

# УТВЕРЖДЕНИЕ САМОБИТНОСТИ

Вл. САППАК

СВОИ выступления в столице Ленинградского театра имени Ленского открыл сатирической драмой Сухово-Кобылина. Но «Дело» — больше, чем лучший спектакль в репертуаре коллектива. Это спектакль — программный: в нем театр сразу же и во всю силу голоса выявляет свое гражданское и художественное кредо.

Воспомню, программы этот спектакль и для его достоянщика — Н. Акимова.

Точно ударом грома, точно звонячем на самом высоком форте главной темы симфонии, начинается этот спектакль. Луч профессора выхватывает из темноты фигуру ведущего. Почти на крике бросает он в зал подсказку к торжеству авторского обращения: «Клубовое». «Предлагаемая здесь публичная работа не есть, как бы когда говорили, план доступа... а есть в полной действительности сущее из самой реальной жизни с кровью вырванное дело...». Медленно раздвигается занавес, и в зеленатонном, фосфорическом свете предстают заставшие, точно восковые, фигуры персонажей будущего спектакля. Вот она, лесбиянка бюрократической империи! Косым полувращением избегает всяк плаката, где на вершинке «качаловства», поблескивающие тяжелым золотом мудрицы, что ниже — «сидя», уже записные были погу на верхнюю ступеньку и так окаменевшие в позе не то подобострастной, не то выжидательной, а в самом низу — верном «подчиненности»; склоненные в три погибели... Ведущий переходит за сцену и, точно в паноптикуме, аттестует каждую из фигур. И нам делается странно, что вот сейчас кончатся пролог и эти восковые мертвецы начнут двигаться, говорить человечески голосом, начнут вальсировать клубы живых — с кровью и сердцем — людей...

И когда снова распахнется занавес, когда на сцене окажется гостиня Мумресская, где все — тенью тона стен, белая, томя фарфоровая, пенка с амариными колокольцами, литографий железных толстоек, тоненький и скользкий обф часов и даже традиционный самовар на столе — будет служить контрастом к только что виденному, мы уже не на минуту не поверим в «сидялки». Какая-то тревожная, трагическая нота, которую, точно из камертона, выскоч пролог, будет звучать, дрожать, висеть в воздухе, давая настрой этому обжигающему своей правдой и своим гневом спектаклю.

Театр упрекает в том, что тема Мумресской отступила в спектакле на второй план, не обрела должной трагедийной силы. Но такъв замысел, и режиссер имел на него право. Мумресская входит здесь в соприкосновение с людьми, уже вымученными до предела, уже заморозочными и перемолотыми машиной правосудия. Обесилешив, вынуждая до последней крошечки человек — таков Мумресский — И. Назеров. Это жертва, только жертва, но более! Поэтому Мумресский и близкие его в спектакле в принципе не способны на трагедию. Чего они добиваются? Правды? Справедливости? Нет! Они молят лишь о конце тяжбы, об исходе, любом исходе, — лишь бы мукам да неизвестности конец...

Трагедийный конфликт этого в высшем смысле публицистического спектакля рождается не на линии Мумресский — Варравина, а из того ужасающего противоречия, в которое вступают картины чиновничьего произвола, с идеалом, выраженным в прологе, в фокусе спектакля — сатирические портреты тех, кто наседал на людей и рвет из них кровь, портреты некой в зеленатонных мундирах, стерильно свободных от совести, в механическом улыбкам от живых мертвецов, закатывших жизнь...

Что самое странное в Варравине, каким он предстает в великолепном исполнении П. Панкова? Его спокойствие. Он никакой не злодей, просто это его работа, он только верный страж того сознания, всеобщего и спокойного беззакония, которое для него является единственной действующим законом... Огромный верзила екурничиним рылом и ролям, как колесо, черепом, в зеленом мундире и сиря звездах, Варравин — Панков двигается с какой-то кошачьей вкрадчивостью, точно засыпая его на кинолентку и потом застывает ее чуть медленнее обычного... Нет,

он не заигрывает, не мантажирует Мумресского, а лишь объясняет, вполголосом бормоча, как в подобных случаях поступать должно. Отказ Мумресского дать взыску — для него обидя и ослепших чувствах, нарушение «втихую» и, если хотите, даже эстетично» отношения между двумя благородными людьми... Поэтому у Варравина — Панкова такие прорачные, невинные глаза, такая благодушная и умильная улыбка и такие чистосердечные, до донюшка искренние интонации голоса. Поэтому, уходя после трудового дня из департамента, он, нежный отец и хлебосол, надевает песочное на крупную клетку пальто дикенсовского доброго дядюшки, берет приготовленную для сынишки летскую лошадку и аккуратно повязанную марлей стеклянную банку ятарного варенья!

В этой сцене режиссер точно найденными деталями обращает нашу мысль к социальным корням явления, заставляет думать, что нормы поведения Варравина — «не разврат, а его нравственное развитие, его высшее понятие о своих объективных обязанностях», как писал Белинский о Горюхиным.

