не просто смеется над теми или иными недостатками, он печалится, и слеза звенит в его оглушительном смехе.

Друг против друга стоят в новой комедии Корнейчука друзья-противники, антагонисты-приятели: председатель колхоза «Тихая жизнь» Галушка и председатель колхоза «Смерть капитализму» Чеснок.

Такое построение конфликта — спор между ровесниками, между людьми одинаковых жизненных университетов — особый драматургический прием Корнейчука, позволяющий ему активнее выявлять не только пережитки прошлого, но и новые противоречия действительности.

В «Гибели эскадры» это большевичка Оксана и анархически настроенный матрос Гайдай, в «Платоне Кречете» это Платон Кречет и главный врач больницы Аркадий, живущий по законам личного благополучия; в комедии о Чесноке и Галушке это они сами — Чеснок, умеющий видеть завтрашний день, и Галушка, которому очень хорошо и в социализме, куда же дальше, пора и передохнуть.

О том, как правдива была комедия «В степях Украины», о том, как вовремя сказал литератор о людях, живущих старым авторитетом, говорит долгая и всенародная жизнь этой пьесы, ее удивительная популярность. Имена Чеснока и Галушки давно стали нарицательными, многие реплики из этой пьесы разошлись в пословицах и поговорках, вошли в быт как порождение уже не только литературного языка, но и народной речи.

Но в конфликте Чеснока и Галушки можно увидеть и нечто более серьезное, нежели столкновение двух разных типов общественного бытия.

В столкновении бывших героев гражданской войны,

нынешних председателей колхозов, звучит, пока еще исподволь, тема, которая всего через три года оглушительно громко заявит о себе в пьесе военных лет — во «Фронте».

Ведь Галушка, как и Чеснок, воевал, и воевал неплохо, заслуги его свято чтут окружающие. Но ведь не все, что было вчера, бесконечно поддерживает сегодняшнего человека, нельзя жить былыми успехами. А что, если снова бой, и уже не на колхозных полях, а на полях сражений, а что, если Галушка волею судеб станет уже не во главе колхоза, а во главе армии? Каким же он войдет в нее, в нынешнюю армию, неужели вчерашним, ничуть не продвинувшимся вперед? И это грозило уже не только неполными урожаями, это грозило смертью многим сотням и тысячам людей.

Корнейчук еще не писал всего этого, но в веселой комедии уже слышится серьезная тревога за таких, как Галушка, сегодня успокоившихся в мирной жизни, завтра не спеша воюющих, потрясающих былыми своими наградами.

Великая Отечественная война поставила перед советским искусством новые сложнейшие задачи. Все для фронта, все для победы — так звучал теперь центральный лозунг времени.

И снова Корнейчук и его пьесы на авансцене событий, на передовой сражений. Комедия «В степях Украины» как бы подводила определенные итоги мирной действительности — пьеса «Фронт» открывала новую страницу истории советского театра — 40-е годы великого подвига и великой победы.

Три лучших пьесы времен Великой Отечественной войны навсегда вошли в золотой фонд советской классики: «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова, «Русские люди» К. Симонова.

Но даже среди лучших произведений этого времени

пьеса Корнейчука занимала все же особое место. Как и всегда, он шел дорогой непроторенной, ставя перед собой цели в высшей степени значительные, не боясь трудностей на пути достижения этих целей.

Пьеса, в которой говорилось о наших собственных недостатках, была не самой типической для того времени, комедия Корнейчука «Фронт» осталась единственной в своем роде, ничего подобного мы не встретим больше в драматургии Великой Отечественной войны. Жало сатиры в эти годы, как правило, разит врага, оно направлено за пределы нашего общества. И лишь пьеса Корнейчука как бы опрокинута внутрь наших проблем и наших трудностей, связанных с началом Великой Отечественной войны.

Удивительно дополняют друг друга три эти пьесы — «Фронт», «Русские люди», «Нашествие». Без каждой из них было бы неполным, обедненным наше представление о тех незабываемых годах. В них уже тогда ощущалась, казалась столь близкой, несмотря на неслыханные испытания, Победа, обжигало ее предчувствие, горячая вера в этот светлый исторический день. И когда мы праздновали великое тридцатилетие со Дня Победы над фашистской Германией, дорогими гостями на нашем празднике были и боевые пьесы Корнейчука, Симонова, Леонова.

Пьеса Корнейчука обращалась к людям, призванным стоять во главе армий. Кто они, эти командующие, всегда ли они на высоте своего положения? Нет, не всегда, отвечал писатель, обобщивший в своем произведении многие итоги первого года войны. Так возник собирательный образ генерала Горлова, командующего фронтом, не желающего изучать современные методы ведения войны, готового шапками закидать врага, бахвалящегося своими заслугами в гражданскую войну. А в результате — бессмысленные жертвы, трагические отступления и мучитель-

ный стыд поражений, стыд, который испытывает не он, а люди, вынужденные подчиняться его приказам.

И как всегда, как в каждой своей пьесе, Корнейчук сталкивает ровесников, людей, прошедших вместе со страной ее путь. Диспут как бы одинаковых персонажей создает дополнительный драматический эффект: они одинаковы лишь на первый взгляд, надо уметь различать людей, не меряя всех на один аршин только потому, что они вместе росли, вместе учились, вместе воевали. Вместе, но порознь — бывает, к сожалению, и так: вместе — физически, духовно — порознь.

О такой духовной розни и написал Корнейчук в пьесе «Фронт», столкнув в ней командующего фронтом Ивана Горлова и его брата, директора авиазавода Мирона Горлова. Драматург хотел этим сказать многое: что нет фронта без тыла, что кровные братья бывают подчас идейными противниками, что духовное родство оказывается иногда выше всех и всяческих личных связей, личных отношений.

И все же Иван Горлов не чужой для нас человек. Он не только свой, он немало и сделал когда-то, чтобы прекрасной была мирная жизнь народа.

Как же быть с Горловым?

Конкретный Горлов из пьесы «Фронт» снимается с поста. Но как же быть с горловыми, если они возникают в дни мира, как быть с ними, если они станут тормозить новые мирные наши победы? Этот тревожный вопрос из драмы Корнейчука размыкает рамки военной пьесы, делает ее произведением, существенным и для дня завтрашнего.

Но пьеса «Фронт» была бы прочитана однобоко, если бы весь интерес ее сосредоточился лишь на образе Горлова, на проблеме горловщины.

В центре пьесы образ молодого талантливый полковника Владимира Огнева, представителя той блестящей



военной когорты, на плечи которой легли основные тяготы Великой Отечественной войны, представителя той военной плеяды, которая на весь мир прославила и советский характер, и советское оружие. Генерал Огнев в отличие от генерала Горлова видит не только себя, но и остальных людей. Горлов окружен подхалимами, Огнев — друзьями, Горлов считает годы по выданным ему когда-то наградам, Огнев — по школам и университетам военной науки. Горлов самодоволен, Огнев предельно скромно. Слава его еще впереди, она для него в славе народа-победителя.

