Янковский М. О. **Ленинградский театр Комедии**. Л.: Искусство, 1968. 178 с.

Так начинался театр 3 [Читать](#_Toc353367146)

Поиски 22 [Читать](#_Toc353367147)

Закрепление позиций 40 [Читать](#_Toc353367148)

Война. Сороковые годы 62 [Читать](#_Toc353367149)

Трудное время 90 [Читать](#_Toc353367150)

Снова в путь 104 [Читать](#_Toc353367151)

Свои авторы 120 [Читать](#_Toc353367152)

Шестидесятые годы 138 [Читать](#_Toc353367153)

Заключение 168 [Читать](#_Toc353367154)

*Рукопись была уже подготовлена к печати, когда пришла скорбная весть о внезапной кончине создателя и руководителя Ленинградского академического театра Комедии народного артиста СССР Николая Павловича Акимова.*

*Его памяти посвящаю эту книгу*

*Автор*

# **{****3}** Так начинался театр

Ленинград. Конец двадцатых годов. Нэп уходит в небытие. Вместе с ним отживают свой век временно расплодившиеся в пору «передышки» нэповские театры, нашедшие в тех условиях своего зрителя и своего хозяина — в том числе и частника. Среди такого рода коллективов разного достоинства и различных жанров можно было увидеть в центре Невского проспекта Свободный театр, предприятие откровенно коммерческое, культивировавшее миниатюру и эстрадные жанры (здесь исключительным успехом пользовался Леонид Утесов). На том же Невском проспекте процветала антреприза Музыкальной комедии, с хорошей, давно подобравшейся труппой, с режиссером А. Феона, актерами И. Орловой, О. Щиголевой, Д. Гамалей, А. Германом.

Был Театр сатиры, работавший на правах товарищества, с режиссерами Д. Гутманом, Э. Краснянским, со своей группой активных авторов (В. Типот, В. Масс, Д. Гутман, В. Ардов, А. Арго, Л. Никулин). Они ставили небольшие сатирические обозрения, в которые были вкраплены эстрадные номера и интермедии. Был театр «Кривое зеркало», возникший еще в царское время и вновь возродившийся под руководством его создателей — талантливого критика и сценического деятеля А. Кугеля и известной драматической артистки З. Холмской. «Кривое зеркало» переживало трудную полосу, особенно после смерти А. Кугеля (1928), — коллектив не мог найти себе место {4} в изменившейся обстановке. Время старых театральных пародий (типа «Вампуки», «Гастролей Рычалова») отошло, заключенная в них сценическая злободневность выветрилась. Полемические пародии, посвященные разнородным направлениям на сценическом фронте, подчас били мимо цели; кривозеркальные пьески ныне не поспевали за быстротекущей жизнью театра. Попытки отыскать свое место в новой атмосфере были робки, репертуар, создаваемый для этой труппы, был, как правило, неталантливый, немощный. К началу 1930‑х годов «Кривое зеркало» умерло, не столько по чьему-либо указанию, сколько естественной смертью. А так как и художественно труппа была слаба, то ликвидация когда-то гремевшего «Кривого зеркала» прошла совершенно незамеченной.

Театр сатиры, напротив, показал себя жизнеспособным. То было время, когда сатирические стрелы находили множество мишеней — нэпманов и «пережидавших».

Театр непрерывно обновлял афишу, ставил одно за другим веселые обозрения, явно тяготел к малой форме, тем самым доказывая свое происхождение из театров миниатюр, широко распространенных в предреволюционную пору и в двадцатые годы. Они сильно расплодились в период нэпа. Но именовать Театр сатиры тех лет «нэповским» — нельзя.

Он стрелял по тому, что мешает движению вперед. Его репертуар своей хлесткостью напоминал фельетоны на злобу дня. Многие названия пьес намекают на выбор «героев», на общее направление театра и излюбленного им жанра — его спектакли были посвящены разоблачению необуржуазии, мещан, чинуш, врагов: «Мечты… мечты», «Пуприяки в Ленинграде», «Склока», «Обидно, досадно» и др. Все эти маленькие, прошпигованные эстрадными вставками обозрения (спектакли шли два раза в вечер) показывали зрителям «моментальные фотографии» сегодняшнего дня, но снимки были сделаны наспех, не хватало должной ретуши, да и отбор объектов был поверхностный. Тем не менее спектакли пользовались успехом, как быстрый отклик на то, что занимало видное место в ежедневных газетах.

К началу первой пятилетки Театр сатиры стремился отойти от поверхностного обозрения, заменить этот жанр бытовой сатирической комедией.

{5} В 1929 году он показал «Шулера» В. Шкваркина, «Фабрику канители» А. Жуленго (Л. Дэля-Любашевского), «Республику на колесах» А. Мамонтова, «Квадратуру круга» В. Катаева. Все эти спектакли пользовались большим, устойчивым успехом. В некоторых из них участвовал Л. Утесов, вступивший в труппу Театра сатиры.

Ободренный удачным началом театр активно развивал избранное им направление: ставка здесь делалась на бытовую комедию — сатиру. Дальнейшие работы этого коллектива, созданные в 1930 году, — «Универмаг» В. Катаева, «Склока» Л. Никулина и В. Ардова, «Уважаемый товарищ» М. Зощенко. В труппе можно было выделить хорошо известную ленинградцам комедийную актрису Е. Мосолову, начинающего свой путь на сцене артиста эксцентрического плана А. Бениаминова и других даровитых актеров.

Однако с осени 1931 года самостоятельное существование этого коллектива завершается: он вбирает в себя труппу работавшего в ленинградском «Пассаже» Театра комедии, представлявшего частную антрепризу. Слияние предполагало организацию художественно крепкого государственного театра комедийно-сатирического плана, который смог бы поставить перед актерами более высокие идейные задачи, чем прежде. Огосударствление обеспечивало этому новому театру надежную опору для развития.

Как же выглядел в ту пору Театр комедии? Во главе его на протяжении многих лет стояли замечательные мастера комедийного жанра Елена Грановская и Степан Надеждин. Они располагали коллективом, в котором можно было насчитать несколько способных актеров старшего и молодого поколения. Но подлинная сила театра была не в ансамбле, а в этих двух артистах. В течение долгого времени складывался их творческий дуэт, крепнувший на своеобразном репертуаре, по преимуществу французской легкой комедии с хитросплетенной интригой, прихотливо разработанными лирико-буффонными ситуациями, с сетью игровых положений, позволяющих показывать персонажей в различных ракурсах одного и того же сценического характера.

Мастерство Грановской и Надеждина формировалось на произведениях Сарду, Вернейля, Гаво, Шельдона и других западноевропейских драматургов. Если пересмотреть репертуар этих артистов, можно будет без труда заметить, что {6} русских авторов в былое время они, по сути, не знали. Отечественная комедия, заметно отразившаяся на особенностях национальной актерской школы, в сущности, прошла мимо артистов театра, многие годы игравших в «Пассаже» на Итальянской улице. И так как это был театр одной актрисы или дуэта, то соответственно этой его особенности подбирался репертуар, формировалась труппа.

Грановскую долгие годы именовали «русской Режан», сопоставляя ее со знаменитой французской комедийной артисткой, чье творчество очень выразительно характеризовало собою стиль и направление театра, посвященного «парижской жизни», «парижанке». Конечно, это была специфическая парижская жизнь, и героиней здесь являлась специфическая парижанка.

Секрет сценического изображения такого рода героини заключен в нанизывании одна на другую мелких примет облика, в разработке деталей противоречивого — лукавого, обаятельного, взбалмошного, властного, подкупающе покорного и всегда обольстительного — женского образа, в общем лишенного глубины. Но разработка роли ведется так, что изыскивается множество психологических черточек этой однотипной в целом героини, придающих ей все же, и каждый раз заново, некие индивидуальные особенности, заменяющие серьезно раскрытый, значительный характер.

Такими были бесчисленные роли Елены Грановской в привычном для нее репертуаре. Однако она все-таки не была «русской Режан». Своеобразие ее таланта заключалось в том, что психологический рисунок ролей всегда был углублен более, чем того требовала французская школа актрис, всю жизнь воплощавших образы «маленькой парижанки», «маленькой женщины».

Грановская словно приближала приемы французской артистической комедийной школы к традициям нашей сцены, интуитивно обогащая ее теми завоеваниями, которые были присущи реалистическому русскому театру.

Для Е. Грановской характерно было искреннее стремление творчески перестроить театр, который на протяжении долгих лет ориентировался на гривуазный фарс, позже на близкую к нему легкую комедию. Грановская и Надеждин и здесь показали свое высокое дарование и мастерство. Но эти опыты переориентации не создали решительного перелома: {7} слишком уж прочны были старые корни, от которых шло творческое питание этих выдающихся комедийных актеров. В ту пору связь с прошлым была для них еще нерасторжима. Лишь позже Грановской удалось проявить свои неиспользованные возможности в театре и репертуаре, органически близких современности.

Следишь за дальнейшей жизнью Театра комедии Грановской и Надеждина и видишь, как нет‑нет да совершается в нем попятное движение. Опять на афише надолго задерживается «Роман» Шельдона, появляется «Темное пятно» Кадельбурга и Пресберга и иной канонический репертуар этого коллектива. Но поиски Грановской продолжаются неослабно. Театр берется за Газенклевера, ставит «Браки заключаются в небесах», его привлекает пьеса Ст. Цвейга «Кви‑про‑кво». Далее он ставит «Вольпоне» Бена Джонсона, а затем надолго его афишу занимает «Болото» Паньоля, буржуазная сатирическая комедия, очень близкая тому внешне разоблачительному, а по сути весьма легковесному типу французских комедий, в воплощении которых был так силен в свое время театр Грановской — Надеждина. И если далее возникают отдельные пьесы советских авторов, то все же Паньоль по-прежнему определяет облик этого коллектива. К этой поре, в 1931 году, как указано выше, прекращается самостоятельное существование Театра комедии.

После ликвидации их театра Грановская и Надеждин предприняли попытку вновь создать свою труппу, на сей раз в системе государственного объединения, ориентируясь на старый репертуар. Но попытка эта оказалась несостоятельной, и они вернулись в коллектив Театра комедии, теперь уже слитый с Театром сатиры. Он получил название Сатиры и Комедии. Так завершился сложный, своеобразный путь театра, в котором (при многих изменениях и неуверенном движении вперед) развивалось искусство неповторимой комедийной актрисы Елены Маврикиевны Грановской.

Вернусь, однако, к непосредственно занимающей нас теме. Театр сатиры и комедии скоро стал именоваться Театром комедии. Ему предоставили помещение на Невском проспекте (освободившееся после реорганизации труппы Муз-комедии, перешедшей в Народный дом), располагавшееся в теснейшем соседстве с огромным гастрономическим магазином, который по старой памяти именовался еще «Елисеевским». {8} «Театр возле Елисеева» — так звали его, хотя там выступала хорошая, вполне профессиональная труппа.

Во главе его стоял Д. Гутман, режиссер бесспорно даровитый, опытный, мастер комедийной мизансцены. Но его, талантливые подчас, спектакли не меняли общей картины, так как здесь требовались смелые творческие искания, порывающие с навыками как былого театра Грановской — Надеждина, так и Театра сатиры недавней поры.

Почему так получилось?

Да потому, что отчетливой идейно-творческой линии, которая раскрывала бы художественную физиономию этого коллектива, у него все же на первых порах не было. Он привлекал новых авторов, добивался заметных удач в создании комедийного спектакля, современного по сюжетике (например, достиг несомненного успеха в постановке «Чужого ребенка» Шкваркина, «Дороги цветов» Катаева — оба спектакля относятся к 1934 году), но тут же уходил вспять. Снова на подмостках оказывалось «Болото» Паньоля, снова коллектив возвращался к привычному типу спектаклей — скрибовский «Стакан воды», «Трактирщица» Гольдони, — где не ощущалось новизны решения, свежести замысла, где покоряло только мастерство ведущей артистки театра.

Середина тридцатых годов. Тогда творили Всеволод Мейерхольд и Александр Таиров, традиции Вахтангова развивались в театре его имени.

Пора неустанных поисков. К началу тридцатых годов возникают имена Н. Погодина, А. Афиногенова, А. Корнейчука, Вс. Вишневского. С их произведениями связаны творческие завоевания многих наших театров, борьба различных художественных течений.

Театр комедии оказался вне этого движения. В нем, несмотря на отдельные крупные удачи, ощущалась застойность мысли, будничность существования «ото дня ко дню».

Нужен был творческий толчок. Нужно было найти руководителя, который сумел бы уверенно повести его вперед.

Таким руководителем стал Н. П. Акимов.

Почему именно он?

График, портретист, к этому времени завоевавший заметное место среди театральных художников, Николай Павлович Акимов имел за плечами тринадцать деятельнейших лет работы для сцены.

{9} Как декоратор он дебютировал в Харькове в 1922 году, в детском театре. А уже через год можно было увидеть в Петрограде спектакли, оформленные им. Интересно, что это были работы в комедийных жанрах: оперетта «Баядера» в Театре музыкальной комедии, несколько постановок в веселом эстрадном театре «Балаганчик». Непосредственно после этого следуют работы для Ленинградского Большого драматического театра, Академического театра драмы, Малого оперного. Они создают ему имя в Ленинграде, вводят его в круг широких сценических интересов. Декорации Акимова к спектаклям «Евграф — искатель приключений» во МХАТе‑2 (1926), «Женитьба Труадека» в Театре им. Вахтангова (1927) делают его известным и в Москве.

Закрепление репутации Акимова как талантливого, острого, изобретательного художника начинается с 1927 года, когда к десятилетию Октября, одновременно в Москве и Ленинграде, идут спектакли программного значения с его декорациями: «Бронепоезд» в Ленинградском академическом театре драмы и «Разгром» в Театре им. Вахтангова.

И далее возникает ряд этапных для художника работ. Среди них «Человек с портфелем» в Московском театре Революции (1928), «Заговор чувств» у вахтанговцев (1929), «Враги» Б. Лавренева в Ленинградском академическом театре драмы (1931), остродискуссионный «Гамлет» в Театре им. Вахтангова (1932), «Гибель эскадры» в Ленинградском академическом театре драмы (1934).

Здесь названы лишь отдельные работы, осуществленные Акимовым до прихода в Театр комедии, а всего, до 1935 года, он оформил более восьмидесяти сценических постановок в разных театрах.

У него рано определились творческие симпатии и антипатии.

Ученик М. Добужинского и А. Яковлева, он с юных лет увлекался творчеством группы художников «Мир искусства», но, пожалуй, еще более мастерами раннего Ренессанса, Питером Брейгелем, Гольбейном, «учился» у них охотнее, чем непосредственно у своих педагогов.

Если приглядеться к портретам работы Акимова, можно приметить некоторые приемы композиции, идущие от старых мастеров. Это сказывается и в завершенности рисунка, и в стремлении к четкому лаконизму письма.

{10} Акимову — театральному художнику присуща своя манера: он любит вещь, отделывает рисунок, не загромождает его излишними деталями и в этом смысле не расточителен. Он стремится к концентрации впечатления на главном и на тех немногих деталях фона, которые помогают выделить главное. Стиль, эпоха для него не далекое прошлое, не повод для стилизации. Акимов ищет в прошлом таких черт, которые помогли бы ему понять историю как нечто живое. Он как-то говорил: «Мне всегда хочется на историческом фоне дать понятную среду, в которой реальные и понятные нам люди могут есть, пить, ложиться спать, воевать между собою и вообще жить полнокровной жизнью».

Так же думает Акимов об отражении современности. Рассматривая жизнь в движении, он всегда ищет в ней черты нового, присущие сегодняшнему дню. Приметы нового, ухваченные через какую-либо характерную деталь, у Акимова очень специфичны и, как все его творчество, «вещны».

И в те годы Акимов подкупал высоким профессионализмом, безукоризненным знанием сцены, в совершенстве владел выразительными средствами, предоставленными художнику театром. Он превосходно усвоил, в чем впечатляющий секрет перспективы, что значит ракурс в трактовке сценического пространства, умело пользовался светом, вещами на сцене и придавал бутафории и реквизиту большое значение. Можно сказать, что он в совершенстве знал, какими безграничными возможностями для фантазии художника и режиссера обладает даже скромная традиционная коробка сцены, и умел извлекать из нее все.

Выше уже сказано: до прихода в Ленинградский театр комедии Акимов много и плодотворно работал в комедийном жанре. Оперетта, мюзик-холл, театр малой формы («Балаганчик»), комедийные спектакли в драматических театрах — их место в творчестве Акимова было очень значительно. Любопытно и то, что в начале тридцатых годов он, по существу, создает новый мюзик-холльный театр в Ленинграде.

Интерес к спектаклю положений, к сценической интриге, к буффонно-эксцентрической мизансцене, к лепке комедийного характера — подобные склонности художника, к тем годам ставшего уже и постановщиком, привели к тому, что, обратившись к режиссерской профессии, Акимов, естественно, {11} должен был возглавлять комедийный театр. А если добавить к сказанному иронический склад его ума, любовь к сатирической интонации, столь ощутимой и в его портретах, — выбор жанра не вызовет сомнений.

Как Акимов пришел к режиссуре?

Полушутя он сам объяснял это следующим образом:

«Выяснилось, что я хронически задавливаю режиссера, и, даже если мне удавалось обеспечить спектаклю успех, из строк рецензий вставала моя зловещая фигура, вытирающая руки от режиссерской крови. Тогда я стал сам ставить спектакли. С тех пор критическое жало, язвя меня как режиссера, источает мед по адресу моих декораций. Во-первых, серьезно предполагается, что раз я сам для себя делаю декорации, то уж себе-то я не подгажу (так и писали!), а во-вторых, что раз я художник, то, конечно, я режиссер липовый. О, сколь выгоднее мне было бы до начала режиссерской деятельности быть молодым человеком без определенных занятий!»

Н. П. Акимов начал работать в Комедии, имея за плечами не очень большой режиссерский опыт. До этого он выступил с самостоятельными постановками всего три раза. То были спектакли: «Гамлет» у вахтанговцев (1932), бесконечно изобретательная, неистощимая по выдумке «Святыня брака» в Ленинградском мюзик-холле (1933) и мужественно-эпическая «Гибель эскадры» в Ленинградском академическом театре драмы (1934). Три постановки, из которых первая отмечена явными чертами нигилистического отношения к классике (подобный «перекос» в этом вопросе был характерен для той поры, когда искусству иными теоретиками навязывались вульгарно-социологические концепции, выдаваемые за критический подход к наследию), хотя и в «Гамлете» дарование Акимова-режиссера никем не оспаривалось.

Но это работы в «чужих домах», при том что Театр им. Вахтангова и Ленинградский академический театр драмы были тесными узами творческой дружбы связаны с Акимовым. Даже и в этих коллективах он как режиссер чувствовал себя пришельцем, ему нужен был «свой» театр. Он явно ощутил значение этого момента, оказавшись на короткое время режиссером Ленинградского мюзик-холла.

{12} Интересно, что Акимов пришел к Театру комедии через экспериментальную мастерскую мюзик-холла.

К тому времени у него сложился свой взгляд на возможности мюзик-холльного искусства, как особого вида музыкально-синтетического театра. Он считал, что многообразные выразительные средства такого рода театра как раз под стать задаче воплощения комедий Мольера, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, английских драматургов конца XVI – начала XVII века, так называемых елизаветинцев. Создав свою экспериментальную мастерскую при Ленинградском мюзик-холле, он имел в виду театр нового качества. В отличие от общепринятой практики мюзик-холльного спектакля, где каркасного типа пьеса-обозрение оснащается аттракционами эстрадного и циркового плана, причем от каждого участника такого спектакля вовсе не требуется обладать универсально-синтетическими данными, Акимов мечтал о пьесе, все элементы которой требуют синтетического мастерства артистов. Он задумывался о соответственной труппе. Его спектакль, полагал он, будет лишен вставных аттракционов — каждый актер должен быть и танцовщиком, и цирковым артистом, и эстрадным певцом.

Шла речь о театре, располагающем специально воспитанной труппой. В «Святыне брака» Лабиша, которую Акимов готовил в своей мастерской, он и выдвигал подобные задачи перед молодыми исполнителями (среди них были Е. Юнгер и А. Вениаминов). «Святыню брака» Акимов выпустил. Далее предполагал готовить «Лгуна» Гольдони, современную советскую пьесу-сказку Евг. Шварца «Приключения Гогенштауфена». Задумывалась постановка еще одной пьесы Евг. Шварца по мотивам Андерсена (соединение сюжетов «Принцессы и свинопаса» и «Голого короля»). Приготовив и показав «Святыню брака», Акимов уже начинал работу над «Двенадцатой ночью» Шекспира (он поставит эту пьесу позже — в Театре комедии). Словом, свой будущий театр Акимов видел в системе мюзик-холла. Но он не учел коммерческой направленности мюзик-холльных деятелей: эксперимент с пьесой Лабиша, прозвучавший очень звонко и весело, не зажег «хозяев» Мюзик-холла.

Акимов распустил свою мастерскую. И тут-то оказалось, что он нужен для реформируемого Театра комедии.

В этот коллектив он пришел уже с определенными мечтами, {13} которые начали складываться в экспериментальной мастерской. И многое из своих замыслов Акимов сохранил для Комедии. В экспериментальной мастерской было более двадцати молодых артистов — драмы, эстрады, цирка. Он готовил их, по собственному выражению, «к взаимному пониманию и жанровому сближению». Теперь в его распоряжении были уже не студийцы, а актеры с тем или иным сценическим опытом. Но и они должны были прийти «к взаимному пониманию и жанровому сближению». Задача более сложная, вне студии достигаемая не всегда.

Конечно, жизнь внесла свои поправки в первичные замыслы. Экспериментальная мастерская Мюзик-холла и Театр комедии — явления не равнозначные. Но известное сближение этих коллективов имело место. Оно сказалось в самом отборе актеров для реформируемой группы.

Хотелось бы на минуту возвратиться в атмосферу середины тридцатых годов, чтобы создалось более правильное суждение об исходных позициях Акимова и создаваемого им театра.

Это очень нехитрое дело: признать, что эксцентризм, синтетизм и тому подобные понятия имеют касательство прежде всего к вопросам формы и что, следовательно, искания театра были попросту формалистическими. Это и так, и не так. Следует поглядеть на этот вопрос с другой стороны — соотнести замыслы реформаторов комедийного театра с тем, что царило на общедоступных площадках этого жанра в ту пору.

Ни одно из театральных начинаний тех лет в области комедии и сатиры не принесло нашему театру побед. Не только потому, что эти начинания, как правило, возникали вне государственной системы театров, то есть были, по существу, предоставлены самим себе. Но и потому, что за ними не стояла четкая художественная платформа их создателей. Театры сатиры и комедии, возникавшие в большом количестве во второй половине двадцатых и начале тридцатых годов, организовывались чаще всего литераторами, авторами комедийно-сатирических пьес. В этом была характерная особенность начинаний такого рода.

Поистине хорошо, что благодаря такой возможности сформировалась заметная группа комедиографов. Все они были активны, темпераментны, с задором писали пьесы, {14} которые сразу же обретали счастливую возможность сценического воплощения. Они «бродили» по быту, ядовито подмечали «родимые пятна прошлого», накидывались на бюрократов, мещан, крупных акул и мелких рыбешек. Если каталогизировать их сюжеты и «героев», то можно будет признать, что множество броских примет того времени зафиксировано в их поверхностных пьесах, представлявших собою быстрый отклик на злобу дня.

Театры, в которых ставились их комедии, сатиры, обозрения, были схожи с театрами миниатюр. Они обладали своей привычной манерой, которая может быть в главном сведена к тому, что на сцене играли тип, маску с бытовым обличием. Почти никогда актеры не искали характер персонажа. Им достаточно было типажной наблюдательности. Поэтому из пьесы в пьесу, в общем, переходили одни и те же герои.

То были, как правило, театры бытовой сатиры. Если же подчас они обращались к сатирической западной пьесе, то играли Вернейля и иных французских авторов такого типа в давно сложившихся традициях салонной комедии.

Некоторые из советских комедиографов той поры искали более емких и разнородных средств для воплощения своих замыслов. Вот почему такие авторы, как В. Катаев, В. Масс, Н. Эрдман заинтересовались мюзик-холлом и создали для него немало пьес-сценариев. Это характерная подробность в истории комедийно-сатирического жанра тех лет.

В том, что и Акимов пришел к комедии через мюзик-холльный театр, нет ничего удивительного. Удивительно другое — что он порвал, и весьма решительно, с традицией, когда театр не поднимался выше уровня газетного фельетона, когда он ограничивался типажностью, отказываясь от искусства воплощения характеров.

В довольно серенькую атмосферу, в которой, отличаясь от прочих, развивался этот жанр в конце двадцатых и начале тридцатых годов, акимовские спектакли ворвались, прозвучав остро заметным диссонансом на общем, привычном фоне комедийной сцены того времени.

Акимов никого не заместил, ничего не подхватил из художественной практики такого рода театров. Он отверг сложившиеся в них традиции. В этом заключена не только полемичность Театра комедии, но и попытка утверждения собственных позиций.

{15} Придя в этот театр, Акимов застал там уже до него собранную труппу, работавшую не один сезон. Но неверно было бы полагать, что именно с этим актерским составом режиссер стал строить театр того типа, который определился уже в первые годы его работы здесь. Напротив, Акимов стал создавать труппу заново.

В первые же годы она была коренным образом переформирована. И основные артистические силы почти целиком составились из актеров, пришедших «к Акимову». В этом особенность труппы Комедии — она возникла не из какой-либо студии, не из молодежи, воспитанной этим режиссером. Она сложилась из актеров-профессионалов.

Какие имена к предвоенному времени определяли основной состав труппы? Сразу на память приходит много артистов: Лидия Сухаревская, Ирина Зарубина, Елена Юнгер, Ирина Гошева, Кира Турецкая, Ольга Порудолинская, Татьяна Сукова, Анна Сергеева, Татьяна Чокой, Алексей Бонди, Валентин Киселев, Александр Вениаминов, Борис Тенин, Глеб Флоринский, Эраст Гарин, Иосиф Ханзель, Алексей Савостьянов, Павел Суханов, Сергей Филиппов, Жозеф Лецкий, Николай Волков… Актеры разных школ, с различной творческой подготовкой. Интересно, какой путь до Комедии проделали некоторые из них.

Окончив техникум сценических искусств в Ленинграде (ученица Л. Вивьена и В. Сладкопевцева), Ирина Гошева недолго пробыла в Молодом театре, которым руководил С. Радлов. В 1935 году она вступила в Комедию, где сразу же сыграла главную роль в первом спектакле, поставленном при новом руководстве — «Моем преступлении» Вернейля. Можно сказать, что ее артистический путь начался именно здесь.

Актерский стаж Елены Юнгер был столь же невелик, как у Гошевой, но отличался своеобразием, типичным для многих молодых артистов, пришедших на сцену на рубеже двадцатых и тридцатых годов, в пору разнообразных театральных исканий. Юнгер окончила школу русской драмы при б. Александринском театре в Ленинграде, кочевала по периферии, оказалась далее в московском Реалистическом театре (бывшая Четвертая студия МХАТа), где работала под руководством Н. П. Охлопкова. Здесь она сыграла роль Наташи в знаменитом охлопковском спектакле «Разбег» (по В. Ставскому). {16} В Реалистическом театре пробыла недолго и в 1933 году стала участницей экспериментальной мастерской при Ленинградском мюзик-холле, созданной Акимовым, была занята в спектакле «Святыня брака». Затем мы увидели ее в Ленинградском академическом театре драмы, где она с успехом сыграла Лиду в «Платоне Кречете» Корнейчука. Далее — снималась в кино («Крестьяне» и другие фильмы). И наконец — Театр комедии.

У Лидии Сухаревской после окончания Ленинградской государственной художественной студии три года блужданий: колхозный агит-театр, театр Пролеткульта, радиокомитет, наконец Театр комедии, куда она приходит еще до того, как им стал руководить Акимов.

А Ирина Зарубина по окончании Ленинградского техникума сценических искусств работала в театре Пролеткульта, позже именовавшемся театром ЛОСПС, и в 1935 году перешла в труппу Комедии.

Другой путь у Киры Турецкой: она начала свою жизнь на сцене по окончании студии Московского Камерного театра в его труппе, а затем уже оказалась в коллективе Ленинградской комедии.

Иная биография у Ольги Порудолинской. Она, окончив студию им. Ю. М. Юрьева, семь лет прослужила в Ленинградском ТЮЗе, затем в областном ТЮЗе, откуда и пришла в Театр комедии.

Борис Тенин, в свое время окончивший театральные мастерские, из которых позже возник ГИТИС, имел за плечами двенадцать лет работы в самых различных коллективах: в периферийных театрах, в московской «Синей блузе», в Театре современной буффонады, Московском театре сатиры, Московском театре Дома печати, Мюзик-холле. Он побывал и в цирке, выступая там с клоунским антре, и, может быть, когда-то думал, что вообще станет цирковым артистом. А далее — ряд превосходных созданий в кино, в частности Шадрин в «Человеке с ружьем» — роль, сыгранная им вскоре после прихода в Театр комедии. Сюда он пришел уже многосторонне проявившим себя актером комедийного жанра, чрезвычайно близким к эксцентриаде.

Или Алексей Бонди. Тонкий комедийный актер с высокой техникой, он был одновременно и драматургом, и остроумным писателем-пародистом. Артист и литератор {17} дополняли друг друга. И к этому большая общая и художественная культура. А начинал он в 1918 году в петроградском «Луна-парке», в театре, которым тогда руководил Вс. Мейерхольд, позже побывал в петроградском драматическом театре Народного дома, в Театре сатиры, в «Кривом зеркале» и в Московском театре им. ВЦСПС. Он пришел в Комедию накануне появления здесь Акимова. Его сценический стаж до этого составлял без малого двадцать лет. Это был совершенно сложившийся артист.

Александр Вениаминов, после учения в ГИТИСе и недолгой работы в «Синей блузе» и в Ленинградском театре сатиры, оказался в экспериментальной мастерской Ленинградского мюзик-холла, блестяще показал себя в «Святыне брака» как актер эксцентрического плана и по приглашению Акимова пришел в Комедию.

У Валентина Киселева путь иной. Путь актера драмы, не знавшего «малых форм», столь распространенных в те годы. Он по окончании Школы русской драмы при б. Александринском театре начал работать на ленинградской академической сцене, затем с молодой группой актеров этого театра служил в Куйбышеве, далее — в драматической труппе Ленинградского Радиокомитета, откуда и перешел в Комедию.

Сергей Филиппов в свое время окончил эстрадно-цирковой техникум, был танцовщиком в оперетте и Мюзик-холле, стал в том же Мюзик-холле драматическим актером и затем по приглашению Акимова перешел в Комедию. Следовательно, начинал с чистой эксцентрики.

Павел Суханов пять лет проработал в Ленинградском Большом драматическом театре, прежде чем вступил в труппу Комедии в 1936 году. А Иосиф Ханзель пришел сюда из Москвы, где в течение семи лет работал в различных коллективах. Но с 1933 года Ханзель — артист Ленинградского театра комедии.

По-другому сложилась изначальная сценическая карьера Глеба Флоринского. Он по окончании Ленинградского техникума сценических искусств три года служил в театре Особой Дальневосточной армии, а с 1934 года связал свою жизнь с коллективом Комедии.

Николай Волков провел первые годы своей сценической деятельности в Ленинградском академическом театре драмы {18} им. Пушкина, затем в Харьковском театре русской драмы и с 1936 года стал работать в Комедии. А Алексей Савостьянов, служащий в Комедии с того же 1936 года, до этого семь лет работал в Ленинградском академическом театре драмы.

Словом, биографии различны, пути не сходные, но для части актеров характерно то, что дорога в Комедию вела их через сатирические театры, синеблузные синтетические коллективы, эстраду, цирк, мюзик-холл, — в то время как другие воспитывались до того в школе «серьезного», драматического театра.

Для подавляющего большинства годы до Комедии были порой исканий, первичного самоопределения. Объединяющей их всех чертой была тяга к комедийным жанрам — отсюда и временные метания, поиски своего места, своего коллектива…

В 1935 году Акимов выступил со статьей, посвященной комедии.

«Размежевание театров по признаку мелких жанров, — писал он, — вредно и неорганично для актерского коллектива, театр, вынужденный играть одни фарсы, выдохнется и заштампуется так же быстро, как театр, играющий одни трагедии. Не случайно, что все ведущие наши театры — многожанровы, одножанровые же театры (“Сатира”, “Комедия”, “Оперетта”) плетутся в хвосте театрального фронта…» Он приводил в пример Театр им. Вахтангова, Камерный и показывал, что они обращаются к водевилю Ленского и к драме Горького, к оперетте Лекока и к трагедии Вс. Вишневского. Он утверждал, что «жанровый диапазон органически здоровых театров, вот тот жанровый климат, в котором развиваются такие актеры, как Щукин, Симонов, Коонен, Михоэлс». Акимов считал ошибочной тенденцию создания театров, посвящающих свое творчество одному жанру, и обращал внимание на застойное положение опереточных коллективов. «Если мы когда-нибудь захотим на чистом месте строить новую молодую оперетту — нам это удастся лишь тогда, когда коллектив этого нового организма не будет замкнут в рамки одной лишь оперетты»[[1]](#footnote-2).

{19} Писалась эта статья в то время, когда Акимов принимал на себя руководство Театром комедии. Театром «одножанровым».

Стало быть, что же? Акимов полагал тогда, что задача эта трудна, по-своему неблагодарна, что он поведет театр по-иному, более широкому пути? По какому же?

Наверное, тогда эта проблема была ему неясна. Но припомним, что мысль о жанровом расширении диапазона комедийного театра вставала перед ним в ту самую пору, когда он брался руководить Комедией. (Позже мы заметим, что подобную точку зрения он не раз отстаивал, строя репертуар руководимого им коллектива. А частенько в этом ему приходилось оправдываться перед публикой.)

При этом он не мог не понимать, что и самое понятие комедии многозначно, что к нему так просто не подойдешь. Знал, что у публики существует ограниченное представление о комедии (по преимуществу как о жанре веселом) и что, следовательно, сначала нужно с публикой договориться о том, что такое комедия, каковы ее границы.

Но вот Акимов стал руководителем этого коллектива. Он уже осуществил там несколько постановок, уже был волен направлять театр по той или иной колее. Что же в последующие годы он желал видеть на своих подмостках?

Свои позиции той поры он изложил в другой статье, опубликованной в 1938 году. Она интересна размышлениями о двух «рядах» комедии.

«1. Высокая комедия, с большой темой, глубокой мыслью, мягким и сдержанным юмором. Комедия, в которой улыбка обязательна, а доза смеха предоставляется всецело на усмотрение автора. Комедия, реалистически отражающая жизнь и героев, комедия, в арсенале которой не только смех, но и слезы, хотя бы слезы умиления… Комедия в традициях Островского, Тургенева, Мюссе — с уклонами лирическим, героическим, философским.

2. Комедия-фарс, безусловно имеющая право на существование на советской сцене. Бытовая, реалистическая в основе, но допускающая гиперболу, обязательно очень смешная комедия — освежающий душ для зрителя. Средства и фактура такой комедии-фарса не допускают затрагивания тем, если так можно выразиться, первой величины. При каждой такой попытке — а они встречаются на каждом {20} шагу — получается нестерпимая пошлость. Хорошая комедия-фарс устанавливает в зрительном зале настроение особого градуса, при котором о слишком серьезных и глубоких вопросах говорить бестактно. Все попытки написать оперетту на темы, достойные высокой комедии, кончались, как мы знаем, неудачей. Такая же неудача суждена всякому, кто спутает жанры высокой комедии и фарса»[[2]](#footnote-3).

Собственно, вся статья направлена к тому, чтобы утвердить в советском театре право на существование комедии второго ряда, то есть, по терминологии Акимова, комедии-фарса. Последнее слово не должно смущать, тем более шокировать читателя. Речь идет о так называемой легкой комедии, включающей в себя водевиль и представляющей собою довольно широкий диапазон жанра, о комедии, в которой прихотливые игровые ситуации, острые сценические положения, гротескные преувеличения, условные допущения могут иметь место, при обязательном сохранении реалистической подосновы произведения.

Акимов называет драматургов, творчество которых он имеет в виду: Плавта, Гольдони, Лопе де Вега и — Шкваркина. Но если правильно понять автора статьи, то сюда следовало присоединить также и Скриба, и Лабиша, и Шеридана. А самое главное — Шекспира, для которого очень скоро нашлось достойное место на афише Театра комедии. Таким образом, интересующий Акимова жанр приобретает большую емкость и, многообразие.

Придя в театр, Акимов сразу утвердился в мысли, что так называемая «высокая» комедия — не будет основой руководимого им театра. И что, если коллектив желает завоевать свое особое, ему присущее место в театральной системе, он должен обратить внимание на комедию второго ряда, в ней отыскивать возможность определения собственного, непохожего на других лица. А главное, по всей вероятности, при этом постараться утвердить себя и в своем характере спектаклей, отличных от комедийных спектаклей других театров.

В те годы Акимов стремился отстоять право гражданства легкой комедии в его понимании, на которую делал ставку в руководимом им театре.

{21} Он полагал, что между драматическим театром вообще, ставящим также и комедийные спектакли, и театром, целиком посвятившим себя этому жанру, должен пролегать некий рубеж. Акимов устремлял свое внимание на комедию второго ряда. Это его право. Оно продиктовано стремлением разрабатывать жанр в его специфическом понимании.

Хитрая интрига, острые характеры, цепкий, яркий по языку диалог — вот что привлекало Акимова к комедии подобного рода. Правда, термин «комедия-фарс», применительно не только к советской комедии, но и к большинству зарубежных произведений этого типа, неправомерен, но Акимов разъяснил нам свою мысль, и используемый им столь охотно термин потерял свою одиозность.

