

ЧИСТЫЙ ОГОНЫЬ ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ

ПЬЕСА Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия» в новой постановке Г. Товстоногова воспринимается как взволнованный эпос революции.

Вновь полк обращается к потомству через своих Ведущих. Вновь проходят перед нами эпизоды борьбы матросов-коммунистов, возглавляемых Комиссаром, за превращение анархической «братвы» в Первый регулярный матросский полк Красной Армии. Вновь оживают острейший поединок Комиссара с Вожакон, метания Алексея, предательство Сиплого и мерная поступь полка, выступившего на защиту революции. Вроде бы все здесь давно знакомо, но... Пьеса действительно «перечитана заново». В знаменитой постановке Камерного театра (1933 г.) А. Таиров режиссерски подчеркнул коллизию стихии революции и ее разума, столкновение между хаосом и гармонией. В Пушкинском театре (1955 г.) Г. Товстоногов, ставя «Оптимистическую», обострил тему разрушительной власти, олицетворенной в фигуре Вожакон, угнетающей и деморализующей человека.

Нынешняя постановка в АБДТ имени М. Горького с волнующей силой напоминает о борьбе и утрате народа во имя новой жизни, во имя освобождения человека. Спектакль словно заглядывает в тебя и задает вопросы, и неутомимо тревожит обращенностью к гражданской и человеческой совести каждого из нас. Этой задачей, по-видимому, продиктовано усиление трагедийного начала спектакля и одновременно поэтической окрыленности действия, легко «адресуемого» в будущее.

В ткань постановки введены отдельные слова и строки из первого варианта пьесы, опубликованного Вс. Вишневским отдельной книгой. Кроме того, использованы строчки из писем прототипа героини — комиссара Ларисы Рейснер — и документы эпохи, мотивирующие необходимость суровых мер Комиссара. (Нельзя не отметить работу заплата театра Д. Шварц по аранжировке литературного произведения). Самое существенное новшество — финальная гибель отряда, вместо традиционной для всех спектаклей смерти одной женщины — Комиссара. Финал этот — не придуманный, а введенный из того же опубликованного варианта пьесы — в свете общего решения представляется эмоционально неотразимым по своему воздействию на завершение всей постановки. Геронка массовых сцен оттенена по контрасту смехом и юмором обыденной жизни, прижизненная сольцов матросских припевок, перцем бытового фольклора тех лет. Музыка словно омыкает ход трагедии мощью маршевых ритмов, затаенной напряженностью бесстрастно повторяющихся ударов, драматизмом хоральных взлетов.

Трагедийное воздействие спектакля усилено режиссурой — Г. Товстоноговым и Ю. Аксеновым — через жестокую тяжесть смертей. Они происходят не где-то за кулисами или на заднем плане (как в преж-

ней постановке), а вынесены на первый план сцены. Офицеров, возвращающихся из плена, здесь расстреливает Вожакон, собственной рукой, у всех на глазах. Прерывистый хрип, последняя судорога вяло раскинутых ног, обезличенные серым брезентом тела, сброшенные за борт, изломанная и страшная пластика героически гибнущего отряда... Что это — жестокость художника? Его желание заставить нас содрогнуться? Отчасти так. Нет Эдипа без окровавленных, пустых глазниц. Как нет шекспировской трагедии без гибели ее основных участников.

И все-таки главное видится в ином. Это — напоминание, брошенное в сегодняшний зал, окрашенное в цвет крови, напоминание о том высшем счете, что предъявила революция человеку; о бескорыстии, и честности, и вере в идеал, которые были превыше всего. Здесь точка отсчета в борьбе. Цена ей — жизнь.

ПЕРВОМ таировской постановки была Комиссар в исполнении А. Коонен. В спектакле Пушкинского театра острую социально-общественную и нравственную проблематику несла фигура Вожакон анархистов, созданная Ю. Толубеевым. Содержание этих образов казалось исчерпанным, конфликт Комиссара и Вожакон — центральная ось пьесы — художественно исследованным. Между тем, в нынешней постановке режиссура вместе с исполнителями центральных ролей сумели взглянуть, при отдельных потерях, сегодняшними глазами на известные образы и знакомый конфликт.

И Комиссар и Вожакон проходят сквозь спектакль как сложившиеся, устойчивые, завершившие в своей обрисовке лица. Женщина-Комиссар в исполнении Л. Малеванной очерчена с удивляющей простотой и скромностью (иногда чрезмерной) сценического рисунка. Контуры образа сдержанны, мягко определены. От облика веет чистотой и духовным горением. Эта женщина душою предана своему партийному долгу.

Вы видите, как сплывает она вокруг себя матросов и, выигрывая схватку с Вожакон, целеустремленно, а внешне мягко, тонко, направляет ход событий в нужное революционному русло, и понимает: нет для Комиссара ничего важнее, чем выполнить порученное ей дело. При этом ничто человеческое ей не чуждо. И просящая, признав в старом матросе (В. Иллич) своего питерского, и тихонок всплывает от чудачи, и нежно проведет рукою по щеке нахмуренного Алексея.

В образе отчетливо стремление избежать котурнов, уйти от театральным штампов в изображение героических личностей. Надо признать, это удалось Л. Малеванной. Но в неизменной уравновешенности ее поведения не хватает какой-то доли непредсказуемости. Ведь дипломатические «шутки» Вожакон требуют со стороны Комиссара мгновенной, качественно сложной оценки, а от актрисы — неожиданных сценических приемов. Вялость ре-

акций понижает накал конфликтных взаимоотношений.

