



СЕЗОН этот особый: шестьсот театров страны готовили спектакли к началу партийного форума, определившего почти до конца века движение нашего общества во всех областях жизни. Это не значит, что мы получили 600 шедевров. Однако в эту пору театрами было создано немало ценностей.

...«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского — пьеса для всех сезонов. Она, как могучий конь, вынесет с поля боя даже не слишком умелого ездока. Что же говорить о всаднике, уже дважды бравшем в руки поводья: «Оптимистическая трагедия» — в ленинградском Большом драматическом театре имени Горького.

Если первая редакция «Оптимистической» Г. Товстоногова была спектаклем патетическим, освещенным бессмертным маршем матросского полка и щемящим вальсом его прощального бала, если в мощных актерских созданиях его жила знакомая, властная интонация ораторского голоса Вишневского, обращенного к нам, людям конца пятидесятих годов (так определял характер спектакля сам Г. Товстоногов), то сейчас режиссер не столько слышит вмах романтических крыльев, сколько различает то новое, что принес в пьесу наш драматический век: святой опыт минувшей войны, боль за все, что происходит на свете, жестокость и нежность.

В первой же ремарке Вишневский пишет о музыке, где нелегко с мощью и скорбью слышны «неистовые искания ответов и нахождения». В новой редакции Товстоногова почти нет музыки: только глухие удары барабанов, редко налетит, взорвется музыкальный шквал, и снова барабаны и какой-то странный звук — ход Времени, гул истории, напряжение минуты... В этой грозной тишине слышнее заданные трагедией вопросы: сумеет ли человек преодолеть маленькое цепкое словечко «мою», которое так прочно сидит в нем, и вообще, что такое наша жизнь, смерть и борьба? Под знаком Шекспира возник и новый финал спектакля — гибель всего полка. Это не подавляет, а лишь обостряет мысль о том, как жить за тех, кто не дожил.

А контрапунктом по всему спектаклю — милый голос женщины-Комиссара — А. Малеванной, пишущей в огненном полыхающем письме любви домашние письма матери. Этот голос возникает сразу же после обращения в зал старшим и их боевых труб. Какое смелое начало героической симфонии! Героем спектакля становится матрос первой статьи Балтийского флота Алексей, чей мозг горит от «неистовства вопроса», о которых шла речь. Играет его артист А. Толубеев, играет яростно, вдохновенно, пластично... Е. Лебедев — Вожак, как всегда, ищет новый поворот роли: красные галифе, серга, некая «историческая поза», и за всем этим

хитроумная тактика фюрера анархистской матросской вольницы. Кроме Е. Лебедева, меня поразили две эпизодические фигуры: плененный анархистами офицер — артист О. Басилашвили, показавший, что такое человеческое достоинство за минуту до смерти, и поразительно сыгранный О. Борисовым Сиплий. Шут Вожака, его холуй, его адъютант, жалкий и страшный, чья дурная болезнь есть лишь предметно обозначенный знак неизлечимой болезни тотального человеконенавистничества.

Г. Товстоногов полемизирует в этом спектакле с самим собой, со своей первой знаменитой редакцией. Кто-то ностальгически вздыхает по этому поводу, но время меняется, и Г. Товстоногов, несмотря на громаду найденного, изменяется вместе с ним.

Черное знамя анархии ядовитой змейкой вползает и на мачту старого ржавого крейсера, занимающего всю сцену Центрального театра Советской Армии, где П. Хомский поставил ту же «Оптимистическую трагедию» с А. Касаткиной в роли Комиссара. П. Хомский свободно чувствует себя в огромном пространстве сцены ЦТСа, умело пользуясь ее высотой, поднимая откуда-то из глубины духовые оркестры или отдельные фигуры, приобретающие благодаря этому особый смысл, и, наконец, — что главное, — давая актеру счастливую и желанную возможность крупного плана на «передовой» просцениума.

Театр, широко пользуясь текстами всех редакций пьесы, продолжает романтическую историю трагедии. Быть может, несколько чрезмерно делая упор на слово «оптимистическая»: натарис все же сильнее духового оркестра. Вместе с тем в спектакле есть и свой особый и очень важный ныне мотив (его несут по-своему сильный, грузный Сиплий — А. Петров и Вожак), — ана буйных очагах народного восторга, как призраки, всплывают багряные цветы, я в сердце девушки вложу восторг убийства и в душу детскую кровавые цветы. Эти стихи, правомочно введенные П. Хомским в пьесу (ведь цитирует же Комиссар строки Гумилева), производят Вожак, в исполнении актера Г. Крынкина представший перед нами в неожиданном облике «героя, сниталяца морей, альбатроса», эдакого жестокого красавца, любителя Бетховена и крокодиальных стиков. Что же, были и такие персонажи в истории. Им ни почем, что вероломные убийства рожают лишь новые преступления.