# **{****22}** Поиски

Театр начал новую жизнь с произведения, свидетельствовавшего о том, что сразу предъявить зрителям свою программу еще невозможно. Это была пьеса Вернейля и Бэра «Мое преступление». В основе ее сюжета — сенсация, ставшая источником благополучия молодой героини, начинающей писательницы Мадлен Вердье.

Мадлен находилась в крайней нужде, в полной безвестности, когда, без всяких к тому оснований, ее заподозрили в убийстве. Она никого не убивала, но, сознавшись в преступлении, совершенном ею якобы во имя защиты женской чести, Мадлен становится героиней шумного процесса. Суд оправдывает ее. Она приобретает широкую популярность, ей уготована быстрая карьера.

Ловко написанная, содержащая в некоторой мере критику мышления «свободного» мира, например в блестяще выписанной сцене суда — центре пьесы и спектакля, — пьеса Вернейля и Бэра дает театру достаточно поводов к сатире на буржуазную мораль и на правосудие в том обществе, где цинизм сочетается с показным ханжеством.

Спектакль ставил московский режиссер М. Терешкович. Но подлинным постановщиком, многое предопределившим в режиссерском плане своими декорациями, был Акимов. В частности, ему очень удалась гротескно преувеличенная сцена заседания присяжных, за столом, занимающим почти всю сцену. Прикованные, лишенные возможности подняться с мест, ведут заседатели эту сцену, они {23} говорят друг с другом не столько о преступлении и о судьбе обвиняемой, сколько о своем, о том, что занимает каждого неизмеримо больше, чем рассматриваемое дело. Решение этой сцены внесло колкую сатиричность в спектакль. Также были поставлены другие лучшие эпизоды, в частности сцена следователя и фактического убийцы Шомета, который не может примириться с тем, что лавры за совершенное им преступление достались какой-то Мадлен Вердье.

Композиция спектакля, определившаяся в оформлении и трактовке узловых сцен, как бы подготовила раскрытие одной из характерных особенностей Театра комедии предвоенного времени — его тяготения к иронии, сатирическим заострениям. Вот почему в спектакле важнейшее место занял пройдоха с обликом мелкого буржуа Дезире Шомет в исполнении превосходного комедийного артиста старшего поколения В. Киселева. В «Моем преступлении» дебютировала обаятельная даровитая актриса Ирина Гошева (Мадлен), впоследствии сыгравшая в этом театре немало основных ролей.

Два спектакля, вслед за тем показанные зрителю, своеобразно окрашивают первый сезон. После «Моего преступления» на сцене появилась советская комедия В. Симукова «Свадьба», в постановке режиссера Театра им. Вахтангова А. Ремизовой, ставшей верным другом ленинградского коллектива и в последующие годы осуществившей здесь немало работ, а затем — «Собака на сене» Лопе де Вега (оба спектакля выпущены в 1936 году).

После филигранно отточенной французской комедии с напряженной интригой театр обратился к бытовой советской пьесе, посвященной колхозной жизни.

Замысел ее и сюжет очень характерны для драматургии, отражавшей на себе воздействие теории бесконфликтности, которая стала заметно сказываться на развитии нашего театра уже во второй половине тридцатых годов. Основной драматургический ход «Свадьбы» несложен и позже часто повторялся в театре и кино. Табунщик одного колхоза полюбил прославленную телятницу из другого колхоза. Дело простое, ничем не примечательное. Но председатели обоих колхозов не хотят отпускать своих лучших людей в другое село. Какой же перетянет влюбленных, какой справит их свадьбу?

{24} Молодой автор показал идиллическую картину жизни колхозников той поры, старался рассказать о их быте весело, сделать пьесу занимательной. Поэтому она строится на мелких комедийных осложнениях, каждое из которых, в общем, не приближает нас к истинному пониманию колхозной жизни того времени, а скорее уводит в сторону от намеченной темы. Путаницы, недоразумения по пустякам, суета двух председателей, озабоченных только одним — как бы роскошней подготовить свадьбу, и перестройка психологии людей старшего поколения — все это перемешано неопытной рукой. Написанная начинавшим в ту пору литератором, подчинившим правду жизни наивно и доверчиво воспринятой механике сюжетосложения, комедия не смогла претендовать на программность и определить позиции театра в отношении современной советской тематики.

В отборе выразительных средств для спектакля о нашей жизни театр стал на путь своеобразного украшательства, желая изобретательной нарядностью усилить впечатление от картины реального колхозного села.

Портальную раму Акимов оформил в стиле народной игрушки, отдельные сцены — то в манере лубка, то обычными реалистическими приемами. Возник стилистический разнобой — условное во многом оформление врезалось в чисто бытовую комедию, что сказалось в манере игры. В результате создалось ощущение фальши, как результат неустраненной недоговоренности между режиссером и художником. Невзыскательная комедия предстала в спектакле вовсе не схожей с колхозной действительностью.

Акимов не был режиссером первых спектаклей. Лишь к концу сезона 1935/36 года он выступил с самостоятельной постановкой, которая по праву может считаться начальной заявкой на программу Комедии. Я имею в виду воплощение пьесы Лопе де Вега «Собака на сене». Этот спектакль пользовался исключительным успехом, определил облик театра этих лет и прошел за первые два года более 250 раз.

Обращаясь к пьесе великого испанского комедиографа, Акимов обрел надежного союзника в лице замечательного переводчика, тонкого стилиста М. Л. Лозинского, который и в дальнейшем сотрудничал с театром. Актеры получили не только превосходную, полную изящества и обаятельного лукавства пьесу, но и отличный литературный текст со звонкими {25} стихами. Высокая требовательность к художественным достоинствам перевода стала одной из незыблемых особенностей Театра комедии — и наши театры, благодаря ленинградцам, отныне получили не одну классическую пьесу в блестящем переводе М. Лозинского.

В «Собаке на сене» Акимов словно возвратил испанской комедии права на господство прихотливой интриги, оснащенной богатой режиссерской выдумкой.

Буффонада комедии Лопе де Вега в значительной мере вытекает из сценических обстоятельств и обусловлена характеристиками героев. Актерам дан толчок для вольной разработки буффонных положений, а сам спектакль приобретает подчеркнуто театральные черты. Господство увлекательной театральности, представляющей в данном случае обновление традиционных приемов «плаща и шпаги», привело к спектаклю нарядному, насыщенному свежей выдумкой, отмеченному изощренным вкусом постановщика-художника.

Повесть о молодой вдове-аристократке, которая и сама не выходит замуж за своего секретаря Теодоро, и не уступает его другой, оснащена изящной, виртуозно разработанной фабулой, где не последнюю роль играет плутоватый наперсник, слуга Теодоро — Тристан, одна из наиболее колоритных фигур «грасьозо» у Лопе де Вега. Динамичное строение интриги дает возможность применить множество занимательных мизансцен, логически вытекающих, в частности, из приданных отдельным персонажам черт характера. Каждой из эпизодических фигур Акимов дал впечатляющие личные приметы, благодаря чему они обрели живую жизнь не только в прихотливом сюжете, но и как запоминающиеся индивидуальные характеры. Маркиз Рикардо предстал непроходимым глупцом, помешанным на аристократическом этикете, поклонах, внешней импозантности. Граф Лудовико оказался подагриком, и его больная нога пришлась как нельзя кстати для буффонных мизансцен. А граф Федорико — субъектом до последней степени нервным, склонным каждое мгновение забиться в лихорадочном припадке.

Основная пружина интриги заключена в Диане. Это образ обаятельно противоречивый, сочетающий аристократическое высокомерие со скрытой женской гордостью, внешнюю неприступность и обескураживающую холодность с внутренним {26} жаром сердца. Здесь блеснула своим тонким, изящным дарованием Ирина Гошева, облик которой в памяти ленинградцев во многом связан с героиней «Собаки на сене».

И еще образ: речь идет о виртуозном исполнении роли слуги Тристана В. Киселевым, чья неистощимая выдумка вносила в спектакль неослабевающую динамику, без которой немыслимо представить себе на сцене искрящуюся юмором комедию Лопе де Вега.

Линия западной классической комедии, начатая в 1936 году «Собакой на сене», была продолжена «Школой злословия» Шеридана (1937), «Двенадцатой ночью» Шекспира (1938) и «Валенсианской вдовой» Лопе де Вега (1939). На редкость интенсивные поиски собственного стиля шли в театре в эти годы. Все названные прославленные образцы комедийной классики были поставлены и оформлены Акимовым, а новые переводы для этих спектаклей сделал М. Л. Лозинский.

В «Школе злословия» наглядно выразился складывающийся стиль Театра комедии предвоенных лет, с присущей ему тенденцией прочнейшим образом связать актера, мизансцену, общий строй спектакля с выразительной «рамкой» оформления, которое никогда не нейтрально к содержанию и стилю пьесы, а напротив, впрямую вводит в стилевые особенности постановки.

Как и в «Собаке на сене», проявив в этом спектакле незаурядную выдумку и разработав для актеров множество затейливых игровых заданий, Акимов всюду остался верен драматургу, хотя его взгляд на пьесу был несколько односторонен. В «Школе злословия» он увидел по преимуществу веселую комедию нравов. Значительно меньший упор делался на сатирические элементы, в ней заключенные. Скорее его увлекла задача прихотливо разыграть интригу, резко акцентировать внимание на типажах, исходя из предположения, что их слова, поступки и положения, в какие они себя ставят, заключают в себе все, что нужно для того, чтобы они сами себя высмеяли. Однако если и был подобный замысел, то он не совсем оправдал себя: спектакль действительно получился очень веселый, но он грешил поверхностностью. Комедия Шеридана шире подобной трактовки.

Основное внимание театра было устремлено, по большей части, на прочерчивание одной, ведущей грани характера {27} героев, и режиссер проявил максимальную изощренность в оттачивании этих граней, в оснащении ролей буффонными «отделками». Веселая комедия нравов — такова особенность трактовки «Школы злословия» в этом театре.

И здесь наиболее впечатляющим оказался А. Вениаминов в роли Питера Тизла. Талантливый артист показал себя изобретательным мастером безудержной эксцентриады. При этом он пронес через роль сквозную тему любящего мужа, который тревожно оберегает свою честь и боится оказаться рогоносцем при молодой, доверчивой, податливой на ухаживания супруге. В актере сочеталось немощное, хилое тело с необычайно молодым голосом и ошеломляющей динамичностью. Игра Бениаминова создавала впечатление, что Питер Тизл моложе тех, с кем борется.

С подкупающим изяществом и тонким чувством стиля Е. Юнгер вела роль леди Тизл, у которой жажда светской жизни и приобретенная в салонах манерность все же не вытравили умения разобраться в подлинной сущности злословящих пошляков, окружающих ее. Прекрасный мастер комедийного жанра А. Бонди с чувством художественной меры воплотил колоритную фигуру сэра Оливера, чудаковатого холостяка, нажившегося в Индии навряд ли благородным путем, но при этом требующего благородства от того, кого намерен сделать своим наследником.

В этом спектакле Акимов уделил подчеркнутое внимание обыгрыванию вещей, конкретно-смысловой мизансценировке отдельных мелких эпизодов. Он вооружил актеров множеством игровых приспособлений, вносивших активно-комедийное начало, упругий буффонный ритм, меняющиеся краски. На каждом шагу была ощутима выдумка постановщика: «Школа злословия» — подчеркнуто режиссерский спектакль.

Готовясь к премьере шекспировской комедии, Акимов в брошюре, выпущенной к премьере, писал: «“Двенадцатая ночь” не может быть рассмотрена иначе, как реалистическая сказка. Реалистическая — поскольку Шекспир во всем развитии действия и характеров персонажей опирается на быт, ему современный, и на знакомые ему образы, и сказка — потому, что стержни, которыми движутся эти образы, достигают гиперболических размеров. Это относится к обеим линиям — комической и лирической, на которых строится {28} пьеса, повинуясь традиции английской драматургии XVI – XVIII вв.».

Две линии спектакля вычертились, однако, неровно. Линия быта, о которой писал постановщик, вырисовывалась четче и рельефнее, нежели лирико-драматическая, которую Акимов воспринимал как «сказку». И это сделало спектакль, вызвавший в свое время немало споров и восторгов, недостаточно уравновешенным в разных частях.

В наибольшей мере театру удалась линия Тоби — Мария. Она сделалась центральной, ей было отдано особенно любовное внимание режиссуры. На редкость органичный и сочный актер Борис Тенин создал емкий, наполненный кровью и плотью образ Тоби Бэлча. Его внешний облик, его повадки, его интонации — все мелочи его сценического поведения были таковы, что Тоби предстал перед зрителями словно вышедшим из реальности на сцену. Он удобно устраивает свою жизнь, не требуя от нее ничего, кроме того, чтобы она была так же весела и беспечна, как весел и беспечен он сам, этот толстый, любящий выпить и поесть человек.

Ему досталась превосходная партнерша — Мария — Ирина Зарубина, и им удалось создать увлекательный, завершенный до концертности дуэт. С поражающей легкостью и в то же время «телесностью» лепила Зарубина жизнерадостный образ плутоватой служанки. При этом Тенин и Зарубина играли более всего быт, в силу чего, как утверждали иные критики, в известной мере была снижена ренессансная сущность обоих образов. Но если исходить из замысла режиссера, то в этих двух ролях была одержана большая победа.

Очень интересно был трактован Мальволио. Н. П. Акимов так истолковывал его характер: «Этому пройдохе, подхалиму, ханже и карьеристу, мечтающему сменить цепь дворецкого на графскую корону, посчастливилось в его сценическом существовании больше, чем герцогу Орсино. В иных постановках (здесь имелось в виду истолкование роли Мальволио в МХАТ 2‑м, в исполнении М. А. Чехова. — *М. Я*.) этому нормальному человеку сообщались черты патологичности и беззащитности, что ставило в неловкое положение всех его врагов, которые в такой концепции вынуждены были, согласно тексту автора, издеваться над несчастным {29} больным… Это совершенно здоровый негодяй, и он должен полностью отвечать за свои поступки»[[3]](#footnote-4).

Трактовка фигуры дворецкого, предложенная Театром комедии, правомерна, она дает толчок для динамичного раскрытия образа по мере движения прихотливых ситуаций пьесы. Согласимся с тем, что эта трактовка не единственно возможная, и будем признательны театру за то, что свое толкование он провел последовательно через спектакль. А. Вениаминов не выпячивал вначале, как это было часто принято, уродства Мальволио, не делал его с первого момента слабоумным. Экспозиция образа велась со скупой сдержанностью, зато позже нарастающий поток игровых положений раскрывал подлинное нутро Мальволио, когда тот оказывался жестоко разыгранным дураком. Роль дворецкого — негодяя, которого перехитрили, — несомненно, крупная удача актера.

Сложнее обстояло дело с другой линией пьесы — лирико-романтической. В спектакле особенно высветилась Виола — Е. Юнгер. В ее исполнении возник образ настойчивой, самоотверженной, страстной и находчивой девушки, ведущей сложную игру, где жертвенность идет рука об руку с женским расчетом.

Слабость второй линии спектакля заключалась в том, что был почти утерян Орсино. В истолковании этой роли определилось ироническое начало, столь свойственное творческой индивидуальности Акимова. Он показал Орсино человеком, который одержим страстью до такой степени, что стал тяжело больным. Он физически поражен любовью, его движения судорожны, его речь сбивчива. Но в эту любовь не очень веришь; слишком уж «играется» изнурившая, доведшая почти до полусмерти страсть. При таком Орсино жертвенность Виолы представляется недостаточно оправданной. Досадно, что ее чувство растрачивается впустую, так как в силу подсказанного ироническим приемом изображения Орсино он предстает почти ненормальным, потерявшим рассудок от любви.

Орсино, такой, каким его задумал режиссер, предопределил подход к образу Оливии. Зритель не очень верил в то, {30} что Оливия действительно оплакивает брата, ее роль строилась так, будто она лишь играет в печаль. Поэтому внезапная, покоряющая ее целиком любовь к Виоле — Себастьяну получала недостаточно убедительное воплощение, хотя И. Гошева, в силу особенностей своего прекрасного дарования и подчас вопреки общему режиссерскому рисунку, часто прорывалась к непосредственному чувству, и тогда спектакль обретал нужную гармонию.

«Двенадцатая ночь» развивала тенденцию, намеченную ранее в «Собаке на сене» и «Школе злословия». В этом спектакле бытовая тема шекспировской комедии предстала сочной, правдивой и насытила спектакль жизнеутверждающим земным началом. Полнота бытия, остроумное решение большинства игровых эпизодов, успех ряда основных ролей, исполненных на таком уровне, какого до того не знала ленинградская комедийно-сатирическая сцена, делает спектакль «Двенадцатая ночь» существенным этапом в жизни молодого театра.

Цикл классических комедий в эти годы завершила «Валенсианская вдова», произведение, до той поры не переводившееся и незнакомое русскому театру. Снова, как и раньше, перевод комедии Лопе де Вега был поручен М. Лозинскому. «Валенсианская вдова», пожалуй, наиболее значительный спектакль из всех четырех.

Перед нами повесть о молодой женщине, в которой под внешней оболочкой «затворницы прекрасной», искренне желавшей «нести достойно вдовье званье», тлел огонь, скрытый от нее самой, и когда она встретилась с новым, победоносным чувством, стала смешной ее убежденность в том, что нужно хранить «ненарушимое вдовство».

В центре спектакля Леонарда — Е. Юнгер. Ее внешность строга. Пылающие в ней чувства к Камило она пытается скрыть под маской замкнутости и отчужденности женщины, которая в церковных книгах надеется отыскать недостижимое для нее земное счастье. Юнгер несколько холодновато, но с верным ощущением стиля вещи очерчивает разнородные грани образа, переходы от надуманной жизненной позиции к нежданно нахлынувшему чувству, гордость и боязнь осуждения, ревность и отчаяние от предположения, что счастье, как мираж, ускользнет из ее рук.

{31} Рядом с нею стоят три ее воздыхателя: Валерьо (А. Вениаминов), Отон (И. Ханзель) и Лисандро (Ж. Лецкий). Эти поклонники решительно непохожи друг на друга, и режиссер, любящий подчеркнутые грани характеров у эпизодических персонажей, дает каждому из поклонников свои главные и определяющие особенности облика приметы. В итоге этот терцет — одна из самых примечательных сторон спектакля. Солнечно и цветисто была обрисована служанка и наперсница Леонарды — Марта (Л. Скопина), предприимчив и изобретателен паж Урбан (в этой роли, в плане эксперимента, чередовались Л. Сухаревская и П. Суханов). Все их сцены шли в заражающе моторном ритме, столь важном для испанской комедии и с тонким чувством стиля, которое свидетельствовало о складывавшемся за короткие годы едином артистическом ансамбле.

Акимов все же не мог обойтись без столь излюбленной им иронии. Ироничность трактовки взаимоотношений Леонарды и Камило привела к поручению его роли актеру чисто характерного плана (А. Савостьянов), по всем данным не соответствующему ей. Он представил Камило не прекрасным юношей-любовником, страстным, увлекающимся, импульсивным, а самодовольным хлыщом, привыкшим к легкому успеху и без труда переходящим от одной интрижки к другой. Акимов сознательно выбрал для этой роли исполнителя, который не мог быть воспринят в качестве лирического партнера Леонарды, тем самым снижая это чувство, переключая его в план малооправданной любовной блажи. Режиссер как бы подчеркивал, что дело не в том, кого избрала героиня, а в великой потребности любить, что суть произведения в веселом начале, которое несут побочные персонажи и участники превосходных, остроумных интермедий, введенных между эпизодами пьесы.

Здесь вновь проявилась изобретательность режиссера, умеющего комедийно обогащать действие. Вот разносчик товара. Он богатеет благодаря тому, что обслуживает вечно дежурящих у дома Леонарды трех влюбленных и под конец становится владельцем ларька с прохладительными напитками все для тех же неразлучных воздыхателей. Вот блюститель спокойствия — альгвазил: он становится одним из основных участников веселых карнавальных сцен, сопровождающих течение интриги. Эти и другие фигуры, и мелкие {32} эпизоды, введенные в ткань спектакля, стали впечатляющими элементами постановки, решенной как занятная история, происшедшая во время карнавала.

Режиссер и художник (в обеих ролях выступал Н. П. Акимов) здесь состязались в изобретениях: превосходное по образной точности и колориту ощущение Испании эпохи и стиля Лопе де Вега, сменяющиеся декоративные картины отдельных сцен, богатство и выразительность костюмов, наконец, такой прием, как таинственное свидание влюбленных в ночной тьме: они не видят друг друга, а фосфоресцирующие маски, фрукты, вино, льющееся в бокалы, — все это создает впечатление чудесной романтической загадки. Оформление «Валенсианской вдовы» — одна из интереснейших работ Акимова тех лет.

От «Собаки на сене» к «Валенсианской вдове» пройден немалый путь, особенно ощутимый, если представить себе обычные спектакли Комедии до осени 1935 года. Заметно окрепла культура труппы, определились новые ее мастера, актеры поняли цену слова, и оно стало звучать полновесно — качество столь важное в комедийном монологе и диалоге. Стало складываться сценическое общение, в труппе образовался ансамбль с единой стилевой манерой (а этого театр прежде вовсе не знал). Актеры усваивали острое чувство сценического ритма в комедии, познавали трудное искусство заразительно веселой игры, корнями своими восходящей к традициям старого испанского и английского театра, по-новому воспринятым.

Вместе с тем еще далеко не полностью раскрылись возможности труппы в разработке психологии героев, в трактовке лирико-драматических эпизодов, в которые сплошь да рядом привносилась ироническая интонация, как будто увлеченность чувством и искренняя лиричность не обязательны в комедиях второго ряда. Игра в театр занимала актеров и режиссера больше, чем стремление раскрыть жизненно правдивые образы и ситуации. Внешний рисунок роли, заметно господствовавший в истолковании сценических образов, повышение меры сценической условности, как результат преимущественного внимания к стилю игры и форме спектакля, а затем уже к реалистической наполненности ролей — были очень ощутимы в спектаклях той поры.

{33} В те же годы театр продолжал настойчивые поиски нового зарубежного репертуара. Шумным событием здесь стала постановка пьесы Дж. Пристли «Опасный поворот» (1939). Две стороны этого талантливого, своеобразного произведения увлекли театр. С одной стороны, то, что Пристли критически оценивает нравственные устои современного ему английского общества, с другой — то, что при некоторой изощренности писательской манеры, творчество его реалистично.

Этот спектакль длительное время пользовался неослабевающим успехом у зрителей и одновременно явился причиной острых дискуссий о пути театра, нашедших свое продолжение и в послевоенное время. Тогда Акимову были предъявлены обвинения в буржуазном западничестве, а некоторым критикам, доброжелательно оценившим постановку «Опасного поворота», — обвинение в космополитизме. Пожалуй, ни один спектакль, поставленный Комедией, не вызывал столь противоречивых оценок, ни одна пьеса, показанная здесь, не служила таким острым поводом для споров об идейной направленности исканий, как «Опасный поворот».

Начало пьесы в той же степени обманчиво, как обманчиво внешнее обличие буржуазной морали. Сначала кажется, что перед нами традиционная старая Англия, как бы заново ожившая в наши дни. Близкие друзья, издавна знающие друг друга, люди из одной среды собрались, как всегда, чтобы провести приятный вечер, ведь так хорошо быть вместе!

Компаньоны, их жены, их старый друг, их приятельница, случайная гостья — писательница психологической школы — собрались в чудесном современном коттедже, который, правда, лишен атрибута «доброй старой Англии» — сверчка, но все же привлекателен уютом, атмосферой покоя и благодушия. Все здесь располагает к чудесному настроению! Традиция оживает в потомках! Диккенсовская Англия не умерла!

Но вот — случайная радиопередача пьесы, трактующей проблемы лжи и правды, и кому-то пришла в голову неосторожная мысль, что было бы хорошо отбросить прочь респектабельную сдержанность и попытаться говорить без умолчаний, одну лишь правду, как и следует между друзьями и порядочными людьми.

Напрасно старый скептик Стэнсон предостерегает друзей: «Говорить правду так же полезно, как вдруг повернуть на крутом повороте при скорости в 60 миль в час…». Но {34} чего бояться опасных поворотов? Ведь все сидящие здесь — верные и любящие мужья и жены, преданные друзья и компаньоны, а главное — честные люди!

Пристли побуждает своих героев идти на опасный поворот, то есть на правду. И мгновенно рушится внешне благообразный, респектабельный облик сидящих рядом шести людей. Гордон оказывается изощренным развратником и истериком; его жена, наивная Бетти, образец чистоты и порядочности — кокоткой; хозяин дома Роберт — дураком, обманутым мужем; его жена Фреда предстает любовницей брата Роберта — Мартина; сдержанная, замкнутая Олуэн — убийцей; старый Стэнсон — вором. Таков результат опасного поворота.

Мастерство драматурга соединяется здесь с умным психологическим анализом и точной обоснованностью каждого сюжетного хода. В этой пьесе, отчасти напоминающей детектив, Пристли без сожаления разоблачает рай дураков, созданный сентиментальными дельцами типа Роберта. Он убивает веру в то, что после крушения иллюзий можно продолжать жить честному буржуа. Выстрел, звучащий в конце пьесы и обрывающий жизнь Роберта, как бы ставит точку на происшедшем, как бы подтверждает, что дальше так жить нельзя. Но вот — легкое затемнение, и вечер начался сызнова, с той же передачи по радио, с тех же незначительных реплик. То, что произошло, — плод воображения. На самом деле в мире Кепленов и Стэнсонов на опасный поворот, ведущий от повседневной лжи к правде, никто не пойдет…

Спектакль ставил кинорежиссер Г. М. Козинцев, оформлял его Акимов. Художник применил здесь простой и выразительный прием для раскрытия аналитической особенности пьесы, в которой внешнего действия почти нет, а все сосредоточено в разговорных сценах. Зеркало, повешенное на стене, под некоторым углом, прямо на зрителя, служит как бы целям самопроверки каждого из героев. Они словно «глядятся» в зеркало после того, как раскрылась их неприглядная сущность; словно проверяют, как же дальше жить, если все подспудное в них до конца обнажилось.

Это лаконичный театральный прием выразительности, обостряющий восприятие происходящего, — контраст между внешним обликом и внутренней сущностью героев. Декорация {35} столь же выразительно характеризует английский коттедж стиля модерн, с подчеркнутой благопристойностью обстановки интерьера — чрезвычайно удобная для малодейственной, лишенной активных мизансцен пьесы; игровая площадка, на ней — ничего лишнего.

В работе Г. Козинцева хочется подчеркнуть значение слова. То, что было театром накоплено за предыдущие годы в этой сфере, теперь раскрылось на ином материале с убеждающим результатом. Ведь в диалоге, при отсутствии внешнего действия, раскрывалась психология каждого из участников вечерней встречи друзей.

Сила пьесы Пристли в острых поворотах, к которым приводит нежданная реплика партнера. Козинцев поднял значение диалога в спектакле до уровня турнира, схватки противников. Существен и режиссерский прием комедийного обострения ситуации, примененный им.

На первых местах в этом спектакле три женских образа: Бетти (Л. Сухаревская), Олуэн (И. Гошева), Фреда (Е. Юнгер). Трудно отдать предпочтение кому-либо из них: все они предстали подлинными героинями необычной пьесы, прекрасно ощутившими строй, ритм и импульсивность ее движения. Более трудным оказалось положение исполнителей мужских ролей. Лишь Б. Тенин поднялся до уровня сложных требований, выдвинутых особенностью образа Стэнсона. Этим четырем артистам и довелось вынести на своих плечах своеобразную, отчасти эксцентричную пьесу, рассказывающую о моральном облике респектабельных английских буржуа.

Я обхожу здесь причины и мотивы дискуссии об «Опасном повороте» — они исторически восходят к атмосфере, в которой развивался советский театр в конце тридцатых годов, когда была в ходу безудержная критика многих явлений искусства, если они не укладывались в общепринятые в ту пору рамки. Стоит лишь отметить, что пьеса Пристли была причислена к рангу архибуржуазных произведений, которые якобы неприемлемы для советского искусства, потому что обладают недостаточной разоблачительной силой.

В те годы, обращаясь к современному западному репертуару, театр ставит также пьесу французского драматурга Ш. Пейре-Шапюи «Скончался господин Пик» (1940). Этот спектакль показал, что, увлеченный успехом «Опасного {36} поворота», театр стал искать пьесы, похожие на произведение Пристли, очевидно, полагая, что все они ведут на путь разоблачения современного буржуазного мира, в первую очередь, морали буржуазной семьи. Увлечение материалом сплошь да рядом отвлекало внимание театра от вдумчивого анализа художественных достоинств таких пьес и связи их с общим направлением театра.

«Скончался господин Пик» внешне имеет какие-то точки соприкосновения с «Опасным поворотом». Смерть адвоката Пика неожиданно раскрывает, в каком распаде давно уже находилась его семья. Оказывается, что жена никогда не любила его, что сын Адриен ненавидит и мать и жену, что при этом он находится у них в плену, что он даже убегает из дому, что невестка терпеть не может свекрови, а свекровь только и мечтает о том, чтобы ее сын развелся.

Смерть Пика не примиряет оставшихся в живых, а напротив, обостряет противоречия, выводит их на поверхность. Мрачная, лишенная какого-либо просвета, пропитанная натуралистическими интонациями, эта пьеса, собственно, приводит к неверию в человека, к крайнему пессимизму.

Только поверхностное сходство с «Опасным поворотом», как уже сказано, могло подтолкнуть театр на обращение к пьесе Пейре-Шапюи. При этом театр не учел, что «Скончался господин Пик» начисто лишен комедийных черт. Постановщики Н. Акимов и И. Ханзель стали искать их и оснащать спектакль мелкими деталями комедийно-сатирического плана, вносить иронические акценты в трактовку отдельных персонажей и сценических положений. Несмотря на изрядную выдумку и серьезную работу с актерами, это не привело к нужному результату: определился заметный разнобой между замыслом произведения и его воплощением на сцене. Хотя спектакль и не лишен актерских удач (например, Адриен — Л. Колесов, незадолго до того вошедший в труппу театра, его жена Эдит — Л. Сухаревская, госпожа Пик — Е. Волкова), малозначительность произведения, противоречивость постановки, где в пьесу, к этому не приспособленную, вносились буффонно-иронические мазки, — привели к тому, что спектакль оказался серьезной неудачей.

Ни «Скончался господин Пик», ни поставленные в эти же годы пьесы американских авторов Э. Фербер и Д. Кауфмана {37} «В понедельник в 8» (1937) и французского драматурга Ж. Летраза «Малыш» (1941) не внесли нужного вклада в переводной репертуар театра.

Остановлюсь на первой из них.

«В понедельник в 8» — трагифарс. Здесь все сгущено до крайнего предела, зритель ни на мгновение не выходит из атмосферы духоты и безнадежности. Жизнь, которую описывают драматурги, представляет собою страшный сгусток мрака и откровенной безнравственности. Герои находятся друг с другом в таких отношениях, которые можно определить как постоянное пребывание на расстоянии одного дюйма от неизбежной катастрофы.

Неизлечимо больной делец Журдан, дни которого сочтены, фактически уже разорен, только об этом еще не знают окружающие. Его дочь на днях должна выйти замуж, но уже несколько месяцев является любовницей другого и собирается покинуть отчий дом, чтобы соединиться со своим возлюбленным, артистом кино. Она не подозревает, что как раз сегодня он покончил жизнь самоубийством. Человек, которого она любила — киноактер Патрис Рошелль, был знаменит в пору немого кино. Но как его слава, так и немое кино — уже в прошлом, а теперь он оказался выкинутым на улицу. Ему ничего не оставалось, как покончить счеты с жизнью.

У знаменитой актрисы Фаншон тоже все в прошлом: театр, в котором она выступала, потерпел крах, а впереди ждать нечего. Преуспевающий спекулянт Триэ находится под угрозой того, что собственная жена разоблачит его аферы. Он расстается с нею. Все кругом безнадежно. Действующие лица или уже раздавлены жизнью, или еще не догадываются, что это их подстерегает завтра.

Пьеса щекочет зрителей нагромождением эпизодов, рождающих ощущение всеобщей и абсолютной бесперспективности, бессмысленности существования. Это не разоблачение буржуазного общества, это страх перед жизнью вообще: впереди только мрак и неизбежное крушение.

Многие произведения такого типа, трактуя моральные проблемы в том аспекте, в каком они предстают в буржуазном обществе, одновременно внушают, что верить не во что. Вместо разоблачения буржуазной действительности они, по существу, навязывают мысль о бесполезности борьбы {38} за жизнь вообще, как будто бы она в основе своей покоится на лжи, взаимном обмане, — словом, ведут зрителя «на край ночи».

Спектакль «В понедельник в 8» (режиссер Р. Корф, художник Акимов) и был на деле посвящен этой теме, хоть постановщики не выдвигали перед собой подобной задачи. Привнесенные в спектакль краски фарса не придавали ему сатирического оттенка, а лишь усугубляли атмосферу нигилистического пессимизма: сегодня — лишь преддверие завтрашнего дня, а завтра — все будет кончено.

В чем причина такой ориентации театра при обращении к современной зарубежной драматургии? В те годы широкого знакомства с современными драматургами Запада у нас не было. Отдельные произведения, становившиеся доступными для театров, еще не создавали ясности относительно того, каковы на самом деле направления в западноевропейской драме и комедии, каковы наиболее прогрессивные имена авторов. Картина, которая могла создаваться у наших театральных деятелей, была далеко не полной. В то же время интерес к пьесам, критически освещающим нравы буржуазного общества, буржуазную действительность в целом, был очень велик. Театр комедии, проявлявший особую заинтересованность в такого рода репертуаре, естественно, бывал привлечен каждой острой пьесой. Не просто веселая комедия, не просто фарс из современной жизни, а именно пьеса, стремящаяся показать язвы современного буржуазного общества, казалась театру желанной. Поэтому он хотел увидеть и увидел в драматургии Пейре-Шапюи или Фербер и Кауфмана благодарный материал для спектакля, сатирически разоблачающего мир чистогана.

Помимо этого, для таких пьес из современной жизни буржуазного мира характерна повышенная театральность — изощренное строение интриги, неожиданности в поворотах фабулы, острота характеристик, — и театр, определяя свой репертуар, полагал, что берет лучшее из возможного. Наконец, существенную роль здесь играло и то, что оформление при постановке этих произведений давало возможность по-своему воплотить современный стиль, что в ту пору очень интересовало Н. П. Акимова. Действительно, в подобных спектаклях ему удавалось находить любопытные решения.

{39} Так или иначе, накануне гитлеровского вторжения театр, обращаясь к современной зарубежной драматургии, преимущественное внимание уделял пьесам подобного рода, и это специфически окрашивало его путь. Некоторым критикам такой крен послужил основанием для упреков, что в таких спектаклях театр высказался наиболее выразительно, что коренной его интерес в буржуазном западном репертуаре, близком руководству, что самое воспитание коллектива зиждется на этой драматургии.

Подобное суждение представляется надуманным. К тому же, говоря о Театре комедии конца тридцатых годов и предвоенной поры, следует рассматривать его творчество в целом, то есть имея в виду и советский репертуар тех лет.

# **{****40}** Закрепление позиций

В предвоенный период советский репертуар представил для Театра комедии особые сложности. Чтобы оценить по достоинству то, что достигнуто им в ту пору, следует учесть, что советская комедиография тридцатых годов была не очень обширна, и требовалась неослабная энергия для того, чтобы добиться интересной современной пьесы. Естественно, что и результаты не могли сказаться сразу. Все же для тех лет в жизни театра характерно стремление создать, сколотить близкую ему группу авторов. В известной мере такое стремление принесло свои плоды. Сотрудничество с разными по направлению и творческой склонности драматургами привело к появлению нескольких не похожих друг на друга пьес, но, собственно, это и входило, очевидно, в намерения театра. К. Финн, Ю. Свирин, В. Шкваркин, Ю. Герман, Е. Шварц — таковы имена писателей, с которыми театр усердно работал в эти годы. Первый, после «Свадьбы» В. Симукова, опыт оказался малоудачным. Пьеса К. Финна «Большая семья» (1936), как показывает самое название, посвящена доказательству того бесспорного положения, что в Советском Союзе люди живут большой дружной семьей. Взаимопомощь и поддержка, забота о ближнем — эти положения выдвинуты драматургом как своеобразные тезисы, которые подлежат обоснованию в сюжете. Их нарочитая заданность предопределила строение пьесы, сделала ее искусственной, а главное, докучной.

{41} Здесь все помогают друг другу. Стоило одному молодому человеку покорить сердце продавщицы цветов, как, обеспокоенные ее судьбой, за нее вступаются и брат, и некий очень рассеянный инженер. Пока инженер печется о судьбе продавщицы цветов, из дома уходит его сын. Добрый партийный работник пригревает чужого мальчика. Он же радеет о делах своего друга, директора завода, до такой степени, что, помогая предприятию выполнить программу, запускает свою учебу. Все в хлопотах о чужих делах, только этим и заняты. «Большая семья» не принесла лавров театру.

Принципиальный интерес вызывает постановка пьесы Ю. Свирина «Терентий Иванович», осуществленная к 20‑летию Октября. Сейчас это произведение забыто, но в ту пору оно прозвучало сильно и убедительно.

Автор назвал свою пьесу героической комедией. Вернее было бы сказать, что перед нами героико-приключенческая пьеса, в которой заметное место занимают комедийные элементы. Действие переносит нас на Дальний Восток, в годы гражданской войны. В крае, оккупированном белогвардейцами и японцами, в трудных условиях борется с врагами партизанский отряд. Его действиями руководит подпольная большевистская организация, во главе с человеком, известным под именем Терентия Ивановича. Основная пружина пьесы заключена в том, что влияние Терентия Ивановича ощущается во всем, но сам он невидим. О том, кто такой Терентий Иванович, где он, гадают не только враги, но и зрители. И лишь под конец спектакля выясняется, что доблестный, бесстрашный партийный вожак скрывался под видом белогвардейского офицера — капитана Есаулова.