Название пьесы «Фронт» более емко, чем только определение места действия. Нравственный, идеологический фронт проходит здесь и между Иваном Горловым и Мироном Горловым, между командующим фронтом и командующим армией Огневым.

Одна из лучших сцен этой пьесы, давно уже ставшая хрестоматийной, — сцена в окопе, где воюют солдаты всех национальностей. Окоп этот, собравший представителей разных народов, — это как бы часть нашей Родины, ее вечно живая земля, которая никогда не покорится врагу. Такую сцену, вероятно, мог бы написать и какой-либо другой советский драматург в эти годы — сама жизнь давала великие примеры кровного многонационального братства. Но первым написал ее именно Александр Корнейчук, всегда особенно остро чувствовавший все величие ленинской национальной политики.

Пьеса «Фронт» была по достоинству оценена своим временем. Вместе с драмой Симонова «Русские люди» она была напечатана в газете «Правда» рядом с важнейшими фронтовыми сводками. Советская литература воевала на фронтах Великой Отечественной войны, воевала, быть может, в тех же окопах, где сражались герои Корнейчука.

«Опубликование пьесы «Фронт», — говорилось в «Пра-

вде», — признак огромной силы и жизненности Красной Армии, нашего государства, ибо только армия, которая уверенно смотрит в будущее, уверена в победе, может столь прямо и резко вскрывать собственные недостатки, чтобы скорее ликвидировать их»<sup>1</sup>.

Великая Отечественная война закончилась исторической победой советского народа. Александр Евдокимович Корнейчук по-прежнему работал не покладая рук, писал много, с подлинным творческим размахом, ставя перед собой все новые задачи, продиктованные партией, временем, интересами Советского государства. Здесь и комедия «Приезжайте в Звонковое», весело смеющаяся над глупыми восторгами иных обывателей перед так называемой «западной цивилизацией», здесь и драма «Макар Дубрава», посвященная рабочим-шахтерам, восстанавливающим мирное хозяйство. Полюбилась театрам и зрителям психологическая драма Корнейчука «Крылья».

Много и серьезно, весело и поучительно раздумывал Корнейчук над судьбами творческой интеллигенции нашей страны в таких комедиях, как «Калиновая роща», «Страницы дневника», «Чему улыбались звезды».

Давние знакомцы писателя Галушка и Чеснок оживали на новом этапе в комедии «Над Днепром», где опять-таки сталкивались активный колхозный вожак Родион Нечай и стремящийся уйти от жизни под какую-нибудь уютную корягу председатель колхоза Македон Сом.

Александр Евдокимович Корнейчук был в расцвете сил, в зените выдающегося своего дарования. Он писал пьесу «Память сердца».

Об этой пьесе говорить непросто. Пьеса эта — последняя пьеса Александра Евдокимовича Корнейчука. Вероятно, это так же значительно, как и первая его пьеса.

---

<sup>1</sup> Правда, 29 сентября 1942 г.

Первая и последняя — «Гибель эскадры» (мы не говорим сейчас о самых ранних драматических опытах писателя, не сыгравших серьезной роли в его творческой биографии) и «Память сердца».

Трагедия — и лирическая драма, патетический гимн героям революции — нежная сердечная память обо всех, кто победил в Великой Отечественной войне, кто строит сегодня мирную жизнь, — так обрамлена писательская судьба Корнейчука.

Удивительно называется эта последняя пьеса — «Память сердца», как будто вложено сюда какое-то предчувствие. Память сердца оставил Александр Евдокимович современникам — часть своего сердца. И быть может, оттого, что теперь мы знаем: эта пьеса финальная, выглядит она неким творческим и духовным итогом, словно собрались сюда все любимые темы, герои, мысли писателя.

Александр Евдокимович однажды рассказывал мне об этой своей работе, которой отдавал много сил, внимания, особой сердечной теплоты. Я хотел, говорил Корнейчук, показать, как все чаще побеждает в людях мудрое доброе начало, как исчезают многие вчерашние конфликты, побежденные силой добра, как обнаружение новых прекрасных качеств характера нашего современника движет действием, создавая в то же время непростые подчас противоречия.

Когда-то вместе воевали украинка Катерина и итальянец Антонио. Ненависть к фашизму объединяла между собой самых разных людей. Но вот отгремели огненные годы, далеко в Италии Антонио, в мирном возрожденном Киеве трудится Катерина. Через многие годы, волею обстоятельств они встречаются снова. Для Катерины продолжается битва, только теперь за идеалы мира. Для Антонио — все в прошлом, теперь, с его точки зрения, наступили времена отдыха, обывательского покоя. Любящие друг друга, соединенные сыном, они по разные

стороны сегодняшнего мира. Не враги, но и не близкие люди. Снова, как обычно у Корнейчука, должен бы вспыхнуть спор между Катериной и Антонио — друзьями-противниками.

Но в том-то и неповторимость последней пьесы Корнейчука, что спор не вспыхивает, он обращается в убеждение, в переубеждение Антонио самым образом жизни Катерины и ее друзей. Антонио больше не спорит. Он уже понимает советских своих побратимов, понимает, но не все еще принимает... Радость и грусть составляют атмосферу этого произведения. Радость за прекрасных людей, неудержимо идущих навстречу друг другу, грусть о прекрасных людях, не всегда приходящих друг к другу. Но побеждает радость. Сердце помнит хорошее, сердце сохраняет память о великой человеческой дружбе.

Корнейчук входил в литературу убежденным интернационалистом, твердо верящим в то, что единение прогрессивных людей всего мира — залог коммунистического завтра.

Корнейчук завершил литературную свою судьбу, а для него это значило и самую жизнь, интернационалистом, твердо убежденным в том, что прогрессивные люди всего мира, люди, пережившие Великую Отечественную войну, непременно поймут друг друга.

Что же еще отличает драматургию Корнейчука?

Назовем солнечный ее оптимизм, романтическое мироощущение писателя-реалиста. Корнейчук всегда верил в лучшее, побеждающее в человеке, в жизни, в тяжелых испытаниях, выпавших на долю страны и народа. Он мыслил патетически-образно, отталкиваясь от родного украинского фольклора, навсегда выбрав любимых своих героев — Богдана Хмельницкого из истории и Тараса Бульбу из литературы.

Оптимизм, душевное здоровье всегда отличали украинскую литературу, становящуюся в лучших своих про-

явлениях литературой всенародной, литературой интернациональной.

Советский театр немыслим без драматургии Корнейчука. По существу, история советского театра — это и есть во многом история пьес Корнейчука, их воплощение, их приход к зрителю, их стойкая, непреходящая популярность.