Сказываются на температуре трагического в спектакле и отдельные комические «переборы» мастерства Е. Лебедева — Вожакон. Он не просто целует Алексея — вершит поветушный обряд, не только подает знак Сиплону к уничтожению человека, но и уснащает его игровым ритуалом вскинутых и скрещенных рук. Эти штрихи образа выглядят ненужными украшениями. Они оталкают внимание от главного, что в нем обнаружено: правит бал не сильная человеческая глыба, а хитрое и злобное ничтожество, всплывшее на поверхность. Судьбы людей, вершит экзотически разряженный муляж — с серьгой в ухе, аляповатым кольцом на пальце (видимо, снятом с очередной жертвы), в неимоверных «красных галфе» и напыленной комиссарской кожанке. Вот горькая и поистине трагическая насмешка событий, остро выявленная актером и режиссурой.

Конфликт Комиссара и Вожакон остался прежним, но тембр, но регистр его стал иным. Фигурально выражаясь, не столько они — голова, сколько руки — их чистота и грязь — завладела вниманием постановщика. «Руки» — это Алексей, Сиплый, другие матросы. Конфликт в нынешней постановке оказался чуть сдвинут в сторону именно этих образов — Алексея и Сиплого. Тем самым более настойчиво акцентируется проблематика верности революции и ее предательства.

Алексей в ярком, темпераментном исполнении молодого А. Толубеева — само брожение матросской массы. Однако в этой постановке он изначально не связан так плотно с Сиплым, как это было прежде, когда они издевательски пели в лицо Комиссару «Спи дитя мое» и ухилили обнявшись. Он весь — движение, поиск правды. У Алексея душевная смута, закамфированная охальностью спецалиста «по вопросам брака». Он начинает с озорства, молодецкой бесшабашности бывшего анархиста, а заканчивает серьезностью и глубиной человеческого обновления. Огромная внутренняя эволюция образа передана артистом во всех ее перепадах, мучительной сложности, рельефной выпуклости. Алексей приковывает к себе внимание на протяжении четырех часов спектакля.

Одна из лучших актерских работ — Сиплый, созданный О. Борисовым. У него руки-плечи, выливающаяся походка, обезличенно-стертое лицо, повадки хозяйки, хлопотливо приглядывающей за своим добром. И не приведи господи отбиться «овечке» от стада! Сиплый сразу орет — «Я тебя приметил!!!», а это — приговор, жди брезента. Игра актера, не знающего пустот, полна желчного юмора, цепких наблюдений. В лучших традициях русского актерского искусства О. Борисов совмещает резкую индивидуализацию образа с хлестким обобщением. Его Сиплый — блестящее своей разящей силой художественное исследова-

ние матерого демагога и политического бандита.

Этот актерский квартет дополняется пронзительным драматизмом О. Басилашвили (Первый офицер), элегантною работой А. Пустохина (Командир корабля), несколько опереточным комизмом Н. Трофимова (Главарь пополнения анархистов) и тактично сыгранной ролью А. Романцова (Офицер войск противника). Принцип использования Ведущих (наиболее в ключе постановки здесь Л. Неведомский), как и завершающая реплика их — «Нет смерти для нас, нет смерти для революции», — самая отчетливая нить, связующая две постановки Г. Товстоноговым одной пьесы.

СПЕКТАКЛЬ скуп, мужественно патетичен.

Накрена к залу холодная, серо-свинцовая плоскость — корабль, когда спереди веревочный мостик, и земля — когда мостик убран. Парит над сценой вертикальная сфера-экранный. Взятая сама по себе, она нейтральна. Включенная в движение спектакля, увиденная в контексте действия, она становится многозначной метафорой. В ее нижнем вырезе — бесконечно удаленный, словно смотрит в перевернутый бинокль, фронтально развернутый матросский строй в белом. Под затененный драматизм музыкальной фразы «Идет полк, идет!» (композитор С. Розенцвейг) начинается его движение. А вместе с ним, как бы на его плечах, движется разомкнутая сфера — прошедшая история, оживающее прошлое.

Ключевые события происходят на выдвигающемся из глубины, несколько вознесенном над сценой помосте. Затененный ровным дневным светом, он превращается в корабельную палубу. Окутанный тревожной ночью синевой, становится дозорным постом. Тут под револьверный лай творит беззаконие Вожакон — и помост превращается в плаху произвола; но здесь же Алексей вершит правый суд над «властолюбивой скотиной» — и помост воспринимается как образ возмездия.

И помост и сфера, предложенные художником Э. Кочергиным, самая условность обстановки — все спрессовано здесь до символа. Режиссура избирает живописующей кисти, сокращает до пунктира изображение решение сцен, отжимая «вещность» быта до скупых обозначений.

Стилистика спектакля обнаруживает непрерывное стремление к поэтической очитности и обобщенности мысли.

Двадцать пять лет тому назад Г. Товстоногов писал: «Сценическая история «Оптимистической трагедии» далеко не окончена. В ней не раз еще будут черпать источник своего вдохновения мастера театрального искусства, каждый раз по-новому осмысляя это замечательное произведение и разрывая неизведанные пути сценического воплощения». Новая премьера АБДТ имени М. Горького — свидетельство правоты тех давних слов.

Э. ЯСНЕЦ,
кандидат искусствоведения