В дни съезда «воскресла» и еще одна старая пьеса. Я имею в виду «Мистерия-буфф» В. Маяковского. Поставленная в 1918 году в Петрограде, она стала точкой отсчета начала нашей сцены. «Миниатюра мира в стенах цирка». «Когда я умру», — говорил о «Мистерии» Маяковский, — она будет переделываться другими и может быть, от этого станет еще лучше». Он хотел видеть ее всегда сегодняшней, сиюминутной. «Переделывайте меня, переделывайте», — как бы обращался он к будущим режиссерам, но на это решались немногие, предпочитая переделывать других классиков, которые об этом не просили. Е. Симонов решил. Он соединил Маяковского с... Маяковским и создал разноцветный политический карнавал с «адам» и «раем», в котором сильнее всего звучит столь насущное сегодня осуждение войны.

О. О. ЧЕМ я хочу сейчас рассказать, как бы продолжал дискуссии «Книга на сцене», только не в театральном, а в сугубо предметном, практическом плане. И действительно, в этой области главное — практика: получается или не получается. Если получается —

дискуссий не возникает. Не получается — ставится под сомнение и сама правомочность обращения театра к прозе. Я видел в ленинградском Театре комедии, как получился в постановке талантливый П. Фоменко спектакль под названием «Теркин-Теркин». Уже в тот момент, когда одетый в солдатскую шинель режиссер поднес сделанный из снаряда светильник к лицам солдат, стоящих на сцене, и, как бы вспоминая каждого из них, словно думая вслух, прочел знаменитые строки Твардовского: «Я знаю, никакой моей вины в том, что другие не пришли с войны... речь не о том, но все же, все же, все же...» — мы почувствовали: получилось. И дальше на протяжении пьесы извлеченный П. Фоменко и Л. Милиндером из стихов и поэм Твардовского перед нами возник трагический прекрасный поединок между Смертью и Жизнью, воплощенной в Теркине. Артист Г. Антонов — Теркин с захватывающим азартом и бесстрашием бросал Смерти вызов. То был Твар-

наш суд результаты поиска. Быть может, специалисты по Горькому будут укорять: где такая-то сцена, где такие-то персонажи романа, можно ли объединить, скажем, в один образ Лидию Варавку и жену Самгина, что действительно представляется сомнительным... Но А. Гончаров, А. Ромашин сделали главное: в движении исторической панорамы России они показали фигуру нарицательную, «чертову куклу» — как называл Самгин на Луначарский, то есть человека пустой души, через которую проходят, не задерживаясь, самые различные идеи, не подвигая эту душу к действию.

Начинается спектакль. В красноватом халате, с канделябром в руке выходит по-старевший Самгин — Ромашин. Оборачивается к темному зеркалу и видит там другого Самгина — артиста В. Сальникова, моложе его на целую жизнь. Так возникает это двойничество, эти беседы с отсутствующей совестью, которые так любил Клим Иванович. Но его ждут и беседы другого порядка: на сцену врывается жан-

там видел, открывало мне новые возможности природы контакта, пространства, артистичности. Очевидно, что эти большие малые сцены требуют специального анализа, ибо не зря В. И. Немирович-Данченко называл их совершенно особым видом сценического искусства.

Говоря о сценах «метрополиях», я начну со спектакля, который дает возможность судить о единстве автора, режиссера, исполнителей и — несколько шире — об актерской судьбе. Пьеса А. Галина «Ретро», поставленная Леонидом Хейфецем в Малом театре, — хороший к тому предлог.

Лишь на первый взгляд эта пьеса выглядит анекдотом. Молодой одаренный драматург написал смешную, нет, скорее грустную пьесу о том, что можно, разумеется, если тебе позволяют достаток, собирать старинные вещи, но при этом нельзя забывать старых и близких тебе людей, а заодно и такие «старые понятия», как порядочность, достоинство и честь. А. Хейфец занял в своем спектакле, кроме И. Любознава,

в неожиданной в этой роли мягкостью играет хорошего, доброго человека (как воевал какой заводной на игру, на работу был в юности парень! «Какая у тебя, папа, потрясающая улыбка была!»). И тогда еще сильнее настораживает тот незаметный как будто бы процесс, когда человек просыпается однажды утром и сам понимает: он уже не тот, оглох! Его деловое крушение, в сущности, результат не только интриг зятя и выученика Ясонины, но и собственной драматической вины. Светлый талант А. Папанова оставляет нам надежду на выздоровление, на то, что его «глухарь» вновь обретет слух.