Приключенческие эпизоды, переодевания, интригующая тайна — эти элементы фабулы увлекательно преподносятся в пьесе, но не вытесняют основного — значительных образов советских патриотов, смельчаков-партизан и подпольщиков.

В пьесе выведено несколько колоритных фигур, в том числе Терентий Иванович (в исполнении А. Бонди эта роль предельно законспирированного подпольщика получила убедительное и серьезное воплощение), начальник партизанского отряда Сухарев (Б. Тенин), крестьянская девушка партизанка Ольга (И. Зарубина), старуха Нефедьевна {42} (О. Порудолинская), трубач партизанского отряда Крашенко (В. Киселев), японский офицер (Н. Волков). А главная удача этого спектакля (постановка и оформление Акимова) обусловлена тем, что театр подошел к советской пьесе реалистически, отказываясь и от подчеркнутого комикования во имя жанра, и от увлечения возможностью выведения на первый план детективно-приключенческих моментов. «Терентий Иванович» — важная веха в борьбе коллектива за советскую тему.

Существенную роль в биографии театра этих лет сыграла тесная творческая дружба с драматургом В. Шкваркиным. Во многих высказываниях Н. П. Акимова на протяжении долгих лет звучит имя В. Шкваркина. Режиссеру близко дарование этого писателя. Близко ему и то, что в каждой пьесе Шкваркина можно подметить острое проникновение в типические особенности характеров советских людей, а основные предлагаемые обстоятельства, на которых строится фабула и благодаря которым формируются характеры героев, могут возникать лишь в наших условиях. Акимов всегда с интересом ожидал каждого нового произведения талантливого комедиографа.

Выступивший в драматургии еще в середине двадцатых годов (часть его пьес тех лет, как мы знаем, шла в Ленинградском театре сатиры — предшественнике Комедии), Шкваркин стал особенно известен после появления пьесы «Чужой ребенок», обошедшей все театры страны и долго не сходившей с подмостков. Во второй половине тридцатых годов появляются три комедии Шкваркина: «Весенний смотр» (поставлена в Театре комедии в 1937 году), «Простая девушка» (1938), «Страшный суд» (1939).

При том, что не все пьесы Шкваркина принесли успех театру, его драматургия сыграла заметную роль в жизни коллектива. Значение их станет понятно, если учесть главенствующий репертуар театра.

Современным бытовым пьесам, в которых правда жизни и естественность развития сюжета должны сочетаться с комедийным началом, предстояло соревноваться с высокоталантливыми, подлинно комедийными произведениями, которые были богаты хитросплетенной интригой, неожиданными поворотами фабулы, остро очерченными характерами, произведениями, дающими художнику возможность проявить максимум {43} изобретательности и чувства стиля былых эпох, чужих стран, своеобразной поэтики («Собака на сене», «Двенадцатая ночь», «Школа злословия», «Валенсианская вдова»).

В пьесах о нашей жизни подобной «экзотики» быть не могло. Здесь нужны были иные выразительные средства. И, обращаясь к основанным на современном бытовом материале пьесам Шкваркина, театр одерживал победы тогда, когда в основе произведений лежали верные наблюдения, почерпнутые из нашей действительности, когда на первый план выступала художественно обобщенная правда жизни. И это требовало от режиссера и артистов постановки иных задач, чем, скажем, при обращении к творчеству Лопе де Вега.

Есть на свете хорошая девушка Люба Зверева («Весенний смотр»). Она кончает среднюю школу, она умна, честна, чиста, но несчастлива. К ней, хромоножке, не пришло еще радостное чувство разделенной любви, и навряд ли кто-нибудь обратит на нее внимание. О ее печали узнает школьный учитель Страхов, человек большого сердца.

Он своеобразно приходит на помощь Любе: пишет ей любовные письма от имени неизвестного юноши. Люба счастлива, но ненадолго. Скоро она узнает правду и пытается покончить жизнь самоубийством. Спасает ее тот же Страхов — и оказывается, что они полюбили друг друга… Эта ситуация осложняется тем, что жена Страхова, обнаружив черновик подложного письма к Любе, заподозрила мужа в измене и порвала с ним, а Страхов с отчаяния тоже, кажется, был готов наложить на себя руки.

Надуманная завязка пьесы «Весенний смотр» привносит в нее оттенок утешательской жалостливости, сентиментального умиления, хотя и с поправками, характерными для комедии в такого рода ситуациях. Пьеса малоудачна в замысле, но юмор, присущий автору и рассредоточенный в виде отдельных реприз и небольших комедийных эпизодов, а также удача некоторых ролей, привели к тому, что театр сумел добиться известного успеха у зрителей.

Главное внимание режиссуры (С. Юткевич и Х. Локшина) было обращено на отделку сценических характеров, на насыщение ролей глубокой выразительностью, которая могла бы сгладить авторский просчет, заключенный в основном фабульном ходе пьесы. Как часто бывает, при {44} неудаче общего замысла, автору и режиссуре удалось вылепить отдельные правдивые образы, которые и начали жить в спектакле, вне связи с надуманной схемой сценического конфликта.

Вот почему, исходя из данных, заложенных в роли Любы, и вопреки фальшивому драматическому конфликту, Ирине Гошевой удалось создать поэтический образ мечтательной одинокой девушки, поверившей в то, что к ней может прийти счастье любви. Вот почему в роли стариков Зверевых В. Киселев и Е. Грановская (в 1937 году еще служившая в этом театре) блеснули своим полнокровным, жизненно правдивым мастерством. Спектакль этот, при всей противоречивости, оказался полезным прежде всего для актеров, которым была очень нужна работа над бытовыми современными ролями.

Большой удачей стала постановка «Простой девушки», спектакля, который в течение одного только 1938 года выдержал более ста представлений и не сходил с афиши на протяжении более двадцати лет. Широко известная советским зрителям, эта комедия повествует о судьбе домашней работницы, изобилует веселыми сценическими положениями и остроумным диалогом, несет в себе хорошую, всегда важную тему — о путях в жизни, которые избирает наша молодежь.

Постановка была поручена даровитому актеру Эрасту Гарину, который вступил в труппу Комедии и дебютировал здесь в качестве режиссера. Центральное место в спектакле занял артист С. Филиппов, бытовой комический актер, изобретательный мастер буффонной эксцентриады, впоследствии получивший широкую известность благодаря участию во множестве фильмов. В «Простой девушке» Филиппов заразительно-весело играл управдома Макарова, роль, ставшую одной из больших его артистических удач. Л. Скопина в главной роли «простой девушки», О. Порудолинская — Прасковья Ивановна, М. Барабанова — Ирочка — эти образы обеспечили признание спектакля широким зрителем, с удовольствием смотревшим пьесу, в которой действовали характерные типажи наших дней.

Третья встреча со Шкваркиным привела к созданию спектакля очень спорного, в чем-то ошибочного, но вместе с тем принципиально важного для театра, который стремился {45} не только развлекать зрителей, но и осмеять пережитки прошлого.

«Страшный суд» — пьеса о взяточниках, подхалимах, изолгавшихся людях, которые всегда и во всем изворачиваются, клянутся в искренности, чистоте намерений, преданности долгу и семейному очагу. Шкваркин всегда искал конфликтов, в которых новое сталкивается со старым, стремился выставить отмирающее на суд общества. «Страшный суд» — пьеса, характерная для творческих исканий драматурга, она продолжает его опыты прежних лет. В ней явственно проступает время, а предлагаемые обстоятельства жизненно достоверны и говорят о явлениях реально существующих.

Изнанкин, основной «герой» пьесы, не просто болтливый пройдоха, человек с бегающими глазами. Он, по сути, враг, так как методы его «жизнеустройства» решительно противостоят нормам советской морали, нашему пониманию чести, достоинства человека. Похождения Изнанкина, приведшие его на скамью подсудимых по обвинению во взятке, дают повод для демонстрации выразительной галереи чужаков, пошляков, мещан. Таковы — сам Изнанкин, его супруга, Блажевич и его мамаша, директор некоего учреждения Пружилин, сочиняющий трактат «О поведении на службе и вокруг нее». В пьесе есть фельетонные преувеличения, но в основе их лежит стремление высветить некоторые теневые стороны нашей действительности, ее изнанку, давшую основание наградить «героя» соответствующей фамилией.

Н. П. Акимов всегда тяготел к сатирическому спектаклю. Это побудило его обострить образы и ситуации, внести в постановку элементы карикатуры, открытого гротеска. Но Шкваркин — не Маяковский. Бытовая комедийная манера, присущая драматургу, диктовала прежде всего достоверность и бытовую оправданность происходящего. Театр отступил от требований, вытекающих из стилевых особенностей произведения. В результате сатира в известной мере переросла в эксцентриаду, так как момент достоверности в трактовке некоторых ролей оказался в пренебрежении. Это случилось, в частности, с директором Пружилиным, представшим на сцене в виде клинического дурака, и отчасти с Изнанкиным, который был сыгран В. Киселевым настолько гротескно, что временами терялось ощущение правдоподобия развертывающихся на сцене событий.

{46} Тем не менее «Страшный суд» — заметная страница в биографии театра. Режиссура (Н. Акимов и П. Суханов) нашла немало сочных и живых деталей для непринужденной комедийной игры и для характеристики отдельных персонажей (Блажевич — А. Бонди, член месткома Родионов — С. Филиппов, Ефим Давидович — И. Смысловский).

Спектакль вызвал разноречивую оценку, раздавались даже голоса, что постановка эта явно неудачна. Однако подобная точка зрения не может быть поддержана. Стремление театра воплотить на своих подмостках пьесу, сатирически осмеивающую явления, имеющие место в нашем быту, вполне понятно и должно было получить поддержку. К тому же в этой пьесе предстала группа бытово достоверных, метко подмеченных, словно выхваченных из жизни типажей, и актеры получили возможность обратиться к материалу трудному, ответственному — портретам наших современников, нарисованных пером сатирика. Обращаясь к творчеству Шкваркина, театр тем самым приобщался к советской теме.

В дальнейшем мы заметим, что Н. П. Акимов считает непреходяще важным вводить в репертуар пьесы, которые не могут и не должны считаться комедиями. Если припомним, он об этом говорил и в своей декларации, которая процитирована в начале книги. На разных этапах развития театра он показывает зрителям Комедии отнюдь не комедийные спектакли, справедливо полагая, что без этого не в состоянии творчески развиваться актер.

Действительно, если любой драматический театр не может жить без комедии, то непонятно, как может расти комедийный театр без «пьесы вообще», без драмы. Ведь и в каждой комедии существуют образы, далекие от смешного, и трудно представить себе артиста комедийного театра, который всю жизнь играл бы только «смешные» роли! Подобно тому, как комедия и водевиль — прекрасная школа для драматического артиста, так и драма — животворный источник творчества для артиста комедийного.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что в репертуаре театра появилась пьеса Юрия Германа «Сын народа».

Окончив медицинский институт, доктор Кузьма Калюжный уклоняется от соблазнительной перспективы остаться в центре. Он предпочитает стать врачом в маленьком поселке {47} Гречишки, в местной больнице. Его невеста Елена, тоже врач, порывает со своим женихом и отказывается ехать с ним. Рассказ о том, как Калюжный жил и работал в Гречишках, что он там встретил, что преодолел, как совершил крупное открытие, найдя средство для борьбы со слепотой, и составляет содержание пьесы, напоминающей по строению, структуре, ритму повесть, рассказанную со сцены. Так, еще в тридцатых годах Ю. Герман повстречался со своим любимым героем — врачом, с которым он не расставался многие годы в своих последующих произведениях.

Главная привлекательность спектакля «Сын народа» (1938) была заключена в тонком и умном исполнении роли Калюжного артистом Эрастом Гариным, который одновременно был и режиссером.

В «Сыне народа» есть и прямые комедийные эпизоды, которые оттеняют центральную тему врача-ученого, убежденного, что научные открытия можно осуществлять не только в столице, но и в скромных Гречишках. В спектакле проходят бытовые типажи — люди районной больницы: фельдшер Колечко, подросток — «брат милосердия» Тимофеич, уборщица Фрося. Есть и персонажи иного плана, как бы выписанные в тональности, близкой к образу Калюжного. Таков, например, бывший школьный учитель Калюжного — Пархоменко, которого врач-новатор излечивает от слепоты. В этой роли достойным партнером Гарина был Борис Тенин.

Правильно ли поступил Театр комедии, осуществив постановку пьесы Ю. Германа? Безусловно, правильно. Не случайно этот далекий по жанру спектакль прошел в театре свыше ста раз: зрители оценили инициативу комедийного коллектива, показавшего на своей сцене интересную пьесу даровитого ленинградского писателя.

Важнейшим событием в предвоенной биографии Театра комедии явилась пьеса Евгения Шварца «Тень» (1940).

Связанный с Ленинградским ТЮЗом, а далее с выделившимся из него Новым ТЮЗом, Шварц долгие годы считался детским писателем. С Новым ТЮЗом у него установилась крепкая дружба, то творческое взаимопонимание с первого слова, которое побуждает драматурга скорее браться за новую пьесу. В среде детского зрителя он нашел на редкость отзывчивую аудиторию. Дети чутко понимали, что за {48} сказкой о Красной Шапочке и Снежной королеве стоят сложные, тревожащие душу вопросы, учились разгадывать за сказочной оболочкой сценического повествования темы серьезные, обсуждаемые без раздражающего сюсюканья.

Между тем его давно тянуло во «взрослый» театр, и он делал попытки прийти в него с произведениями, написанными в присущей ему манере. По всей вероятности, Шварц смелее шел бы к творчеству, адресованному взрослой аудитории, если бы раньше обрел близкий ему театр.

По собственному признанию драматурга, именно встреча с Акимовым привела его в театр для взрослых. Сказки, которые он писал для них, были сказками вполне современными. В них всегда проступала одна из главных тем писателя, ненависть к злому, к деспотии, звучал призыв к борьбе за лучшее, что живет в человеке и что не может быть попрано злыми силами, которые окружают нас. Шварц был убежден, что любой прожитый нами день полон чудес, что, хотя чудеса, встречающие нас на каждом шагу, творятся самими людьми, волшебная сила не становится от этого менее значительной.

В ту пору Шварц привносил сказочное начало в сюжеты из нашей действительности. (Так, скажем, он поступил в пьесе для детей «Ундервуд».) Позже он понял, что пьеса не перестает быть современной от того, что действие ее протекает в «некоем царстве, в некоем государстве». Он внес в сказку вполне реальные современные мотивы. Реалистическая подоснова от этого не теряла своей активной силы.

Сочетание сказочного с вполне реальными обстоятельствами, фантастического — с земным помогает драматургу довести до особой наглядности и одновременно философской обобщенности главную тему его творчества — великий этический закон о том, что добрые силы могут победить зло только в борьбе.

В пьесе «Тень» используются, как это часто бывает у Шварца, мотивы Андерсена, но мысли, которые вложил в свое произведение сказочник, развиваются на современной основе.

Пьеса рассказывает о молодом ученом, одержимом благородной и трудной задачей — он мечтает добиться того, чтобы все люди были счастливы. Возле него преданное {49} существо — юная Аннунциата. Герою приходится вести напряженную борьбу с теми, от кого зависит жизнь и благополучие людей, в первую очередь с властью, которая персонифицирована в лице министра финансов, воплощающего в себе могущественную силу капитала.

Сказочная страна, где протекает действие пьесы, по существу, реальна: это та страна, где «богатство и бедность, знатность и рабство, смерть и несчастье, разум и глупость, святость, преступление, совесть, бесстыдство — все это перемешалось так тесно, что просто ужасаешься». Если в старой сказке человек потерял свою тень и погиб, то у Шварца ученый, который вначале доверился своей тени и, так сказать, выпустил ее на свободу, затем вынужден вступить с нею в борьбу. Победа над собственной тенью — это победа таланта, веры в жизнь, самоотверженности над посредственностью, тупой ограниченностью, злобностью, победа живой жизни над мертвечиной.

Переплетая реальное со сказочным, драматург приводит нас в очень удивительную, непохожую ни на какую другую и в то же время легко узнаваемую страну — в ней очевидны черты капиталистического мира. Там приказывают скрыть от всех, что найден источник живой воды — ведь «если мы вылечим всех больных, кто к нам будет ездить!» Там людоед работает оценщиком в ломбарде, а журналист носит имя Цезаря Борджиа. В этой стране уличные продавцы торгуют ледяной водой, арбузами, ядами, цветами, ножами для убийц. А палач здесь обожает канареек. Пытаясь сочетать сказочность в духе Христиана Андерсена с фантастикой, близкой Теодору Амадею Гофману, Шварц дает своему герою имя Христиан Теодор, предлагая этим ключ к пониманию не только замысла произведения, но и стилевых его особенностей.

«Тень» — пьеса необычайно сложная для сценического воплощения. Сложность эта, в частности, обусловливается тем, что в произведении заключена известная раздвоенность: первый акт, более других «андерсеновский», сценически очень органичен. В последующих — возникают новые, темы, преимущественно философски-этического плана, которые образуют своеобразную многослойность сценического повествования. Одновременно драматургическая ткань осложняется. И следует привести различные темы, волнующие {50} писателя и выдвигаемые им в пьесе, к своеобразному полифоническому единству. Поэтому у театра должна возникнуть потребность найти для второго и третьего действий особые приемы, при которых эксцентрическое начало, присутствующее здесь, не увело бы идею пьесы на второй план.

Для Акимова постановка «Тени» была известным итогом накопленного в предыдущие годы и в то же время решением совершенно новых задач. Мысли о возможности ставить большую современную тему средствами избранного жанра, о высоком этическом начале, цементирующем комедийно-сатирический спектакль, а одновременно о границах фантазии режиссера и актера, о сценическом ансамбле и соотношении воли постановщика со свободой артиста на сцене — побуждали Акимова к поискам большого художественного произведения, где можно было бы такие задачи решать. «Тень» в значительной мере перекликалась с запросами режиссера, его исканиям было близко творчество Шварца. Конечно, не следует полагать, что трактовка Акимовым пьес Шварца (а мы увидим, что он в дальнейшем не раз возвращался к пьесам этого удивительного драматурга) является единственно возможной и правильной, что спектакли Комедии, посвященные его произведениям, — эталон. Шварц на подмостках этого театра прочитан «по‑акимовски».

В «Тени» Акимов показал неистощимость изобретений и способность к отбору таких приемов, которые близки замыслу писателя. Но при том присущая пьесе композиционная раздвоенность отразилась и на спектакле в целом.

Наиболее сильным оказалось первое действие, где, кстати сказать, Акимов нашел удивительно поэтичное решение декорации. Этот акт смотрелся с неослабевающим вниманием, нараставшим от сцены к сцене. В последующих действиях режиссер, отклонившись от «тональности» начала спектакля, уделил преимущественное внимание комедийным деталям, буффонадной разработке эпизодов, феерическим трюкам. Подчас стержневая философская тема ускользала от внимания зрительного зала, в силу того, что публика была отвлечена изобретательными комедийными сценами, занятно поставленными и остро разыгранными. Сатирическая и буффонная линии пьесы оказались наиболее ярко прочерченными, {51} что же касается линии лирической, связанной с пленительным образом Аннунциаты, то лишь поэтическое дарование Ирины Гошевой помогло развить и донести важные мотивы трогательной, чистой, самоотверженной любви, пробивавшиеся через многоцветную цепь каскада режиссерских находок.

Некоторые роли получили в спектакле чрезвычайно убедительное воплощение. К ним относятся Аннунциата — И. Гошева и Министр финансов — А. Вениаминов. Эксцентрическое мастерство артиста предстало здесь в полном блеске. А позже, при втором воплощении спектакля — уже в начале шестидесятых годов, возникла и важная сатирическая интонация, придавшая образу завершенность. К большим удачам относятся образы артистки Юлии Джули в исполнении Л. Сухаревской и бывшего людоеда Пьетро, которого сыграл Б. Тенин. И все же главная ценность спектакля — в работе режиссера и художника. «Тень» лишний раз показала, что Комедия — театр, в котором вопрос, должен ли режиссер «умереть в актере», не мог бы и возникнуть.

Постановка пьесы Е. Шварца как бы подытоживает предвоенный этап в развитии Театра комедии. Эти годы были исключительно плодотворны. Театр, до прихода Акимова ориентировавшийся на не слишком взыскательного зрителя и не обладавший устойчивой художественной позицией, обратился в творческий коллектив, привлекший обостренное внимание критики и публики в Ленинграде и Москве, рождавший часто острую полемику вокруг своих работ, встречавших горячий отклик у зрителей.

Незадолго до начала войны труппа Комедии пополнилась двумя артистами, занявшими заметное место. Один из них — Лев Кровицкий, до того многие годы проработавший в Ленинградском Большом драматическом театре. Другой — Лев Колесов, начинавший свою жизнь на сцене в «Синей блузе», а затем долгое время игравший в Ленинградском театре юных зрителей.

Каждый спектакль Комедии в те годы (как, впрочем, и позже) порождал много споров. Театр имел убежденных поклонников, имел и оппозиционеров. Вторые чаще {52} всего находили в его спектаклях стилизаторство, подмену значительного содержания нарядной, но непрочной упаковкой, эстетство, формализм.

Много толковали о явственно присущем Акимову и его театру чувстве иронии. О том, что ирония здесь заменяет горячую кровь сердца, заставляет думать о нежелании проникнуть в глубь вещей, в корень явления.

Споры были очень устойчивы. Создалась почти общепринятая точка зрения на сей счет. Московский театровед Б. Зингерман, принадлежащий к тому поколению, которое, по сути, не могло знать Театра комедии тридцатых годов, в статье, опубликованной в 1955 году, так определял довоенные позиции Акимова и его театра:

«Творческий облик Акимова, каким он сложился к 40‑м годам, вырисовывается очень определенно. Его искусство, рационалистическое и легкое, лишено невнятных глубинных токов и смутных полутонов. Акимов не любит в искусстве скромной недоговоренности — он относится к зрителю скорее агрессивно, чем застенчиво. В каждой его работе присутствует стремление высказать свою точку зрения на вещи возможно нагляднее и отчетливее.

Его приверженность к собственному творческому “я”, столь рано и резко определившемуся, — неизменна, и, как бы он ни был стремителен в смене своих приемов, какие разнообразные веяния ни вбирал в себя, его художническая сущность, его манера остаются незыблемыми.

Акимов ироничен. Это ирония слишком трезвого взгляда на жизнь. Она родилась от презрения к фразе, к мещанской высокопарности. Здесь ее обличительный заряд. В ней таилось и другое, противоположное начало — интеллигентский скептицизм.

Высмеивая мещанские иллюзии, художник зачастую пародировал и возвышенные идеалы, казавшиеся ему старомодными. В своей неприязни к фальшивой патетике он порой скептически воспринимал и пылкие романтические чувства»[[4]](#footnote-5).

Здесь подмечены некоторые верные черты акимовского творчества, но представляет интерес вопрос, на какой почве возникла подобная художественная индивидуальность и являются {53} ли описанные приметы Акимова присущими именно ему и только ему?

Многое, о чем говорит Б. Зингерман, должно быть объяснено, исходя из времени, о котором идет речь. Вне живого процесса развития театра той поры творческие позиции Акимова в достаточной мере не уяснимы.

Если попытаться составить представление о том, за кем следовала в общетеатральном движении Комедия предвоенной поры, то на память придут искания в первую очередь Вахтангова и, в известной мере, Таирова. Они, в частности, отразили стремление видеть искусство спектакля в слиянии и единстве сложного арсенала выразительных средств, многих компонентов, при все соединяющей творческой воле постановщика, автора спектакля. Это разные искания, показатели все более возвышаемой роли режиссера, характерные проявления «режиссерского» театра той поры.

Театральность — как выражение богатства возможностей, которыми обладает искусство сцены, — через партитуру режиссерского замысла сценического истолкования пьесы, через многообразные средства оформления, общей динамики, звука, света, — театральность при всех издержках формального плана, без которых дело не обошлось, стояла на повестке дня.

С театральностью в этом понимании теснейшим образом связаны и поиски в области синтетического искусства актера, которое было интерпретировано каждым художником по-своему. Передовая режиссура много работала над развитием, усовершенствованием аппарата артиста. Сценический ритм, пластичность, изощренная «механика» тела, владение разнородными актерскими средствами выразительности и т. п. — эти вопросы занимали реформаторов советского театра.

О понятии театральности говорили много и, кажется, лучше всех сказал о ней С. М. Михоэлс.

«Слово театральность, действительно, принадлежит к категории театральных терминов. Театральности часто приписывается очень много чуждого ей, и уже давно многие из людей театра отошли от истинного содержания этого слова. Никого, например, не смущает определение поэтичности, художественности, музыкальности, но почему-то вызывает споры понятие “театральность”. Между тем это понятия {54} одной категории. Что такое театральность? Это условность сценического языка, как любого языка искусства, как любого поэтического языка»[[5]](#footnote-6).

«Театральная выразительность», «театральность» — об этом думали режиссеры, представлявшие различные течения в советском театре двадцатых — тридцатых годов.

Их искания (у каждого по-своему) были направлены на разработку таких средств выразительности, которые позволили бы, говоря на сцене о жизни, рассказать о ней увлекательным языком искусства. Они (каждый по-своему) понимали, что между тем, как человек «переживает» в жизни и как актер «переживает» аналогичное на сцене, есть существенная разница, что искусство вовсе не просто копирует жизнь, пользуясь ее формами. Что, вглядываясь в жизнь, артист и режиссер ищут таких содержательных форм, которые позволили бы жизненно реальное сделать предметом искусства.

Без формы искусства нет. Бесформенность чужда ему. Поэтому жизнеподобие, лишенное тех выразительных форм, какими располагает театр, обращается на сцене в бескрылое подражание жизни, в унылую, наивную имитацию ее.

Прошло время, когда многие искания были осуждены как проявления буржуазного формализма, когда за них стали судить, сурово, безапелляционно, без скидок на добрые намерения. Акимов, который в условиях второй половины тридцатых годов продолжал по-своему, «по-акимовски», эти поиски на малоукрепленном плацдарме комедийного жанра, казался иным критикам повторяющим «зады» чужих исканий и находок. На деле же ему доводилось во многом заново открывать открытое.

К тому же он был режиссером особого толка: художник — он сперва «видел» будущий спектакль, а затем уже «слышал» его. Образ сценического произведения, которое ему надлежало создать, возникал перед ним, конечно, вначале в наброске, эскизе оформления, в объемном макете декорации, далее в динамике мизансцен, вписанных в предуготовленную рамку задуманного спектакля. Подобное своеобразие режиссерского мышления придавало каждой постановке {55} Театра комедии, в которой Акимов был и режиссером и художником, свою, лично ему присущую окраску.

Такова была характерная особенность его режиссерского почерка.

Театру предстояло обрести облик, отличный от других. Это требовало раздумий.

Какой жанр, если не комедийный, требует самого широкого разворота выразительных средств театра? Какой жанр (если брать мировую комедию времен ее расцвета — английскую, испанскую, итальянскую) в такой мере развивал «стихию театра», как комедийный? Нужно вспомнить, чем был щедр комедийный театр. Нужно вернуть ему хоть долю тех богатств, каких он лишился в более поздние времена.

Тяга к развитой театральности, к красочному спектаклю, где все средства приведены во взаимодействие, побуждала Акимова обратиться к Шекспиру, Шеридану, Лопе де Вега. У них он надеялся обрести вдохновляющий источник для активной режиссерской фантазии. В комедийный жанр, в ту пору заглушённый бытовизмом или оснащаемый аттракционами — чужими, неорганическими выразительными средствами, он желал принести давным-давно накопленное богатство спектакля-игры, в котором были бы своими, а не чужими его артисты.

Хотя Акимов и говорил, что «специализированные» театры (Комедия, Сатира, Оперетта) тянутся в хвосте сценического фронта уже в силу того, что жанрово ограничены, он все же не мог не задумываться над тем, что театр, посвятивший себя комедии, должен чем-то отличаться от драматического театра вообще, ставящего иногда и комедийные спектакли. И, судя по многим высказываниям, а главное, по собственной художественной практике, Акимов искал особенности такого театра в богатстве и многокрасочности избираемых им выразительных средств.

Конечно, сразу возникает вопрос: куда, к какой цели направлены эти искомые выразительные средства? Не станут ли они самоцельными, оторванными от идейной, содержательной основы театра? Если бы мы имели основание установить отказ от решения идейных задач, уведение их на задворки, если бы мы видели в спектаклях Акимова тридцатых годов одну лишь сценическую игру, за которой не просматривается содержание, игру, ради которой {56} пренебрегают идеей произведения, — мы были бы вправе предположить, что искания Комедии в основной своей сути были формалистичны. Но так вопрос в ту пору никем и не ставился. Так он был поставлен позже. В тридцатые же годы речь шла о том, что новаторство Акимова в Театре комедии в чем-то ограничено. В подобной претензии есть доля правды.

В поисках разнородных — комедийно ярких, нарядных, броско привлекательных и элегантных средств выразительности Акимов не просто направлял свои усилия на чисто внешнюю сторону пьесы, как утверждали иные оппоненты, а подчас раскрывал не все, что в ней заложено.

Он, очевидно, полагал, что в самой вязи интриги, прихотливой, задорной, изобретательной, в искусстве напряженного диалога, в почти импровизированных афоризмах, какими щедры реплики героев, в несравненном богатстве их языка, в тщательно отделанном буффонном мастерстве пластичного и умеющего носить костюм актера, которому режиссер помог занятно разработанной мизансценой, а еще более, ярким и остроумным решением сценического пространства, — словом, в поистине трудном искусстве игры и заключено богатство европейской классической комедии. А именно при ее помощи и старался Акимов заложить стилевую основу своего театра.

Здесь были неоспоримые завоевания — и в «Двенадцатой ночи», и в «Школе злословия», и в «Собаке на сене», и в «Валенсианской вдове». Но были и потери.

Они ощущаются, в частности, в том, как трактовались темы, которые обобщенно можно именовать лирическими. Скажем, тема Виолы и Оливии в соотношении с темой герцога Орсино или тема Дианы в соотношении с темой Теодоро.

По складу своему Акимов тех лет был явно чужд лирике. На его вкус и глаз лирическое начало в комедии должно своеобразно балансироваться известной иронией, веселым скепсисом. Ироническое начало ощущалось и в «Принцессе Турандот» у Вахтангова. Но иронией отнюдь не исчерпывалось прочтение сказки Гоцци. Здесь же, в Театре комедии, ощущался не взгляд на данное, единичное произведение, а убежденность, что таково именно место лирики в комедии.

{57} Если приглядеться к тому, как представала лирика в постановках тридцатых годов (я имею в виду все ту же западную классику), то окажется, что ее комедийно переосмысляли. Словно любовь и ее перипетии должны получать в этом жанре обязательно комедийное истолкование. Орсино оказывался не столько любовником, сколько человеком до болезненности одержимым любовью. Влечение Дианы к своему секретарю Теодоро осложнялось тем, что сам-то герой ее романа был представлен в общем несколько двусмысленно — по преимуществу предприимчивым молодым человеком, более всего озабоченным перспективой устройства в жизни.

Поэтому приходилось играть тему любви с известной оглядкой, не отдаваясь чувству до конца, корректируя свое сценическое поведение иронической краской, какая последовательно возникала в спектаклях, как только речь заходила о чувстве. Но когда для буффонады, для эксцентрической игры предоставляется широкое поле, когда эти стороны произведения обретают безграничное, изобразительное раскрытие, — лирика тоже должна иметь право на свободное высказывание. Но театр не предоставлял чувству этого права в полной мере. Здесь сказывалось воздействие двух факторов — и органичного для режиссера иронического скепсиса, и его общего взгляда на место лирики в комедии.

Тут говорится лишь о некоторых сторонах творческой личности Акимова, сказавшихся на особенностях его работ в Комедии конца тридцатых годов. Мне представляется важным отметить, что в своих интересных исканиях художник был в известной мере ограничен, главным образом потому, что пытался декретировать «права и обязанности» жанра. Он истолковывал их по-своему, а так как его индивидуальность властно сказывалась на облике театра, которым он руководил, то создавалась своя, именно этому коллективу присущая стилевая манера актерской игры, которую ни с какой иной не спутаешь.

Актеры в каждой работе оказывались в уже заранее обусловленной оформлением атмосфере. Оформление Акимова (имея в виду все его элементы) было не просто эмоционально подготавливающим фоном действия. Оно как бы внедрялось во все поры спектакля. Актеру подчас приходилось «вписываться» в декорацию, искать в ней свое место, {58} с таким расчетом, чтобы оба они всегда находились в гармонии (в том числе и по закону контраста), в правильном композиционном соотношении. Это сказано с сознательным преувеличением. Намерения режиссера и художника (одно и то же лицо) не просто совпадали, а даже были, как правило, неразличимы. Художник подходил к атмосфере произведения и будущего спектакля очень конкретно и «вещно». Каждая деталь оформления и действия была продумана и до конца проработана. Артист чувствовал себя находящимся в такой среде, где все повинуется точному, твердо рассчитанному замыслу. Поэтому и трактовка каждой роли была тоже очень конкретной. Здесь любили броскую манеру сценического поведения и, как справедливо подметил Б. Зингерман, избегали полутонов.

Скажем, для воплощения эпизодических фигур искали острой характерности, с выделением на первый план одной, четко прорисованной черты характера. Это было выражено уже в костюме, сказывалось на всей трактовке роли, на разработке мизансцен, на отделке эпизодов, на сцепке отдельных персонажей. Так строились все сцены группы сэра Тоби в «Двенадцатой ночи», так решались и эпизоды «поклонников» в «Собаке на сене» и в «Валенсианской вдове».

Эпоха в этих спектаклях в известной мере стилизуется, но остается органически верной для данного истолкования произведения. И режиссер требовал, чтобы определенным образом трактованная эпоха и среда выразительно раскрылись в актерской игре. Артисты Комедии научились играть не просто костюмные пьесы, они создавали внешне нарядный, порою изысканный спектакль, где буффонада и ироническая веселость, изобретательная динамичность производили наиболее стойкое впечатление.

Не всякому актеру, оказавшемуся в Театре комедии, подобный строй мышления руководителя был близок и соответствовал его индивидуальности. Можно предполагать, что, скажем, Ирина Гошева, столь заметно выдвинувшаяся в театре в ту пору, все же играла, повинуясь иной школе — и это объясняется очень яркой и самобытной индивидуальностью, не совпавшей со стилем Театра комедии. Подобное несовпадение выразилось в ее лучших работах того времени — в Мадлен из «Моего преступления» и Диане из «Собаки на сене».

{59} Гошева — актриса школы психологического реализма, ей были присущи напевная лиричность, стремление возвысить героиню, оправдать ее, сделать зримыми в ее характере внутренние токи души. Играя Диану, Гошева не могла поставить на одну ступень свое чувство к Теодоро и свое положение в обществе. Конечно, чувство было для нее выше, а свое положение она вынуждена была лишь принимать, как не зависящую от нее подробность биографии. Все переходы настроений, вся извилистость душевных состояний обусловлены тем, что любовью она живет, а родовая честь стоит преградой к раскрытию чувства. Поэтому она играла Диану, по-видимому, не совсем так, как то было задумано постановщиком. Она искала в героине Лопе де Вега второй план существования. И это было заметно — ощущался несомненный контраст между ее игрой и трактовкой остальных ролей. Сама актриса в ту пору говорила: «Основное для меня — внутренняя наполненность образа, какое-то очень глубокое ощущение его»[[6]](#footnote-7).

А руководство театра полагало, что все, что должно быть сказано со сцены, может быть выговорено без излишней психологической осложненности.

Это не следует истолковывать как отказ от проникновения в психологию персонажа. Речь идет о мере, о градусе. Увлечение внешним рисунком образа, изобретательность и изысканность в разработке сценического поведения героя и мизансцены, четкость и завершенность ритмической и пластической техники — эти задачи заботили режиссуру в большей мере, и требование подобной исполнительской манеры подхватывалось труппой. Действенное начало спектакля выявлялось с особенной увлеченностью.

Снова повторяю, подобные утверждения основываются на впечатлениях от постановок классических комедий той поры. Но легко представить себе, что аналогичные задачи вставали и при обращении к комедии, посвященной современной тематике.

Характерно, что значительная часть современных советских пьес оказалась поставленной специально приглашенными режиссерами. «Весенний смотр» Шкваркина ставили С. Юткевич и Х. Локшина, «Простая девушка» того же {60} Шкваркина была поручена Э. Гарину. Он же ставил пьесу Ю. Германа «Сын народа». Н. Акимов взял на себя постановку пьесы Евг. Шварца «Тень». Выше этот спектакль был разобран. И сейчас нетрудно установить связь между некоторыми принципами подхода театра к классической комедии и к современной пьесе-сказке — связь эта несомненна.

Когда переносишься в предвоенное время и пытаешься оценить короткий, но многозначительный путь, пройденный Комедией за первые годы ее существования, видишь, что театр фактически не опирался на опыт комедийных коллективов предыдущей поры. В этом его своеобразие, в этом, как ни странно, и секрет его жизнеспособности. Если бы Театр комедии развивал традиции, складывавшиеся в комедийно-сатирических театрах двадцатых — тридцатых годов, о которых говорено выше, он, возможно, остался бы театром злободневным, и только.

Театр, конечно, с заметной неуверенностью подходил к задаче воплощения современных образов, почерпнутых из нашей действительности. Он воспитывал свою труппу на классике, на этом материале добиваясь известного стилевого единомыслия коллектива. Подобное единомыслие, несомненно, стало возникать, но ограниченность его отрицать нельзя.

Интересно, однако, что вместе с таким единомыслием приходило и другое. Актеры с четко сложившимися индивидуальностями не могли полностью принять ту эстетическую платформу, которая складывалась в театре. Я сознательно остановился на Ирине Гошевой. Она вскоре и покинула Комедию, уйдя в Московский Художественный театр.

