

ТЕАТР комедии в Ленинграде — одна из достопримечательностей города. Три десятилетия выдающиеся театральные говорили друг другу: «Пойдем к Акимову...». И сегодня

первое, что бросается в глаза тому, кто входит в вестибюль театра, — акимовские афиши. Яркие, плакатно-броские, парадоксальные по композиции. Только присмотревшись к названиям и датам, понимаешь, что некоторые уже не могли принадлежать ему, что это — сохранение традиции.

Пятый год театр работает без своего основателя, режиссера и художника, чья личность формировала и определяла лицо театра.

Но невозможно жить, только сохраняя старое. Театр не может застыть на месте. Сам Николай Павлович Акимов любил сравнивать судьбу комедии с велосипедом — если он не катится, вперед, то падает.

Четвертый сезон в театре новый главный режиссер — В. Голиков. Задача, стоящая перед ним, была трудностью недомомерной. Для утверждения своих позиций режиссер избрал пути... наибольшее сопротивление. Он начал с романа Ф. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», отнюдь не всеобщего, философского и едко-горького, к тому же сценически прославленного в свое время постановкой МХАТа (Фома Опсикин — И. Москвин), для театра же комедии, напротив, по своей литературной природе совсем непривычного.

Именно на этих трудных путях и была одержана первая победа. Принципиальная и для режиссера, и для театра. Создатели спектакля не допустили никаких послаблений себе, сразу сделав заявку на комедию «высокую», на разговор серьезный — о той среде, что позволяет рождаться и процветать Опсикину, о том, что нет ничего страшнее добровольного духовного рабства, и незачем умиляться доброте, если она бесцельна и бессильна: тогда она — лишь почва для этого рабства. Театр откровенно обвинил прекрасногодушного мямлю полковника Ростанева (артист Л. Тубелевич), а Фому Опсикина артист Л. Лемке сыграл существом вполне заурядным, но с ошеломляющим и «пикантным» следствием — по части издевательств над атеистическим достоинством человека, которое ему, гадкому паяцу, вознесшему из грязи да в князи, органически непремено. И хоть смеялись на спектакле часто, а мысли зрительские темными своим чередом, невеселые, гневные это были мысли.

ПРОШЛО три года. Тот спектакль крепко укоренился в репертуаре. Но появилось и много новых. Теперь уже отчетливо различимы направления и ответвления в работе театра, его нахождение и потери в пути. И то, что больше всего он отстаивает, что ему дорого, — политический, публицистический спектакль. Поставлены такие разные и все-таки единые в своей первооснове работы, как «Мы бомбили Нью-Йорк» — пьеса прогрессивного американского драматурга Дж. Хеллера, «Тележка с яблоками» Б. Шоу и «Ма-

ДОРОГА В ЗАВТРА

ленькое окно на великий океан» — по книге Расула Гамзатова «Мой Дагестан».

Литературоведы превозносили достоинства пьесы Шоу, но театры обычно просто не знали, что делать с ее длиннейшими политическими монологами и диалогами-диспутами, а главное — с жанром, обозначенным автором, как «политическая экстраваганца». Пьеса Дж. Хеллера скорее похожа на сценарий площадного балаганного действия, которое должно перерасти в антивоенный политический митинг, взорвав границы между сценой и залом. Что касается «Моего Дагестана», то, кажется, трудно отыскать более сложный материал, чем этот прекрасный лирический рассказ-раздумье автора, по-восточному витиеватый, переплетенный инсказаньями и притчами и лишенный сквозного сюжета. Наверное, театр мог бы жить и полечее. Но жить так он не хочет и стойко преодолевает все трудности, упрямо выявляя мысль каждого спектакля. И старается найти для нее свой язык.

Полное вырождение буржуазной демократии, тупость ее бюрократического механизма, цирковой абсурд, яркотрагический каскад нелепых, среди которых так странен и одинок человек с умом и талантом, — король Магнус, сыгранный С. Соколовым с неожиданной изысканной печалью и грустно-тонкой иронией — это в комедии Б. Шоу. А в многоцветной россыпи книги Р. Гамзатова театр выбрал те страницы, где говорится о художнике и его народе, о почве, питающей корни всякого истинного искусства, о том, что без «одны» бесплоден и жалок поэт...