Столь же выдающимся я считаю в этом спектакле ис-



ЦТСа. «Оптимистическая трагедия». Комиссар — Л. КАСАТКИНА, Алексей — А. ВАСИЛЬЕВ. Фото В. БОГДАНОВА

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ, заслуженный деятель искусств РСФСР

„ВОЗМУТИТЕЛЬ СПОКОЙСТВИЯ“

СПЕКТАКЛИ, РЕЖИССЕРЫ, РОЛИ...

довский, в этом нельзя усомниться.

А как получится на сцене четырехтомная эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина», охватывающая сорок лет истории России, идущей к революции, предположить было трудно. Как отразить в небольшом, в сущности, зеркале сцены весь созданный Горьким мир с трагедией русских ходынок, с кровью 1905 года, с баррикадами московского восстания, с историческими фигурами Николая II, Гапон, Саввы Морозова, Бриана, Шалыпина, а главное — как сделать так, чтобы в зеркале этом возникли сотни лиц, населяющих роман, все эти праздное болтающие о судьбе России либералы, анархисты, купцы — деловые, преуспевающие, поверженные, трагические; жандармы, проститутки, монахини, хлысты, дендиствующие дамы и литераторы, донкихоты народнической стихии и, наконец, мужики и бабы российские с их талантом, верой, горькой долей, назревающим гневом и еще те люди, что не болтают о революции, не думают изменить жизнь «системой фраз», а самоотверженно отдаются революционному делу?

Если учесть, что Горький, работая над романом, все время жаловался в письмах на то, как одолевают его безмерность, «гейзеры» материала, то можно представить себе степень давления этих «гейзеров» на Театр имени Маяковского и его главного режиссера А. Гончарова, который замкнулся на то, чтобы превратить четыре тома эпопеи в 85 страниц произведения для театра. Вместе с артистом А. Ромашиным — Самгиным (он помогал ему и в его режиссерском труде) Гончаров искал двенадцать лет, пока решился вынести на

дармский ротмистр Леонтьев (арт. Ю. Горобец), и начинается идущий через всю пьесу дуэт, познание, «объяс души», как называет его режиссура, во время которого вываливается наружу все грязное белье жизни Самгина, хотя вроде бы он так старался всегда оставаться чистеньким. Даже предавал как-то нехотая, нечаянно вроде. Дознание рождает воспоминания юности: возвращается из ссылки дядя Яков Самгин — старый Дон Кихот из народников, воинственный, фанатичный и в чем-то уже смешной (прошло его время). Возникает первая женщина гимназиста Самгина, белошвейка, которой его мать платит за уроки любви. Мечется, скрывается за шутством отчаяние купец Лютов — некий вариант судьбы Саввы Морозова, красавица Алина становится кафельной дивой, напоминая нам, во что превращается красота в мире Самгиных. Театр нашел превосходных артистов для этих ролей — Б. Тенина, Н. Гундареву, Е. Лазарева, Н. Бутырцеву... Мы слышим музыку горьковской эпопеи, и хотя большевик Кузнецов написан весьма эскизно в романе, а следовательно, и в спектакле (арт. А. Парра), «групповой портрет» участников московского восстания дает нам представление о новой революционной силе.

ОДНАКО в сезоне этом появились не только старые пьесы и романы. Многие принесли с собой малые сцены. Лучшее, что я

Н. Подгорного и Е. Солодовой, чьи имена хорошо известны, актрис, имена которых были полубыты в потоке премьер этих лет. Чудо, что, не играя годами заметных ролей, Г. Демина, Т. Торчинская, М. Овчинникова сохранили форму. Да что там сохранили — открылись заново, да так, что только теперь стало очевидно, каков был наш общий проигрыш.

В спектакле все узнаваемы, точны, но особенно мне хотелось бы выделить дуэт деревенского крошечника Чмутина (в превосходном исполнении И. Любознава) и трогательной старухи балерины из кордебалета. Женя — крошечный из деревни — был представлен ей как извращенный, худощавый. Эта роль сыграла Марией Овчинниковой так, что за ее монологами и забавными, на первый взгляд, сценами с женой, заросшим щетиной, но, в отличие от своей очаровательной дочери и ее делового мужа, не заросшим душой, встает судьба. Здесь и несостоявшийся талант, и уже запоздалое, по инерции, кокетство, и острая тоска, и доброта. Одна эта роль, созданная в соавторстве с таким тонким и точным режиссером, как Л. Хейфец, выдвигает Марию Овчинникову в число наших лучших актрис, хотя она и не играла до этого таких больших ролей, если я не ошибаюсь, чуть ли не лет шестнадцать.