Позже театр простился и с Лидией Сухаревской, и с Борисом Тениным, которые точно так же покинули ленинградский коллектив. Это естественный процесс, неизбежный и для театров без явно выраженной художественной программы, и для театров, у которых отчетливо возникает свой облик и стиль. Такие тонкие мастера, какими были в коллективе Комедии Гошева, Сухаревская, Тенин, — побуждают нас вспоминать о прекрасной молодой труппе этого театра во второй половине тридцатых годов.

Вместе с тем можно заметить, что подавляющее большинство актеров старшего поколения разделяют судьбу театра и дальше. К ним прибавятся новые имена, представители {61} артистической молодежи. И, конечно, размышляя о всем пути Театра комедии до наших дней, нельзя все время иметь в виду только изначальный костяк труппы. Она, как и полагается, все время находилась в движении. Но основные устои театра закладывались при участии этой первой труппы, и многое, что мы заметим дальше, формировалось именно во второй половине тридцатых годов. В дальнейшем заложенные в ту пору принципы подвергались известному пересмотру — жизнь властно вторгалась на подмостки Комедии, — но, пожалуй, тогдашние стилевые основы в самом главном остались неизменными. Менялся репертуар, театр вступал в фазы разных поисков — фундамент все же оставался крепкий, на нем театр, в общем, держится и по сю пору.

Г. Козинцев постановкой «Опасного поворота» принес в театр много присущего ему лично как художнику. Свое принесли Э. Гарин и Х. Локшина — режиссеры, воспитанные в школе Вс. Мейерхольда. А. Ремизова в спектаклях, созданных ею в Комедии, опиралась на традиции, воспринятые в Театре им. Вахтангова. Рождались спектакли разные, но для всех них характерна тяга к высокой театральности. В этом кардинальном вопросе, который предоставлял возможности не одного, а многих решений, театр не отступал.

Если окинуть мысленным взором предвоенный период в биографии Ленинградского театра комедии, то бросится в глаза его характерная особенность: он закладывал основы своего стиля, обращаясь к наследию западноевропейской драматургии, на которой формировалось мировое комедийное искусство. Прибегая к помощи Лопе де Вега, Шекспира, Шеридана, театр искал для себя ответа на вопрос, как, какими средствами поднять комедийный жанр в наше время до подлинного художественного уровня. С теми ограничениями, о которых говорилось выше, эта сложная задача была по-своему достигнута. К началу Великой Отечественной войны Комедия обрела заслуженную репутацию одного из самых интересных театров Ленинграда.

# **{****62}** Война. Сороковые годы

Первые недели войны Театр комедии провел в своем помещении, в самом центре Ленинграда, почти на перекрестке Невского проспекта и Садовой улицы. Именно этот район города фашистские полчища, окружившие Ленинград, избрали одной из мишеней в частых и бессмысленно-жестоких бомбежках. Тем не менее и после начала блокады театр в своих стенах продолжал давать спектакли. Часто они прерывались по тревожному сигналу сирены — и зрители, вместе с загримированными актерами, укрывались в бомбоубежище. Отбой тревоги — и спектакль продолжался.

Город заметно опустел: уход мужчин в армию и ополчение, эвакуация женщин, детей и тех жителей, которые не были связаны с оборонной работой в городе-фронте, зримо сказались. И все же театр бывал переполнен. Зрители — военные и штатские — шли сюда, в этот дом жизнерадостного искусства, чтобы отдохнуть, отвлечься, получить новый заряд бодрости, оптимизма.

Но следовало думать о том, что сейчас нужно нести зрителям. Репертуар мирного времени — такой, как он сложился за предыдущие годы, — был, естественно, односторонен, лишен той действенной силы, какая диктовалась временем. И сознание, что нет на афише произведений, которые говорили бы со зрителями о сегодняшнем дне, причем языком, свойственным именно комедийному искусству, занимало мысли коллектива. Как ответ на этот творческий запрос {63} появился сатирический памфлет, написанный буквально в считанные дни М. Зощенко и Евг. Шварцем, — «Под липами Берлина» (сатирическая параллель с пользовавшимся огромным успехом французским лирическим фильмом Рене Клера «Под крышами Парижа», шедшим в предвоенные годы). Памфлет этот прошел, кажется, всего два раза (премьера — 12 августа 1941 года) и был снят с афиши.

Близкая к лубку по плакатно-схематичным характеристикам вожаков германского фашизма, эта пьеса не могла зазвучать ни в предвоенную пору, ни тем более в дни войны: действительность показала, что шутейное оглупление Гитлера и гитлеризма, превращение фашистской «головки» в банду идиотов — в то время, как Ленинград уже окружается силами врага, когда тот уже рвется к невским берегам, — было по меньшей мере неуместно.

В первые же месяцы войны, когда в Ленинграде уже начались воздушные тревоги, вызванные налетами вражеской авиации и артиллерийскими обстрелами города, производимыми с близко расположенных неприятельских позиций, возникла потребность в легкой, мобильной постановке, состоящей из двух-трех небольших пьес развлекательного характера. Такого рода спектакль был крайне необходим.

Театр создал его в необычайно короткий срок. «Вечер водевилей» — так назывался этот спектакль, составленный из трех небольших комедий Лабиша, каждая из которых никогда не шла на русской сцене: «Разбойник Вердинэ», «Малютка Бланш» и «Преступление на улице Лурсин». Ставили эти пьески Н. Акимов и П. Суханов.

Спектакль был показан в октябре 1941 года, уже в чужом помещении. Из‑за частых бомбежек Комедия перебралась в пустующее здание Большого драматического театра на Фонтанке. Декорации к вечеру водевилей были переделаны из старых, предназначенных для других постановок. Военное время требовало кардинального изменения привычных методов и масштабов работы…

Постановка водевилей Лабиша преследовала чисто отдохновительные цели и на большее не претендовала. Но нерешенной оставалась коренная и неотложная задача — создать спектакль, близкий зрителям военной поры по содержанию и заключенным в нем идеям.

{64} Возникла мысль поставить пьесу А. Гладкова «Давным-давно» («Питомцы славы»), которая стала известна труппе незадолго до начала войны. Главная героиня пьесы, участница войны 1812 года Шура Азарова выступает в ней в роли юного кавалериста, выдавая себя за мужчину.

Героическая комедия о Шуре Азаровой, образ которой явственно перекликался с «девицей-кавалеристом» Дуровой, ныне показалась театру очень современной. Пьеса и события, в ней происходящие, рождали перекличку с нынешней войной, так как речь здесь шла о патриотизме, о героике, об отражении врага, ворвавшегося на русскую землю.

Театр с увлечением стал готовить пьесу Гладкова и показал ее в дни 24‑й годовщины Октября. Прошла она с исключительным успехом.

Мемуарист театра, актер и драматург Г. Флоринский, сохранивший ценные записи военных лет, описывает оформление Акимова к «Давным-давно», созданное из старых запасов и того, что подвернулось под руку. Этот маленький эпизод красочно рисует условия создания спектаклей в блокированном городе.

«Ему [Акимову] предстояло показать на сцене бивуак русских партизан в подмосковной березовой роще, имея в театральном сарае лишь комнатные павильоны и задники, изображающие бурное море, бьющее о прибрежные скалы. И все же, когда на премьере открылся занавес, зрительный зал восторженно зааплодировал мастерству художника. Перевернутое “вверх ногами” и приспущенное море с прикрепленной к нему черной бархатной кромкой создавало впечатление уходящей перспективы синеющего вдали лесного массива. Связанные в кусты прутья от метелок были осыпаны ватным снегом; живописно сидящие вокруг костра на седлах и барабанах фигуры партизан, колонны полуразрушенной беседки, освещаемые заревом далекого костра, верно и реалистически рисовали обстановку, на фоне которой развертывались эпизоды войны 1812 года»[[7]](#footnote-8).

В роли Шуры Азаровой выступила Е. Юнгер. Кутузова играл И. Смысловский, Ржевского — Б. Тенин, Луизу Жермон — {65} И. Зарубина. К сожалению, никаких отражений в прессе этот спектакль не получил.

Подходил к концу трагический 1941 год. Условия для продолжения работы в блокированном Ленинграде становились все более тягостными. В конце декабря было принято решение об эвакуации театра из осажденного города на «Большую землю».

Коллектив покидал родной Ленинград на самолетах, через линию фронта, без сценического имущества — декораций и костюмов.

Труппа Театра комедии не сразу обрела в тылу постоянное пристанище. Ей предстояло проделать трудный, полный лишений путь по стране, охваченной войною, пока театр не получил возможности стационарного существования в тылу.

В начале пути временная остановка в шахтерском городке Копейске, близ Челябинска. Здесь, лишенные сценического имущества, актеры начали работу, выступая с концертами в госпиталях, для рабочих-шахтеров.

В это время решался вопрос о дальнейшем бытии театра — пребывание в Копейске затягиваться не могло. То была лишь передышка для изнуренной лишениями труппы. И вопрос решился: Театр комедии переводился в Сочи.

Как вспоминает Г. Флоринский, популярная поговорка, не сходившая с уст актеров, когда труппа, после долгих странствий прибыла на Черноморское побережье, звучала следующим образом: «Это вам не курорт!»

Действительно, к тому времени (Комедия начала здесь работу 7 апреля 1942 года) Сочи менее всего напоминал мирную, бесконечно красивую и беспечную здравницу. Город оказался близко стоящим от линии фронта, а вскоре, по мере течения войны, в эту пору шедшей с перевесом сил противника, стал попросту прифронтовым. Тем не менее жизнь в театре била ключом.

Условия работы в Сочи оказались очень трудными. Обычный контингент публики этого города — отдыхающие со всех концов страны — отсутствовал. Нужно было ориентироваться на весьма ограниченный зрительский слой. Это потребовало очень частого, почти раз в неделю, выпуска новых названий, конечно, из прежнего репертуарного запаса.

Театр не ограничивался возобновлением старых работ. {66} Он начал подготовку новых спектаклей, имея в виду пьесы, тематически созвучные времени, и остановил свой выбор на «Русских людях» К. Симонова и «Братишке» В. Дыховичного. Однако уже начатые работы над этими пьесами пришлось прервать.

Обстановка на ближайшем фронте резко ухудшилась: пал Ростов-на-Дону, вслед за ним — Армавир. Стал вопрос о новой эвакуации театра.

Труппа была опять перекинута, на сей раз в Тбилиси, где коллектив сделал месячную остановку, пока выяснялся дальнейший маршрут. В Тбилиси Театр комедии показал несколько своих работ. И снова отправился в путь. Теперь нашелся город, где театр мог остановиться надолго (как предполагалось, до конца войны) и снова начать творческую работу в условиях приблизительно напоминающих мирные. Таким городом оказалась столица Таджикистана — Душанбе.

Собираясь с силами и вновь вооружаясь после почти годовых кочевий и связанных с ними случайностей, коллектив театра начал свою работу в Таджикистане с ряда концертов. А затем, подготовившись к тому, чтобы на привычном для себя уровне прийти к зрителю, предложил публике свой спектакль «Питомцы славы» в специально сделанном оформлении. Это произошло в день празднования 25‑й годовщины Октября.

Скитания надолго закончились. Труппа стала деятельно готовиться к обновлению своей афиши. Репертуарные задачи приходилось решать, учитывая оторванность театра от драматургов. Положение было очень сложное.

Еще в Сочи, как выше говорилось, театр намеревался поставить «Русских людей» К. Симонова, но в Душанбе эта пьеса уже репетировалась другим театром. Тогда задумали создать спектакль на основе киносценария Н. Эрдмана и М. Вольпина «Актриса». Переработку его для сцены взял на себя драматург А. Файко, находившийся в Таджикистане.

Это был первый опыт театра в обращении к тематике военного времени.

Опереточная артистка Зоя Стрельникова с горечью ощущает, что ее профессия, создаваемые ею образы бесконечно далеки от переживаемого страной испытания. К тому же она тяготится затхлой атмосферой в театре — обывательщиной, {67} самодовольством, интригами. Зоя решает покинуть опереточную сцену и отдать свои силы делу более нужному и важному — она становится сиделкой в военном госпитале.

Там она встречается с людьми героической судьбы, вынесшими на своих плечах горестные тяготы войны. Люди эти поражают и пленяют молодую артистку. Она оказывается в среде, бесконечно далекой от затхлого закулисного мира, в котором пребывала еще недавно. Здесь же происходит ее встреча с ослепшим на фронте майором Марковым, и надо думать — она не окажется случайным эпизодом в жизни Зои. Именно теперь она начинает осознавать, что ее искусство, ее творчество нужно. По-новому она воспринимает значение легкого жанра, которому прежде посвящала себя: теперь он осмысливается ею как несущий радость и бодрость. Зоя вернется в театр окрыленная жизненными впечатлениями, глубоко воспринятыми ею. И это поможет ей на сцене.

Сюжет пьесы и самое движение действия пьесы незамысловаты и, как можно заметить, серьезной глубиной не отличались. В Театре комедии центром спектакля стала не личная тема героини, а среда, в которую попадает артистка, оказавшись в госпитале. В сценах, посвященных раненым бойцам, прозвучала суровая правда жизни и воскресли обаятельные образы советских людей.

На этом театр сосредоточил свои усилия. Источник главной удачи, одержанной Комедией в трудной, основанной на не слишком благодарном материале, работе заключался в том, что постановщик (Н. П. Акимов) выделил крупным планом фигуры героев войны. Благодаря этому удалось тему актрисы раскрыть значительно шире. И самый образ ее от этого выиграл.

Роль Зои Стрельниковой была поручена Ирине Зарубиной — актрисе характерного плана. «В ее исполнении, — писал С. Юткевич, — Стрельникова, быть может, меньше опереточная дива и уж никак не Эльна Гистедт, запомнившаяся как Сильва Вареску первых представлений оперетты Кальмана, но зато, наверное, она — советская актриса и русская патриотка, убедительная и в ласковой нежности к раненым бойцам, и в гневе к обывательщине, и в любви, чуткой и глубокой, к ослепшему майору Маркову. Актриса Зарубина хорошо и верно раскрывает перед нами судьбу {68} актрисы Стрельниковой, и это, в конечном счете, определяет и судьбу пьесы в целом»[[8]](#footnote-9).

Удача многих сценических образов, в особенности раненых бойцов, чьи колоритно вылепленные фигуры воспринимались как вполне жизненно достоверные и правдивые, содействовала успеху театра. Музыка в «Актрисе» звучала щедрее и активнее, чем обычно в драматическом театре. Арии Кальмана и Легара чередовались с песнями бойцов. Словом, это был музыкальный спектакль, что тоже помогло уточнению характера пьесы и ее жанра, отчетливо близкого оперетте.

В Сочи также намечалась постановка героической комедии Вл. Дыховичного «Братишка». Теперь это намерение удалось выполнить. Подвиги партизан Великой Отечественной войны в ту пору были еще почти неведомы широким слоям. Партизанское движение во всей своей трагической силе раскрылось народу через многие годы после взятия Берлина. Поэтому сейчас рассматривать произведение Дыховичного всерьез нет оснований. Это авантюрно-приключенческая пьеса, использующая старый прием. Братья-близнецы сражаются вместе в партизанском отряде, скрытом в глубине лесов. Василий и Виктор не просто похожи друг на друга как две капли воды, они в то же время представляют собою два резко несхожих характера. И трудная актерская задача (эти роли исполнял Борис Тенин) заключалась в том, чтобы выделить эти два полярно отличных друг от друга характера и вместе с тем их схожесть — ведь второй из братьев успешно выполняет то, чего не успел сделать первый (в конце выясняется, что Василий жив). Борис Тенин великолепно справился с этой трудной ролью, и успех «Братишки», довольно посредственной пьесы, в значительной мере обусловлен выигрышем центрального двойного образа.

В постановке П. Суханова спектакль (1943) решен как героическая комедия, насыщенная буффонными и лирическими эпизодами. В «Братишке» волновали романтика подвига, активное патриотическое начало, а главное — потребность в такого рода спектакле, поднимавшем дух зрителей, {69} укреплявшем веру в конечную победу над мрачными силами фашизма, скрадывала недостатки произведения.

После «Братишки», показанного в начале 1943 года, театр в том же году поставил пьесу Г. Флоринского «Каменный остров», рассказывавшую о Ленинграде в дни блокады. Безотносительно к достоинствам и недостаткам этого произведения (а пьеса большими достоинствами не отличалась) самый факт посвящения спектакля родному городу вызывал сочувственный отклик в зрительном зале, напряженно, с нарастающим волнением воспринимавшем судьбы героев пьесы. Так ленинградские актеры отдали дань безграничной любви тем, кто оставался на «Каменном острове» в трагическую для Ленинграда пору.

Впереди были новые работы — уже иного характера. Театр показал в 1943 году пьесу Л. Малюгина «Дорога в Нью-Йорк» (по сценарию американского кинодраматурга Д. Рискина), «Пигмалион» Б. Шоу, «Подсвечник» А. Мюссе. Актеры, имевшие режиссерский опыт, выступили в том же году с самостоятельными спектаклями: И. Ханзель поставил «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина, П. Суханов — «Не все коту масленица» Островского.

За это время в труппе произошли некоторые изменения. В коллектив влилось несколько артистов из Театра под руководством С. Э. Радлова, эвакуированного во время войны в Пятигорск. Когда фашистские армии подходили к Северному Кавказу, значительная часть труппы театра пешком покинула Пятигорск, устремляясь дальше на юг. Через Закавказье эти актеры перебрались в Среднюю Азию. Среди вступивших в состав актеров Комедии были Б. Смирнов и К. Злобин. Первый проработал в этом коллективе несколько лет, вплоть до перехода в Московский Художественный театр, второй остался в Комедии и играет в ней по сей день. Из артистов, пополнивших труппу Комедии, назову также актрису Е. Уварову, до того работавшую в Ленинградском Новом ТЮЗе.

Деятельность Комедии в столице Таджикистана не ограничивалась выпуском спектаклей на стационаре. Артисты вели огромную военно-шефскую работу. По данным театра, за годы войны труппа Комедии провела около 2500 выступлений для армии и раненых. Актеры также снимались в картинах, которые готовились в Душанбе студией {70} «Союздетфильм», коренным образом изменившей в военные годы свой профиль. Правительство Таджикской ССР с благодарностью отметило большой вклад театра в культурную жизнь республики. Значительная группа актеров, во главе с Н. П. Акимовым, была награждена почетными званиями.

В мае 1944 года театр был вызван в Москву. Можно было полагать, что актеры скоро увидят и родной город. Но пребывание в Москве затянулось — оно продолжалось почти полтора года. Лишь в ноябре 1945 года, уже по окончании войны, Комедия возвратилась на невские берега.

Пребывание в Москве стало для театра триумфом. Зрительный зал всегда был переполнен. Спектакли шли с неослабевающим успехом.

Театр воскресил свой лучший репертуар и в 1945 году показал в столице еще три новые работы: «Вы этого не забудете» Дж. Пристли, «День рождения» бр. Тур и «Льва Гурыча Синичкина», с новым текстом, по Д. Ленскому, написанным артистом театра А. Бонди.

9 декабря 1945 года, после четырехлетней разлуки, Театр комедии вновь начал работу в Ленинграде, в своем помещении. В день открытия первого послевоенного сезона был показан спектакль «Лев Гурыч Синичкин».

Русская классическая комедия занимала до сих пор незначительное место в репертуаре театра. Собственно, лишь два произведения — «Замужняя невеста» А. Шаховского, А. Грибоедова и Н. Хмельницкого и «На бойком месте» А. Островского (последний спектакль был показан зрителям за два дня до начала войны) составляли фонд русской классики на афише этого театра. В военное время были поставлены «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина и «Не все коту масленица» Островского. Обе эти работы остались достоянием эвакуационного этапа в биографии театра. Можно сказать, что путь к воплощению русской классики еще только намечался, в то время как Шекспир, Лопе де Вега, Шеридан были представлены работами, во многом определявшими стилевой облик коллектива.

И теперь, в поисках русского наследия, Театр комедии вспомнил о водевиле. (Напомню, что еще перед войной он ставил «Замужнюю невесту», опыт раннего русского водевиля.) Можно сказать, что такой путь к отечественной классике (далеко не единственный) может считаться правомерным. {71} Водевиль в свое время сослужил русскому театру благородную службу. Он в значительной мере помог формированию русской реалистической школы в актерском искусстве и подготовил почву для драматургии Гоголя, позже Островского. Для Театра комедии водевиль «российского происхождения» был тоже классическим наследием.

Так возникла идея обращения к знаменитому водевилю Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». Но театр показал его не в «натуральном» виде. Была использована лишь его схема, лишь сценарная канва. Для постановки в Комедии был написан новый текст, модернизировавший известную многим поколениям пьесу для того, чтобы внести в нее современные интонации. Собственно, современность внесена в старый водевиль не впрямую — сюжет, время, эпоха, колорит прежнего «Синичкина» сохранены, произведена лишь капитальная редакция (текст написан заново), предназначенная к тому, чтобы приблизить ситуацию и характеры к нашему времени.

Эксперимент спорный, но для водевиля, который в пору своего расцвета нес на сценические подмостки живую злободневность, принципиально допустимый, тем более что и сам-то водевиль Ленского — переработка французского произведения. Так или иначе, театр не столько желал рассказать, как жил‑был провинциальный театр тридцатых — сороковых годов минувшего столетия, сколько избрать старинную водевильную канву для веселого, кое в чем ядовитого разговора и о современном театре.

Основной прием, примененный в омоложенном водевиле Ленского, заключался в том, что герои его, сохранив свое внешнее обличье, не переодевшись в людей нашего времени, не выходя за пределы какого-то неведомого провинциального театрика давно прошедших времен, высказывают мысли, которые впрямую относятся к современному театру. Тот зритель, который в общем далек от художественных споров и только слышал о существовании некоей системы Станиславского, даже такой зритель ощутит, что текст веселого водевиля пронизан искорками современного юмора.

Конечно, злободневные интонации не придали спектаклю черт абсолютной современности, и он не мог претендовать на отражение каких-либо существенных черт {72} театрального быта нашего времени. Но остроумный текст Бонди и перекличка деятелей провинциального театра Сурмиловых и Борзиковых с некоторыми знакомыми нам фигурами современного театрального закулисья помогли оживить старинный водевиль, дали ему вторую жизнь на нашей сцене. Получилось так, что как будто все от Ленского осталось неприкосновенным — и сюжет, и перипетии фабулы, и персонажи, и среда, в которой развивается действие, и, наконец, эпоха, — а словесный материал пьесы омолодил ее, приблизил к происходящему.

Есть в пьесе Бонди одна эпизодическая фигура, которая нет‑нет да и проложит мосток от старины к современности. Это слуга драматурга Борзикова — Лука. Сам драматург как будто живет в эпоху классического водевиля. Он не модернизирован. Но когда Лука говорит о барине, вдруг выясняется, что Борзиков переделывает свою историческую пьесу в повесть для юношества, далее — в оперетту, а затем — в туманные картины. И на мгновение Борзиков предстает омолодившимся, напоминающим кое-кого из предприимчивых литераторов наших дней.

И сам Лука — типичный лакей, лодырь, мечтающий о том, чтобы сходить на речку поудить рыбку, вместо того чтобы убирать хозяйские комнаты. Но вдруг на него что-то «находит». Он начинает изъясняться очень странно, совсем не в духе давно прошедшей эпохи: «Любовная тематика, как компонент становления индивидуума», «У нас в сенях сильное сквозное действие», «Комплекс эмоций, как субстанция ирреальная в материальном контексте». «На каком языке ты говоришь?» — спрашивают его. Он отвечает: «На теоретическом».

Постановка Комедии не выносила действия за пределы «эпохи Ленского», не допускала никаких временных сдвигов. Но, освобожденная от традиционного изображения Синичкиных, Борзиковых, Ветринских и Зефировых, она вела зрителя по прихотливым тропинкам затейного сюжета, дав артистам разыграться всласть, добиваясь водевильной свободы рисунка, вольных актерских изобретений. Великолепный, все нарастающий ритм действия, непрерывная смена температур — в таком движении представал этот заразительно-веселый спектакль, где ирония соседствовала с буффонадой, наивность с лукавством, где семья Синичкиных {73} бесстрашно пробивала себе дорогу в жизнь, преодолевая освященные традицией правила сценической карьеры.

Спектакль (режиссер и художник Акимов) показал, что за годы скитаний в условиях военного времени театр не растерял своих артистических сил, не снизил мастерства. Синичкин — Б. Тенин, Лиза — К. Турецкая, Сурмилова — Н. Нурм, содержатель театра Пустославцев — С. Филиппов, граф Зефиров — К. Злобин, князь Ветринский — П. Суханов и, наконец, великолепный Лука — А. Бонди — все они блеснули стройным, единым ансамблем. Они сумели постичь основное правило водевильной игры: они верили в предлагаемые обстоятельства, играли с той покоряющей непосредственностью, при которой невероятное становится естественным.

Этот спектакль был важен не только тем, что доказал жизнеспособность коллектива, несмотря на годы военных кочевий, но и умение достойно интерпретировать русский водевиль, в чем иные до той поры сомневались.

Как указывалось ранее, успех «Опасного поворота» Пристли побудил театр взяться за внешне сходную по приему пьесу Пейре-Шапюи «Скончался господин Пик». В конце своего пребывания в Москве, в 1945 году, театр показал еще одну пьесу Пристли — «Вы этого не забудете» («Инспектор пришел»), которая многими своими гранями соприкасается с «Опасным поворотом».

Снова, как и там, в атмосферу буржуазной добропорядочности проникает посторонняя сила, как бы срывающая маски с героев, раскрывая их подлинное нутро, безнравственность и преступность.

В дом заводчика Артура Берлинга приходит полицейский инспектор по делу о самоубийстве работницы завода Евы Смит. Допрашивая обитателей дома, инспектор доказывает им, что в смерти Евы повинны все — и сам Берлинг, и его жена, и сын, и дочь, и ее жених. Только что люди были спокойны, даже счастливы — и в миг рухнуло благополучие целой семьи. Далее интересный поворот сюжета: самоубийство Евы Смит оказывается вымышленным, а инспектор полиции вовсе не то лицо, за которое его приняли.

Казалось бы, все вновь входит в свои берега. Но покой уже нарушен, маски уже сорваны, и когда вскоре сообщают о предстоящем приезде настоящего следователя по делу {74} о действительной смерти какой-то другой работницы, — приговор, собственно, уже вынесен.

Сочетание детектива с углубленно-психологической драмой — излюбленный прием Пристли — здесь снова повторено им. И сложная интрига расследования дает повод совершить знакомство с каждым героем произведения, показать людей с «двойным дном». Один персонаж выводится в пьесе за общую скобку — это дочь Берлинга Шейла. Шейла — единственная из всей семьи с ужасом и болью воспринимает раскрывшуюся перед ней лживость мира Берлингов. Она умна и исполнена сердечной боли за ложь, окружающую ее.

Спектакль «Вы этого не забудете» в постановке С. Юткевича и декорациях Акимова осуществлен в подчеркнуто экспрессивной манере, с выделением на первый план ситуационной стороны пьесы, при том, что для большинства исполнителей второй план существования образов остался недостаточно разработанным: убыстренный ритм, элементы чрезмерной загадочности фигуры лжеинспектора, который входит в дом и жизнь Берлингов как «некто в черном», наконец, внесение не всегда оправданных черт комедийности в произведение, этих признаков лишенное, — такие особенности спектакля в известной степени снизили потенциальные возможности пьесы.

Еще до окончания войны театр вновь начал поиски современного советского репертуара. На первых порах предпринятые шаги не дали должных результатов. В период пребывания в Москве, в начале 1945 года, там был показан спектакль «День рождения» по пьесе бр. Тур.

О людях аэродрома, который создан лишь для того, чтобы ввести в заблуждение противника, о нестроевом солдате Огурцове и девушке, служащей на том же аэродроме, о французском летчике графе Ла Рошель, сражающемся на нашем фронте, о том, как нестроевой солдат попал к немцам в плен, а сами немцы оказались в окружении, и как этот нестроевой солдат привел к нам в плен целую воинскую часть фашистов — рассказывается в комедии, в общем пустоватой и поверхностной, где одна лишь роль солдата Огурцова (ее выразительно сыграл П. Суханов) заключает какой-то интерес.

Найти значительные произведения на современную тему, соответствующие по жанровым особенностям этому театру, {75} было, конечно, нелегко. Театр искал их — ряд советских пьес, как увидим, вскоре появился на его подмостках. Пока же репертуар пополнился, с одной стороны, водевилем Лабиша «Путешествие Перришона», с другой — комедией А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Как мы знаем, Акимов относил Лабиша к числу наиболее талантливых французских комедиографов. Еще в пору работы в Ленинградском мюзик-холле он поставил «Святыню брака», в 1941 году была показана «Станция Шамболэ», а в начале войны, еще до эвакуации, был создан вечер водевилей. Теперь театр обратился к «Путешествию Перришона» в обработке А. Я. Бруштейн.

Высказывавшийся часто взгляд, что Лабиш — всего лишь мастер ловко скроенной интриги и занимательного сюжета, драматург до корня буржуазный, чуждый сатиричности и не ставивший перед собою задачи разоблачения выводимых им на сцену персонажей, — требует пересмотра.

Часто путают возможности, заложенные в драматургии определенных жанров, с традициями их истолкования. В наибольшей мере эта судьба постигла водевиль. Динамичность водевильной фабулы, комедийная напряженность действия — все это часто воспринимается как единственное весомое зерно жанра, который якобы и не ставил перед собою никакой иной цели, как быть бездумно развлекательным. Эта точка зрения на драматургию Скриба, Лабиша и других водевилистов приводила к тому, что типичность их героев, всегда связанных с повседневностью, всегда имеющих точную классовую принадлежность, рассматривалась как приправа к буффонаде.

От водевиля всегда требовали того, чем он не располагал, и почти не брали того, чем он был по-настоящему богат. На самом деле в лучших водевилях эксцентричность и прихотливость развития сюжета сочетаются с очень выразительными чертами бытописательства. Отнимите от водевиля типичную характерность всегда связанных с современностью героев — и водевильная интрига потеряет значительную долю своего перца, покажется нам докучной.

В том-то и дело, что в необычайные комедийные условия поставлены персонажи, хорошо узнаваемые зрителями. Уже при первой встрече с ними социальный облик их {76} распознается почти мгновенно: буржуа, чиновники, отставные и неотставные военные, ханжи из мещанского лагеря и притворщики-моралисты — рыцари «старой Франции». Перелистайте томики водевильных пьес — и перед вами воскреснет галерея типажей, которых наблюдательный театр вывел на подмостки из гущи реальной повседневности. Пока герои этих повествований находятся в примелькавшихся условиях, их типические черты не слишком явственны. Но стоит вытащить их из состояния бытовой инерции, перевести в необычную для них плоскость, как раскроется их подлинное существо. В этом смысл замечательного жанра — водевиля. Это предопределяет возможности, заключенные в нем. И, конечно, одной из самых замечательных фигур в истории водевиля является Эжен Лабиш.

Перришон — ханжа и филистер, полный самомнения и самодовольства мещанин творит легенду из своей маленькой, пустой и пошлой биографии. Подобно многим прославленным героям сатирических комедий, Перришон приписывает себе достоинства философа, незаурядного человека, моралиста и проповедника. Он убежден, что его жизнь и личность должны служить предметом почитания и восхваления. Безумное тщеславие пигмея не находит в обыденной обстановке нужной питательной среды. Поэтому стоит обуреваемому тщеславием мещанину оказаться участником ерундовой, но не совсем обычной эпопеи, как раздутое воображение возведет сущий пустяк в ранг классической героики.

Разрабатывая эту тему, актер так трактовал образ подобного героя, что трудно было счесть его за незлобивого, добродушного водевильного простака.

В центре спектакля, поставленного Акимовым (1946), Перришон — Л. Кровицкий. В истолковании театра он оказался добродушным только на очень короткое время. Это не заурядный дурачок, которого может обвести вокруг пальца ловкий игрок. Это маленький хищник. Кровицкий подошел к своему «герою» подчеркнуто сатирично, рисуемый им образ мещанина лишен даже внешнего обаяния, поэтому примириться с ним нельзя ни на минуту. Перришон Кровицкого страшен угловатостью, резкостью рисунка.

Спектакль заострил все характеристики. В этом отношении особенно любопытным оказался образ старого зуава, {77} отставного полковника Матье, с удивительной точностью манеры воспроизведенный Ж. Лецким. Он был весь как на шарнирах, этот почтенный ветеран с воинскими традициями и наивной верой в то, что времена мушкетеров не прошли во Франции. И режиссерский трюк с «тремя мушкетерами» (Матье и его секунданты) — одна из сочных подробностей спектакля. Под стать такому истолкованию был и образ госпожи Перришон (Е. Уварова).

Режиссерская работа Акимова в «Путешествии Перришона» отличалась продуманностью и завершенностью деталей. Подчас могло показаться, что деталей слишком много, что они отяжеляют интригу, отличающуюся типично французской легкостью развития. Но если согласиться с общим принципом трактовки этого спектакля — поднять водевиль до уровня сатиры, то подобную детализацию следует признать достоинством постановки. Движущиеся за вокзальным окном силуэты, альпийские вершины на горизонте, а на лугу «живая» пасущаяся корова, пейзаж маленького городка, такой характерный и чуть-чуть подчеркнутый, — вглядываешься и улавливаешь интонацию легкой иронии, привкус аттической соли.

И снова повышенный интерес к театральности, к спектаклю интриги, затейливым сценическим положениям, к раскрытию комедийных возможностей с неослабевающей силой проявлялся в творческой практике Комедии. В этом ее своеобразие, в этом и неизбежная дискуссионность избранного пути. Если считать, что неповторимость художественного облика составляет привлекательную особенность каждого сценического коллектива, то трудно оспорить право театра искать в избранном им направлении.

В 1946 году театр вновь обращается к русской классической драматургии, на сей раз выбрав «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Для постановки был приглашен режиссер Б. Зон, оформление принадлежало Акимову (декорации) и Т. Бруни (костюмы).

Очень спорный замысел спектакля раскрыл А. Смирнов в статье, посвященной этой постановке.

«“Гроза”, “Лес”, “Бесприданница” до того насыщены русской спецификой, что малейшее отклонение от нее было бы воспринято нами как кощунство. Но “На всякого мудреца” отлично поддается такой трактовке, ибо в структуре и {78} в стиле этой пьесы имеются все основания для этого. В ней есть нечто от драматургии Сухово-Кобылина. Все образы комедии чрезвычайно типизированы, с некоторыми элементами шаржа и гротеска… Как мольеровский Тартюф при всей своей глубоко французской сущности перерос свою национальную рамку, так и герои комедии Островского — подлинно русские и вместе с тем не только русские люди. Раскрытие этих моментов у Островского представляет интерес не только в художественном отношении. Оно опрокидывает взгляд, могущий возникнуть у некоторых поверхностных читателей и зрителей, будто, согласно Островскому, вся серость, тупость, косность, жестокость были сосредоточены только и главным образом в царской России, рядом с которой на Западе цвела, быть может, радостная и прекрасная жизнь. Нет, Островский не смотрел на дело таким образом, и ряд его образов перекликается внутренне с образами Флобера, Мопассана, Золя и хотя бы даже Лабиша»[[9]](#footnote-10).

Островский действительно впитал многообразный опыт европейской драматургии, однако в целом эта позиция сомнительна и бездоказательна, как сомнителен и подход театра к трактовке «На всякого мудреца».

Известная попытка вненациональной окраски образов «На всякого мудреца», с приданием им общечеловеческой значимости, в спектакле делалась, и в том, как это делалось, заключалась ошибка театра. Она сказалась, например, на оформлении. Декорации и костюмы были лишены точных признаков «российского происхождения». В частности, в костюмах преобладала «среднеевропейская» принадлежность героев, особенно в одежде мужчин (тип военных мундиров, фраки с пышным жабо). Театр словно старался обойти национальный адрес произведения.

Это сказалось и на актерском исполнении. Оно предстало разностильным. В спектакле верно и значительно прозвучали Глумов (П. Суханов), Голутвин (К. Злобин), Мамаев (В. Киселев), Мамаева (И. Зарубина), но наряду с ними возникли фигуры, скорее напоминавшие персонажей из французского водевиля (Турусина — Н. Нурм, Крутицкий — {79} С. Филиппов). Попытка расширительного толкования пьесы Островского театру не удалась.

В репертуаре этого периода важную роль сыграли две пьесы на современную советскую тему, поставленные в 1946 году. Одна из них «Обыкновенный человек» Л. Леонова, вторая «Старые друзья» Л. Малюгина.

«Обыкновенный человек» — пьеса с не сразу распознаваемым внутренним течением. Как всегда у Леонова, нужно отыскать в героях то, что задумал и не до конца договорил автор. И это внутреннее течение предписывает вести зрителя к пониманию важности разоблачения старого мира, мира собственнических, обывательских чувств и воззрений, к пониманию неотвратимости ожесточенной борьбы с тем, что тянет вспять.

Молодой ученый Алексей Ладыгин, человек, отличающийся чистотой духовных помыслов, непонятен мещанам типа Констанции Львовны, матери его невесты, которой подобные помыслы не только чужды, но и откровенно враждебны. Алексей сталкивается со средой, которая способна, как спрут, обхватить и задушить все тянущееся к свету. Невеста Алексея Кира испытывает на себе воздействие двух противоположных влияний — с одной стороны, матери, с присущим ей потребительским взглядом на жизнь, с другой — Алексея, простого человека, отмеченного подкупающей душевной цельностью.

В пьесе также представляет значительный интерес дядя Алексея — певец Дмитрий Ладыгин, художник, вышедший из недр народа, солдат времен гражданской войны. «Потомственный маляр», он стал человеком искусства благодаря условиям, какие могли возникнуть только в советском обществе. Но, убаюканный артистическими успехами, Ладыгин забурел, покрылся коростой. И борьба за него составляет вторую линию пьесы.