Да, руку Акимова мы чувствуем в этом спектакле буквально во всем. Но в то же время это и «актерский» спектакль, и такие актерские работы, как Варравин — П. Панков, Тарелкин — Ю. Бубликов, Важное лицо — В. Таскин, Лысочка — Г. Короткович, заслуживают самых высоких похвал. К сожалению, однако, мы не имеем возможности говорить о каждом из них отдельно...

Постановка «Дела» свидетельствует об углублении творческой манеры Акимова, о том, что этот талантливый художник начал ставить перед собой задачи более широкого масштаба и решать их с полдюжины гражданскими темпераментами. Наконец, этот спектакль говорит о больших потенциальных возможностях труппы Театра имени Ленского, о том, что его главный режиссер научился раскрывать эти возможности зрело и бережно.

Как же возник в репертуаре ленинградцев спектакль «Дело»? Сейчас отчетливо видно, что этот успех был подготовлен еще в «Ленках». Здесь — тот же яростный пафос и страсть сатирика, то же поднимающееся до открытого протеста решение характеров, даже удачи тех же артистов — П. Панкова (Клявиров), Ю. Бубликова (Набойкин), Г. Короткович (София).

Думается, что эти два спектакля дают тот высокий критерий, с которым следует подходить ко всем остальным работам коллектива. И больше того. Именно они говорят о том, в чем театр сильнее всего.

Почему оказался интересным такой спектакль ленинградцев, как «Охотники»? В осно-

вальной комедии С. Михалкова есть ряд острок комедийных зарисовок и наблюдений, вроде лектора-калтурщика Хапузовина или истории с неожиданным провалом диссертации аспиранта Простякиной. Но сами по себе яркие факты не получают, на наш взгляд, глубокого осмысления. Однако Акимов очень тонко схватывает легкую, «фельетонную» природу пьесы. Режиссерские находки в этой постановке блестящи, рисунок спектакля легкий и живописен. Здесь, в этой работе, театр верен себе!

Так и в спектакле «Весна в Москве» все литературное схвачено с воплощением сатирической линии пьесы. Великолепен А. Абрамов в роли комеданта Обмехитина, этот влюбленный подхалим, мечтающий лишь о «длительном» начальстве; незабываемо, как она в своем самополющенном усердии подставляет вместо пепельницы собственную руку и затем, точно получив «на чай», несет в ладони начальственный егонок, обжигаясь, но не смея стряхнуть его на пол... Что же касается темы собственно весны в Москве, то она звучит более чем традиционно. И это происходит, очевидно, потому, что романтические краски нет в палитре Акимова — это не его стихия... Точно так же ему не удается схватить наивный, но в чем-то по-своему поэтический стиль лирической комедии чешского драматурга Павла Кротова «Хорошая песня». Спектакль звучит во многом нарочито, холодно. Правда, режиссер упорно работает с молодой обаятельной актрисой А. Елеховой, изобретательнейшим образом разрабатывает всю линию ее поведения и примерно к третьему действию добивается перелома, заставляет следить за происходящим на сцене. Но спектакль все-таки остается заунывным; лирическая стихия пьесы, ее приподнятость и на эту роль не определили стиля спектакля.

Говорят, Театр имени Ленского впервые на русской сцене поставил комедию Кальдерона «Спиританный кабальеро». Но почему уходило со спектакля с названным ощущением, что все это ты уже где-то видел, видел десятки раз?

Вообще в репертуаре театра соседствуют работы яркие, самобытные с профессионально грамотными, но заунывными. Ляло Театра имени Ленского прежде всего определяет почерк Акимова. Конечно, театр — всегда сумма индивидуальностей, но закономерно, что мастер подказывает коллективу основное направление. Но у каждого таланта есть свои границы. Было бы праздным занятием упрекать Акимова за то, что он, к примеру, не ставит лирических драм Чехова. Однако, если бы речь шла, скажем, о спенническом воплощении «Походжений бравого солдата Швейка» Я. Гашека или «Трех толстяков» Юрия Олешин, мы, вероятно, прежде всего назвали бы имя Акимова. Аристофан и Мольер, Шеридан и Шбу, «Женитба» Гоголя и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, сказки Андерсена и «Короля и капуста» О'Тенра, наконец, бесспорно, драматургия Маяковского — вот, думается, репертуар; наиболее близкий художественным устремлениям Акимова. И, конечно, как неотложная задача, встают перед ним поиски «своих» авторов, которые будут создавать для театра пьесы на темы сегодняшнего дня.

Означает ли это, что Театр имени Ленского должен стать театром только немедленно-сатирического плана? Нет, конечно. В нем могут работать режиссеры и актеры тяготеющие к другим жанрам. Но обиднее для театра должны оставаться то бесхозяйное мышление, те поиски ясной и острой формы, которые так убедительно утверждает Акимов лучшими своими работами. «Чем выше полет, тем оригинальнее мир его творчества», — писал Белинский. И если мы не на словах, а на деле ратем за расцвет индивидуальностей, за неповторимое лицо театров, мы должны всячески помогать каждому художнику и каждому коллективу творчески самоопределяться, выбирать свой путь, обрести свою тему в искусстве. Только так и рождается такие спектакли, как «Дело».



Сцена из спектакля «Дело». Варравин — П. Панков, Тарелкин — Ю. Бубликов. Фото А. Липина