Как всякий истинный театральный писатель, выступающий со своей эстетической программой, со своим видением жизни, Корнейчук поставил перед советским театром новые творческие задачи. Его пьесы потребовали новых режиссерских концепций, нового типа советского актера, новых художественных средств выразительности.

Для драматургии Корнейчука, как и для театральной литературы других прославленных его коллег по перу, уже было мало старого театра, размеченных ампула, старых эстетических представлений о том, что такое драма, трагедия, комедия.

Театр Корнейчука потребовал особого актера этого театра, особого его режиссера, особого в конце концов зрителя, постепенно выраставшего на образах и идеях драматургии Корнейчука в стойкого и мужественного гражданина своей молодой Советской Родины.

Постановкой одной из ранних пьес Корнейчука «Каменный остров», осуществленной в 1930 году, Театр имени И. Франко навсегда соединил себя с драматургом, стал самым верным его творческим другом и истолкователем.

Пьесы Корнейчука связаны с лучшими театрами страны, их ставят и играют выдающиеся художники нашего времени. Как правило, начав свой путь на украинской сцене, пьесы эти перешагивают границы республики, а затем и границы всесоюзной сцены, отправляясь в далекие победные странствия по сценическим площадкам всего мира.

Стоит задать вопрос: отчего так любили театры

пьесы Корнейчука, почему к ним всегда обращались и обращаются талантливейшие наши театральные коллективы?

Вероятно, потому, что работа над ними давала актерам и театрам большие творческие просторы,— они не просто играли новую советскую пьесу, они сталкивались с новым запасом идей, узнавали самих себя в живых, движущихся характерах, которые предлагал их вниманию, вниманию зрителей, писатель.

Встречаясь с драматургией Корнейчука, театры должны были многое менять в самом стиле своей работы. Они уже не имели возможности жить вчерашними представлениями о сегодняшнем дне, таком осязаемом в пьесах этого драматурга. В высшей степени примечательно высказывание В. И. Немировича-Данченко, относящееся ко времени работы МХАТа над «Платоном Кречетом»: «Мы еще слишком часто сидим в мхатовской своей коробке, мало изучаем жизнь и не умеем выражать свои чувства как люди сегодняшнего дня. Наши приемы и воспоминания устарели. Пьеса Корнейчука не позволяет нам пользоваться старыми приемами. Она вся пронизана новым»<sup>1</sup>.

Роль драматургии Корнейчука для Художественного театра была чрезвычайно важной, чрезвычайно существенной. И уже одно это было высочайшим признанием драматурга, признанием его мастерства.

Постановки пьес Корнейчука в Художественном театре, в Малом театре, который многие и многие годы был самым душевным образом связан с драматургом, позволили этим старейшим театральным коллективам глубже взглянуть в современность, тверже укрепиться на позициях социалистического реализма.

Сыграть ту или иную роль в пьесе Корнейчука значило подняться на новую ступень не только личного

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Богуславская З. Драматург и театр. Киев, 1961, с. 50.

своего дарования, но и на новую ступень общественного сознания.

Ленин — М. Штраух, Макар Дубрава — А. Бучма, Горлов — А. Дикий. Напомним хотя бы три эти превосходные актерские работы для того, чтобы стало ясно, какого же масштаба драматургия Корнейчука, какие сильные, неповторимые характеры дарит она современным художникам сцены.

Известно, что Надежда Константиновна Крупская находила больше всего сходства с Владимиром Ильичем у актера Максима Штрауха в роли Ленина из спектакля «Правда». «На пьесе Корнейчука в театре Революции и на пьесе Погодина в театре Вахтангова,— писала Надежда Константиновна,— публика... переживает пьесу вместе с автором и артистами, ее играющими. Это, по-моему, очень большое достижение. Когда появляется Ленин, публика раздражается громом аплодисментов. Но характерно. В пьесе Корнейчука «Правда» публика в первых двух действиях очень активна, а в третьем действии с появлением Ильича затихает и напряженно следит за игрой. Надо сказать, что обоим артистам, играющим Ильича, и тов. Щукину, и тов. Штрауху, удалось показать Ленина на трибуне. У тов. Штрауха даже в голосе слышатся иногда нотки Ильича»<sup>1</sup>.

Быть может, на основании этих слов Надежды Константиновны стоит еще раз взглянуть в образ Ленина, написанный Корнейчуком и, как видно, во многом точно совпавший с гениальным своим прототипом.

Роль Макара Дубравы среди многих других актеров советской сцены играл выдающийся украинский артист Театра имени Франко Амвросий Бучма. Никогда не забудется волнующая сцена, когда старый шахтер находит в затопленной шахте вещи своего сына, погибшего в го-

<sup>1</sup> К р у п с к а я Н. К. О пьесах, посвященных Октябрю.— Правда, 13 декабря 1937 г.

ды Великой Отечественной войны. Он прижимает к груди сыновний пиджак, как прижимал бы родного сына. Но горькое это объятие, горькое и символическое. Мирный послевоенный труд внезапно встречается со страшными следами войны. Актер долго держал паузу, в которой слышалось напоминание.

Дикий — Горлов. Исполнение этой роли именно этим актером больше всего нравилось Корнейчуку, о чем он нередко говорил в наших беседах. А. Дикий был беспощаден к своему Горлову. Сильным уходил он из пьесы, так ничего и не поняв из того, что случилось. До сих пор помнится кряжистая, крепкая фигура в генеральской шинели нараспашку и глаза, устремленные в зрительный зал в поисках сочувствия, оправдания, но зрительный зал не сочувствовал и не оправдывал Горлова — Дикого. Этот человек духовно мертв. Психологическая сатира — так можно определить роль Горлова в исполнении А. Дикого, и этот сложный жанр актер освоил в постижении театра Корнейчука.

Пьесы А. Е. Корнейчука сыграли серьезную роль в творческой биографии многих и многих замечательных актеров и режиссеров советской сцены. Назовем мхатовцев — Добронравова, Топоркова, Степанову, мастеров украинского театра — Гната Юру, Сердюка, Марьяненко, Крушельницкого; вахтанговцев — Державина, Гриценко, Пашкову, Алексееву; артистов Малого театра — Ильинского, Владиславского, Зражевского, Светловидова, Пашенную, многих, многих других.

Еще два кадра из театра Корнейчука: Царев в роли секретаря обкома Ромодана из спектакля Малого театра «Крылья» и Яблочкина — старая учительница Горлицвет, пришедшая на прием к секретарю обкома. Интересно, что эту роль Корнейчук написал по просьбе Александры Александровны Яблочкиной, которой очень понравилась пьеса. Не случайно и учительницу зовут Александрой.