Леонов умно и проницательно характеризует своих героев, дает каждому из них собственную тему, которая включается, как органический элемент, в образную систему произведения.

Театру (режиссер П. Вейсбрем, художник Акимов) многое в сценическом решении этой пьесы удалось, но все же строй мышления Леонова, его писательская манера оказались недостаточно близки и режиссуре, и актерскому {80} коллективу, который здесь держал трудный, необычный экзамен. Он был выдержан лишь наполовину и раскрыл перед театром сложность глубокого постижения духовного мира и психологии наших советских современников.

Важно, однако, то, что, стремясь воплотить на своих подмостках образы, характерные для нашей жизни, театр решился взяться за эту пьесу. Если победа и не была одержана полностью, то стоило все же пойти на подобный риск, так как многое из того, чем богат Леонов, стало достоянием приобщившихся к его творчеству актеров.

Существенной страницей в жизни театра этих лет явилась постановка пьесы Л. Малюгина «Старые друзья». Написанное в конце войны, это произведение приобрело большую популярность и ставилось почти во всех театрах страны.

Схема «Старых друзей» проста и в дальнейшем обратилась в известный драматургический штамп. Юные герои, только вступающие в жизнь, беспечные, у которых, как им кажется, впереди — одно лишь солнце, одна лишь радость бытия, встречаются со зрителем в тот самый день, когда радио сообщает о развязанной германским фашизмом войне. Все в мгновение изменилось — наступило неожиданное возмужание героев, только что простившихся со школьной партой. И мы снова встречаемся с ними в тяжкие месяцы войны, проникаем в судьбу каждого из друзей, видим, как сложились их характеры, как и куда повернула их жизнь.

Теплая, насыщенная лиричностью, эта пьеса, по сути, не очень близкая к комедии в чистом смысле этого понятия, ценна хорошим знанием психологии советского юношества, правдивыми портретами наших молодых современников, непохожих друг на друга и в то же время единых в своем главном — в миропонимании.

Впервые это произведение было поставлено Московским драматическим театром им. Ермоловой (режиссер А. Лобанов). Глубоко поэтичная работа московского коллектива произвела сильное впечатление, вызвала большой интерес к «Старым друзьям». Думалось, что только так, только силами этой артистической молодежи можно воплотить образы пьесы Малюгина.

{81} Несомненно, это обстоятельство сказалось на оценке «Старых друзей» в постановке Театра комедии. Сравнивались оба спектакля, и преимущество отдавалось москвичам. Однако спектакль «Старые друзья» следует рассматривать как важное звено в ряду работ Комедии тех лет. Ленинградская постановка (режиссер и художник Акимов) — заметное достижение театра. Спектакль доказывал, что в борьбе за отображение нашей действительности Комедия прошла значительный путь, что ее требования к себе возросли и что стремление к подчеркнутой театральности, как господствующему началу, отходит на второй план, а на первое место выступает искусство правды и простоты.

«Старые друзья» в Комедии — спектакль, посвященный Ленинграду. Театру удалось поэтически воскресить неповторимый колорит великого города. Спектакль пронизан любовью к нему, к его пейзажам, и это сказалось в живописном решении набережной Фонтанки, в трактовке уличных ансамблей.

Атмосфера увлекательной достоверности создавалась сразу же и была поддержана артистическим ансамблем, который все внимание уделил раскрытию духовного мира молодых героев произведения. Усиление комедийных элементов не нарушило основной тональности пьесы — она предстала лирической комедией, при всей серьезности и даже трагичности обстоятельств, в которых оказались «старые друзья» Малюгина. В центре спектакля: Тоня, прекрасно и точно сыгранная молодой актрисой В. Балабиной, Владимир Дорохин — Л. Шостак, Сима — Е. Уварова, Семен Горин — Н. Трофимов и учительница Елизавета Ивановна — Т. Сукова.

По своим стилевым особенностям, по чувству времени, по правдивости образов нашей молодежи спектакль Комедии оказался особо примечательным. Он показал, что театр укрепляет свои позиции в воплощении современной советской темы.

Поиски в этой области продолжались.

В 1947 году театр показывает «Смех и слезы» С. Михалкова, «Русский вопрос» К. Симонова, «Остров мира» Евг. Петрова и «О друзьях-товарищах» В. Масса и М. Червинского. За один год поставлены четыре пьесы советских авторов, причем каждая из них непохожа на другую, каждая {82} выдвигала перед театром свои, отличные от других задачи. Остановлюсь на некоторых из этих пьес.

«Русский вопрос» — произведение в основе своей публицистическое, непримиримо раскрывающее сущность американского образа жизни.

Журналист Смит попытался честно поделиться своими впечатлениями о Советском Союзе военных лет и стал ненавистен хозяевам буржуазной прессы, прикрывающейся лживыми разглагольствованиями о демократии и традициях «свободного» мира. По своему жанру эта пьеса мало подходит к обычному репертуару театра, но Комедия правильно поступила, остановив свой выбор на «Русском вопросе», хотя театру не полностью удалось воплотить авторский замысел.

Уже раньше можно было заметить, что Акимову и его актерам близки произведения, посвященные критике буржуазного общества. Но на сей раз в произведении Симонова предстала не частная жизнь людей в «свободном» мире, как бывало часто в спектаклях Комедии. Личная жизнь Гарри Смита, его взаимоотношения с женою Джесси — тема драматичная. Но это — второй план повествования. А на первый выдвинута борьба честного журналиста с заправилами американской прессы. В спектакле Театра комедии (режиссер А. Ремизова, художник Акимов) основное внимание было устремлено на разработку темы Смит — Джесси, и здесь достигнуты наибольшие успехи. Б. Смирнов и Е. Юнгер смогли выразительно раскрыть намерения драматурга, но основная проблема большой политической глубины оказалась отодвинутой в тень: спектакль был решен в камерной манере, без должного публицистического накала.

Это произошло не потому, что исполнитель центральной роли не нашел нужных красок для того, чтобы в полный голос зазвучал важный мотив борьбы за достоинство и честь человека, смело сказавшего правду о советских людях. Причина заключалась в том, что противостоящие Смиту силы не были в нужной мере укрупнены в спектакле. Они остались лишь фоном, а на первое место, помимо Смита и Джесси, выдвинулась фигура репортера Харди, человека, надломленного жизнью, душевно изуродованного, жертвы бесчеловечной системы, перемалывающей людей. А. Вениаминов сыграл эту роль с захватывающей искренностью.

{83} Авторы спектакля увидели в пьесе Симонова драму отдельных людей, а сама атмосфера, в которой может возникнуть по-разному завершающаяся коллизия Смита, Джесси, Харди с миром просперити, не получила должной расшифровки.

Вторая половина сороковых годов — пора сильного обострения отношений капиталистического мира с лагерем стран, ставших на путь социалистического строительства. Политика холодной войны, объявленная рядом империалистических государств, сделала тему «двух миров» одной из самых актуальных, чем и объясняется возникновение многих произведений, посвященных этой проблеме. Конечно, Театр комедии не мог остаться в стороне от важной задачи раскрыть природу социальных конфликтов, обострившихся после окончания второй мировой войны.

Театр обратился к пьесе Евг. Петрова «Остров мира», написанной еще в 1939 году, но сохранившей свою публицистическую силу и актуальность и во второй половине сороковых годов.

«Остров мира» — пьеса-памфлет, исполненная большой сатирической силы. Решительный противник войны, респектабельный англичанин мистер Джекобс-младший покидает родину. Он желает прожить остаток своих дней в стороне от схватки, вдали от мира, сотрясаемого лихорадочной подготовкой к новой войне, готовящего смертоносные бомбы и газы. Джекобс нашел на Тихом океане островок, расположенный вдалеке от коммуникаций, населенный лишь дикарями, не испорченными цивилизацией. Там он будет жить — среди девственной природы, в дружбе с аборигенами.

Однако миролюбия Джекобса-младшего хватило ненадолго.

Спектакль Комедии (режиссер и художник Акимов) — большая удача театра, взявшегося за произведение, непримиримо и без приглаживания острых углов рисующее сатирический портрет буржуазного мира нашего времени, с присущим ему ханжеством, притворством, с пацифистскими речами, за которыми, как за ширмой, прячутся рыцари чистогана, с неустранимыми противоречиями, какие неумолимо проникают в буржуазную семью. Трудность воплощения пьесы заключена в том, что есть соблазнительная {84} опасность кинуться в доступную схему политической карикатуры — и тогда замысел драматурга окажется целиком разрушенным. Этого, однако, не произошло.

Театр правильно разобрался в серьезных политических мотивах, лежащих в основе произведения Евг. Петрова, и, акцентируя нарастающие коллизии, трактовал пьесу как публицистически заостренную драму, в которой важное место заняла личность местного царька Мухансины, выданного японцам и убитого ими. Начавшись весело, сатирически-задорно, спектакль, с ходом развития сюжета, закономерно обращался в разоблачительный памфлет.

Работа эта насыщена большой фантазией режиссера-художника, острыми находками. Перед зрителями прошла галерея сатирически раскрытых «героев» — вполне мирный пацифист Джекобс-младший, постепенно преображающийся в крупного хищника (Л. Кровицкий), его секретарь Френк Суинни, в котором совершается характерный процесс перерождения юноши идеалиста в прожженного дельца, готового продать себя старой деве, лишь бы прибрать к рукам ее богатства (Ж. Лецкий), клинический идиот, итальянский граф Ламперти (эта роль виртуозно сыграна А. Бениаминовым), тупой английский парламентарий, за которого говорит его жена (А. Савостьянов).

«Русский вопрос», «Остров мира» — работы, посвященные осуждению буржуазной действительности, направленные против поджигателей новой мировой войны. Одновременно перед театром встала необходимость создать спектакль о наших людях. Завершая 1947 год, Комедия показала сценическое произведение, полюбившееся ленинградским зрителям, — пьесу В. Масса и М. Червинского «О друзьях-товарищах», которой театр откликнулся на 30‑летие Советского государства.

Пьеса «О друзьях-товарищах» с должным основанием может быть отнесена к рангу лирических комедий, где при этом сильны приемы эстрады и обозрения, где улыбчатость — цементирующее начало произведения.

Несколько человек с разными биографиями — научный работник, студент, повар, рабочий, садовод, заведующий рестораном — оказались вместе на фронте. Отошли военные годы. Люди вернулись к мирному труду. Отцвела ли их фронтовая дружба? Могут ли они встретиться опять, и какой {85} окажется их встреча? Жизнь развела фронтовых друзей в разные стороны, но стоило одному из них, Казакову, проявить сердечную заботу о том, чтобы вновь встретились люди, спаянные боевыми походами, как выяснилось, что дружба их молода и крепка, как прежде.

В центре пьесы обаятельный, заражающий своей душевной чистотой и высоким пониманием чувства товарищества старшина Казаков. Его внутренний мир богат и многоцветен, но вначале мы замечаем в нем только повадки «служаки», богатырские усы, командирские окрики. А за всем этим, внешним, кроется человеческая теплота и неоскудевающая вера в силу боевого товарищества. Роль Казакова, раскрыв некоторые, не выявленные до той поры особенности своего большого дарования, превосходно сыграл Борис Смирнов. А наряду с ним ожили и все герои пьесы, которых театр сумел показать как людей с различными, индивидуальными чертами характера, пронесшими через годы веру в то, что о друзьях-товарищах поется не только в популярной песне годов войны, что их на деле связала великая братская общность. Так сквозь шутливую форму комедии-водевиля проступила большая, близкая нам тема.

К этому периоду труппа театра, из которой выбыли И. Гошева, Л. Сухаревская, Б. Тенин, пополнилась даровитой молодежью, вскоре занявшей ведущее положение в коллективе. Из их числа назову Людмилу Люлько и Николая Трофимова. В 1948 году в Комедию пришел талантливый актер Владимир Усков, с именем которого в последующие годы связаны многие яркие сценические образы.

Одна из ближайших постановок театра — комедия А. Галича и К. Исаева «Вас вызывает Таймыр» (1948) заметно перекликается с пьесой «О друзьях-товарищах». Она точно так же ставит тему товарищества, но на ином материале.

Там были фронтовые друзья, встретившиеся через многие годы в мирных условиях. Здесь люди, случайно оказавшиеся вместе в одном общем номере московской гостиницы, принимают сердечное участие в делах некоего Дюжикова, соседа по койке, прибывшего в командировку с Таймыра. О Таймыре они еще мало что знают, но далекий полярный полуостров — тоже частица советской земли, там тоже живут и трудятся советские люди. И новые друзья Дюжикова с горячностью принимают участие в том, ради чего {86} из Арктики в столицу прибыл их товарищ по койке. Это служит поводом к тому, чтобы показать людей разного склада, случайно поселившихся вместе и, заодно, построить цепь комедийных эпизодов, благодаря которым случай в гостинице перерастает в вереницу веселых наблюдений над отдельными сторонами нашей действительности. Пьеса А. Галича и К. Исаева — комедия-водевиль, не лишенная обаяния и подлинного человеческого тепла.

«Вас вызывает Таймыр» ставил Э. Гарин, режиссер, который, подобно А. Ремизовой, был связан с Ленинградским театром комедии тесной творческой дружбой и создал здесь несколько спектаклей. Гарин хорошо учел, что водевильный строй пьесы не обязательно должен обусловливать собой специфическую водевильную трактовку образов и ситуаций. Его спектакль — лирическая комедия, где шутка переплетена с глубокой мыслью — что для нашей страны характерно чувство товарищества, рождающее близость между советскими людьми, что эта черта присуща всему укладу, всему строю нашей жизни.

Гарин показал в спектакле актеров разных поколений. Созданные ими колоритные образы — старик пчеловод Бабурин (С. Федоров), девушка-инженер Люба Попова (О. Аросева), дежурная в гостинице (А. Сергеева), уполномоченный филармонии Кирпичников (В. Киселев), артист эстрады (Н. Волков) — лишний раз показали, что театр умеет живо воссоздавать характерные фигуры людей нашей современности, легко и без подчеркнутости ведя комедийную интригу, сохранять важные черты бытовой достоверности.

Получилось так, что спектакли «О друзьях-товарищах» и «Вас вызывает Таймыр» в известной степени оказались работами, подводившими в ту пору итог исканиям театра в области современной советской бытовой комедии. Но искания эти, как легко заметить, однотипны и, бесспорно, ограничены. Они отражают особенности времени.

Сходство обеих последних комедий не случайно. Пьесы эти писались в годы, когда получила хождение «теория бесконфликтности», когда иные авторы строили сценические конфликты, основанные на борьбе «хорошего» и «лучшего». Во многих драматических произведениях этих лет реальные противоречия нашей современности подменялись надуманными столкновениями, развитие и разрешение которых служили {87} лишь целям назидания и утверждения, что в обществе, свободном от классовых антагонизмов, острые конфликты, характерные для буржуазной драмы, вовсе немыслимы.

Вот почему широкое распространение в эту пору приобретает комедия лирического склада, которая рассказывает о хороших людях и ищет в нашей жизни одни лишь положительные образцы, с какими и сталкивается избранный писателем герой. Расцвет лирической комедии-обозрения в конце сороковых годов являлся показателем трудностей, с какими встречались драматурги: в лирической комедии они находили своего рода отдушину для жанра, который был лишен возможности разрабатывать мотивы сатирического характера. Поэтому о выше рассмотренных двух работах театра следует говорить как об отборе наиболее приемлемого материала, позволяющего вывести на подмостки галерею наших современников, как о пьесах, в которых, при всей приглаженности сюжетов, можно подметить точно наблюденные, живые черты быта. Так в эту пору укрепился род комедий, которые могут быть объединены под рубрикой «О хороших, в сущности, людях». Почти все они были однотипны. Приведу еще один пример из практики Театра комедии.

В 1948 году театр поставил также пьесу Г. Флоринского «Воскресный визит», продолжающую разработку мотивов некоторых ранее названных комедий.

Руководитель одного из министерств, бывший моряк, ныне генерал-полковник Талызин узнает из газет о производственных достижениях семьи Тылипцевых. С каким-то Тылипцевым Талызин служил в одной воинской части в годы гражданской войны. Не о том ли человеке идет речь в статье, вычитанной в газете? Министр решается посетить маленький городок в Подмосковье, где проживают Тылипцевы. Вместе с семьей в воскресный день он приезжает к ним.

Оказывается, что это лишь однофамилец героя гражданской войны. Наступает минутное разочарование. Но день, проведенный в их доме, стал источником радостных впечатлений. Выяснилось, что интересы рабочего и министра во многом совпадают, и воскресный визит в маленький городок принес много удовлетворения двум впервые познакомившимся семьям.

{88} Снова лирическая комедия, опять поиски сюжета, лишенного опасных черт конфликтности. И снова усилия театра направлены к тому, чтобы как можно правдивее охарактеризовать героев произведения — старика Тылипцева (К. Злобин), его сына (Г. Шмойлов), внука (И. Поляков), шофера Костю Ершова (В. Никитин). Это удалось режиссеру И. Ханзелю в той мере, какая предоставлена материалом пьесы. Бытовые портреты оказались поверхностными, но все же выразительными: актерское исполнение помогло сгладить впечатление от пьесы, в которой происходящее окрашено в розовый цвет.

В эти годы, по сравнению с предвоенными, в театре наметились существенные сдвиги. Мало-помалу отказываясь от излюбленного здесь всегда и во всем примата театральности, соответственного подбора пьес и их трактовки, Комедия стала активнее искать произведения о современности, хотя, как мы видели, решение этой задачи применительно к пьесам о наших днях оказалось связанным с огромными трудностями.

Но следует взять весь репертуар той поры целиком и затем уже давать оценку ему.

На постановках, посвященных современной зарубежной тематике, особо заметны сдвиги, определившиеся в театре, по сравнению с тем, как трактовались подобные темы в предвоенные годы. Такие спектакли, как «Русский вопрос» и «Остров мира», позволяют подметить новую точку зрения на материал, привлекающий внимание театра. Теперь тема капиталистического Запада исследуется значительно глубже, чем прежде. Театр интересуется уже не пряностью разоблачительного сюжета, а весомостью конфликта, общественной остротой выдвигаемой проблемы.

Наиболее значительные события этих лет в жизни театра связаны именно с воплощением зарубежной темы.

Неизмеримо более сложным оказался вопрос о репертуаре, посвященном нашей современности. Положение с пьесами советских драматургов было трудное. И, конечно, «Вас вызывает Таймыр» по художественному уровню и социальной значимости нельзя ставить в один ряд с «Островом мира». Но следует привлечь внимание ко второй стороне проблемы — к вопросу о том, чем Театр комедии старался восполнить «облегченность» репертуара такого типа.

{89} Однако оказавшиеся в поле зрения театра пьесы на темы нашей современности были недостаточно глубоки и, честно говоря, не слишком талантливы для того, чтобы можно было рассчитывать на создание надолго запоминающихся образов. Такие пьесы (исключением здесь являются «Обыкновенный человек» Л. Леонова и «Старые друзья» Л. Малюгина) не ставили больших вопросов жизни, обходили реальные противоречия, от которых живая жизнь не может быть свободна. Люди в них были все как на подбор отличные, молодцы и симпатяги. Герои приходили в спектакль уже готовыми и такими же покидали сцену.

Задача театра при обращении к драматургии подобного рода заключалась в том, чтобы обрисовать героев с максимальной бытовой достоверностью, отыскать в них ту долю правды жизни, какая отпущена им драматургами. Применительно к большим проблемам реализма на сцене задача эта далеко не достаточна. Актер вынужденно ограничивал творческую потребность рассказать о своем герое все, то есть вместе с героем привести на сцену подлинную правду действительности и раскрыть ее с той глубиной и обобщенностью, какая и составляет истинное существо реалистической трактовки образа.

# **{****90}** Трудное время

В 1949 году, летом, Театр комедии гастролировал в Москве, а затем в Сочи. После окончания гастролей в газете «Правда» появилась статья под заголовком «Рецидивы формализма». В ней содержалось утверждение, что Н. П. Акимов привержен «к убогим химерам старого буржуазного искусства». Анализируя показанные театром спектакли, рецензент писал: «Театр, некогда пробавлявшийся дешевой, салонной западной комедией, поставил, правда, за последние годы ряд пьес советских драматургов. Однако в Театре комедии относятся к постановке пьес советских авторов формально.

Среди спектаклей, показанных театром во время гастролей, есть, например, “Остров мира” Евг. Петрова. Однако и в “Острове мира”, спектакле, направленном против империалистических дельцов, поджигателей войны, нередко вместо яркой, образной художественной формы мы видим формалистические “эффекты”. Об искоренении рецидивов эстетства и формализма должна идти речь, когда мы ставим перед собой вопрос о дальнейшей творческой судьбе театра… Художественное руководство театра не отдает себе отчета в той простой истине, что мало взять для постановки пьесу современного драматурга — необходимо добиться того, чтобы спектакль, поставленный по этой пьесе, представлял собой яркое произведение театрального искусства, в полной мере отвечая требованиям идейности, отличался высоким художественным мастерством».

{91} Рецензент упрекал Н. П. Акимова в том, что в постановках, не связанных с темой современности (например, «Лев Гурыч Синичкин», «Собака на сене»), режиссер «целиком возвращается… на свои старые позиции: вновь выходят на первое место в спектакле формальный режиссерский трюк, нелепые, давно устаревшие “комедийные” приемы. Зритель отвлекается бессмысленными трюками, падениями, шлепками, перебрасыванием букетов, нелепыми жестами, вывернутой наизнанку одеждой, битьем посуды и тому подобной чепухой».

Говоря о спектакле «Путешествие Перришона», статья устанавливала, что в этой работе «явственно обнаруживается единая эстетическая природа “чисто театрального” формалистического стиля Н. Акимова с мизерной культурой безыдейной буржуазной комедии»[[10]](#footnote-11).

15 августа 1949 года в газете «Советское искусство» было опубликовано решение Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР о положении в Театре комедии. Н. П. Акимову инкриминировалось, что он, формулируя свои режиссерские позиции, осуществлял на практике теорию так называемого «экспрессивного реализма» (термин, предложенный незадолго до этого Акимовым для разъяснения его подхода к произведениям комедийного жанра), который на деле представляет собою развернутую программу безыдейного, антиреалистического искусства, проповедь формализма. Акимову вменялось в вину также то, что он якобы копировал худшие образцы искусства Мейерхольда. Решением Комитета Н. П. Акимов был освобожден от руководства Комедией…

На протяжении семи лет театр был разлучен со своим создателем и вдохновителем. Эта пора — очень сложная страница в биографии коллектива.

Когда летом 1953 года труппа Комедии вновь оказалась на гастролях в Москве, то пресса констатировала, что за четыре года, посвященные «перестройке» театра, в нем было поставлено пятнадцатью режиссерами девятнадцать спектаклей, то есть чуть ли не каждый новый спектакль готовился другим режиссером. Газеты ныне отмечали, что {92} фактически с 1949 года театр не имеет руководства, предоставлен случайным режиссерам, которые, являясь «калифами на час», естественно, не в состоянии оказать сколько-нибудь заметного влияния на творчество коллектива, на создание единого ансамбля, на художественное воспитание молодежи и т. п.[[11]](#footnote-12)

Действительно, после ухода Н. П. Акимова Театр комедии представлял собою судно, вышедшее без кормчего в плаванье по весьма бурному морю, когда путей назад нет, а будущее — представляется туманным.

Коллективу пришлось трудно. Значительное число названий спектаклей нужно было снять с афиши и срочно ввести на их места другие. Достигнуть этого было не так-то просто.

Первой новинкой стал «Миссурийский вальс» (1949). Пьесу Н. Погодина поставили А. Ремизова и П. Суханов. Затем, до конца 1950 года, было осуществлено еще несколько работ: «Трудовой хлеб» Островского (режиссер Г. Флоринский), «Молодость» Л. Зорина (Б. Дмоховский), «Летний день» Ц. Солодаря (А. Тутышкин), «Потерянный дом» С. Михалкова (Н. Рашевская), «Добрый город» по Г. Гулиа (А. Тутышкин), «Поют жаворонки» К. Крапивы (А. Винер), «Бешеные деньги» Островского (М. Гершт и А. Бурлаченко).

Настораживала поспешность, с которой осуществлялось намерение коренным образом изменить облик театра, а также то, что делалось это подчас на случайно подвернувшихся пьесах, силами режиссеров со стороны. Было ясно, что подобным методом обновить театр нельзя.

Остановлюсь на некоторых спектаклях.

«Миссурийский вальс» посвящен разоблачению классового существа американской «демократии», истинной расстановке сил в политической игре, ведущейся в этой стране, двум лагерям в современной Америке. У самого автора положительные герои пьесы (передовой американец Керри Фостер, профсоюзный активист Роббин) выглядят бледными схемами, по сравнению с четко выписанными фигурами {93} «второй» Америки, во главе с политическим боссом Томасом Брауном. В театре эта неравноценность в обрисовке основных персонажей оказалась усугубленной: весь запал режиссуры был направлен на сатирическое раскрытие отрицательных «героев» (в особенности выразительным предстал образ Томаса Брауна в исполнении Л. Кровицкого).

Надуманность конфликта пьесы сказалась и на спектакле «Потерянный дом». В основе сюжета произведения С. Михалкова лежит история распавшейся семьи. Инженер Лавров полюбил девушку и оставил жену и детей. Но жена — прекрасный человек. А Людмила, виновница распада семьи Лаврова, тоже хорошая женщина. Познакомившись с женой Лаврова, она поняла, что не имела права вторгаться в его жизнь. Она покидает любимого человека и, как полагается, уезжает на периферию.

Для критиков, высказывавшихся об этой работе Комедии, вопрос о художественных достоинствах пьесы и спектакля представлялся второстепенным. Важнейшее место в размышлениях рецензентов заняла иная проблема: может ли советский человек, имеющий хорошую семью, разлюбить жену и полюбить другую женщину. Бывает ли так в нашей современности?

Повод для подобных рассуждений дал и сам автор пьесы, который вознамерился писать на тему: может ли человек оставить семью. Раз жена Лаврова — прекрасный человек, раз и Людмила не плоха, то, значит, плох сам Лавров. Но дурных черт героя в пьесе не обнаруживается.

Следовательно, пьеса фальшива. Неплохой человек ни с того ни с сего не разлюбит симпатичной жены! Естественно, что в этом спектакле театр потерпел поражение.

Удачей театра оказался спектакль «Поют жаворонки». Комедия эта использует сюжетный мотив, уже не впервые встречающийся в советской комедиографии. Бригадир одного колхоза полюбил девушку-агротехника из другого колхоза. Где же им вить свое гнездо? Председатели обеих артелей изо всех сил стараются переманить молодоженов к себе. И побеждает тот из них, у кого хоть и не столь обильны трудодни, как у другого, но кто деятельно борется за укрепление общественного хозяйства, то есть глядит в будущее.

Несмотря на то, что пьеса основана на сюжетном ходе, ставшем к этому времени штампом (вспомним, что еще {94} в 1935 году Комедия ставила «Свадьбу» Симукова с аналогичной фабулой), который в эти годы повторяется многократно, достоинство комедии Кондрата Крапивы состоит в глубоком знании белорусской деревни, ее быта и ее людей, в народности юмора, которым пронизана пьеса. Ряд персонажей вырисован здесь с большой выразительностью, в частности два председателя колхозов — Пытляванный и Тумилевич.

В это время театр показал также «Дон Жуана» Мольера (постановка Н. Рашевской, 1950). Однако спектакль прошел незамеченным, хотя в главной роли выступал высокоталантливый артист Борис Смирнов.

Итак, коллектив деятельно обновлял свой репертуар, но выбиться из колеи средних, малозначительных спектаклей не мог: от старых берегов он поспешно отошел, а к новым пристать не сумел.

Один за другим выходят новые спектакли, осуществленные в течение 1951 года: «За здоровье молодых» В. Поташева (режиссер Г. Флоринский), «Женихи» А. Токаева (Т. Сукова), «Рассвет над Москвой» А. Сурова (Л. Вивьен), «Честь смолоду» (инсценировка романа А. Первенцева, режиссер А. Белинский), «Волки и овцы» Островского (Ю. Юрский).

Характернейший образец бесконфликтной драматургии — бесталанная пьеса А. Сурова «Рассвет над Москвой» выдавалась в ту пору за произведение новаторское, разрабатывающее вполне современную коллизию, хотя, по сути, речь здесь шла лишь о стандартном типе руководителя предприятия, который, оторвавшись от коллектива, упрямо и слепо мешает техническому прогрессу, игнорирует идеи новаторов. Затем, благодаря умному воздействию политически грамотных, передовых товарищей, среди которых присутствуют и члены семьи (мать и дочь директора фабрики), — в отстающем герое происходит перелом, он осознает свои ошибки, перековывается. Речь идет о директоре московской текстильной фабрики Капитолине Солнцевой, которая не видит того, что видят все вокруг, противится новому, и остальным персонажам, в первую очередь ее дочери Сане, приходится открывать героине глаза на то, что ее деятельность идет во вред предприятию. Сущность нового конфликта, его «диалектичность», по мнению автора, заключается {95} в том, что сама Капитолина постепенно приходит к осознанию порочности своих позиций.

Трудно было рассчитывать на то, что большой мастер режиссуры Л. Вивьен способен загореться от подобной пьесы.

Инсценировка романа А. Первенцева «Честь смолоду», осуществленная самим автором, оказалась серией бледных иллюстраций к роману. Спектакль, по отзывам критики, получился блеклый, невыразительный.

Самое, пожалуй, характерное в особенностях художественной жизни театра этой поры заключается в том, что три попытки обратиться к драматургии Островского («Трудовой хлеб», «Бешеные деньги», «Волки и овцы») не привели ни к чему. Конечно, можно было сказать, что это — итог невнимания театра к русской классике, сказавшийся ныне, когда Комедия начала трудную и важную перестройку. Однако подобный фактор, сам по себе существенный (мимо него пройти нельзя), не явился решающим в неуспехе попыток привести на сцену ленинградского комедийного театра драматургию Островского. Неизмеримо большую роль сыграло то обстоятельство, что все пьесы были поставлены творчески немощно. Об одном таком спектакле писали московские критики Б. Медведев и М. Туровская, имея в виду впечатления от посещения Театра комедии в 1952 году:

«Шли “Бешеные деньги” А. Островского. Действие подвигалось вперед натужно. В зале, где сидело едва тридцать человек, царило унылое недоумение, скука, и было непонятно, зачем театр поставил именно эту пьесу. “Бешеные деньги” были порождением кризиса театра, когда из одной крайности он бросился к другой: от увлечения голой формой к полной аморфности постановок, от деспотического господства режиссера к полному самоустранению его из спектакля»[[12]](#footnote-13). Писалось это в 1953 году, когда еще сохраняла свою силу привычная фразеология предыдущих лет.

1952 год принес новые работы: «Мертвые души» по Гоголю, в инсценировке М. Булгакова (режиссер М. Чежегов), «Новые времена» Г. Мдивани (В. Познанский), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше (А. Тутышкин), {96} «Потерянное письмо» Караджале (Ю. Юрский и Г. Флоринский), «Полковник Фостер признает себя виновным» Р. Вайяна (В. Познанский и Ю. Юрский).

В высказываниях ленинградской прессы указывалось, что спектакль Комедии «Мертвые души» представляет собою снижение сатирического замысла, что он не столько демонстрирует «мертвые души», сколько показывает «похождения Чичикова», что общая атмосфера спектакля — благодушие. Несмотря на удачу некоторых гоголевских образов, сатирический показ крепостной России не состоялся. К тому же, после прославленного спектакля Московского Художественного театра, постановка Комедии показалась малозначительной, провинциальной.

«Новые времена» Г. Мдивани — произведение, лишенное реальной конфликтной основы. Коллизия этой пьесы посвящена судьбе одного человека — председателя колхоза «Новые времена» Василия Агафонова. Он, известный колхозный вожак, вдруг понял, что более не соответствует своему назначению, что он отстал, агрономически необразован, новых задач не усваивает. Именно сам Агафонов признает свое поражение и выдвигает на занимаемое им место другого работника — агронома Сухова. Перипетии, на протяжении которых Агафонов утверждается в принятом решении, борьба с этим решением, которую ведут недальновидные его друзья и близкие (в первую очередь жена) — и составляют сюжет пьесы. В спектакле роль Агафонова, в руках прекрасного комедийного актера В. Ускова, стала центральной не только по месту в сюжете, но и по образной силе. Но все же и талантливому артисту не удалось спасти произведение — один из характерных образцов бесконфликтной драматургии тех лет.

Среди постановок 1952 года значительный интерес представил спектакль «Потерянное письмо». Пьеса румынского классика Караджале — острый памфлет, высмеивающий нравы правящих партий былой монархической Румынии, где предвыборная борьба была связана с интригами, подкупами, где за видимостью отстаивания принципиальных позиций стоял нескрываемый торг. История о том, как после шумных предвыборных баталий обе враждующие партии безропотно соглашаются выдвинуть в парламент явного проходимца, в чьем избрании заинтересованы правительственные {97} круги, — составляет существо сюжета «Потерянного письма».

В этом спектакле, интересно поставленном Ю. Юрским и Г. Флоринским, при очень удачном, колоритном оформлении М. Григорьева, ряд актеров блеснул значительными, подлинно сатирическими образами политических деятелей. Среди них лидер консерваторов Захарий Траханаке (Л. Кровицкий), глуповатый болтун, адвокат Фарфуриди (Н. Трофимов), кандидат в депутаты от правительства, деляга и пошляк Данданаке (А. Вениаминов), безымянный избиратель, мелкий служащий, который невольно разоблачает предвыборные махинации (А. Жуков).

«Потерянное письмо» — заметное исключение на общем фоне спектаклей той поры.

Наступил 1953 год. Театр выпустил новые работы: «Гибель Помпеева» Н. Вирты (режиссер Ю. Юрский), «Месяц в деревне» Тургенева (Л. Вивьен), «Раки» С. Михалкова (В. Познанский и И. Ханзель), «Сын Рыбакова» В. Гусева (Л. Рудник), «Судья в ловушке» Г. Фильдинга (А. Музиль), «Господин Дюруа» И. Прута, по мотивам романа Мопассана «Милый друг» (Ю. Юрский и И. Ханзель). С частью этих спектаклей театр выехал в том же году в Москву, и выше было рассказано о пессимистической оценке состояния коллектива московской критикой.

Пьеса Н. Вирты, посвященная разоблачению тупого карьериста Помпеева, вызвала суровую критику в центральной печати, указывавшей на серьезные недостатки произведения, в котором выведен образ руководителя области — бюрократа, очковтирателя, саботирующего все передовое. Недостатки эти заключаются в том, что не раскрыты в должной мере силы, противостоящие Помпееву, в частности, бледно выписана фигура секретаря обкома Ломова.

В спектакле наиболее выразительно предстала центральная роль — Помпеев — в исполнении В. Ускова, превосходно передавшего градации возвеличения и падения этой колоритной личности. Тем не менее жизнь спектакля была крайне непродолжительна.

Заметной работой той поры стала постановка пьесы В. Гусева «Сын Рыбакова», о существовании которой стало известно лишь после смерти талантливого поэта и драматурга. Пьеса была не совсем завершена, и театр, в содружестве {98} с писателем В. Винниковым, немало потрудился для того, чтобы произведение Гусева получило законченный вид.

Романтика революционных традиций, передаваемых от отца к сыну, — таков общий замысел «Сына Рыбакова». Взаимное понимание и душевная дружба рождаются у отца и сына Рыбаковых не сразу. Участник гражданской войны, комбриг Рыбаков проходит долгий и трудный путь в отношениях с сыном, прежде чем по-настоящему обретает его и передает ему эстафету поколений. Об этом рассказывает пьеса. Театр сумел проникнуться своеобразной романтикой этого произведения и с подкупающей теплотой обрисовать образ комбрига (В. Усков), без сглаживаний острых углов очертить неровную, путаную дорогу, которую проходит сын, прежде чем прийти к духовному возмужанию (Н. Харитонов), раскрыть низкую натуру притаившегося врага Титова (Г. Флоринский), графически остро представить однофамильца Рыбакова — мелкого жулика (А. Вениаминов). Получился спектакль, волнующий в лучших сценах правдой жизни и тревожной сложностью судьбы молодого Рыбакова. Но наряду с такими творческими удачами соседствовали и художественные провалы, характерные для этого трудного этапа в истории Театра комедии.

К их числу относится непродуманная, примитивная трактовка «Месяца в деревне». Поэтичное произведение Тургенева, отмеченное прозрачной тонкостью художественной ткани и психологической сложностью рисунка каждого образа, предстало в сценическом решении Комедии спектаклем сатирического склада, призванным разоблачать крепостников и демонстрировать прямолинейную заданность акварельно выписанных Тургеневым фигур героев. Полное непонимание особенностей вещи, насильственная попытка обратить ее в повод для сатирического осмеяния прошлого, тенденция снизить поэтическое начало тургеневской пьесы — вот что легло в основание режиссерского замысла и привело к решительному провалу спектакля.

Первые годы после освобождения Н. П. Акимова от работы в Комедии театр не имел постоянного художественного руководителя. Постановщики сменялись здесь так часто, что создавалось впечатление, будто Комедия обратилась в гостиницу для заезжих режиссеров. Театр оказался {99} предоставленным самому себе. Бесконечная смена случайных режиссерских имен не обеспечивала строительства театра заново, а скорее разрушала его.

В итоге Комедия стала быстро терять публику. Все более ощутимая печать провинциальности накладывалась на спектакли, несмотря на то, что труппа сохранилась почти полностью (кроме Б. Смирнова, перешедшего в эти годы в Московский Художественный театр). Но создавалось впечатление, что артисты растеряны, что им не до решения сложных сценических задач.

Если в театре в недавнее время стал складываться единый ансамбль, воспитанный на общих для всего коллектива творческих принципах, то теперь единство начало распадаться с исключительной быстротой. Дело заключалось в том, что сколачивание труппы производилось каждый раз новым постановщиком, причем на такой основе, словно коллектив только что создан и данный спектакль представляет собою первый опыт налаживания ансамбля.