Все это, вместе взятое, можно называть комплексом авторских размышлений театра об общественной стороне жизни, о месте художника — своем месте — в политических битвах века.

ЭТОТ пласт жизни был в сфере внимания театра и раньше. Но нынче были угол зрения и художественные средства. Тогда театр говорил инсказаньями, политическим языком сказок: Е. Шадря. Теперь он углубляется в новое — для себя проблемы. Речь его становится пряме, резче, откровенно публицистичнее.

Прочтя все это, можно подумать, что театр, пожалуй, пересерезначал, отступил от жанра, имя которого носит. Нет, это не так. Он умеет улыбаться — и нежно, и озорно, и чуть грустно. Он говорит о тончайших духовных ценностях, как та прозрачная музыка Моцарта, что звучит в спектакле «Тот милый старый дом» (пьеса А. Арбузова). Именно о нем, поставленном режиссером П. Фоменко, сказанное здесь. И, конечно, о главном «чуде» этого спектакля — бегая в исполнении молодой актрисы О. Антоновой.

А рядом — несколько экстравагантная, но в сути своей человеческая постановка В. Голиковым комедии

Э. Брагинского и Э. Рязанова «Сослуживцы», тоже говорящая о духовных ценностях повседневного человеческого общения. И снова актриса о «чудо» — Калугина в исполнении

О. Волковой, еще недавно тюзовской актрисы, заново обретшей себя в этой роли.

Да, хорошие актеры работают в театре комедии. Молодые и ветераны составляют слаженный ансамбль в лучших спектаклях, а иногда и просто в отдельных сценах. И художник в театре очень интересный. Работы И. Иванова органично вписываются в ткань спектакля. Художник остро чувствует стилистику автора и режиссера, мастерски владеет иронией, игрой деталями. Все это — в духе акимовских традиций и совершенно по-своему.

А ВСЕ-ТАКИ...

Все-таки порой услышишь печальный вздох старого театрала: «Не тот стал театр, не тот...». И после антракта на иных спектаклях в зале обнаруживаются пустые места. Но в следующий раз ряды опять заполнены, и постепенно число «сбегающих» зрителей убывает.

Но есть, на мой взгляд, для зрительского недовольства и объективные причины. Режиссуру волнуют философские проблемы. Прекрасно. Но театр — не университетская аудитория. Здесь путь к уму лежит чаще всего через сердце, понимание приходит через восприятие художественного образа. Прорывался и уму зритель, театр впадал в крайности: то в метафорическую перусложненность сценического языка, нагромождение символических «шифров», то в иллюстративность, примитивность. Даже в предельно простой по своей архитектонике комедии «Сослуживцы» В. Голиков придумал... систему двойников: каждую роль играют два исполнителя.

Критики спорят между собой, хорошо или плохо эта режиссерская выдумка и насколько пристала она пьесе. А по-моему, не в ней одна суть, а в общей тенденции режиссуры театра к какому-то нарочитому усложнению театрального языка, словно окажется простым и понятным вроде бы как-то даже неприлично «несолидно». С другой стороны, не все актеры, в том числе и молодые, «поспевают» за публицистическими устремлениями режиссуры. И потому в устах авторов мысль часто вянет, не перелетая через рампы, не трогая зал. Мало проделкалирование позиции. Надо суметь облеечь их в живую плоть образа. Плоти подчас не хватает. Не верится: пройдет время, и она «нарастет».

Театр комедии сегодня, такой, какой он есть, — еще во многом заново не установившийся, интересен прежде всего тем, что ведут его люди молодые, которым ни энергии, ни художественных идей, ни «3-ей воли» не занимать. А трудность и движения естественны и не опасны, если только относиться к ним достаточно самокритично.

Т. МАРЧЕНКО,

кандидат искусствоведения.