Мягкий, льющийся из глубины души голос Царева. Но теплый этот голос не успокаивает взволнованную учительницу. Ее занимает все — и непорядки в городе, и неустройство судьбы близких людей. В немодной, смешной уже шляпке, в старинной шали, под которой орден Ленина и Трудового Красного Знамени, Горлицвет как бы и была самой Яблочкиной, вечной хлопотуньей по общественным делам.

Театр Корнейчука. Как часто он смеялся, недоумевал, когда при нем говорили: театр Корнейчука. Как это нескромно, нет никакого театра Корнейчука, говорил он, есть пьесы, есть труд, есть радость творческого поиска. И все же мы бы оставили это понятие — театр Корнейчука. Теперь-то уж точно видно, что он есть, этот театр, — особый, неповторимый мир, живущий по вечным законам партийности и народности, добра и красоты.

Но Корнейчук никогда не был просто писателем. Он был выдающимся общественным деятелем, человеком горьковской складки, понимающим литературу как движущуюся политику, как воплощенную современность, в которой ты сам безустанный работник.

Корнейчук был коммунистом во всем, что он делал, во всем, о чем думал, о чем говорил. А быть коммунистом для него значило постоянно находиться на передовой времени, выполнять задания партии и государства, выходить за рамки чисто литературной деятельности, соединяя ее с огромной государственной и партийной работой.

Активная общественная жизнь литератора — завоевание советского строя, советской действительности, где писатель — это учитель жизни, совесть поколения.

Активная общественная роль писателя в нашей стране — это еще одна новаторская грань партийности искусства, когда партийность и есть образ жизни художника, единственно возможная форма его существования.

**Герой Социалистического Труда Александр Евдокимович Корнейчук** в разные годы был депутатом Верховного Совета СССР и УССР, членом ЦК КП Украины, Председателем Верховного Совета УССР, заместителем народного комиссара иностранных дел СССР, народным комиссаром иностранных дел УССР, первым заместителем Председателя Совета Министров УССР, действительным членом Академии наук СССР и УССР. Корнейчук был награжден четырьмя орденами Ленина, орденами Октябрьской Революции, Красного Знамени, Красной Звезды, он был лауреатом международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», лауреатом пяти Государственных премий СССР и Государственной премии УССР им. Шевченко.

Академик Корнейчук. Не номинальное это понятие. Он был поистине академиком, так как эрудиция его в области литературы советской, литературы западной была поразительна. Беседы с ним были не просто интересными, они были поучительны — поток ценнейшей информации всегда был соединен с мудрыми обобщениями.

Корнейчук был собирателем сил украинской литературы, молодой драматургии, к нему шли за творческой помощью свободно и естественно, как шли к Горькому, как шли к Фадееву, к людям, которые и сами были целой академией — академией гражданственности и эрудиции, жизненного опыта и высочайшей культуры. Народной академией была жизнь таких людей, потому что именно народ дал им все, чем они владели, и они всегда помнили это.

Корнейчук в борьбе за мир. Отдельная и огромная страница в истории жизни и деятельности А. Е. Корнейчука. Он боролся за мир со многих трибун мира, боролся словом, страстной партийной убежденностью, боролся своими произведениями. Как правило, он говорил тихо, доверительно, обращаясь будто бы не к разуму,

а к сердцу собеседника. Он говорил негромко, но «голос Александра Евдокимовича волновал людей всех континентов, всех стран, на исторических конгрессах Всемирного Совета Мира, на сессиях его Президиума, на больших и малых встречах борцов против империализма и войны. Голос Александра Корнейчука всегда был полон силы и уверенности в великом советском народе, подлинным сыном которого он был. Во Всемирном Совете Мира он был символом советского человека в самом прекраснейшем значении этих двух слов»<sup>1</sup>. Пожалуй, и не скажешь лучше, чем сказал о Корнейчуке — борце за мир — секретарь Всемирного Совета Мира Ромеш Чандра.

Корнейчук — автор пьес — был и автором многих государственных проектов. Так выглядит общественная жизнь советского художника, чья творческая деятельность неразрывна с деятельностью государственной.

Корнейчук встречался со многими и многими деловыми людьми, общественными деятелями, учеными Запада, и всех поражал глубиной своей личности, высокой культурой, широкой эрудицией.

На Западе его нередко спрашивали: а что же такое Украина? Это любопытно. Его спрашивали об Украине, потому что он, интеллигент в высшем смысле этого слова, человек широчайших знаний, всегда оставался украинцем, верным сыном прекрасной своей земли. «Не раз спрашивали у меня общественные деятели в Париже, Риме, Дели, на далеком Цейлоне: «Расскажите, что представляет собой Украина?»<sup>2</sup> Так соединялись земли и города. Так становились побратимами люди доброй воли всех стран, слушая вдохновенное и негромкое слово Корнейчука.

---

<sup>1</sup> Радянська Україна, 17 мая 1972 г.

<sup>2</sup> Литературная Украина, 18 марта 1966 г.

Он беседовал с американскими учеными, и они лучше понимали после этих бесед мирные цели советской науки.

Он беседовал с коммунистами капиталистических стран, и они яснее осознавали задачи своей героической работы.

Он беседовал с прогрессивной буржуазной интеллигенцией, и она активнее включалась в борьбу за мир.

Александр Евдокимович Корнейчук стоит в ряду таких борцов за мир во всем мире, как Жолио-Кюри, Александр Фадеев, Михаил Шолохов, Николай Тихонов.

Писатель, коммунист, труженик. Что короче и что содержательнее можно сказать об Александре Евдокимовиче Корнейчуке? К нему прислушивались люди всего мира. Он написал около тридцати превосходных пьес. Всюду, куда ни посылала его партия, он был компетентен. Он был компетентен в области руководства искусством, в воспитании новой творческой смены, во всем, что делал он на протяжении всей своей жизни.

Анатолий Владимирович Софронов активно вошел в драматургию, когда не так-то просто было уверенно, громко и талантливо заявить о себе как о литераторе, пишущем для сцены. Шли 50-е годы. Страна жила радостным, вдохновенным ощущением великой победы над фашизмом, и в то же время перед нею каждый день вставали все новые и новые трудности. Надо было заново восстанавливать разрушенное хозяйство, надо было залечивать раны и переходить на мирные рельсы, сменив праздничные марши трудовыми ритмами. Для писателей это означало необходимость познать сложную диалектику времени, услышать живую радость исторической победы, осмыслить конфликты и противоречия, возникающие на резких поворотах к мирной действительности.

Не все и не всегда складывалось в конце 40-х—начале 50-х годов благополучно для драматургии. Иногда увлеченные общим радостным настроением литераторы полагали, будто бы исчерпаны все конфликты, разрешены все противоречия. Исполдволь, почти незаметно, возникала так называемая теория бесконфликтности, губительная для самой специфики драмы, которая не может мыслить себя без горячего динамизма конфликтной ситуации. Другие, напротив, окрашивали свои произведения в цвета мрачные, с головой погружались в неразрешимые конфликтные коллизии, видели все в черном свете. Так складывались в драматургии тех лет почти полярные позиции: с одной стороны, лакировка жизни, с другой — представление о жизни как о нескончаемых и неразрешимых

трудностях. И то, и другое было одинаково вредно для драматургической литературы, ослабляло ее силы, уводило от решения важнейших и насущных забот времени.