Для большинства поставленных в эти годы спектаклей характерны ремесленное понимание проблемы жизненного правдоподобия, показ жизни героя в элементарно понимаемых формах самой жизни. Такая творческая позиция являлась результатом догматического и вульгарного толкования системы Станиславского. Многие спектакли были лишены режиссерского взгляда на существо и стиль воплощаемого драматического произведения, в них не ощущалось собственного прочтения этого произведения.

Позабывалась главная задача — рассказать о жизни правдиво, но раскрывать жизненную правду средствами искусства.

Боязнь не только точной формы, но даже и поисков ее, уклонение от пользования богатейшими выразительными средствами сцены, шараханье в сторону от неотъемлемой природы искусства — условности, которая в ту пору объявлялась проявлением буржуазного формализма и эстетства, — привели к тому, что на подмостках Комедии царила атмосфера серости, бесцветности.

Если суммировать итоги безрадостной жизни театра в рассматриваемые годы, то можно будет признать, что на сцене, где прежде режиссура подчас грешила известной императивностью, создалась картина обратная. Пьесу {100} примитивно «разводили», по-школьному разъясняли авторские намерения, более всего стараясь не обнаружить намерений, идущих от театра.

В результате, сцену заполоняла унылая атмосфера элементарного жизнеподобия, для большинства работ был характерен решительный отказ от попыток проявить режиссерскую индивидуальность, найти свежую, острую форму, столь необходимую для того, чтобы произведение по-настоящему зазвучало в полный голос. Одна постановка была похожа на другую не единством или родством режиссерских почерков, а отсутствием таковых. Впрочем, подобная унификация сценических решений была вообще типична для многих театров в те годы. Здесь же она часто усугублялась низкой квалификацией режиссеров.

Между тем именно идейные задачи, вопросы истолкования произведений с позиций нашего миропонимания диктовали поиски таких содержательных форм, которые, вытекая из особенностей первоисточника — драматургии, одновременно были бы показателями глубокого раскрытия пьес вполне индивидуальными художниками театра — режиссерами и артистами. Когда же театр ограничивает свою задачу в искусстве одной лишь скромной ролью иллюстратора, довольствуется простым переводом литературного произведения на язык сценического действия — индивидуальность художника приносится в жертву ходовым штампам.

Спектакли того времени содержали и талантливые образы, созданные отдельными артистами. Иначе быть не могло. В труппе, как мы уже знаем, насчитывалось немало ярких актерских дарований, в ней была широкоизвестная группа прекрасных мастеров комедии. Артистическая индивидуальность подчас анархически прорывалась сквозь царящую на сцене серость и ремесленность решений спектаклей, и тогда с особенной остротой ощущалась утеря ансамбля.

В 1954 году театр показал «Разбитое сердце» К. Минца и Е. Помещикова (режиссер Г. Флоринский), «Вишневый сад» Чехова (М. Чежегов), «Помпадуры и помпадурши» по Салтыкову-Щедрину (инсценировка и постановка Г. Товстоногова), «Путешествие в Скарборо» Шеридана (Ю. Юрский).

«Вишневый сад» оказался тяжелой неудачей. Пьеса Чехова предстала здесь как цепь сценических иллюстраций {101} к драматическому произведению. Режиссерская выдумка сводилась по преимуществу к сценически покорному следованию авторским ремаркам, на которые было обращено повышенное внимание постановщика. Этот спектакль не сказал ни единого свежего слова по сравнению с прежними трактовками пьесы на сцене и, к несчастью, не поднялся ни до одной из них (не говоря уже о прославленном спектакле Московского Художественного театра). Создавалось настойчивое впечатление, что Театр комедии боится нового прочтения классического произведения, что главная задача, стоявшая перед режиссером, заключалась в том, чтобы его не заподозрили в новизне решения.

На подобном малорадостном фоне особо выделился своими достоинствами один спектакль — «Помпадуры и помпадурши» по Салтыкову-Щедрину. Забегая вперед, отмечу, что самая мысль о спектакле такого строя могла возникнуть в связи с тем, что незадолго до этого в другом театре Ленинграда — Новом — с огромным успехом прошел сатирический спектакль «Тени» Салтыкова-Щедрина. В нем Россия минувшей эпохи была показана глазами сатирического писателя, создавшего непримиримо страстный, обличающий портрет «столпов империи» — чиновников. Эта работа была осуществлена Н. П. Акимовым.

Теперь и Театр комедии обращается к сюжетике такого рода и создает спектакль, основанный на сатирических рассказах Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и помпадурши» и иных источниках, взятых у того же писателя.

Театр отобрал из цикла этих рассказов историю восхождения либеральствующего чиновника, становящегося губернатором и быстро позабывающего о либеральной фразе. Система лакейства, холуйства, фаворитизма, поразительная наука эволюции, какую демонстрирует кандидат в помпадуры, переходя от заискивания перед власть имущими к самозабвенному вознесению собственной персоны на вершину власти, — эта ушедшая в безвозвратное прошлое система беспощадно осмеяна сатириком и получила в инсценировке выразительное, острое решение.

Для постановки «Помпадуров и помпадурш» театр привлек режиссера, который на протяжении нескольких предыдущих лет создавал спектакли в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола и успел завоевать репутацию {102} художника талантливого, с высоко развитым чувством современности. Речь идет о Г. Товстоногове (вторым режиссером был И. Ханзель). Созданный ими спектакль резко выделился на общем фоне работ Комедии того времени и напомнил о том, что в этом театре трудится даровитый артистический коллектив, которому нужен крупный, творчески смелый режиссер, способный увлечь труппу сложными художественными замыслами.

Образ спектакля многозначительно предстал уже в занавесе (художник С. Мандель). Во всю сцену — мундир чиновника. На вороте двуглавый орел — символ империи. Полы мундира приподымаются, открывая сцену: мы в среде чиновничества былых времен. Нарядный мундир помпадура — лишь прикрытие мира своекорыстия, бесправия, гнили. Режиссура сценически резко и непримиримо трактует сюжет Салтыкова-Щедрина. Она не боится гротесковых преувеличений, смещения реальных масштабов, она безжалостна к «героям» произведения, она срывает с них маски либерализма, обнажая беспринципность и коррупцию помпадуров и их окружения. Это наглядно раскрывается на примере кандидата в губернаторы, который вначале льстиво и униженно пробивается к карьере, а затем, постепенно, меняет свое обличье, становясь таким же, как те, перед которыми он еще недавно рабски гнул спину.

В спектакле нет полутонов. Он весь графически точен — это памфлет с разящей сатирической силой. В нем вновь раскрылся ансамбль театра. Каждая, даже незначительная роль представила одну из убедительных фигур страшного мирка, разоблачаемого с непримиримостью и страстностью (например, новый помпадур — Н. Трофимов; его избранница — И. Зарубина; ее муж, чиновник Бламанже — А. Вениаминов).

Самое появление спектакля такой силы оказалось возможным потому, что в театре, хоть и в качестве «временного постояльца», оказался талантливый режиссер, для которого эта работа не была случайным эпизодом.

Тем не менее пора безвременья еще не закончилась. Подошел 1955 год. Театр продолжал выпускать новые работы. Среди них: «Чемпионы» Л. Зорина (режиссер А. Пергамент), «Воскресенье в понедельник» В. Дыховичного и М. Слободского (Г. Товстоногов), «Заморские гости» {103} Л. Шейнина (И. Ханзель), «Доктор» Б. Нушича (В. Люце), «Дядюшкин сон» Достоевского (инсценировка Н. Горчакова, П. Маркова и К. Котлубай, постановка В. Васильева).

Были в том году и прямые провалы (в частности, постановка никчемного водевиля «Воскресенье в понедельник»), были и серые, невыразительные работы, была и удача — появление спектакля «Дядюшкин сон» — постановки значительной, вновь выявившей, что в театре есть живые артистические силы, что он нуждается только в спокойной творческой обстановке, чтобы доказать свою жизнеспособность.

Существование «ото дня ко дню», без перспективы, в атмосфере случайных поисков и решительного отказа от них — подобное положение больше продолжаться не могло. Дай время пришло иное…

В 1956 году Н. П. Акимов вернулся в Театр комедии.

# **{****104}** Сноба в путь

Для того чтобы понять, с чем пришел Акимов в свой коллектив после долгой разлуки с ним, следует кратко рассказать о том, что он делал в эти годы вынужденного ухода из созданного им театра. Он работал в других театрах, первое время ограниченный отдельными постановками в Москве, на которые приглашался то как художник, то как режиссер. В 1952 году ему было поручено руководство Ленинградским Новым театром (ныне Театр им. Ленсовета). Ввиду большого значения этого этапа в творческой жизни Акимова, сказавшегося на его художественных позициях в последующие годы, нужно остановиться на некоторых его спектаклях в Новом театре.

Среди прочих Акимов осуществляет там две постановки, резонанс которых ощущается далеко за пределами Ленинграда. Речь идет о «Тенях» Салтыкова-Щедрина (1953) и «Деле» Сухово-Кобылина (1955). Беспощадное разоблачение отошедшего в прошлое мира царских чиновников — задача отнюдь не ретроспективного плана. Если за некоторыми образами щедринской пьесы стоят реальные фигуры деятелей предреформенной поры, то дело не в конкретной портретности, а в собирательном образе русской чиновной иерархии целой эпохи, вернее сказать, в самой эпохе. Сатирик с ненавистью заклеймил этот мир, театр выразительно представил его на лицезрение публики нашего времени.

{105} Уже заставка к спектаклю многозначительна: на экране перед началом первого действия возникают три безобразные тени бюрократов, а над ними — тень памятника Николаю I, как символ эпохи, мрачное влияние которой сказывалось еще многие годы спустя. Тени время от времени возникают на экране — герои словно ощущают на себе неустранимое воздействие сильных мира сего, в особенности тех, кто фигурирует в спектакле незримо (старый князь Тараканов, его фаворитка Клара Федоровна). Идея щедринской пьесы скупо и рельефно оттеняется изобразительным приемом.

Аналогичную роль в режиссерском замысле играет музыка. Чиновник Набойкин в первом акте размышляет о системе государственности в его понимании. «Прежде исполняли приказания машинально… нынче исполняют их в силу своих собственных убеждений», — разглагольствует он, вводя в курс дела приехавшего из провинции в поисках государственной службы либерально настроенного Бобырева. Его речь сопровождается солдатским маршем, доносящимся из-за окон, — барабанной дробью и пронзительной темой флейт: убедительный аккомпанемент к декларации о новых временах. Спектакль подходит к концу. Уже ясно определилась судьба злополучного провинциала Бобырева, в частности крушение его либеральных иллюзий, уже видно падение его наивной, легкомысленной жены, игрушки в руках сводничающих чиновников, — и снова за окном звучит механическая музыка солдатского марша — порядок нерушим! Все остается неизменным!

Второй интонационный комплекс напоминает об Оффенбахе. Допуская некоторое временное смещение, театр вводит звучание музыки из «Прекрасной Елены» и «Периколы». Она напоминает о том, какую саркастическую, безжалостную оценку давал Щедрин оперетомании столичных верхов, видевших подлинную современность в канкане «Шнейдерши», знаменитой французской артистки Ортанс Шнейдер, покорившей своим гривуазным искусством петербургскую знать и «саврасов». Для сцен, в которых показывается обволакивание Бобыревой роскошной жизнью столицы, где, по сути, торгуют молодой женщиной, музыка Оффенбаха — как нельзя более кстати. {106} Вместе с тем она служит и ироническому раскрытию природы либерализма. Бунтарский мотив из «Периколы» в устах Бобырева звучит откровенно пародийно.

Сатирические акценты, раскиданные в спектакле Акимова, привели к возможности необычайно яркого раскрытия образной системы щедринской пьесы.

Спектакль начинается с пинка. Пулей вылетает из кабинета генерала Клаверова мелкий чиновник, раболепный хищник Свистиков, вышвырнутый пинком начальственной ноги. Из‑за двери раздается раскатистый генеральский смех.

И далее, в отдельных деталях раскрывается образная картина «табеля о рангах». Лаконичные предметные уроки даются тому, кто еще не понял автоматизма «системы». Даются они и зрителям, которые быстро проникаются пониманием, насколько бездушен тот мир, сатирический образ которого возникает в спектакле.

Вторая важная тема — разоблачение либерализма. Либеральная фразеология никого не может обмануть. Ведь когда-то генерал Клаверов сам начинал свою карьеру в этом качестве. Но двоедушная природа либерализма, с присущей ему маскировкой реакционных взглядов, предстает не только при знакомстве с Клаверовым. Либеральной фразеологией пользуется и ловкач, увертливый карьерист Набойкин, когда популярно разъясняет особенности новой «системы». А в корне — это безнравственный чинуша, настойчиво шагающий по пути к своему возвышению на бюрократической лестнице. К чему приводит либеральная фраза, можно понять на судьбе Бобырева. Он придет к духовной опустошенности, покорной решимости «быть как все», со всем примириться, махнуть рукой на все, в том числе и на падение жены. Бобыревы сами в конце концов становятся тенями.

По-своему, глазами сатирика прочитав пьесу Щедрина, режиссер находит для Бобырева иные краски, чем, скажем, для; Клаверова, Набойкина или мерзкого прихвостня, экзекутора Свистикова. Бобыревы — жертвы. Им предстоит пасть, так же как давно уже пали те, которые ныне попирают их ногами. И, не идеализируя образ Бобыревой, не сводя к мелодраматическому финалу историю падения глупенькой, недалекой провинциалки, Акимов {107} показывает, как со ступеньки на ступеньку катится эта женщина.

Важную роль для театра и для самого Акимова сыграла постановка драмы Сухово-Кобылина «Дело». К этой работе я вернусь позже, поскольку он повторил ее в Театре комедии. Сейчас же лишь подчеркну, что за время вынужденной разлуки со своим коллективом Акимов сумел создать на «чужой» почве спектакли, ярко выделившиеся на фоне театральной жизни Ленинграда первой половины пятидесятых годов. Особую роль здесь играют постановки «Теней» и «Дела», в которых, вслед за общей тенденцией их создателей, сатира возвышена до подлинно гражданственных позиций.

Акимов вернулся в Театр комедии в 1956 году, когда страна вступила в новую полосу идейно-политического и культурного подъема.

Потребность в театрах «хороших и разных» ощущалась всеми сценическими деятелями, и не случайно мужание советского театра в эти годы тесно связывается с творческими исканиями, столь органичными для искусства социалистического реализма.

Н. П. Акимов нашел коллектив Театра комедии почти полностью сохранившимся, хотя и пережившим полосу длительнейшего художественного кризиса. Появились здесь и молодые артисты, смена, без которой трудно двигаться вперед. Труппа истосковалась по творческому единству, отличавшему ее в былые годы. Возникла наилучшая обстановка для дальнейшего движения вперед.

Театр и на этом этапе уделяет много внимания зарубежному репертуару, но его ориентация «на Запад» заметно меняется. Он ищет пьесы, не просто освещающие современную буржуазную деятельность, но такие, которые обладают подлинно обличительными чертами и разрабатывают широкие, общественно значимые темы. Подчас, как прежде, театр сознательно переступает границы жанра, справедливо полагая, что сатира и изобличение не обязательно требуют обращения к традиционным формам комедии. Почти всегда теперь обращение к переводной пьесе определяется наличием в ней серьезных социальных мотивов. Уже это показывает, какие сдвиги произошли в коллективе Комедии и у его руководителя.

{108} И в подходе к современному советскому репертуару позиция театра заметно изменилась. Теперь он не ограничивается пассивным выжиданием новинок и дружескими связями с отдельными драматургами (как было в предыдущие годы, когда у Комедии создались тесные творческие взаимоотношения с Е. Шварцем или В. Шкваркиным). В эти годы театр создает у себя своеобразную лабораторию, объединение молодых драматургов, желающих пробовать себя в комедийном жанре. Некоторые произведения, созданные этой молодежью, появились позже на подмостках театра как «собственный» репертуар.

Наконец, можно подметить, что подход к режиссуре, к актеру, к роли оформления и вообще художника в спектакле претерпевает заметную эволюцию. Ныне все больше упор делается на поиски разнородных выразительных средств, которые бы максимально содействовали развитию драматургического замысла и, вместе с тем, четко устанавливали позицию театра. Обогатить авторские намерения в процессе рождения спектакля, избрать для них наиболее впечатляющую форму, помочь актерам раскрыться в «общении» с ролью, такой, какой она вылепилась у автора, — словом, идти к спектаклю от пьесы, от содержания — эти черты все более усиливаются в творческой практике Комедии последних лет.

Только улавливая направление движения театра в эти годы, можно понять, как он развивался.

Свою новую деятельность в Театре комедии Н. П. Акимов начал с постановки пьесы Е. Шварца «Обыкновенное чудо» (1956), одного из лучших созданий этого бесконечно талантливого советского писателя-сказочника.

«“Обыкновенное чудо” — какое странное название! — говорит автор в прологе к пьесе. — Если чудо — значит, оно необыкновенное. А если обыкновенное — следовательно, не чудо! Почему же озаглавлена так пьеса?.. Потому что речь в ней идет о любви. А любовь дело обыкновенное и вместе с тем похожее на чудо».

Рассказывается в этой пьесе-сказке о добром волшебнике, который счастливо живет-поживает со своей женой. И совершает этот добрый волшебник самые необычайные чудеса, какие никому другому не придут в голову! Вот, например, превратил он как-то молодого медведя в юношу. {109} И живет тот по законам, по которым полагается жить людям. Но только присуща этому юноше одна трагическая особенность: если полюбит его принцесса и поцелует — быть беде! Обратится он вновь в медведя.

Сказочный сюжет, по которому злые волшебники обращали людей в зверей и только великая любовь могла вернуть им человеческое обличив, — стар как мир. Но здесь он повернут по-иному. И в этом варианте сказки, опирающемся на то, что волшебник не страшен, а напротив, безгранично добр, заключена органичная для всего творчества Шварца мудрость. Любовь сильнее волшебства, она сама способна творить чудеса. И юноша-медведь, полюбившийся принцессе, после поцелуя навсегда останется человеком, хотя добрый волшебник и не мог этого предвидеть.

Любовь — говорит писатель — это обыкновенное чудо, но чудом она становится лишь тогда, когда безгранично сильна. Любовь, в самом высшем смысле этого понятия, обладает силой волшебства. Любовь к людям — вот самая волшебная сила, какая существует на земле. Она высветляет даже Трактирщика, оставшегося верным своему первому чувству к Эмилии. Эмилия, теперь уже старая и сыплющая грубыми словечками, стала придворной дамой и нахваталась солдатского жаргона от своего покойного мужа — дворцового коменданта, тупого солдафона. Для Трактирщика же Эмилия осталась той, что была, и его видение любимой женщины — тоже своего рода чудо.

Таково философское содержание сказки Е. Шварца, как всегда у него, тезисно не выдвигаемое: автор никому его не навязывает. Идея произведения осмысляется непосредственно, в ходе течения неожиданной по сюжету и его поворотам, умной и лукавой сказки, где все реально и одновременно фантастично. Сказочно-фантастичен в ней и Король со своим двором, до крайнего гротеска доведены характеристики всей этой группы фигур. Но чуть приметные бытовые детали в отдельных репликах, в речевой манере — и писатель переводит этих персонажей в условно-бытовой план.

В «Обыкновенном чуде» много комедийных красок, острых диалогов, реплик, обладающих силой афоризмов. Пьеса требует продуманного, нетрадиционного решения, {110} чтобы сказка для взрослых зазвучала во всей своей чистоте и гуманистичности, с присущей ей иронией и вторым планом образов и диалогов.

Что же нового внес этот спектакль в биографию Театра комедии?

«В постановке сказки Е. Шварца, — писала И. Соловьева, — характерный акимовский почерк узнаешь во всем — в достоинствах спектакля и его недостатках. Парадоксальность, ироничность, вкус к неожиданному и занимательному, изящество, изобретательность, нескрываемое желание удивить и занять публику — все это неотъемлемые свойства спектаклей Акимова, в данном случае особо подчеркиваемые. В верности самому себе всегда есть привлекательность, однако есть в ней и опасность. Радостно узнавать знакомого тебе художника в его новых произведениях, когда художник, отстаивающий свою программу, является перед тобой в новом качестве… В “Обыкновенном чуде” не хватает именно этой новизны в самораскрытии режиссера, в самораскрытии театра… Театр отстоял себя, сохранил себя, сохранил свое лицо или, вернее, сумел вернуть его, потому что было время, когда здесь словно чурались самих себя. Но “возвращаться к себе самому” стоит лишь ради того, чтобы вновь отыскать свой путь — и двинуться вперед по этому пути»[[13]](#footnote-14).

В этой оценке есть много верного, но она требует разъяснения. Несомненно, возвратившись после долгой «паузы» в театр, Акимов стремился «Обыкновенным чудом» продолжить путь Комедии, оборванный в 1949 году. Этим объясняется подчеркнуто «акимовское», типично «акимовское», что ощущалось в спектакле. Но появилось в нем и то новое, что можно было обнаружить, присматриваясь к работам Акимова в Театре им. Ленсовета (и вот почему выше пришлось, хоть и кратко, коснуться этого этапа в жизни режиссера).

Появилось здесь стремление вывести на первый план тему жизнеутверждения, большую гуманистическую тему Шварца, которую не могут заслонить сатирически и иронически осмысленные персонажи произведения. Чтобы {111} Шварц был прочитан верно, светлые герои должны быть особо укрупнены, у постановщика должно найтись для них чувство глубокой симпатии, нежности. Всем известно, что иронии у Акимова достанет, что сатирическая интонация ему очень близка. Но всегда ощущалось, что по крайней мере в комедийном театре он словно бы стеснялся открыто заговорить на темы лирические, с непосредственной душевностью раскрывать большие человеческие чувства. Вернее, как раз лиричности ему чаще всего недоставало.

Главная новая особенность спектакля «Обыкновенное чудо» в том, что, сохраняя свой почерк, оставаясь разносторонне изобретательным, тяготеющим к подчеркнуто-театральным средствам выразительности, не отказываясь от иронической усмешки и саркастического разоблачения того, что должно высмеивать и ненавидеть, — Акимов выдвинул в «Обыкновенном чуде» ничем не заслоненные, выведенные на первый план характеристики светлых начал произведения.

Вот почему в центре спектакля стали Волшебник (А. Савостьянов), его жена (в превосходном исполнении талантливого комедийного мастера И. Зарубиной), Принцесса (Л. Люлько), Трактирщик (И. Харитонов). И если не до конца удался образ юноши-медведя, то, пожалуй, потому, что и у автора он раскрыт недостаточно отчетливо. При таком выделении этой группы персонажей должное место заняли и те, которым в спектакле дается сатирическое освещение: Король (П. Суханов), Охотник (Н. Трофимов), Премьер-министр (К. Злобин), Министр-администратор (В. Усков).

В «Обыкновенном чуде» уже нет самоцельной игры и увлеченности театральностью, которая не всегда подкреплена стилем произведения, как случалось подчас. Теперь богатство режиссерской выдумки, изобретение направлены на укрупнение темы вещи, на раскрытие ее основной идеи. Могли быть иные решения этого спектакля, но «Обыкновенное чудо» — не просто повторение пройденного, а несомненный показатель нового, проникающего в стилистику Комедии.

Театр очень заботится об определении своего лица, о позиции, на которой он будет утверждаться. Пройденное {112} и пережитое несомненно сказалось на размышлениях коллектива театра о дальнейшем пути.

Сдвиги, происходившие в художественных позициях Комедии и отразившиеся с очевидностью на ее бытии, особенно ощутимы на подходе к зарубежному репертуару. Афиша театра в этом отношении показательна.

Не всегда, обращаясь к зарубежному репертуару, театр в эти годы приходит к удаче. Бывает так, что выбор произведения оказывается малоудачным и зрители холодно воспринимают очередную новинку. Но чаще все же отбор пьес свидетельствует не только о зрелости театра, но и о его новой точке зрения, сводящейся к тому, что понятие комедии второго ряда, на которой столь долго держался он, теперь для него несущественно, необязательно.

Во второй половине пятидесятых годов Театр комедии поставил немало пьес современных зарубежных авторов. Среди них: «Ложь на длинных ногах» Эдуардо де Филиппо (1956), «Деревья умирают стоя» Алехандро Касоны (1957), «Призраки» Эдуардо де Филиппо (1958), «Дипломаты» П. Карваша (1958), «Мы тоже не ангелы» Клары Фехер (1958). Первые четыре спектакля ставил Акимов, последний — Н. Лившиц.

Интерес к творчеству Эдуардо де Филиппо представляется не случайным. Близкая неореалистам тема — борьба за простого человека, за высокое его достоинство в обществе, где это понятие чуждо и враждебно природе буржуазного строя, составляет главную основу произведений итальянского драматурга. Эдуардо де Филиппо очень «театрален», он мастер увлекательной, волнующей интриги, неожиданных фабульных поворотов действия.

У него психологическая глубина образов всегда сочетается с бытовой наблюдательностью, которая покоряет своей достоверностью, отчетливым национальным колоритом. На сцене разворачиваются события из жизни простых людей Италии, быт присутствует в каждой мелочи, но философски трактованный, неотвязный вопрос «как жить?», наличие обостренного конфликта, сгущенная, с неожиданными поворотами интрига, темпераментная динамичность всего строя произведений — делают их одновременно выросшими из быта и в то же время приподнятыми над ним.

{113} Характерный для драматурга момент необычайности, исключительности исходного конфликтного толчка придает его лучшим произведениям столь напряженное движение, такой острый, меняющийся ритм, что как просто бытовые пьесы их трактовать невозможно.

На его драматургии, как говорилось, сказывается несомненное влияние неореализма, но в то же время ощутимо и сильнейшее воздействие традиций итальянского народного театра. Поэтому его произведениям присущ как бы прорывающий оболочку бытовой пьесы эксцентризм в сценических положениях и в разработке характеров. Все это, несомненно, явилось одной из побудительных причин устойчивого интереса Комедии даже к тем произведениям итальянского автора, которые по жанровым признакам чрезвычайно далеки от общего направления театра.

Идея «Лжи на длинных ногах» может быть сформулирована словами, взятыми из пьесы: «Самая святая правда на тонких, коротеньких ножках, вынужденная двигаться медленно, незаметными шажками… Дойти до цели ей ужасно трудно, но все же она часто доходит».

Все исполнено лжи в мирке, о котором рассказывает драматург. Делец Бенедетто Чегорелла хочет откупиться от забеременевшей любовницы, выдав ее с приданым замуж. Находится человечек, готовый на брак ради денег. Лжет и притворяется запутавшаяся в любовных шашнях жена Чегорелла — Ольга. Констанца Инкоронато ненавидит старого скупца, который издевательски прикидывает, стоит ли ему «осчастливить» ее и жениться на ней, и она вынуждена притворяться, что жаждет этого, потому что у нее нет никакого шанса в жизни, кроме этого безрадостного брака. И среди этих людей пытается жить «по правде» скромный, глубоко порядочный человек, бедняк Либеро Инкоронато, который зарабатывает сущие гроши на пропитание тем, что является советчиком для любителей почтовых марок, приходящих в филателистическую лавку. Галерея людей со сложными биографиями проходит перед зрителями, и хочется познакомиться ближе с каждым из них, разобраться в них до конца.

Вся любовь и сердечная привязанность отданы драматургом существу кристально чистому и светлому — Либеро. {114} Его жизнь — это борьба с беспросветной нищетой. Им владеет глубокая тревога за сестру, которой он ничем помочь не в силах. Главное в нем — подлинная человечность, неиссякающая вера в то, что жить можно только честно. Он безгранично добр, он с готовностью перекладывает на свои плечи чужие заботы — и ничего не требует взамен. Театр рисует этот образ очень поэтично. Либеро внешне не драматичен, ему свойственно, как ведущее, начало теплой лиричности. Он, быть может, трактован чрезмерным чудаком, и это скрадывает иные краски, присущие его личности. Но исполнитель роли Либеро — Л. Колесов (он же, вместе с Акимовым, один из режиссеров спектакля) раскрывает в своем герое те черты, которые кажутся ему основными — сердечную теплоту, печальную прозорливость, юношескую искренность.

Перед нами одна из возможных трактовок роли Либеро, хотя и не единственная. Но в силу этого отчасти ушла в тень важнейшая тема произведения: ведь Де Филиппо страстно разоблачает неправду жизни, как она есть на самом деле. Это для него самое существенное. А при той трактовке Либеро, какая определилась в спектакле Комедии, лирическая характеристика главного героя в известной мере затушевала столь открыто заявляющую о себе, тему «лжи на длинных ногах».

Так что не все было решено достаточно точно, не во всех гранях уловлена своеобразная поэтика итальянского драматурга. Это был лишь первый опыт встречи с де Филиппо, творческий метод которого требовал еще уяснения и ключа к трудно открываемой двери. «Ложь на длинных ногах» показала, что приобщение к современной прогрессивной итальянской драматургии — дело сложное, нужно чутко проникнуть в природу драматического конфликта Эдуардо де Филиппо и в избираемые им выразительные средства.

По-другому мотив «ложь и правда» разрабатывается в пьесе «Призраки» — произведении очень сильном и, несмотря на невероятность сюжета и подчеркнутую ограниченность среды, в которой развивается действие, широкоохватном.

В мире призраков живет маленький суеверный человек, не имеющий ни профессии, ни денег, испробовавший {115} все и теперь надеющийся только на чудо, в безнадежной борьбе за счастье дошедший от отчаяния. Паскуале Лойяконо находит вместе с женой пристанище в старинном особняке, который необитаем, так как якобы в нем водятся привидения. Паскуале и его жена живут здесь безвозмездно — они должны развеять легенду о призраках, из-за которых никто не желает селиться в доме. Недалекий, доверчивый человек, Паскуале сам верит, что в доме водится нечистая сила, и, обнаружив в шкафу любовника жены, с готовностью принимает его за привидение и делает его поверенным своих горестей.

Перед нами раскрывается призрачный мир человека, который никогда не видел пути в жизни, рассчитывал лишь на чудо и теперь, как он думает, дождался его. И хотя автор писал комедию с отчетливыми чертами народного неаполитанского фарса, мы невольно рассматриваем «Призраки» как драму, где до предела обнажена исстрадавшаяся душа маленького человека, никогда не понимавшего, что для таких, как он, счастье недостижимо.

В Театре комедии нашелся необычайно яркий и своеобразный исполнитель роли Паскуале Лойяконо — А. Вениаминов. Артист эксцентрического плана, Вениаминов с годами приметно отходил от чистой эксцентриады. За маской все чаще проступало подлинное лицо артиста, который умел пронизать буффонаду чувством боли за воплощаемых им персонажей. Почти всегда в героях Бениаминова билось сердце маленького, обиженного жизнью человека. И в тех случаях, когда рисуемый им портрет не был «отрицательным» (а Бениаминову часто доводилось играть роли остросатирического плана), когда сквозь смешную оболочку роли он мог обнажить мятущуюся душу героя, — в его артистических созданиях прорастал второй план существования образа, углубляющий его, далеко выводящий его за рамки обычного комедийного спектакля.

Он был смешон — а Бениаминову в высшей мере присуще чувство комедийного, — но при этом зритель начинал страдать за него, ощущая, что перед ним почти всегда не комик, а несчастливый живой человек. Чаплинское начало с годами все явственнее проступало в лучших созданиях высокоталантливого артиста.

{116} Паскуале — не веселый герой эксцентрической комедии. В исполнении Бениаминова буффонные положения, в которых он оказывается, только усиливают чувство безграничной жалости к простаку, обманутому надеждами на лучшее будущее, женой, «призраками», самой жизнью. Это бесконечно печальный образ.

«Призраки» — в общем пьеса для одного актера, хотя и есть в ней хорошо выписанные эпизодические роли. В спектакле Комедии «Призраки» практически обращаются в монопьесу. И это недостаток постановки, так как раскрытие среды и атмосферы необычайно важно для спектакля, где невероятность происходящего обусловлена в самом главном реальной действительностью.

Заметную роль в зарубежном репертуаре этих лет играет постановка пьесы прогрессивного испанского драматурга Алехандро Касоны, ныне проживающего в Аргентине, «Деревья умирают стоя». Она широко обошла советские сцены после того, как впервые была показана в Ленинградском театре комедии.

Здесь вновь тема красивой лжи, не способной заслонить, а тем более заместить правду, как бы она ни была горька. Касона знакомит нас со странным благотворительным учреждением, которое «возвело благотворительность на уровень искусства». Оно приходит на помощь людям путем красивого обмана, от которого им как будто становится легче жить. Вот безработная Марта задумала покончить жизнь самоубийством. В окно ее комнаты подброшен букет цветов и записка с одним словом «завтра». Маленькая ложь несет ей надежду на что-то светлое, что поджидает ее. Теперь на долю Марты выпадает задача, которую ставит перед нею директор благотворительного учреждения, — каждый день проходить мимо стен тюрьмы и улыбаться одному заключенному. Это заставит его поверить, что кому-то он нужен, это придаст ему силы…

Такова внешняя, несколько фантастическая оболочка пьесы, нужная автору для того, чтобы в конце развенчать идею «нас возвышающего обмана». Хотя развенчивается она вполне своеобразно и нетрадиционно.

У стариков Бальбоа был внук, избалованный Бабушкой. Он попался в краже, был изгнан из дому, уехал за океан и с той поры давным-давно не подает о себе вестей. Но {117} Бабушка по-прежнему любит его, невыразимо тоскует о нем. Чтобы продлить ее дни, Бальбоа стал посылать ей вымышленные письма от внука. Неожиданно от внука пришла телеграмма, что он возвращается на родину. Но в пути корабль потерпел крушение, все погибли. Нельзя об этом сказать старухе. И Бальбоа обращается в благотворительное учреждение с просьбой послать к ним подставного внука.

Так завязывается сюжет, дающий основание создать женскую роль исключительной силы и душевной красоты. Бабушка — натура необычайно цельная, неукротимая в своем чувстве — в конце концов узнает правду, но признать такого внука (а он все же появился), каким он оказался на деле, она не может, не хочет.

Эту пьесу можно назвать странной, если полагать, что совмещение фантастического начала («благотворительное учреждение») и суровой жизненной правды вносит в произведение трудно усваиваемое противоречие. На самом же деле странный элемент пьесы лишь в необычной форме конкретизирует коренную для человеческого общежития тему бессилия украшательства и добрых намерений, которые опрокидываются при столкновении с реальной жизнью. Эта пьеса была бы даже тривиальной, если бы не фигура Бабушки — женщины, в которой неповторимые индивидуальные особенности сочетаются с ярко выраженными национальными чертами характера.

«Деревья умирают стоя» — интересная, значительная работа театра. В ней, в частности, привлекает экономия выразительных средств, скупость, которая позволяет сосредоточить внимание на главной линии спектакля — теме Бабушки. Эта роль — большая удача актрисы, обладающей обостренным чувством стиля и строгой мерой в отборе приемов, нужных для выпуклой лепки образа. Бабушка — фигура по-своему величественная, несгибаемый характер, человек с огромным, не сразу приоткрывающимся душевным миром. Е. Юнгер рисует внутреннюю стойкость этой слабой женщины, поражающую силу ее духа, мужественность ее сердца — образ, созданный ею, вытесняет из нашего сознания всех остальных.

Вновь, как и в «Призраках», пьеса обращается в напряженную монодраму, причем первый акт («благотворительное {118} учреждение») оказывается лишь эксцентрическим прологом к ней. Театр уделяет меньше, чем нужно, внимания боковым звеньям сюжета, тому, что принято именовать ансамблем. В силу этого не все линии пьесы Касоны отчетливо ясны, в частности лишь пунктиром проходит, не затрагивая нашего воображения, линия отношений лже-Маурисьо и Изабеллы-Марты — двух «утешителей», в конце концов оказывающихся захваченными не игрой в любовь (они изображают внука и его жену), а подлинным чувством.

Есть еще один вопрос — о сатирической направленности пьесы. Театр решает первый, экспозиционный акт в духе забавной эксцентрической комедии. В «благотворительном учреждении» со странной идеей «спасать обманом» все выглядит очень занятно. А далее, когда цепь событий уводит от эксцентрики к настоящей человеческой драме, когда становится очевидной бесплодность утешательства, — театр, оказывается, упустил возможность сатирически заострить тему «нас возвышающего обмана», прошел мимо столь близких Комедии задач в таком случае, когда они настоятельно диктовались особенностями произведения, его внутренним пафосом. И в значительной мере это обусловлено тем, что образ лже-Маурисьо не получил в спектакле убедительного воплощения.

Нетрудно заметить, что зарубежная тематика в театре конца пятидесятых годов представлена пьесами, содержащими серьезные проблемы, дающими возможность заострить сатирические черты в характеристике буржуазной современности. Западная тема (имеются в виду пьесы о сегодняшнем дне) претерпела в репертуаре Театра комедии заметные изменения, убедительно показывающие, насколько повысилась требовательность к произведениям о «свободном» мире.

Театр поставил веселую (и в то же время невеселую) пьесу Клары Фехер «Мы тоже не ангелы». Выбор ее был не случаен. В ней явно ощущается вполне современная трактовка семейно-бытовой темы (взаимоотношения поколений в семье). Когда-то игрались фарсы-водевили под названием «Теща в дом, все вверх дном» и т. п. Они были своеобразным отзвуком времени, эпохи, быта. Поворот темы, который взят в пьесе венгерской писательницы, {119} делает это произведение близким нам по особенностям конфликта. «Теща» — нравственная опора семьи, «светлый ангел» ее. И ныне речь идет не о том, что с ее появлением в доме «все вверх дном», а о чувстве благодарности, какое должны испытывать молодые к «предкам».