Значительные работы были и у актеров, что у всех на виду. Это, конечно же, А. Папанов и Т. Васильева в «Гнезде глухаря» В. Розова. В роли Степана Алексеевича Судакора поражает прежде всего парадоксальность решения, найденного исполнителем в сотрудничестве с режиссером В. Плучеком. Можно было бы сыграть этого влиятельного человека, переставшего слышать время и голоса человеческих тревог, жестко, обличительно, особенно, казалось бы, в Театре сатиры. Но парадокс это заключается в том, что А. Папанов

полнение Т. Васильевой роли Искры — дочери Судакора. Сдержанная — все в себе, — она видит, что происходит с отцом, понимает нелюбовь мужа, и однажды все, что молчало, скрывалось, вырывается в слезах и столах. Так рожают, так умирают. Так рождается иная Искра.

...Ольга Яковлева в роли Альмы («Лето и дым») Теннесси Уильямса в постановке А. Эфрона в Театре на Малой Бронной).

Поначалу драма знаменитого американца может показаться до наглядности очевидной: с одной стороны, ангел духовности, что, изваянный в камне, стоит на площади американского городка, с другой — медицинская схема Номо записи, где обозначены легкие, печень, почки — словом, все, кроме души, которая по схеме этой в человеке отсутствует. Но героиню Яковлевой зовут Альма, что по-испански значит «душа», очарованная душа, история умирания которой в этом маленьком городке и рассказана в пьесе.

О. Яковлевой прожит в этой роли сложный комплекс душевных движений — от мажорных, светлых красок, призывающих обуревающие ее комплексы, до отчаяния нескрываемой катастрофы: изваяние каменного ангела у городского сквера, в котором она верила, как в вечное, обмануло ее, бросил на панель. Перед нами большая актриса. Бесспорно, спор о человеке, которому чудно заснетизм, так же как чудно низведение себя и других до тех физиологических схем, что висят в кабинетах у практикующих медиков. Спор весьма насыщенный в связи с шедрым тиражированием концепции такого рода на Западе...

Наконец, Андрей Миронов — налетчик Мэки-Нож в «Трехгрошовой опере» Брехта, с блестящим поставленной в Театре сатиры Плучеком. Непрестанная смена масок: супермен, делец, солдат, буржуа, приятель шефа лондонской полиции, клоун — и, наконец, бледное лицо человека, готового все отдать за то, чтобы жить! Я уже выступал в прессе по поводу этого гармоничного по актерскому исполнению

спектакля, и если сегодня позволил себе выделить А. Миронова, то только потому, что на «Трехгрошовой опере» для меня как-то по-новому определился этот популярный артист. Я увидел, насколько он выше своей популярности. Мы долго, а некоторые и сейчас считали и считают А. Миронова всего лишь артистом «легкого дыхания», «суперзвездой», заразительным, очаровательным, почти эстрадным! За всем этим как-то забывалось, что перед нами очень серьезный художник, за плечами которого — Фигаро, Чацкий, Дон Жуан, азартная роль в гельмановской комедии, артист, никогда не живущий на проценты от найденного.

СЕЗОН не окончен, но уже сейчас можно заметить нечто общее, что заключено в этом потоке ролей и спектаклей.

Ну, прежде всего, очевидно, то, что наиболее значительные актерские свершения были обнаружены в работах, созданных активной режиссурой. Это возвращает нас и к старому, но непрерывно возобновляющемуся спору о «преступлениях режиссерского театра». Я думаю, что формула Мейерхольда «режиссерский театр — это актерский театр плюс искусство композиции целого» несет в себе ответ. Мейерхольду в этом можно поверить. А вот то, что действительно важно, на мой взгляд (и это легко обнаружить почти в каждой пьесе, о которой шла речь), — сочетание приращенности внимания к каждой реальной судьбе с тем началом особого носимического мышления, когда люди думают обо всем человеке в целом, о его движении, о его судьбе — словом, о том, что с такой силой обнаружили себя в последнем романе Чингиза Айтматова.

В Отчетном докладе Центрального Комитета партии XXVI съезду были сказаны слова о науке как о «возмутителе спокойствия». Понимая, что нельзя механически переносить это определение на искусство, я все же вижу и принимаю театр в наше время как «возмутителя спокойствия», помогающего движению нашего общества к близким дням третьего тысячелетия, открывая при этом необытный космос человеческой души.



Театр имени В. Маяковского. «Жизнь Клима Самгина». Самгин — А. РОМАШИН. Фото Т. КИСЧУК