Справедливости ради стоит сказать, что в начале 50-х годов для советской сцены работали первоклассные наши писатели. Большой отряд виднейших драматургов, чья глубокая идейность и отточенное мастерство давно завоевали блистательную художническую репутацию, были в эти годы в расцвете своего таланта, новые пьесы подписывались звучными и яркими фамилиями: Борис Лавренев, Константин Симонов, Леонид Леонов, Николай Погодин, Август Якобсон, Александр Корнейчук.

По-прежнему волновали советского зрителя и читателя произведения, созданные недавно, но уже вошедшие в золотой фонд советской классики: «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова. Это были уже вечные пьесы, и в то же время еще совсем живые, овеянные горячим воздухом огненных военных лет.

Само собой понятно, что заинтересовать театры, заинтересовать зрителя и читателя было в эти времена не так просто. Как и всегда, в драматургию приходили молодые люди, среди них были и повидавшие виды фронтовики, и труженики тыла, но далеко не всегда имена эти укреплялись на театральном афишах. То не хватало таланта, то не хватало характера, то не хватало воли, то оригинальное начало сменялось нудными повторами, то два-три живых впечатления тонули в сером месиве штампов — словом, выплывали в бурное драматургическое море немногие, и уж совсем немногие достигали желанного берега — широкой всесоюзной сцены.

Тогда-то и зазвучало имя молодого драматурга Анатолия Софронова. Я хорошо помню, какое сильное и свежее впечатление произвели его первые пьесы на театры, на зрителей, читателей, театральную общественность.

Были ли это просто хорошие пьесы? Несомненно. Но было и нечто другое, что заставило тогда разглядеть молодой талант, а затем, через многие годы, понять, что не ошиблись в нем, что в литературу пришел подлинный драматический писатель. Каждая пьеса Софронова открывала новый пласт жизни, говорила о сложных ее противоречиях, как правило, не попадала ни в розовую идиллию бесконфликтности, ни в черную гамму вечной неудовлетворенности. Мы можем сегодня назвать многие проблемы, волнующие современную драматургию, многие темы, захватившие в последнее время всенародное внимание. Но, если оглянуться назад, увидишь, что уже в пьесах молодого Софронова поднимаются вопросы, затрагиваются темы, вызывающие в наши дни всеобщий интерес.

Вспомним хотя бы такую пьесу, как «В одном городе», — визитную карточку драматурга Софронова. Это была в полном смысле слова пьеса на производственную тему, тогда, быть может, немного странная, необычная, сегодня же столь органичная для нашей сцены. Диспут, который начал Софронов тогда в своей пьесе, продолжается и до сих пор. Этот диспут — столкновение разных отношений к труду, разных пониманий смысла человеческого бытия и трудовых, нравственных, этических задач данного исторического дня.

Вспомним другую пьесу Софронова — «Московский характер». Она тоже казалась поначалу не очень вписывающейся в театральную амплитуду времени, так серьезно и детально разбирал драматург сугубо производственные дела — должен ли завод выпускать нужный людям бытовой ширпотреб, должен ли завод, минуя интересы конкретного дня, думать о будущем, о мирной стройке?

Вспомним сатирическую комедию «Карьера Бекетова», пьесу, поразившую всех напряженнейшим сатирическим конфликтом, едкой горечью в постановке трево-

жащих вопросов — как жить, как делать карьеру, что такое анонимное письмо, доносы, надо ли прислушиваться к ним, ведь вроде бы совсем еще недавно анонимки и доносы, таинственные телефонные звонки могли в чем-то решать, и трагически решать, судьбу человека. Вспомним пьесу «Деньги», в которой автор яростно, с сердечным размахом, с классической объемностью говорил о том, как вещи становятся для иных людей смыслом жизни, как материальный фактор не сливается с духовным, но абсолютно заслоняет его. Вспомним все эти пьесы Софронова для того, чтобы обозначить ими какие-то определенные направления в дальнейшем течении драматургии, в которой впоследствии ярко вспыхнула и производственная тема, и до сих пор звучащий конфликт между частными, но необходимыми заботами дня и глобальными, иногда не сразу всеми осознаваемыми заботами века, и борьба с разъедающим душу «вещизмом», и сатирический гнев против лжецов, клеветников, портящих жизнь честным людям.

И вот что любопытно: многие пьесы Софронова зачастую опережают свое время. Как правило, ни одна из пьес «раннего» Софронова не утверждалась на сцене бесконфликтно. Я в силу служебных своих обязанностей того времени хорошо помню, с какими трудностями приходили в театр драмы и комедии этого автора. Нередко слышались банальные фразы: так в жизни не бывает. Неужели есть какой-то особый московский характер? — спрашивали тогдашние театральные критики, тогдашние «ответственные за искусство». Значит, есть и некий киевский, ростовский характер, и т. д. и т. п.? Софронов своими пьесами иногда действительно опережал время, поэтому так конфликтна была их сценическая судьба, а сегодня «Московский характер» давно уже стал олицетворением советского характера, всего лучшего, что есть в человеке.



В пьесах Софронова сразу же прозвучало то неповторимо личное, что и по сей день связывается с его дарованием. Этим неповторимым оказалась яркая фольклорная стихия, живая сочность народного языка, тяга к эпическим народным характерам, любовь к соленой и острой шутке, если можно так сказать, «раблезианский» народный юмор. Шолоховский дед Щукарь и софроновский дед Слива (персонаж многих его комедий) оказались как бы побратимами.

Софронов никогда, как бы прекрасно ни шли его литературные дела, какие бы посты он ни занимал, как бы тесно ни соединялся с Москвой, куда переехал из родного Ростова, не отрывался от народной жизни. И до сих пор, когда уже заботят болезни, когда уже солидно звучат годы, когда уже не так легко отправляться в дорогу, Софронов вечно уезжает. И уезжает не только в «престижные» заграничные командировки, он уезжает в родные места, к «казакам», к родным рекам, к родному говору, к народной песне. Лишь соприкоснувшись с этой народной стихией, Софронов снова может писать. Иначе нельзя себе представить прославленную его трилогию «Стряпуха», «Стряпуха замужем», «Стряпуха-бабушка», так как она окрашена в яркие «малявинские», «кустодиевские» цвета народной жизни.