Интересно, что роль старой учительницы Маргит, которая была затребована дочерью и ее мужем на помощь в семью и встретила здесь, в силу эгоизма, свойственного молодым людям, пренебрежительное отношение, эта роль была поручена артистке, до той поры известной нам острым рисунком характерных ролей, искусством сатирического портрета. Е. Уварова играет в пьесе К. Фехер бесконечно мягкого человека, интеллигентного по самому существу своей личности, мудрого и тонкого. Это поворот в биографии актрисы, и вместе с тем в теплой и сердечной трактовке ее роли замечается новый подход к решению задачи бытовой комедии.

В 1957 году была показана «Последняя остановка» Ремарка (режиссер И. Ханзель). Пьеса, начисто лишенная комедийных черт и ставящая важнейшую тему краха гитлеризма (время действия — последний день фашистской диктатуры), привлекла внимание театра. Он стремился как можно глубже заглянуть в душевный мир героев. Спектакль, собственно, посвящен двум людям — Анне Вальтер и Россу (К. Турецкая и Н. Харитонов), которые тонким, почти безмолвным взаимопониманием побеждают трагическое одиночество в мире, где все живое было удушено. В этом взаимопонимании, за которым кроется высокая сила духа героев, собственно, заключен внутренний пафос пьесы. Театр добивается здесь подлинного «второго плана существования» в игре актеров, в режиссерском решении спектакля. Он лишен внешне выраженных черт героики, но даже в маленьком эпизоде с арестантом № 87112 Йозефом Кохом (И. Ханзель) без подчеркнутой патетики вырастает героика жизни и гибели многих людей, чьи имена не сохранились для потомков.

Психологически насыщенно идет этот спектакль — и он опять заставляет задуматься о движении творческой мысли в театре.

# **{****120}** Свои авторы

После возвращения Н. П. Акимова в Комедию театр стал деятельно готовиться к постановке новых спектаклей на советскую тему. Для решения этой задачи было создано объединение драматургов, своеобразный клуб, где под руководством Акимова и ведущих актеров обсуждались черновые планы, отдельные сцены и акты. Итогом явилось рождение нескольких пьес, получивших путевку в жизнь на сцене Комедии и перешедших на афиши многих театров страны. Верен ли подобный шаг? И вообще следует ли театру создавать в своих стенах репертуарную лабораторию? Этот сложный вопрос нужно рассматривать применительно к результатам. А они не могли сказаться быстро. Но уже до того театр поставил несколько комедий, в той или иной мере явившихся плодом серьезной работы с авторами. В 1956 году первой советской пьесой, поставленной театром после возвращения Акимова, явилась комедия А. Файко «Не сотвори себе кумира». Далее, в 1957 году театр показал «Кресло № 16» Д. Угрюмова, в том же году, к 40‑летию Октября, героическую комедию В. Шкваркина «Мирные люди», написанную драматургом еще в годы Великой Отечественной войны и долгое время лежавшую у него в столе. В 1957 году была поставлена также пьеса «Повесть о молодых супругах» Е. Шварца, умершего незадолго до премьеры своего последнего произведения.

{121} Так, еще до возникновения «молодого объединения», театр поставил три пьесы драматургов, давно уже близких этому коллективу и накрепко связанных с ним. Но и комедия Д. Угрюмова, в том варианте, в каком ее показала Комедия и в каком она увидела свет рампы во многих театрах страны, несет на себе следы большой работы ленинградского коллектива с писателями.

«Не сотвори себе кумира» — пьеса одного из старейших советских писателей, автора широко известных в двадцатые годы драматических произведений «Озеро Люль» и «Человек с портфелем». После многолетней паузы А. Файко вновь вернулся к драматургии. В своей новой пьесе он рассказал о людях, ищущих наилучшего «устройства» своих дел, и о тех, для кого семья — важное звено в большой, отданной обществу жизни. Таким человеком именно и была Глафира Днепровская — крупный научный работник. Ей всегда было некогда подумать о себе и о том, как, в сущности, она одинока. Случайная встреча — и Глафире кажется, что она нашла свою судьбу… Так начинается пьеса об одном заблуждении и о том, как в конце концов наступает неизбежная переоценка ценностей.

Достоинство пьесы Файко не только в том, что драматург подглядел в современной жизни характерный конфликт общественного и личного начала (избранник сердца Глафиры — журналист Гриднев из категории людей, обладающих практицизмом, деловой сметкой, обходительностью — чертами, не присущими Глафире; все эти его качества направлены к достижению одной лишь цели: устроиться как можно лучше), но и в том, что его герои охарактеризованы выпукло и выразительно. Эту особенность пьесы развил театр. Глафира Днепровская (Е. Юнгер) предстала здесь исполненной душевной привлекательности и глубины. Л. Колесов показал несправедливо отставленного от науки крупного ученого Молоканова, человека многогранного, духовно щедрого. В маленькой роли Сашеньки Кувалдышевой удачно дебютировала молодая актриса В. Карпова.

В спектакле было особенно заметно стремление режиссера (Н. Акимов) не заслонить актеров собою, дать им большую внутреннюю свободу. «Не сотвори себе {122} кумира» — первая удача постановок на советскую тему после долгого этапа серых, невыразительных работ.

Веселая, полюбившаяся публике и перешедшая на другие сцены пьеса «Кресло № 16» посвящена советскому театру наших дней. Это хлесткая сатира на самоуспокоившихся знаменитых режиссеров, многословно болтающих на темы творчества и метода, а по существу давно уже исчерпавших себя, на театральных директоров, которые пуще всего страшатся предоставленной им самостоятельности в решении художественно-репертуарных вопросов. Афористически звучит заявление директора Ходунова: «Я прошу господа бога и вышестоящие организации одно из двух: или снимите меня, или заберите самостоятельность! Вдвоем мы не сработаемся».

Д. Угрюмов желал показать, каковы свежие, здоровые силы в театре, как им живется, о чем они хлопочут, чем дышат. Театр же устремил свой взор лишь на сатирические звенья пьесы (несомненно, центральные, главные, но не единственные). Он не придал значения группе действующих лиц, которые жаждут оздоровления театра, обновления его репертуара. Эти второстепенные персонажи, во главе с суфлершей Капитолиной Бережковой, противопоставлены главному режиссеру Хлопушкину. И нельзя при этом не вспомнить, что в другом театре, им. Маяковского, образ Бережковой в исполнении М. Бабановой стал поистине примечательным, при всей внешней ограниченности этой роли.

Театр комедии создал на основе пьесы Д. Угрюмова спектакль-памфлет.

Истолкование пьесы как сатиры в первую очередь определяет собой пафос спектакля, говорящего свое слово о живом и неживом в искусстве театра. Отсюда и заострение фигуры драматурга Козырева. Перед нами отупевшая от бездарности и самодовольства фигура драмодела, чьей продукцией питается театр, руководимый Хлопушкиным (его играл А. Савостьянов). Удар резок и наносится прямо в центр мишени. «Кресло № 16», несмотря на кажущуюся незначительность сюжета, предстает как своеобразный пример театральной публицистики. Этой работой Комедия показала себя театром молодым, озорным, способным нанести сатирический удар носителям {123} микроба приспособленчества, равнодушным сторонникам всеядности в искусстве.

Давняя привязанность к творчеству В. Шкваркина сказалась на выборе произведения, посвященного 40‑летию Октября. В «Мирных людях» рассказывается о жителях маленького советского городка, оккупированного немецко-фашистскими захватчиками, о патриотах, которые проявляют незаурядное мужество, становясь в ряды героев Сопротивления.

Эта тема положена в основу многих драматических произведений о войне, начиная с «Нашествия» Леонова. Но, в отличие от них, «Мирные люди», несмотря на драматизм основной коллизии, — героическая комедия. Шкваркин умело вместил в сюжет, в общем, не дающий повода к веселью, комедийно окрашенные приключенческие эпизоды подпольной деятельности советских людей в непосредственном соседстве с оккупантами.

Основной прием, позволивший автору так подойти к явно не комедийной теме, заключен в отборе действующих лиц. Героями партизанской борьбы оказываются люди, которые, если судить по их облику довоенного времени, вовсе не подходят к героическим амплуа. Это недавно еще аполитичный оркестровый музыкант, флейтист Левшин, библиотекарь Чистяков, священник Державин с женой и дьячок Воскресенский, то есть персонажи, относительно которых на первых порах можно предположить, что активно бороться с оккупантами они не будут.

В. Шкваркин создал из них своеобразный «эксцентрический» отряд партизан и внес в пьесу искомую комедийную интонацию, которая характерна для дарования автора и навыков его мастерства. Вместе с тем такой прием в известной мере облегчил тему произведения. Если автор желал показать широту понятия «мирные люди», то ему можно было обойтись без подобного нарочитого отбора участников партизанского движения в маленьком городке, так как за скобками пьесы остались те мирные люди, которые реально составили грозные для гитлеровцев партизанские отряды, движение бесчисленных и до сих пор не известных советских патриотов, действовавших в тылу противника во имя защиты родины. Известная специфичность {124} в отборе героев, продиктованная жанровыми соображениями, не может быть оспорена.

Момент истолкования сюжета «во имя жанра», примененный Шкваркиным для рассказа о борьбе советских людей с фашистами в зонах оккупации, несомненно снизил значение пьесы, которая осталась сторонним эпизодом в цикле драматических произведений, посвященных героике Отечественной войны. Театру, вслед за автором, удалось колоритно обрисовать обаятельные, хотя подчас и чудаковатые фигуры советских патриотов (священник Державин — П. Панков, его жена — И. Зарубина, дьячок Воскресенский — В. Усков, музыкант Левшин — Л. Колесов, подросток Зоя Хрусталева — В. Карпова).

Игнорировать «Мирных людей» нельзя. Тем более что театр вдумчиво поработал над пьесой. Спектакль исполнен глубокой симпатии к действующим в пьесе персонажам, героика здесь пронизана лирикой сочувствия к этим вчера еще незаметным людям, которые, как правило, редко становились героями на наших подмостках.

Спектаклем «Повесть о молодых супругах» театр вновь вернулся к проблематике сегодняшнего дня. Пьеса Е. Шварца вызвала большой интерес, породила полемику.

Это повесть о наших молодых современниках, о молодоженах, которые еще недостаточно знают друг друга, неотчетливо представляют себе, что такое жизнь вдвоем; они ссорятся по пустякам, быстро мирятся; им кажется, что все уже кончено, что жизнь не задалась, и через минуту осознают, что друг без друга жить не в силах, — а завтра все начинается сызнова. Но когда приключается нечто серьезное, оба они начинают понимать, как нужны друг другу.

Шварц долго раздумывал над этой пьесой, очень медленно писал ее. Он придавал ей большое значение. Ему хотелось рассказать молодежи о том, как трудно строить семью и как легко ее разрушить. Но ведь молодые не любят советов старшего поколения! Молодые желают сами во все проникнуть, во всем убедиться. Им кажется, что их опыт неповторим. Вот почему драматург-сказочник ввел в пьесу незаметных, бездействующих, но необходимых и важных для разгадки своеобразной поэтики произведения персонажей — кукол.

{125} Куклы прожили очень-очень долгую жизнь, они были очевидцами многого с давних пор, например, они наблюдали, как ссорились бабушки и дедушки наших молодых героев. Вот если бы люди научились понимать язык своих верных, умудренных опытом старых друзей, спутников детства — кукол, они почерпнули бы немало полезного у них. И Евгений Шварц делает смелое сказочное привнесение в бытовую лирическую пьесу: поручает игрушкам — кукле и медвежонку — стать наблюдателями происходящего, обаятельными комментаторами действия.

Подобный прием требует особого ключа к постановке, позволяющего вести повествование о мелких невзгодах, недоговоренностях, капризах, незначительных булавочных уколах, которые сопутствуют жизни вдвоем, под совершенно условный, сочувственный комментарий наблюдателей, не замечаемых героями пьесы.

Думается, что Н. Акимов и М. Чежегов ставили пьесу только о Марусе и Сергее, а также об их друзьях (в «Повести о молодоженах» все персонажи — друзья Маруси и Сергея), хотя куклы присутствуют и разговаривают на сцене. Режиссеры больше поверили в силу реально происходящего на подмостках, чем в сдвоенный план бытового и кукольного начал.

В спектакле отчетливо открылось дарование молодой актрисы В. Карповой, незадолго до того закончившей студию им. Вахтангова. Она играет Марусю, тонко раскрывая поэтику Шварца, но ее мир, отчетливо уяснимый зрителями, не получает должного соответствия в мире ее партнера Сергея; она играет пьесу о себе, и только о себе. И это делает сценическое воплощение недостаточно гармоничным.

К той поре начали сказываться первые результаты содружества театра с молодыми авторами, собранными в «объединение». Уже весной 1958 года театр показал сатирическую комедию Д. Аля и Л. Ракова «Что скажут завтра» — неплохой дебют авторов и хорошее начало для театра.

История, рассказанная в комедии «Что скажут завтра», проста, обыденна и вместе с тем не может не задеть за живое. Некий начальник был обнаружен в гостях у своей сотрудницы Лидии Князевой. То был день ее рождения, и {126} к ней пришли товарищи по работе. Вот тут-то могло обнаружиться, что у нее в комнате сидит начальник. И Владимир Иванович испугался. Чтобы избежать сплетен, он спрятался за портьерой. Конечно, его обнаружили, конечно, мелкие шептуны-обыватели, вроде инженера Брускова, получили из-за этой ошибки богатую пищу для сплетен. И лишь в конце выяснилось, что Князева и Владимир Иванович вне подозрений. И напрасно, испугавшись того, «что скажут завтра», он поставил себя и ее в столь ложное положение. Пьеса не только осуждает дурного, злобного обывателя Брускова, но и высмеивает таких (тоже, в общем, мещан), какими частенько бывают Владимиры Ивановичи. За веселой бытовой комедией ненавязчиво возникает мысль о том, как страшен мещанин.

«Что скажут завтра» — пьеса с забавными положениями. Это, как сказали бы в прошлое время, комедия-фарс, поскольку основной фабульный ход (начальник, спрятавшийся за занавеской) создает почву для водевильно-фарсовых ситуаций. Театр не нажимал на фарсовые положения, но и не шпиговал спектакль нравоучениями. Он стремился воссоздать атмосферу правды происходящего и достоверности характеров, которая заставила зрителей размышлять, сопоставлять, опираясь на собственный жизненный опыт. В спектакле нет указующей режиссерской руки (постановка П. Суханова), исполнителям предоставлена заметная творческая свобода. Здесь много выпукло вылепленных фигур, хорошо известных нам (Князева — Л. Люлько, Брусков — С. Филиппов, предместкома Григорьев — К. Злобин, инженер Кильчевский — Г. Флоринский).

И вдруг — неожиданный поворот жанра. Под финал появился эпизодический персонаж — и в веселой сатирической комедии прозвучала очень серьезная нота, придающая пьесе нужную глубину. Я имею в виду образ жены Брускова (ее убедительно сыграла Л. Туликова). Она принесла отзвук какой-то скрытой домашней драмы в семье склочника-обывателя. Жена Брускова оказалась женщиной, измученной жизнью, вымотанной мужем. Небольшая, но исчерпывающая страница «частной» жизни, которую, как правило, прячут от чужих глаз, неожиданно раскрылась перед зрителями.

{127} В 1959 году театр показал три работы начинающих драматургов: «Трехминутный разговор» В. Левидовой (постановка Н. Акимова и П. Суханова), «Рассказ одной девушки» А. Тверского (Н. Акимов), «Четверо под одной крышей» М. Смирновой и М. Крайндель (Н. Лившиц). Итог для первого года существования объединения при театре многообещающий.

«Трехминутный разговор» — удачное выступление молодого автора. В пьесе найдено главное — центральный образ. Перед нами девушка-подросток Ляля, существо предельно наивное и… отважное. Она полагает, что шпаргалка на экзамене вещь допустимая и полезная, что протекция и знакомство — немаловажные факторы в устройстве жизни, а главное, думает, что жить по маминой указке на началах безоговорочного следования диктаторским указаниям старших, нельзя.

Может быть, в этом ее убедил опыт брата, который, строя семью, испытал немало тягостного из-за эгоизма материнской любви. Жизнь заставляет юную героиню пересмотреть взгляды на многое, по-иному начинает она оценивать идеал семейного очага и свою мать.

Большая тема — молодежь, избирающая пути в жизнь, — решена средствами легкой комедии лирического склада, и судить о пьесе нужно, исходя из возможностей жанра, в каком она сочинена. Между тем при оценке «Трехминутного разговора» в нашей критике порой раздавались голоса, что тема взята серьезная, а воплощена она слишком легковесно. При этом забывалось, что драма обладает иными «правами и обязанностями» для построения и разрешения конфликта и раскрытия характеров героев, чем лирическая комедия. И если в пьесе такого рода, с присущим ей арсеналом приемов, налицо правда жизни, то цель достигнута.

Пьеса не свободна от недостатков (не все здесь продумано в отборе материала жизненных наблюдений героини, в пьесе заметны чуждые ей обозренческие элементы), но в главном своем она представляется авторской удачей: здесь ухвачен правдивый конфликт, подсмотренный в жизни нашей молодежи, только что вступающей в жизнь. Пьеса занимательна, динамична, в ней обрисован очень интересный девичий характер, и в нем проглядывают явственно {128} ощутимые современные черты. В. Левидова сумела рассказать о своей героине свежо и искренне.

Поиски путей в будущее приводят героиню одновременно и к решению личной темы. Достигается это как будто слишком легко, на основе случайности. Но и здесь проглядывает правда жизни, во всяком случае лирическая тема разрабатывается не банально, и хорошая находка — трехминутный разговор по телефону с объяснением в любви — приводит к удачной финальной коде пьесы.

Не ослабляя значения веселых эпизодов излишней сдержанностью их трактовки, театр всемерное внимание уделил разработке характера героини, движению ее образа.

Эта задача прекрасно разрешена. Роль Ляли — крупная победа талантливой артистки Л. Люлько. Напор этой деятельной натуры, обаяние противоречивого, суматошного существа, в чистоту которого веришь с первого взгляда, подкупают в Ляле — Люлько и побуждают верить в правду происходящего. Актриса наполняет образ современной достоверностью, ее героиня постепенно раскрывается всеми гранями своей привлекательной натуры, как девушка наших дней. В образе Ляли — главная притягательная сила спектакля. Есть в нем и другие удачи — трогательный дуэт Ляли — Вити (А. Кириллов), домработница Дуня (в обаятельном, очень характерном исполнении О. Порудолинской, мастерски говорящей на «псковском диалекте»), мать Ляли, Наталья Васильевна (Н. Барченко), Георгий Николаевич (Л. Леонидов).

Н. П. Акимов оформил спектакль, как повествование об одном случае, происшедшем с девушкой из Ленинграда. Сцена заключена в рамку, на нее, не затрагивая собственно сценического пространства, проецируются цветные фотографии — городские пейзажи. Этим воссоздается ленинградский фон действия.

Успех спектакля, по-видимому, уверил театр в правомерности опоры на молодой авторский актив, но вместе с тем и ослабил требовательность к репертуару, создаваемому в объединении. Это сказалось на выборе пьесы начинающего драматурга А. Тверского. «Рассказ одной девушки» несложен и житейски довольно обычен: девушка любила одного человека, встретилась с его другом и… полюбила второго.

{129} Автор намеревался создать психологически углубленную комедию о молодых людях, их чувствах, о счастье одного, о неудаче другого, о девушке, которая не может сделать правильного выбора. Этот случай, однако, рассматривается обобщенно. Героиню именуют — Она, любимого человека — Он, третьего — Друг. В неких абстрактных пространствах сталкиваются три души — и начинается психологический турнир, который, судя по отсутствию имен героев и исповедям героини, вечен как мир.

Несоответствие мелких психологических нюансов будничному конфликту и неосновательное обобщение происходящего рождают интонацию мнимой многозначительности произведения. При этом благополучный финал пьесы, где счастье Ее и Друга рисуется донельзя улыбчато, а Он, которого разлюбили, ныне с удовольствием греется у чужого очага, создает впечатление надуманности произведения, автор которого поспешил обобщить нехитрый сюжет с концовкой, воспевающей обывательское счастье.

По замкнутой сфере семейного очага «Рассказ одной девушки» в чем-то сближен с пьесой Е. Шварца «Повесть о молодых супругах», хотя эти пьесы не могут быть сравнимы по своим достоинствам. И, однако, это приходится отметить, так как подчеркнутая интерьерная ограниченность некоторых пьес на современную тему послужила основанием для разговоров в печати о путях советского репертуара в Театре комедии. Они усилились в связи с третьей пьесой, возникшей внутри авторского объединения, — «Четверо под одной крышей».

Речь в ней снова идет о простых житейских вещах, но незначительный, мелкий, с бытовой точки зрения, сюжет рождает размышления, далеко выходящие за рамки частного случая, происшедшего в квартире крупного ученого Барышникова. Он пожелал предоставить временное гостеприимство своему аспиранту Сереже Разумову, который вот‑вот получит отдельную комнату. Квартира у Барышникова большая, живут в ней всего двое — он да жена его Инна Модестовна. Сереже, конечно, легко найти здесь место. Но с точки зрения Инны Модестовны — это немыслимо. Культ антикварных вещей, старины, уединенного уклада — вот что привила Инна Модестовна мужу и что узаконено в их доме. Каков же ее ужас, когда неожиданно {130} выясняется, что Сережа въехал не один! Его невеста Лена Королькова, убежденная в том, что Сережа, как он писал, уже получил отдельную комнату, бросила далекий город и приехала к Разумову в столицу.

Так начинается пьеса «Четверо под одной крышей», несущая мысль о жизни содержательной, бескомпромиссной, свободной от порабощающей власти вещей, в широком смысле этого понятия, о жизни, в которой поэзия не заслонена унылой прозой благополучия. Есть в этой пьесе еще одна тема — «позвоночников» (как выражается Лена) — людей, которые привыкли, что по звонку влиятельного лица или приятеля устраивается судьба людей. Юная Лена Королькова ведет с такой жизненной позицией борьбу, и эта тема занимает заметное место в произведении.

Подчас авторы не доверяют органике сюжета, идущего от жизненно правдивых обстоятельств, верно подмеченных, метко схваченных. Они оснащают пьесу водевильными положениями, думая, что таким образом повысится сценичность комедии. Но как раз то, что идет от механики водевильного сюжетосложения — игра положений, вовсе не обязательных для ситуации, — составляет наиболее уязвимую часть пьесы. В «Четверо под одной крышей» подобная тенденция бить «верняками» заметна в слабой мере, но в последующих пьесах М. Смирновой и М. Крайндель это сказалось особенно сильно.

Театр удачно разрешил стоявшую перед ним задачу — построить заразительно-веселый спектакль, не идущий против жизненных обстоятельств и характеров. Для этой постановки примечателен хороший, подстегивающий ритм, многие эпизоды сделаны изобретательно (в особенности все происходящее в квартире Барышникова, где, кстати сказать, в наибольшей мере определилась удача художника А. Александрова), а главное, значительная работа проведена молодым режиссером с артистами, и основные сценические образы радуют мастерской сделанностью и жизненностью. Барышников (В. Усков), Инна Модестовна (И. Зарубина), Лена (Л. Люлько) — на этих образах держится спектакль. К ним следует добавить талантливо воплощенные эпизодические фигуры спортсмена Пети Язикова (Н. Трофимов) и «исполняющего обязанности секретарши» {131} Севы (его тонко и точно играет даровитый актер В. Труханов).

«Четверо под одной крышей» принесли большой успех театру, пьеса перешла на подмостки многих сцен страны. Вместе с тем эта пьеса содействовала возникновению полемики о круге жизненных явлений нашей действительности, затрагиваемых Театром комедии в его современном советском репертуаре.

Вопрос этот, действительно, представляет существенный интерес.

Несмотря на то, что «Кресло № 16», «Трехминутный разговор» и «Четверо под одной крышей» привлекли широкую публику в театр и стали репертуарными во многих других городах, нужно разобраться в вопросе, не является ли круг образов, воплощаемых Театром комедии в советских пьесах рубежа пятидесятых и шестидесятых годов, чрезмерно суженным, проблематика их — слишком уж ограниченной. Этот упрек бросался театру, преимущественно, в связи с появлением пьесы А. Тверского «Рассказ одной девушки», но подчас сомнению подвергалась вся репертуарная позиция театра.

Высмеивая рутину, еще не изжитую в нашем искусстве, любовь к бессодержательной громкой фразе, преклонение перед дутыми художественными авторитетами, сатирическая комедия «Кресло № 16» одновременно посвящена теме борьбы с застойностью мысли, которую можно обнаружить не только в театре. В этом неоспоримое значение веселого произведения, написанного Д. Угрюмовым.

«Трехминутный разговор» — в основе своей лирическая комедия, в которой личная тема разрабатывается как тема вступления молодежи в жизнь. Героиня пьесы — образ, несомненно, современный, она сочетает трудный, угловатый характер с подкупающей душевной чистотой, сердечной горячностью, активной энергией неустранимо прорывающегося действенного напора. Она — за то, что движет нашу жизнь вперед. И успех этого произведения не случаен.

Большую тему семьи в широком смысле этого понятия несут «Четверо под одной крышей». О важной опоре, какую может составить старшему поколению наша {132} молодежь, о бескомпромиссности в жизненных позициях, о войне, объявляемой мещанской самоотгороженности и обрастанию, — рассказывают герои этой комедии.

В общем, каждая из этих пьес имеет законное право на сценическую жизнь. Каждая правомерно завоевала симпатии зрителя. Вместе с тем нельзя не прислушаться к предостерегающим голосам, указывающим на замкнутость круга героев, на излюбленную театром интерьерность, на то, что герои пьес похожи друг на друга.

Оставим в стороне «Кресло № 16». Обратим внимание на «Повесть о молодых супругах», «Трехминутный разговор», «Четверо под одной крышей».

Пьесы эти, конечно, разные, ситуации в них не повторяются, характеры тоже отличны друг от друга. Но есть в них, если посмотреть один спектакль за другим, однообразие «пейзажа», очевидная ограниченность смежным или сходным кругом явлений и проблем.

Всюду юные, входящие в жизнь, в пределах квартиры, или условно выраженного в декорациях «городского пейзажа», трактуют одну тему — трудности, которые им доводится преодолеть, чтобы начать жизнь вдвоем. Любовь и жизнеустроение. По большей части «квартирный» образ жизни. Не случайно театр в режиссерском и декорационном решении спектаклей стремился раздвинуть квартирные стены.

Хоть люди, действующие в этих пьесах, и непохожи друг на друга, может подчас сложиться впечатление, что конфликты, разрабатываемые в них, представляют собою варианты одного произведения.

Все это результат сужения круга жизненных явлений и проблем, выдвинутых в этих пьесах, сценически воплощенных друг за другом на очень короткой дистанции.

Репертуарная практика Театра комедии тех лет свидетельствовала о почти полной ориентации на собственный круг авторов, а в их произведениях ощущалось заметное влияние творческих позиций театра, для которого пьесы писались.

Отсюда половинчатость удач театра в создании собственного репертуара. Его тематическая и жанровая ограниченность бросается в глаза, в особенности по сравнению с репертуаром современной зарубежной драматургии.

{133} Неуверенность в возможности обратиться к темам, охватывающим многообразные стороны нашей действительности, характерна для театра конца пятидесятых годов и свидетельствует о том, что вера в непогрешимую специфику комедии «второго ряда» еще не исчерпала себя.

В эти же годы театр особенно активно интересуется русской классикой. Руководству Комедии еще очень памятны большие удачи и находки, связанные с воплощением в Ленинградском Новом театре (ныне им. Ленсовета) «Теней» Салтыкова-Щедрина, «Дела» Сухово-Кобылина. Н. П. Акимов, как большие программные работы, создает теперь спектакли — «Ревизор» Гоголя (1958) и «Пестрые рассказы» Чехова (1959). Обе эти постановки являются откликами театра на юбилейные даты великих русских писателей.

«История драматургии, — писал Н. Акимов, готовясь к постановке комедии Гоголя, — знает законные случаи перехода значительных и ценных пьес со сцены на полки библиотек, перехода от зрителей в руки историков и музейных работников… Так бывает, когда тема произведения, замысел или устаревшая манера написания делают его не поддающимся решению современными средствами театра, или когда такие средства еще театром не найдены… Если мы поставим себе задачу указать лучшие произведения русской драматургии, мы безусловно назовем в их числе “Ревизора”. И вместе с тем эта замечательная комедия почти исчезла из репертуара советского театра и, мало того, приобрела у театральной администрации славу пьесы, которая не делает больших сборов. Была даже выдвинута теория, что зрители слишком хорошо знают это произведение, чтобы на него ходить!..

Но, может быть, пьеса действительно устарела? Может быть, образы ее героев стали нам непонятны, может быть, мы не знаем, что такое “хлестаковщина”, что такое взятка, что такое подхалимство? Этого еще нельзя сказать, хотя такое предположение и звучит заманчиво. Может быть, техника драматургии устарела, или язык комедии стал нам чужим? И это не так, поскольку по своему построению гениальное создание Гоголя может и сейчас служить недосягаемым примером нашим драматургам, а многие афоризмы комедии вошли в наш сегодняшний разговорный язык.

{134} Читая “Ревизора”, мы не испытываем скуки. Откуда же она берется на сцене? На основании ряда виденных постановок… я пришел к выводу, что причиной этой несомненной скуки являлось постоянное нарушение жанра этого произведения, жанра комедии. А я убежден, что режиссер и актер при самом ответственном и серьезном подходе к работе обязаны не нарушать жанра, другими словами, ставить “Ревизора” весело, изобретательно, отвечая на юмор автора и тем сценическим юмором, без которого ни за какую комедию нельзя и браться в “театре”»[[14]](#footnote-15).

Бросается в глаза намерение режиссера «прочитать» заново «Ревизора», как пьесу, которую нужно ставить «весело и изобретательно», то есть искать в ней по преимуществу чистых жанровых особенностей. А каких? Разве «Ревизор» — комедия по преимуществу «веселая и изобретательная»? Разве этим все главное о ней сказано?

Режиссура, стремясь заново воскресить гоголевскую комедию, помочь ей свежо зазвучать и сегодня, поставила перед собою задачу обобщить все, содержащееся в «Ревизоре», убрать из пьесы прямые приметы времени, к которому относятся сюжет, все наиболее важные черты образов действующих лиц и наличествующие в ней ситуации. Тем самым ослаблялась важная идейная особенность «Ревизора», как произведения, разоблачающего русское самодержавие эпохи Николая I, как приговора лихоимствующему, безграмотному, бездарному чиновничеству того времени. Попытка модернизировать пьесу привела к утере общественного адреса, который составляет существо замысла комедии. Добиваясь по преимуществу «веселости и изобретательности», режиссер, против своих намерений, не обострил сатирические краски произведения, а в общем притушил их.

Прав был Г. Макогоненко в оценке этой работы: «Еще современник Гоголя предупреждал театр и актеров: “Ошибаются те, которые думают, что эта комедия смешна, и только. Да, она смешна, так сказать снаружи, но внутри это горе-гореваньице, лыком подпоясано, мочалами испутано”. {135} Вот этого, что есть “внутри” комедии, этого горя-гореваньица, лыком перепоясанного, и нет в спектакле. Вспомним, как трактуется сцена со слесаршей и унтер-офицерской вдовой. Даже там, где у Гоголя прямо сказано, что пришли бить челом, пришли жалобщики, пришли потерпевшие искать защиты от произвола властей, сцена превращена в легкое комедийное зрелище.

Правилен ли этот путь? Что делает спектакль классического репертуара современным? Меньше всего оригинальность трактовки, модернизация костюмов, декораций, интонаций и мизансцен. Небрежение действительным смыслом произведения обязательно отомстит. Вот почему, чтобы спектакль “Ревизор” имел современное звучание, он должен раскрыть во всей полноте замысел гениальной комедии»[[15]](#footnote-16).

Н. П. Акимову удалось решение отдельных образов, в частности, давно уже мы не видели Хлестакова в таком талантливом, остром и буффонном истолковании, как у Н. Трофимова. В спектакле этом запомнились Анна Андреевна (И. Зарубина), Марья Антоновна (В. Карпова), Осип (С. Филиппов), но образ уездной чиновничьей России эпохи Николая I все же не был воссоздан, а сатирическая заостренность комедии ослаблена. Спектакль нес в себе издержки ошибочного замысла.

Немного спустя театр одержал большую художественную победу, обратившись к чеховским рассказам. Режиссер, он же автор инсценировки и художник, Н. П. Акимов, создал спектакль «Пестрые рассказы», который не совсем обычен.

Сами чеховские рассказы остались неприкосновенными. Они не инсценированы в обычном смысле, а прочитаны театром. И оказалось, что они, каждый по-своему, обладают своеобразной драматургией, что их можно рассказать на языке сцены, не посягая на самый текст, а лишь находя для каждого произведения свой театральный прием, позволяющий перенести на подмостки неприкосновенную чеховскую прозу. Вместе с тем речь идет никак не о литературном концерте с элементами театра.

{136} Это достигается различными способами. Иногда требуется Ведущий — лицо от автора, комментирующее действие «со стороны». Иногда комментатор вклинивается в действие. В иных случаях один из персонажей ведет его от первого лица. Подчас рассказ оказывается сценически организованным монологом, а то превращается в динамически яркое и колоритное представление.

Диапазон приемов в подходе к авторской прозе широк, средства, используемые театром, многообразны, и можно было бы говорить о том, что в целом постановка представляет собою чередование комедийных и драматических сцен, если бы все пьесы не были умно и тонко включены в единую атмосферу спектакля благодаря Ведущему (А. Подгур) и особенностям оформления.

Театр с первого же мгновения вводит зрителей в особую сценическую сферу предстоящего вечера. На первом плане, наверху висит «чеховское» пенсне на шнурке. Выразительная метафора спектакля, своей лаконичностью направляющая внимание к постижению замысла постановщика. В центре — декорация в виде развернутой книги: расходятся в стороны страницы этой книги, и открывается сценическое пространство, экономно оформленное для данной пьесы. Этот прием — удачная находка художника, определяющая роль театра в предстоящем спектакле, посвященном Чехову.

Ведущий (А. Подгур) активен, он не бесстрастно сопровождает действие: у него почти всегда есть собственная позиция, за которой видится позиция самого автора. Благодаря этому театр не расстается с писателем, которому посвящен на редкость насыщенный вечер.

Театр стремится показать «разного» Чехова: писатель той поры, когда он еще именовался Чехонте, не весь вечер занимает подмостки. Подчас, как, например, в эпизоде «Рассказ госпожи N» в волнующем исполнении Елены Юнгер, комедийная интонация сменяется глубоко драматичной. А затем сцену захватит задорный водевиль, причем рассказ Чехова под этим названием получит в спектакле исключительно остроумное, поистине театральное воплощение: самый рассказ о сюжете водевиля будет иллюстрироваться изобретательной пантомимой, которая в традиционных, хотя и весьма сгущенных формах {137} старого водевильного театра, сценически воплотит схему пьески, сочиненной чиновником Клочковым. В этой пантомиме превосходно, с техническим совершенством и искрящимся юмором выступает А. Вениаминов.

В другом случае («Трагик поневоле») маленькая веселая пьеса неожиданно обретает почти драматические черты, благодаря исполнителю главной роли Н. Трофимову.

Эта постановка была посвящена столетию со дня рождения Чехова. Она стала не юбилейным откликом, быстро забываемым, но укрепилась на афише Комедии. Здесь театр показал себя чутким и тактичным истолкователем Чехова, способным и дальше идти по пути обращения к творчеству великого русского писателя.

«Пестрые рассказы» — спектакль для Комедии глубоко принципиальный. Успех этого начинания (театрализация произведений, специально для сцены непредназначенных, с бережным сохранением авторского текста) побудил театр и далее продолжать поиски в этом направлении. Мы увидим, что они не затянулись — вскоре Комедия взялась за инсценировку Байрона. Этот спектакль принципиален и как опыт подхода к классике. Теперь театр смелее изыскивает источники для обновления афиши.

# **{****138}** Шестидесятые годы

Нередко в последнее время в печати, на творческих дискуссиях, посвященных новым работам Комедии, возникал разговор о том, что в биографии театра и лично Акимова есть несколько спектаклей, которые особенно выразительно формулируют художественные позиции коллектива. Подобные спектакли словно бы противопоставлялись некоторым в недавнее время осуществленным работам Комедии. Возникал разговор, что значительный интерес представляют такие постановки былой поры, как «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Собака на сене» Лопе де Вега, как «Тень» Е. Шварца. Говорилось, что наиболее яркие и серьезные опыты обращения к русской классической сатире — «Тени» Салтыкова-Щедрина и «Дело» Сухово-Кобылина — были, по вине обстоятельств, продемонстрированы в «чужом» театре, а вот в «родном доме» они не продолжены.

Быть может, на мысль о возвращении к лучшему, что было им создано в предыдущие годы, Акимова подтолкнуло то соображение (публично им не высказываемое), что введение таких спектаклей поднимет уровень театра, все время испытывавшего трудности с репертуаром. Быть может, его заботил завтрашний день коллектива, который в силу необходимости и с несомненным риском для себя стал ориентироваться в современной драматургии на собственное творческое объединение. А жизнь скоро показала, что за удачным дебютом молодого {139} автора не обязательно следует вторая, более значительная пьеса, что круг тем, волнующих этих авторов, подчас ограничен, что перед театром возникает опасность самоповторения. А главное, театр, несомненно, желал работать над большими полотнами. Без них он развиваться не мог.

Так или иначе, в недавние годы на подмостки Комедии вернулась «Тень» Евг. Шварца, было возобновлено «Дело» Сухово-Кобылина, в свое время поставленное Акимовым в Новом театре. Наконец, театр показал «Двенадцатую ночь».

Постановка «Тени» (1960) — большое театральное событие. Прошло двадцать лет со дня первого воплощения этой пьесы. За эти годы, естественно, изменился состав зрительного зала театра — для подавляющего большинства публики нынешний спектакль был первым знакомством с замечательным творением Шварца. Но была ли новая постановка простым повторением прежней?