Нередко пытаются определить специфику той или иной национальной драматургии. Труднее всего поддается определению национальная специфика русской литературы, много тут разных напластований. Но если задуматься над тем, что отличает русского драматурга Софронова, станет очевидным: тяга к драме и комедии одновременно, к слезам и смеху, к веселости и грусти, к лирике и бурлеску. Софронов-комедиограф и Софронов — автор драм и мелодрам — это как бы единый писатель, остро чувствующий сюжет, неистощимый придумыватель хитроумных сценических ситуаций, забавных или драматических

народных характеров. Софронов — поэт, он известен, широко известен, как автор многих и многих отличных стихотворений, поэм, прикипевших к народному сердцу песен. И эта поэтическая стихия также отличает его пьесы, она всегда чуть-чуть смягчает грубоватый юмор, поэтизирует анекдотические сцены, вносит лиризм в водевильные преувеличения.

У каждого писателя есть свой ранний и поздний период, и дело даже не в годах, дело в житейском опыте, в устоявшемся круге тем, отборе художественных средств выразительности. «Ранний» Софронов был чуть-чуть веселее, чем этот, «поздний», чуть-чуть более озорным был его взгляд на жизнь, — он мог позволить себе и милый непритязательный водевиль, и бесхитростную любовную историю. «Поздний» Софронов стал одновременно и жестче и мягче. Графичнее его перо, чуть-чуть притушились яркие цвета, не так скор он на театральную выдумку. Но и мягче стал писатель. Осуждая пороки, он размышляет над тем, как несчастлив тот, в чьей душе гнездится порок. Он не только смеется, но и сожалеет. Теперь перед нами автор, умудренный жизненным опытом. Но в то же время между «ранним» и «поздним» Софроновым нет резкой границы. По существу, это один и тот же писатель, только больше увидевший жизнь.

В Малом театре, во многих театрах страны идет пьеса «Ураган». Теперь она стала и оперой. Вполне понятен интерес театров к этой пьесе, у нас не так много подобных произведений. «Ураган» — не случайное название. Именно ураган, ураган чувств проносится над людьми в этой пьесе, поднимающей большие нравственные проблемы.

Такие пьесы, как «Власть» и «Гиганты», во многом продолжают ранние произведения Софронова «В одном городе» и «Московский характер». Это пьесы на так называемую «производственную» тему, которая сегодня

уверенно вышла на авансцену советского театра. В пьесе «Власть» Софронов не просто занят решением тех или иных производственных проблем, он анализирует саму природу власти в советском обществе, анализирует и вступает в спор. Он спорит с драматургом Дворецким и его героем Чешковым, спорит о том, можно или нельзя руководить людьми бесстрастно, без эмоций, без сердца. Софронов подтверждает своей пьесой, что власть, за которой не бьется живое человеческое сердце, не нужна людям, даже если она помогает выполнять производственные планы. Ведь выполнение плана — тоже радость; план выполняют не машины, а люди.

«Песня жизни», «Ключ от квартиры» — эти пьесы Софронова живо напоминают нам его ранние комедии, водевили, до сих пор с успехом идущие на сценах многих и многих театров. В них автор свободен и раскован; его герои шутят и плачут, могут вдруг запеть, заговорить стихами — все возможно в комедийно-драматической атмосфере таких пьес, где водевиль соседствует с драмой. Главное, что привлекательно в них, — «ранг» тех людей, о которых пишет автор. Это люди, что называется, простые. Мы иногда забываем самый вкус этого слова, простые — значит скромные, но не обязательно заурядные. Герои пьес — это мы сами, это молодые рабочие, труженики села, служащие, интеллигенты — словом, все те, с кем мы встречаемся каждый день: в метро и в магазине, на работе и в кинотеатре.

А такую пьесу, как «Тайна саркофага», мог написать только драматург, любящий острый сюжет, хорошо понимающий смысл драматической интриги, не надеющийся на поток жизни, а выбирающий в этом потоке наиболее сильное, наиболее значительное, нужное людям. Софронов любит подробно и интересно выписывать биографии людей, ему интересны семейные тайны, ему небезразличны драгоценные семейные реликвии, он не прой-

дет мимо старых фотографий, он заметит забытую записную книжку, он вникнет в едва слышный разговор влюбленных сердец, он столкнет настоящее и прошлое, замешанное подчас на драматических перипетиях. Пьесы Софронова читать увлекательно, это — чтение, а не только репертуар, и в этом смысле Софронов — верный ученик любимого своего драматурга А. Н. Островского, который, создавая репертуар русского театра, создал и великую русскую литературу.

Среди многих других Анатолий Софронов с честью прошел фронтную дорогу. Об этом напоминают ему и вечная радость победы, и незатихающая боль старых ран, и неумирающее воинское братство. Поэтому так органичны в его сборниках пьесы «Девятый вал», «Наследство», «Земное притяжение», где речь идет о боях и солдатах, а главное — о военных традициях, о том, как современная молодежь должна беречь и свято хранить бесценное свое наследство — воинскую славу отцов.

И снова веселый Софронов. Такие пьесы, как «Не верьте мужчинам» и «Старым казачьим способом» говорят о том, что писатель этот по-прежнему молод. Его взгляд по-прежнему точно бьет в сатирическую цель, точно различает смешное. Комедия «Старым казачьим способом» как бы венчает собой многолетние поиски Софронова в области старинных народных жанров, таких, как фарс, бурлеск, балаган, раёк. В этой пьесе все преувеличено, написано густым и щедрым маслом, здесь оглушительны ситуации, характеры и сам смех.

В пьесах Софронова с удовольствием играют актеры. Тот, кто видел, никогда не забудет, а тот, кто не видел, несомненно, читал или слышал о спектакле Театра имени Евг. Вахтангова «Стряпуха» в постановке Р. Симонова. Я видел этот спектакль, и он остался среди самых сильных моих театральных впечатлений, потому что яркой

была театральная форма, серьезной — основа комедии, оригинальными и самобытными — характеры, а в зале царило такое хорошее добродушное настроение, так хотелось жить и работать, петь и смеяться, что, право же, театр выступал здесь и как художник, и как воспитатель, и как добрый, веселый товарищ. Стряпуха Павлина в исполнении Юлии Борисовой! Юлия Борисова и до «Стряпухи» и после нее сыграла немало ролей. Но право же, — да об этом говорит и сама Юлия Борисова, — редко, когда получала она такое живое удовольствие, редко, когда так подбадривал ее оглушительный смех зала, когда так органично сливалась она с народным бытом. В послужном списке народной артистки Советского Союза Юлии Борисовой софроновская Стряпуха стала в ряд со многими и многими классическими ролями. А быть может, в таких пьесах Софронова, как «Стряпуха», есть свои элементы классики, классичности, ведь классика — это, в первую очередь, постижение народной души. В спектакле играли Михаил Ульянов, Николай Гриценко, Лариса Пашкова, Юрий Яковлев. И как же они играли! С азартом, упоением, свободно чувствуя себя в атмосфере комедии, как бы импровизационной, хотя на самом-то деле пьеса эта — подлинная литература. Ощущение легкой импровизации, ощущение сотворчества каждый раз рождается у актеров, когда они встречаются с пьесами Софронова. А происходит это потому, что сам автор пишет свои пьесы, как стихи, точно выбирая слова, точно их размещая и в то же время оставляя между ними воздух поэзии, не вытесняя из них обаяния лирики.

Многие, многие годы на сцене Театра имени Моссовета идет водевиль А. Софронова «Миллион за улыбку». Начинали играть в нем В. Марецкая и Р. Плятт. Сейчас вводятся другие, молодые актеры, и спектакль живет, хотя вроде бы ничего особенного не происходит в незамысловатом этом водевиле: любовь, ревность, поцелуи,

улыбки, слезы, ожидания, и снова ревность, и снова мир, и снова ссора, и снова радость встречи. Но сделано это автором с таким изяществом, с таким пониманием водевильного жанра как жанра одновременно развлекающего и поучающего, что актеры как бы не хотят «уходить» из этого спектакля, самого ставшего «миллионером» — столько раз прошел он на сцене. И действительно, можно было отдать символический этот миллион за улыбку Веры Петровны Марецкой, и какое же счастье, что мы видели ее, улыбающуюся, веселую, грациозную, очаровательную в софроновском спектакле, в котором она так любила играть!

Невозможно, да и не нужно перечислять все актерские победы, связанные с пьесами Софронова. Важно только заметить, что театральный писатель — особая профессия. В чем же эта особенность? Вероятно, кроме необходимого в искусстве интеллекта, кроме необходимых в искусстве эмоций, кроме необходимого в каждом деле таланта, здесь необходимо еще само чувство театральной формы, само ощущение себя режиссером, актером, зрителем, оформителем спектакля, музыкантом, песенником, поэтом. И все эти грани театральности отлично чувствует писатель Софронов. Он и сам во многом человек театра. Глядя на него, вспоминаешь старых русских актеров, таких, как Давыдов или Варламов. Массивные, не очень подвижные, они преображались, когда перед ними оказывался зритель, когда они попадали в атмосферу зрелища, театра. Софронов не играет на сцене. Но когда он берет в руки гитару и поет свои песни — песни, словно бы прилетевшие с Кубани или с Дона, — право же, мы видим перед собой актера, мы слышим живое народное искусство.

Умение писать роли неотъемлемо в драматургии от умения писать характеры. Иногда рассуждают так: был бы выпукло, емко, психологически верно выписан тот

или иной характер, а уж на театре его как-нибудь сыграют, актер разберется. На самом же деле драматург обязан помнить, что характер, выписанный в пьесе, и роль, предложенная актеру, — не всегда тождественные понятия. Бывают в пьесах хорошо написанные характеры, не любимые артистами, не сыгранные как следует, остающиеся неразгаданными сценой своего времени. Написать одновременно и характер, и роль — это значит, найти для данного характера, данного образа наиболее жизненную, наиболее точную сценическую форму выразительности. И возможно, не случайно попали такие пьесы Софронова, как «Стряпуха» и «Стряпуха замужем», именно на вахтанговскую сцену: софроновское видение жизни во многом сродни острой вахтанговской форме, вахтанговским принципам — всегда искать для напряженной внутренней жизни образа яркую, выразительную и столь же напряженную внешнюю форму.

Характеры софроновских пьес, роли в софроновских пьесах не исчезают из памяти читателей и зрителей, вместе с тем как сходят со сцены те или иные пьесы. Многие характеры стали нарицательными, многие реплики вошли в народный разговорный язык. Стряпуха Павлина, дед Слива, директор завода Потапов, генерал Недосекин, семья Березиных, Странный доктор, Степан Казанец, Галина Чайка давно уже вошли в нашу жизнь как добрые знакомые, как милые друзья, как веселые собеседники. Казалось бы, совсем с недавних пор идет пьеса «Ураган» по театрам страны, но ее уже многие знают, содержание ее пересказывают — те, кто видел спектакль, тем, кто его еще не видел. И рассказывают не как нечто далекое, литературное, случившееся с кем-то, а как близкую, житейскую историю, которая могла произойти и в твоём дворе, в твоей квартире, на твоей лестничной клетке. Софронов умеет писать людские судьбы и людские характеры таким образом, что они мгновенно де-

лаются всенародным достоянием, потому что в каждой из этих судеб, в каждом из этих характеров есть хотя бы самые мелкие черточки характера народного.

В разговорный народный язык вошли, давно уже потеряв свое конкретное литературное первородство, многие репризы, афоризмы, реплики из пьес Софронова. А когда в разговор входят слова и словечки, репризы и реплики, это значит, что писатель сам поначалу услышал народную речь, услышал — и снова вернул ее людям, игристую, самоцветную, сверкающую красками гиперболы.

И вот еще что очень важно сказать: как бы весело ни писал Софронов, как бы ни отдавался целиком водевильной стихии своих произведений, каким бы незамысловатым ни представлялся на первый взгляд сюжет той или иной комедии, в основе всегда будет лежать серьезная проблема. Все произведения Софронова всегда о деле, каждый, даже самый незатейливый, водевильный конфликт всегда вбирает в себя в его пьесах важную мысль, существенные размышления о жизни. Ну, к примеру, что может быть веселее, озорнее, импровизационнее, ярче одной из последних пьес драматурга «Старым казачьим способом»? Ни на минуту не умолкает смех в зале Театра имени Гоголя, где идет эта пьеса. Одна забористая шутка сменяет другую, один невероятный характер сменяет другой, еще более замысловатый. Но под звуки куплетно-водевильной музыки, под песенки и песни, под частушки и припевы, под шутки и прибаутки, под смех и аплодисменты на авансцену все яснее, все отчетливее выходит забота писателя, — как всегда, деловая забота. Он пишет пьесу не для того, чтобы только повеселить зрителя, а для того, чтобы рассказать о том, как бережно надо хранить старинные народные садоводческие и земледельческие знания и навыки, как надо заботиться о том, чтобы люди, наработавшись в досталь,



могли с удовольствием отдыхать, есть сочный виноград, радоваться ароматному чаю и игристому вину.

«Старым казачьим способом» — это значит так, как делали наши деды. А делали они хорошо, и не грех вспомнить об этом в век научно-технической революции, когда ритм и темпы оттесняют подчас живое удовольствие от вкусной еды, питья, от яркой зелени, от сочных плодов, родниковой воды, красного солнца и синего неба. «Старым казачьим способом» — это значит ничего не делать спустя рукава, не полагаться на одни только машины, не передоверять цифрам и счетам, арифмометрам и вычислительным агрегатам то, что умеют делать руки и сердце. Такова забота драматурга в этой пьесе, и она не теряется в шуме частушек, в звоне оваций, в крепкой соли шуток.

Очень не похожи друг на друга «поздние» пьесы Софронова — производственная драма «Гиганты» и водевиль «Старым казачьим способом». Но в обеих есть одна проблема, занимающая драматурга, — отношение иностранцев к тому, как мы живем, что мы делаем. Софронов сам много ездит, много видит.

Он знает буржуазный образ жизни, он знает ему цену, он знает цену мнимым демократическим свободам, он дружит с прогрессивным писательским миром и всегда дает горячую отповедь тем, кто предает интернациональное писательское братство. И поэтому драматург нередко включает в свои пьесы иностранных гостей, их глазами он как бы снова смотрит на завоевания социализма. Глаза иностранцев, добрые или злые, понимающие или насмешливые, — это своеобразный критерий во многих пьесах драматурга, еще один критерий, помогающий понять, как велико и прекрасно то уникальное здание социалистического мира, которое мы построили.

В пьесе «Гиганты» участвует представитель некоей американской фирмы Робинсон. В пьесе «Старым казачьим

способом» американская туристка желает выведать секрет казачьего виноделия. В одном случае — серьезно, в другом — комедийно драматург утверждает свою мысль: приезжающие к нам пусть и не всегда понимают наше дело, пусть и не всегда одобряют его, но всегда они бывают потрясены, глубоко заинтересованы, поражены тем огромным размахом, которого нигде больше не встретишь.

Необходимо сказать еще об одной стороне драматургии Софронова — о ее музыкальности.

Любопытно, что многие пьесы Софронова становятся впоследствии операми, опереттами, да, собственно, иногда он пишет и оригинальные либретто для опер и оперетт. Но нас сейчас интересует, как драма или комедия, написанная по всем законам высокой литературы, подчиняется музыке, органически с ней сливается, переходит в народную песню, становится достоянием самых широких народных масс.

Недавно в Театре имени К. С. Станиславского я смотрел оперу «Ураган», и, право же, если бы не знал, что существует пьеса Софронова «Ураган», я мог бы подумать, что либретто для нее написал некий опытный оперный либреттист. И вот что интересно: опера не перестала быть литературой. Она поражает крепкой литературной основой, каждая ария в ней — это развернутая литературная баллада, каждый ее дуэт — это отточенная драматическая сцена. Уже есть оперетта «Стряпуха». И ничего в этом удивительного, потому что еще в спектакле Театра имени Евг. Вахтангова было так много очаровательных, лукавых народных песен, что невольно хотелось переложить драму на музыку целиком. Куплеты из вахтанговской «Стряпухи» распевались народом не менее долго, чем куплеты знаменитого Курочкина из «Свадьбы с приданым» в Театре сатиры. И это подлинное счастье для писателя — слышать написанные тобою слова не только

со сцены, но и на улицах, на эстраде, попросту говоря — в народе.

«Идут за парой парами,  
Идут, звеня гитарами...» —

так начинается одна из песен Софронова, а по существу, так аранжированы и все его спектакли, все его пьесы, они как бы всегда «звонят гитарами», наполнены музыкой.

Писатель Анатолий Софронов — истинный труженик. Это необходимо заметить, потому что не так редко встречаются у нас литераторы, которые гораздо чаще, чем слово «работа», повторяют слова «творческий простой», «творческий отгул», «творческий отпуск», «поездка за материалом», «творческая командировка», — словом, все что угодно, кроме самого творчества. Софронов всегда работает. Он работает не только как редактор журнала «Огонек», как член многих и многих редколлегий, многих и многих общественных организаций. Его главная работа — писательство. Он пишет свои пьесы не как каторжник, прикованный к рабочему столу, он пишет их захлебываясь от восторга, подчас даже слишком торопливо, но и в этой торопливости есть азарт, есть желание как можно больше сказать людям о жизни и о них самих. Писательский труд для Анатолия Софронова — это и есть его жизнь. Когда встречаешься с ним, не видевшись несколько месяцев, у него не надо спрашивать, как это принято обычно, о здоровье, о настроении, о делах. У него надо спросить: «Как с новой пьесой?» И он обязательно скажет: «Недавно закончил, приходи послушать, буду читать друзьям, буду читать на труппе такого-то театра».

Иногда думаешь: а не слишком ли он торопится? Быть может, надо отложить какую-то пьесу, чтобы вернуться к ней потом, а пока позаботиться о том, что не поставлено, что не напечатано, не нашло еще дороги к людям. Но столь многие не торопятся, столь многие

возвращаются к сделанному, столь многие активно заняты бесконечным проталкиванием своих пьес на сцену и в печать — так пусть уж работает Софронов теми же темпами, с таким же азартом, с каким работал всю свою жизнь.

Когда читаешь пьесы Софронова, думаешь: какое это счастье видеть свои произведения напечатанными, вновь и вновь убеждаться и убеждать, что драма — это большая литература. Когда видишь, как в водевиле «Старым казачьим способом», поставленном режиссером Б. Голубовским в Театре имени Гоголя, упоенно, самозабвенно играет один из старейших советских актеров Борис Чирков, понимаешь, какое же это счастье — писать для настоящих актеров, видеть свое произведение в их исполнении.

Драматургию Софронова всегда отличали и отличают народность, партийность, идейность. Это уже безмерно много, но если к этому прибавить еще специфический талант драматурга, это и будет увлекательный Театр, прекрасная литература.

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА . . . . .	3
БОРИС РОМАШОВ . . . . .	10
БОРИС ЛАВРЕНЕВ . . . . .	29
НИКОЛАЙ ПОГОДИН . . . . .	40
АЛЕКСАНДР КОРНЕЙЧУК . . . . .	62
АНАТОЛИИ СОФРОНОВ . . . . .	95

**Владимир Федорович Пименов**

**СВЕТ РАМПЫ**

**Редактор Е. Ладонщикова**  
**Художник В. Богданов**  
**Художественный редактор Г. Шотина**  
**Технический редактор Л. Чуева**  
**Корректор Л. Конкина**

**ИБ № 2591.**

Сдано в набор 01.04.81. Подписано в печать 21.08.81. А10986.  
Формат  $70 \times 90^{1/2}$ . Бумага типогр. № 1. Гарнитура школь-  
ная. Печать высокая. Усл. п. л. 4,10. Уч.-изд. л. 4,96. Ти-  
раж 20.000 экз. Заказ № 353. Цена 15 к. Изд. инд. ЛХ-278.  
Издательство «Советская Россия» Государственного комитета  
РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной тор-  
говли. 103012. Москва, пр. Сапунова, д. 13/15.

Текст набран способом фотонабора и отпечатан с фотополи-  
мерных форм в Сортавальской книжной типографии Управ-  
ления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли  
Совета Министров Карельской АССР, г. Сортавала, ул. Ка-  
рельская, 42.