Выяснилось, что нет. В основных чертах второго воплощения «Тени» можно усмотреть симптоматические сдвиги, которые произошли в театре за истекшие два десятилетия: сказалось властное воздействие времени.

Состав артистов был почти целиком новый. Только одна роль Министра финансов осталась в руках прежнего исполнителя — А. Бениаминова. Уже то, что произошло коренное обновление труппы (обычно незамечаемая смена актерских поколений), и это не могла не ощутить публика, знавшая старый спектакль, накладывало на театр определенные, немаловажные обязательства. Но дело заключалось вовсе не в смене имен: неизмеримо важнее была новая трактовка некоторых фигур в этом спектакле.

Конечно, в давнюю пору основные роли были поручены таким большим мастерам, как Э Гарин, А. Вениаминов, Б. Тенин, И. Гошева, Е. Юнгер, Л. Сухаревская. Ныне театр не мог бы собрать в одном спектакле подобную мощную группу исполнителей. Но оказалось, что, в силу известного пересмотра отдельных образов, сместились и некоторые важные акценты в истолковании пьесы, возникли иные задачи у исполнителей ряда ролей.

Акимов сохранил прежнее, остроумное, в важных чертах сатирическое оформление спектакля. Но при этом он внес существенные коррективы во внешний облик {140} некоторых героев, тесно связав эти изменения с общим планом пересмотра прежней концепции спектакля. Он начал с костюмов, а далее обнаружилось, что за новацией в этой области последовали заметные перемены в общем замысле.

Оказалось, что из многозначительной, полной скрытого подтекста сказки персонажи как бы вышли в конкретный, близкий современному быт. Например, былой сказочный людоед Пьетро, который походил на страшного разбойника (густая зверская борода; один глаз прикрыт черной повязкой), теперь внешне стал походить на мирного хозяина гостиницы и по совместительству был оценщиком ломбарда (как и полагается людоеду!), а в какие-то мгновения в нем пробуждалась его подлинная природа (П. Суханов). В роли Пьетро все, что написано Шварцем, сохранилось, но представление о нем как о сказочном людоеде перешло из сценической яви в план тонкой метафоры. Теперь продажный журналист Цезарь Борджиа стал очень схож с современным буржуазным гангстером пера (А. Подгур). По-новому стала выглядеть певица Юлия Джули (А. Прохорова) — теперь она сопоставлялась с одной из бесчисленных жертв растлевающего мира чистогана, где все покупается и продается.

В новой трактовке пьесы особенно преобразилась Аннунциата. Некогда перед нами возникало трогательное, поэтичное существо из сказки, беззаветно преданное Ученому, становящееся его самоотверженным другом. При этом Аннунциата (И. Гошева) казалась почти бестелесной, абстрактной. Немыслимо было себе представить ее в конкретной повседневности: такие, как она, могли быть порождены лишь сказочным воображением. Теперь Аннунциата (В. Карпова) — сама плоть и кровь, она вся от живой жизни, девушка, выросшая в гуще народа, предельно земная и в то же время исполненная обаятельной поэтичности. Ее смелость, неустрашимость, преданность — все в ней от народа, которому столь дорога судьба Ученого. И все же… Гошева-Аннунциата — она была вся как музыка, она угадала в пьесе Шварца что-то такое, без чего нельзя жить в мире мечты, в котором жил драматург. И может быть, метафорический строй первого воплощения «Тени» ближе поэтике Шварца, чем нынешний…

{141} В новом спектакле как-то по-особому раскрылась роль Тени (Л. Милиндер), вернее, возможности, какие созданы для нее в пьесе Шварца. Перед нами страшный своей нереальностью, нечеловеческой природой образ: его виртуозная пластичность, полетность, акробатическая техника — все в нем исполнено отталкивающей враждебности, направлено на раскрытие безмерной глубины коварства, предательства. В новом варианте постановки Тень стала сложным средоточием сил, желающих поработить человека, лишить его духовной и телесной свободы.

Не все в этом спектакле было выиграно, театр, к тому же, не сумел представить зрителям ансамбль, равный первым воплотителям пьесы Шварца, но здесь важно засвидетельствовать черты нового в трактовке произведения, которое спустя многие годы вновь появилось на сценических подмостках.

В 1964 году театр показал «Дело» Сухово-Кобылина, спектакль, который в свое время столь громко прозвучал в постановке Акимова на сцене Ленинградского Нового театра.

Вторая часть трилогии замечательного русского драматурга-сатирика — пьеса «Дело», в отличие от первой части — «Свадьбы Кречинского», долго не получала доступа на сцену.

Навеянная личными событиями, происшедшими в жизни драматурга, а именно семилетним следствием по делу об убийстве гражданской жены писателя — француженки Симон-Диманш, в чем обвинялись Сухово-Кобылин и его крепостные, пьеса «Дело» — произведение выдающейся художественной силы, в котором вся основа до корня реалистична и где персонажи резко разделены на отрицательных и положительных, причем каждая группа — написана одной краской. Жестокой иронией пропитаны характеристики персонажей из группы власть имущих и чиновного мира, даваемые автором в списке действующих лиц.

Разделенные по рангам действующие лица драмы образуют незыблемую иерархию аппарата государства российского, размещаясь по некоей лестнице, соответственно месту, занимаемому ими в бюрократическом механизме. Все здесь делится на «силы», с одной стороны, и на «ничтожества или частных лиц» с другой. Против лишенных {142} всяких прав «частных лиц» и направлена сутяжническая, стяжательская деятельность чиновничьей машины — «шкивов, шестерен и колес».

В авторском предисловии и ремарках, относящихся к списку действующих лиц, Н. Акимов увидел ключ к будущему спектаклю. Вот почему предпосланное читателю пьесы предисловие Сухово-Кобылина стало прологом к спектаклю, а табель о рангах из списка действующих лиц был «выведен на сцену», обрел зрительно ощутимые черты в виде показанной публике иерархической лестницы, на ступенях которой разместились герои пьесы Сухово-Кобылина.

На фоне серых казенных стен зеленое сукно столов, зеленое сукно мундиров, мертвящие своей официальностью и бездушием интерьеры присутственных мест — от канцелярий до кабинетов важных лиц. В этом остросатирический замысел постановщика, ощущаемый сразу же, как конкретизация словесной и пантомимической декларации пролога.

В трактовке основных фигур пьесы Акимов доходит до саркастического, разоблачительного пафоса сатиры. Достигается это в постановке ударными кусками, в которых сконцентрирована социально-нравственная характеристика Варравина и его окружения.

Варравин (П. Панков) дан в своеобразной сложности и даже противоречивости, но сложность и противоречивость эта — мнимая. На деле такой рисунок роли содействует возникновению уничтожающего, беспощадного, как приговор, сатирического портрета негодяя в чиновничьем мундире.

Варравин — он подхалимствует перед начальством, перед «Важным лицом». Он носит маску солидности и даже респектабельности в присутствии подчиненных. Он чиновник с головы до ног. И постепенно приоткрываются важнейшие грани этого страшного характера.

Первое его появление на сцене заставляет предположить, что перед нами благовоспитанный, даже добросердечный человек. Он мягок в своих движениях, его голос почти елеен. Это «ухоженный», добротный барин. Но вот его встреча с Муромским. Вкрадчивые, почти ласкательные интонации. Зверь неспешно подбирается к жертве. {143} Ведь дело Муромского «обоюдоострое и качательное»! Начинается вымогательство взятки. Возникают угрожающие ноты в голосе. Мягкость и обходительность быстро спадают. Перед нами хищник, сбрасывающий личину. Он обстоятельно и неумолимо готовит свою жертву к гибели. И наступает мгновение, когда создается чувство, что даже руки Варравина становятся лапами хищника. Упираясь ими о стол, Варравин словно готовится к прыжку. Жертва обречена.

Варравин собирается домой. Надеты пальто, цилиндр. В руках появляется игрушечная лошадка. Варравин — чудесный отец, он не позабыл о подарке сыну. И снова благостность разлита на его лице.

Спектакль 1964 года повторяет концепцию первого воплощения пьесы. Таково было, очевидно, намерение режиссера, намерение справедливое. В главных своих чертах та постановка может считаться классической, во всяком случае, она отчетливо выражает режиссерские намерения и отличается высокой гражданской и художественной зрелостью. Намерения режиссера не изменились. Оказалось при этом, что спектакль нисколько не устарел. Он по-прежнему глубоко задевает и ранит, вынося беспощадный приговор эпохе и строю, о которых ведет речь драматург.

Но есть одна особенность новой работы. По замыслу театра, она должна предварить намечающееся воплощение последней части трилогии Сухово-Кобылина — «Смерти Тарелкина». Поэтому в новой постановке особое внимание уделено Тарелкину — к финалу пьесы он должен как бы проложить мосток к будущему спектаклю, где центральной фигурой станет он сам.

Как и раньше, высокая патетика ненависти и обличения заключена в прологовой картине представления действующих в пьесе лиц: сценическая конкретизация ремарок и авторского предуведомления и ныне производит неизгладимое впечатление, как своеобразное введение в эпоху, обвинительный акт отошедшей в небытие системе. По-прежнему П. Панков воплощает Варравина с беспощадной сатирической силой. По-прежнему выразительно, с жестокой обличительностью обрисовывается мир чиновников — застенок, в котором перед лицом узаконенного {144} беззакония погибают Муромский и ему подобные «ничтожества».

Что же прозвучало здесь по-новому?

Прежде всего, фигура Тарелкина в графически точном рисунке, каким его показывает Г. Тейх. Страх перед тем, что предстоит на жизненном пути ему — человечку с аппетитами непомерными, а прав варравинских и железной хватки его не имеющему, — в этом внутренний подтекст Тарелкина и последовательное развитие его образа, ведущее к последней части трилогии Сухово-Кобылина. Финал спектакля высвечивает Тарелкина с большой, впечатляющей силой.

Варравин обманул его. Тарелкину ничего не достанется. И вот заключительный момент — столичная мглистая ночь, падает снег. Одинокий, потерпевший поражение, уходит «в ночь» Тарелкин, проклиная судьбу, не уделившую ему и крохи на пиршестве стяжания, рвачества. Нет, недостало Тарелкину мертвой хватки — все отобрал у него Варравин…

Муромского играет Л. Колесов. Играет по-своему, исходя из собственной творческой индивидуальности. Муромский здесь предстает слабым, бессильным правдолюбом, у которого душевной энергии хватает лишь на ничего не достигающий протест при начисто израсходованных силах. Это воспринимается как всплеск нравственной энергии при сознании бесперспективности бунта, безнадежности борьбы. Такая трактовка представляется верной, особенно если иметь в виду личность Муромского в ее развитии, начиная со «Свадьбы Кречинского». И то, что Театр комедии, берясь ныне за одну из частей трилогии Сухово-Кобылина, вглядывался в героев всего драматического никла и желал обрисовать их полнее, вносит в спектакль особую интонацию: резкое противопоставление движения человеческих судеб мертвенному, застылому «покою» страшного быта.

Спектакль силен активной режиссерской проработкой деталей, настойчивой волей постановщика, который вновь выстроил галерею персонажей из далекого былого и заставил их ожить в объемных, наполненных кровью и плотью образах, при неослабевающей общей остроте рисунка. Здесь все подчинено стальному ритму, театр подчас {145} прибегает к приемам крайнего гротеска, но нигде при этом не переходит границ художественной правды, за которыми затмилась бы идея произведения. «Дело» — один из сильнейших спектаклей, созданных Н. Акимовым.

В том же 1964 году режиссер вернулся к другой из своих старых постановок, на сей раз — конца тридцатых годов — «Двенадцатой ночи», приурочив премьеру к празднованию четырехсотлетия со дня рождения великого Шекспира. Этому празднику мировой культуры Комедия посвятила одну из своих самых красочных работ.

В «Двенадцатой ночи» ныне можно было увидеть парад нового поколения труппы Комедии: Л. Люлько, Н. Корневу, В. Карпову, Г. Воропаева, В. Труханова, Л. Леонидова. И наряду с ними заслуженные мастера — В. Усков, А. Вениаминов, последний, кстати сказать, единственный представитель первого состава исполнителей «Двенадцатой ночи». Почти все роли здесь нашли воплотителей, которые, по всей вероятности, и не видели никогда этого спектакля на сцене Комедии в предвоенные годы.

При том он сохранил свое обаяние, словно перед нами возобновление недавно осуществленной работы, словно мы лишь увидели старую постановку в молодежном составе исполнителей. И дело не в том, что она повторена (этого нет), а в общей атмосфере молодости и задора, которая пронизывает шекспировский спектакль.

Общий рисунок во многом сохранен, но индивидуальность актеров не могла не сказаться, да и самый спектакль не просто копирован.

В нем стало меньше ощутимой заданности, больше проступает индивидуальность актеров, хотя это и не всегда свидетельствует об их артистической силе.

Сопоставлять обе эти работы не имеет смысла, так как подчас решительно отличны актеры, сменившие прежних.

Действительно, Эгьючик — П. Суханов и нынешний — В. Труханов совсем не похожи друг на друга по характеру своих дарований. Л. Люлько не смогла бы сыграть Марию так, как когда-то ее играли И. Зарубина или Л. Сухаревская. Конечно, В. Карпова решительно непохожа на Ирину Гошеву в роли Оливии, а Н. Корнева не сумела {146} бы показать Виолу такой, какой ее показывали в свое время Е. Юнгер или К. Турецкая. Тогда спектакль более поражал силой артистического ансамбля при очевидной режиссерской проработанности рисунка постановки во всех ее деталях. Теперь не оказалось таких мастеров, какие блистали на этих подмостках в конце тридцатых годов. Но в спектакле прозвучало иное: он показался более непринужденным, более непосредственным.

Привлекательность новой «Двенадцатой ночи» и в том, что здесь режиссура как бы предложила артистам лишь общий рисунок каждого образа, предоставляя им возможность, не надевая одежд из прошлой постановки, почувствовать стилевое направление спектакля, как единую для всех норму, позволяя каждому исполнителю исходить из собственного творческого самочувствия. В этом, кстати сказать, можно усмотреть заметный в Театре комедии наших дней сдвиг: актеры действуют на сцене с большей внутренней свободой, они не столь решительно «вписаны» в твердый каркас до деталей продуманной концепции спектакля, в котором оформление играет одну из важнейших «сольных» ролей.

«Двенадцатая ночь» получила признание. В цикле юбилейных работ, посвященных Шекспиру, этот спектакль прозвучал очень убедительно.

Из молодых исполнителей хотелось бы выделить двух: умно, не совсем обычно трактованного Г. Воропаевым шута Фесте, внешне лишенного привычных черт шута ренессансной комедии, а скорее данного в своей философско-иронической сущности, за которой выступает фигура самого Шекспира, и Н. Корневу, поэтичную, экспрессивную Виолу, высокодаровитую актрису, чей сценический и жизненный путь оказался, к несчастью, слишком недолгим. Оба эти образа внесли ощутимо новые черты в трактовку «Двенадцатой ночи».

Так на протяжении короткого времени Комедия вновь ввела в репертуар некоторые спектакли, когда-то составившие высокую репутацию этому театру, или, как случилось с «Делом», — работу, явившуюся важным этапом в биографии Акимова — режиссера и художника, хотя и осуществленную с иным артистическим коллективом. Таким творческим пополнением Комедия как бы проложила мосток {147} от былого своего пути к нынешнему и словно бы стерла границу между тем, что делал Акимов в этом театре и на «чужих» подмостках. Для нового поколения зрителей эти три работы оказались существенным коррективом к тому, что предлагала афиша Комедии публике в начале шестидесятых годов.

Одновременно шли поиски в новых направлениях. Они представляются очень значительными.

Широкий отклик в печати вызвала постановка пьесы Джерома Киглти «Милый обманщик» (1961), которую Ленинградский театр комедии первым показал в нашей стране, тем самым проложив дорогу этому необычайному и трудному произведению на другие сцены.

Пьеса для двух исполнителей, в которой живой диалог заменен цитатами из личной переписки, где нет прямого общения, а каждый из партнеров, обращаясь к другому, остается в то же время наедине с самим собой, — такое произведение привлекает не только неожиданным своеобразием и новизной драматургического приема, но и тем, что оба корреспондента — люди необычайно яркие и значительные. Один из них драматург Бернард Шоу, другая — знаменитая английская артистка Патрик Кемпбелл, первая воплотительница роли Элизы Дулитл в «Пигмалионе». История личных взаимоотношений, их развитие на протяжении десятков лет — это волнующая повесть о доверительных диалогах двух талантливейших людей, чья судьба связана с театром.

За один сценический вечер мы как бы прослеживаем важные, этапные страницы, прожитые двумя «собеседниками» за сорокалетие. Здесь и разговоры о сцене, и впечатления от встреч на жизненном пути, и глубокие размышления о прожитом, и мысли о будущем, и любовь — яркая, трудная, долгая, и, наконец, печальное для Кемпбелл подведение творческих и жизненных итогов. Все слилось в пьесе, которая требует выдающегося мастерства двух актеров, способных вести напряженный турнир-диалог и проникаться пониманием смены психологических красок героев, по мере того как жизнь неумолимо ведет их к финишу.

А. Ремизова поставила этот спектакль в содружестве с Акимовым, давшим интересное, обобщенное декоративное {148} решение пьесы, в которой нет прямого контакта между двумя героями. В основе оформления — лестница, уносящаяся ввысь и обрывающаяся внезапно, как обрывается человеческая жизнь. И возникают детали для отдельных эпизодов: то американский пейзаж с небоскребами, (и мы слышим строки писем актрисы, находящейся в Голливуде), то океан, а среди него броскую деталь корабля, то уголок Парижа, то будуар актрисы. Меняются скупо и выразительно охарактеризованные детали оформления, меняется и самая жизнь героев. Время подстерегает их, годы идут, и вот на мгновение мы видим, как Патрик, поднимаясь по лестнице, заносит ногу над бездной… Жизнь ее оборвалась.

Необычность и сложность пьесы заключены не только в том, что между героями нет прямого, привычного внешнего контакта, но и в исключительной многогранности их переписки. Все нюансы человеческих отношений двух выдающихся, непокорных друг другу индивидуальностей раскрываются здесь (Шоу — Л. Колесов, Кемпбелл — Е. Юнгер). Актерам предстоит пережить прихотливую смену отношений, настроений, возрастных изменений, неизбежного и неотвратимого бега времени, движения их судеб. Узкие (хоть и важнейшие для героев) темы — искусство, сцена — не ограничивают запросов обоих собеседников (иначе пьеса не могла бы затронуть широкого слоя зрителей). Они живут в емком кругу общественных интересов эпохи. Поэтому в их диалог резко и беспощадно врезаются темы войны, социальных потрясений, философские раздумья, элегические отступления. В общем, перед нами проносятся, пускай отрывочные, но все же явно различимые, эскизы жизни европейского общества за четыре десятилетия, и последний относится к самому преддверию второй мировой войны. Кемпбелл уже нет в живых — и тема одиночества завершает нашу встречу с Шоу.

Спектакль, поставленный А. Ремизовой, весь построен на внутреннем движении, на той энергии духовного мира, которая воссоздает атмосферу драматической коллизии в отношениях между обоими героями произведения. Через расстояния, подчас материки, слышатся их то беспечные, то саркастические, то гневные, то усталые голоса, обращенные друг к другу. И хотя прямого контакта здесь {149} нет и быть не может — он существует, раскрываясь в напряженности, в неослабной активности собеседников. В этом драматическая сила, конфликтность спектакля.

Л. Колесов не повторяет облика Бернарда Шоу и не пытается воспроизвести схожую фигуру великого ирландца. Артист стремится к иному: раскрыть неисчерпаемость интеллектуального тока этой незаурядной личности, глубокий гуманизм его натуры, бескомпромиссность и неукротимую непримиримость духа. Думается, что основные краски сценического образа накладываются с тем, чтобы Шоу предстал не как эксцентрическая фигура (что столь часто объявлялось определительной чертой его характера), а как мыслитель, как представитель «непокоренных» современного буржуазного мира. Это Л. Колесову удается в наибольшей мере — и таким мы воспринимаем одного из корреспондентов, таким он и возникает в нашем сознании, на основании звучащих его писем.

Юнгер — Патрик. Это сама женственность, капризная, неровная, предстающая перед нами то одной, то совершенно противоположной гранью своего характера, непостоянная и непоследовательная, то торжествующая на пиру жизни, то выброшенная из него, забытая, дряхлеющая. И во всех случаях мы ощущаем значительность этого характера, чувствуем в ней актрису исключительно яркого дарования. Главное — Юнгер играет не отдельные страницы жизни, а всю жизнь Кемпбелл: движение образа идет непрерывно, невидимые «арки» перекидываются для того, чтобы мы за один вечер проследили творческий, жизненный, психологический путь, который на наших глазах проходит Патрик.

«Милый обманщик» — одно из значительных событий театрального Ленинграда последних лет, спектакль, захватывающий внутренней напряженностью, душевным динамизмом.

Важной вехой в ту пору явилась еще одна работа театра.

Пьеса швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта «Физики», поставленная в 1962 году, может быть определена как философская комедия-памфлет. Речь здесь идет о теме поистине важнейшей и безгранично трагической — о том, что силы империализма стремятся стать собственниками {150} мысли, гения ученых. Великие физики нашей эпохи, нашедшие пути для расщепления атома, как показала действительность, не только принесли человечеству великую победу гения над тайнами природы, но и, к несчастью, поняли, что их открытия поставили человечество на грань самоуничтожения.

События, которые развиваются в пьесе Дюрренматта, несмотря на своеобразие избранной автором формы, нельзя оторвать от известных нам многократных высказываний крупнейших физиков-атомщиков, которые с ужасом убедились в том, что «выпустили из бутылки дух уничтожения». Атомная бомба уже была брошена на Хиросиму — этого трагического факта нельзя преуменьшать, его грозные последствия очевидны нашим современникам. И писатель-сатирик по-своему отвечает на вопрос о неустранимом конфликте между наукой, мыслителями и монополистическим капиталом. Он выступает с острым памфлетом, который одновременно содержит глубокие раздумья о месте независимого ученого в современном мире.

Раскрывается занавес, и перед нами психиатрическая больница высокого класса, превосходно оборудованное лечебное учреждение, где пациенты находятся в неслыханно привилегированных условиях — им даже предоставлена возможность безнаказанно совершать преступления. Они убивают людей, если те кажутся им опасными.

В чем же дело? Здесь ученые-физики пытаются спрятаться от жизни, подстерегающей их, от тех, кто претендует на их открытия. Ученому, владеющему такой страшной силой, как расщепленный атом, нет иного пути, как притвориться безумным, чтобы стать недосягаемым. Дюрренматт показывает, что и в психиатрической больнице нет для них спасения. Если один выдает себя за сумасшедшего, чтобы остаться честным перед самим собой, то другие играют в безумие, чтобы выполнить задание своих хозяев: атмосфера слежки и обмана царит во внешне респектабельном и благоустроенном лечебном заведении Матильды фон Цанд.

Пьеса Дюрренматта не свободна от серьезных противоречий. Главный тезис ее сводится к следующему: всякая власть является врагом науки, обладающей секретом столь великой и в то же время разрушительной силы. Ученые, {151} владеющие тайной атома, вынуждены тщательно скрывать свои открытия ото всех и вся. Пьеса Дюрренматта пессимистична, так как автор не видит выхода из тупика для свободной научной мысли. Поэтому перед театром стояла задача как можно четче подчеркнуть антибуржуазную природу этого произведения (ибо в ней пафос пьесы), но учитывая при том, что идейного противовеса «Физики» все же не имеют. В этом сказывается ограниченность мировидения драматурга.

Спектакль Комедии (режиссер Н. Лившиц) силен в части памфлетно-сатирической — ничто в нем не сглажено, не обещает благополучного исхода. Серьезность трактовки пьесы ощущается прежде всего в обрисовке трех интереснейших и отличных друг от друга фигур ученых — Эрнести, именующего себя Эйнштейном (А. Вениаминов), Бейтлера, надевшего на себя «оболочку» Ньютона (Г. Тейх) и Иогана Вильгельма Мебиуса (А. Подгур). Непрерывный турнир трех личностей, скрывающих свое подлинное нутро, находящихся ежеминутно в игре, — составляет истинный центр произведения. И здесь заключен наибольший успех постановки.

Остра и выразительна играющая важную роль в действии фигура Матильды фон Цанд, владелицы больницы для умалишенных и одновременно представительницы монополий (Е. Уварова), запоминаются эпизодические образы медицинских сестер — Марты Боль (Т. Сезеневская), Моники Штетлер (Л. Люлько), Лины Розе (А. Сергеева). Театр стремился подчеркнуть антиимпериалистические черты произведения, но все же полностью преодолеть заложенные в пьесе противоречия не удалось. И «Физики» сохраняют свое значение, как интересная попытка в памфлетном спектакле выдвинуть на рассмотрение вопрос, который никак не может быть обойден при продумывании сложнейших особенностей нашей эпохи.

Есть в работах недавнего времени один спектакль, который должен быть отнесен к числу наиболее сложных, подлинно новаторских исканий. Это «Дон Жуан» Байрона, своеобразно инсценированный Н. Акимовым в формах непривычных и в то же время многообещающих.

Постановка «Дон Жуана» стала открытием для театра гениальной поэмы Байрона в талантливом переводе Т. Гнедич. {152} «Дон Жуан» предстал на сцене исполненным и философских раздумий, и гневного сарказма, и лирических отступлений, и беззаботной веселости. Он оказался в своем роде панорамой, где нечто очень серьезное, близкое к трагическому приходит на смену комедийному эпизоду, а легкомысленная сценка вытесняется размышлениями о жизни, такой, какая она есть и какой ей должно быть.

Н. Акимов мудро подошел к сценическому варианту поэмы. Он не создал инсценировки в обычном смысле, когда по преимуществу сохраняется и выступает на первый план событийно-действенная сторона произведения. Напротив, в центре режиссерского замысла — поиски художественного единства повествовательных и насыщенных раздумьями строф со сценически выразительными иллюстрациями, единства, при котором раскрывается многоцветность байроновского гения. Подобный замысел удался ему в высокой степени.

Театр поступил правильно, передав высказывания, идущие от автора, не одному актеру. Можно сказать наперед, что такое решение оказалось бы обреченным на неудачу, в силу отсутствия исполнителя, способного всю широкоохватность произведения вместить в своей артистической индивидуальности. В спектакле автор поэмы представлен четырьмя артистами. Каждый из четверых как бы отражает ту или иную грань авторского «я» — таковы именно задачи, которые были возложены на Е. Юнгер, Н. Корневу, Л. Колесова, А. Савостьянова.

В своем «квартете» они образуют то художественное целое, которое заставляет позабыть о разделе сфер единого образа.

Произошло нечто не совсем обычное в театре: сценическое действие оказалось подчиненным голосу автора. Просцениум, точнее, весь первый план сцены отдан четырем актерам-чтецам во фраках и концертных туалетах. А сзади, на приподнятой маленькой сцене, как непосредственно вытекающие из монологов ведущих, возникают игровые иллюстрации, подчас сознательно упрощенные, явно не претендующие на то, чтобы стать главными в спектакле. Художественно верное соотношение голоса поэта и действенных эпизодов выводит вперед самого Байрона, {153} делает его важнейшим героем сценической композиции. В этом неоспоримая новизна подхода театра к произведению, для сцены не предназначенному: то, что было главным для поэта, получило здесь наиболее отчетливую акцентировку у театра, который, не отказываясь от собственных выразительных средств, призвал на помощь и чтецов. Сделано это так, что все оказалось в единой стилистической системе, все предстало неразрывным.

Дон Жуан в исполнении Г. Воропаева тоже занял свое подобающее место в сложной сценической композиции. Но он словно бы потеснился, чтобы предоставить главную роль Байрону. И неувядающая прелесть поэмы от подобной чуткой ее трактовки предстала неприкосновенной и умноженной щедрыми театральными изобретениями.

Нельзя не напомнить, что в своих исканиях последних лет театр явно озабочен проблемой сценичности. Он стремится раздвинуть обычные представления о том, что театру подвластно и что неподвластно. Вот почему, обращаясь к наследию Чехова, Акимов не взялся за его пьесы, что как будто напрашивалось само собой, за его водевили. Он создал инсценировку «Пестрые рассказы», где нашел новаторские пути для сценических версий прозы. Он первым обратился к пьесе Килти «Милый обманщик», которая диктовала необходимость нетрадиционного решения спектакля, где нарушен привычный закон сценической игры: в нем нет прямого контакта персонажей, нет общения. В этом же ряду и постановка поэмы Байрона, с применением таких выразительных средств, которые обычно театром не использовались.

В своих поисках последних лет театр все смелее расширяет границы жанра в том направлении, которое занимало его руководителя с первых дней создания нынешнего Театра комедии.

Значит, мысль о создании собственного авторского объединения не тянула за собою другую мысль — что в этом объединении можно будет разрешить все репертуарные проблемы, волнующие коллектив. Словом, можно сказать об интересных процессах творческого порядка, здесь происходящих. В театре продолжается движение — вернейший показатель неустанного развития.

{154} Те работы, на которых сейчас сосредоточивалось внимание в оценке репертуара последних лет, не связаны с современной советской темой. Ясно, однако, что решающим звеном в творческой жизни театра остается современность. Удачи и неудачи здесь показательны.

В репертуарных исканиях театр, как мы видели, обращался за помощью к своему авторскому объединению. Далеко не все произведения, родившиеся здесь, украсили его афишу. Есть пьесы, показанные театром в недавнее время, о которых трудно сказать, что их сценическое воплощение — результат одного лишь неоправдавшегося творческого риска. Бывали случаи, когда спектакли возникали лишь потому, что нужно было чем-нибудь заполнить брешь в производственном плане. Ничем иным подобные работы объяснены быть не могут. К срывам такого рода можно отнести «Шаги на рассвете» Л. Лиходеева (1961), «Ищу незнакомку» Г. Мироновой (1962).

Бросается в глаза то невеселое обстоятельство, что эти произведения чем-то уныло повторяют сходные мотивы уже появлявшихся в Комедии спектаклей, в частности о молодежи. Опять интерьерная сфера, опять мнимая многозначительность, опять насильственная обобщенность «на мелком месте». Опять претенциозность при очень поверхностном проникновении в мир героев, в их подлинные интересы, в их психологию. Опять надуманность вместо выдумки, парадоксальность ради нее самой. Хотя в тот же период возникли непохожие на «Ищу незнакомку» пьесы, рожденные здесь же, и они стали событиями не только в этом коллективе, но и далеко за пределами Ленинграда. Значит, самая идея еще не подлежит пересмотру, опыт продолжается.

За последние годы ленинградские зрители ознакомились с несколькими новыми комедиями советских авторов, впервые показанными именно в этом театре. К ним относятся «Чемодан с наклейками» Д. Угрюмова (1961), «Опаснее врага» Д. Аля и Л. Ракова (1961), «Автор неизвестен» П. Тура (1963), «После двенадцати» В. Константинова и Б. Рацера (1963), «Мост и скрипка» И. Дворецкого (1964), «Зеленый кузнечик» С. Михалкова (1964), «Гусиное перо» С. Лунгина и И. Нусинова (1965). Остановлюсь на некоторых из них.

{155} «Чемодан с наклейками» — пьеса, в которой шуточная оболочка скрывает сатирическую сердцевину. Пересказывать фабулу комедии в подробностях не стоит. Там происходят события, которые по глубине и масштабу годны для короткого скетча. Юрий любит Ларису Муштакову, она любит его. Но Юрий поссорился с родителями и ушел из дому, а Муштаковы считают брак их дочери с молодым артистом, к тому же сыном простого электромонтера, невозможным. И тогда молодежь решается проучить мещан, которые воскресили понятие мезальянса. Юрий обращается в сына знаменитого ученого. В чужой, якобы профессорской квартире инсценируется поистине варварский (а в представлении Муштаковых поражающий великолепием) прием «иностранных делегаций». Семейство Муштаковых потрясено тем, что может породниться со столь знаменитыми людьми. Все устраивается к общему благополучию.

Однако все эти фабульные обстоятельства — лишь канва, по которой вышивается прихотливый узор автором, мастером остроумного диалога, метких реприз, афористически четких реплик. К тому же на помощь приходит театр (режиссер и художник Н. Акимов), создавший полный выдумки и изобретательности спектакль, где в центре забавная сцена в доме вымышленного профессора с мировым именем.

В этом произведении есть герой — персонаж, вычеркнутый автором из пьесы. Он все же добился у драматурга права появиться в спектакле (его играл Н. Трофимов). И это внесло в постановку своеобразную эстрадную интонацию, так как перед нами возникал и ведущий, и комментатор, и даже… домработница (артистка, которая должна была играть эту роль, неожиданно отказалась, и он выпросил позволения сыграть за нее). Но главное заключалось в том, что театр воспользовался особенностями фабулы для задорного сатирического разоблачения «муштаковщины».

Театр, в общем, переакцентировал пьесу. Мы с легкостью утеряли тему Ларисы и Юрия, мы не стали задумываться над причиной его ссоры с родителями и над тем, насколько непреодолимо противодействие семьи Муштаковых. Мы оказались втянутыми в красочную буффонную игру — и в ней был открыт секрет привлекательности постановки. Сцены в квартире Муштаковых стали самыми значительными и выразительными, а так как игра П. Суханова (Муштаков), {156} И. Зарубиной (его жена), Е. Уваровой (тетя Сима) достойна того, чтобы эти персонажи заняли центр спектакля, мы остались благодарны театру за большую сценическую удачу.

Это была сатира, вмещенная в изобретательную форму театральной игры-шутки. В подобном жанровом сочетании особенность воплощения «Чемодана с наклейками».

Иные задачи, требования, критерии выдвинула постановка «Опаснее врага» Д. Аля и Л. Ракова. Нетрудно обнаружить, что название пьесы взято из второй части известной поговорки «Услужливый дурак опаснее врага».

В основе этой пьесы лежит невероятное событие: кто-то шутя сказал, что начинается кампания по борьбе с дураками — и сами дураки, поверив в это, решили подобную кампанию возглавить.

Институт кефира, во главе с директором Допетровским. Уже самое наименование «научного» учреждения, уже самая фамилия его руководителя — настораживают. Дальше больше. В этом институте есть отдел заменителей пробки, который в итоге многолетних изысканий пришел к научному выводу, что лучшей заменой пробки является… пробка. Есть отдел проектирования этикетирования (роль его руководителя, личности высокохудожественной, интересно играет А. Савостьянов). Есть отдел кадров, во главе которого стоит некий Мальков — фигура колоритная и по-своему «допетровская» (эта роль — большая удача артиста П. Суханова). Словом, есть все, что полагается ученому учреждению, кроме науки.

Деятели типа Допетровского из всего стараются извлечь свою личную долю успеха. Тупое канцелярское мышление Допетровского приводит его к выводу, что карьеру можно сделать, разоблачив самого себя, признав себя дураком. Это, как он полагает, выдвинет его из ряда, сделает его персону заметной, а его почин заслуживающим всесоюзного признания. Давно на сцене Комедии мы не видели столь сильно, с покоряющим сатирическим саморазоблачением охарактеризованной фигуры, какой она стала в исполнении П. Панкова. Здесь все подобрались один к одному, и надолго в памяти останется эпизодический образ секретарши института (Е. Уварова), всегда настроенной «на волну» местной сплетни.

{157} «Опаснее врага» — пьеса, отчасти напоминающая сатирический фельетон. В ней есть что-то от злободневной трактовки родимых пятен в сатирическом журнале. Ей присущи и преувеличения, и сценический гротеск, и укрупнение мелкого типажа до масштаба непомерно увеличенного. Но в ходе действия вдруг забывается изначальное происшествие — невероятное событие: вымышленный институт кефира перестает нас занимать — сатира получает более широкий адрес.

Авторы при этом пожелали противопоставить группе сатирически обрисованных типажей — скромных ученых. Это авторам не удалось. Роль персонажей из второй группы, их место в действии и в калейдоскопе ситуаций комедии выглядят случайными, служебными, они по своей значимости кажутся третьестепенными. И лишь броско выделяющаяся, вне реальной связанности с сюжетом, фигура профессора Иззагардинера, блестяще воплощенная Л. Кровицким, заставляет ненадолго остановить свой взор на положительных героях сатирической комедии. Спектакль был поставлен режиссером Н. Лившицем (художник И. Крылов) с памфлетной остротой, динамично и с хорошей выдумкой. Очень ощущалась четкая линия режиссерского рисунка в ряде основных актерских решений. Работа над «Опаснее врага» подтвердила, что театру удалось в Н. И. Лившице обрести органичного для этого коллектива режиссера, со своим почерком.

Из названия пьесы П. Тура «Автор неизвестен» можно сразу сделать заключение, что речь в ней идет о рыцарях «анонимки», о людях, которые живут по соседству, работают рядом, ласково улыбаются, заглядывая в глаза, клянутся, что они — первые наши друзья. А затем… Когда в нашем присутствии, на заседании медицинского учреждения разбирается персональное дело уважаемого врача-новатора, ученого, спасающего людей от слепоты, подвижника, друга человечества, — становится стыдно и страшно.

Врач Бодрова от всего сердца и неусыпно грязнит имя Калмыкова, обвиняя его в бытовом разложении, настойчиво разрушает его семью. Что же является основным источником ее «активности»? Бодрова — неистовая блюстительница нравов. Ханжество в сплаве с внутренней пошлостью — вот {158} концентрированная сила, приводящая в движение таких, как Бодрова (арт. Я. Войткевич). Доктор Желудев — проще, но еще страшней. Дюжинный врач, каких пруд пруди. А аппетит непомерен. И в этом основной стимул жизнеповедения карьериста. На свету он сладок, сердечен (его хорошо играет А. Подгур), а втихую, во мраке — клеветник, автор подметных писем.

Наибольшая удача драматурга — образ доктора Калмыкова. Перед нами удивительно скромный и обаятельный человек, в котором ощущаешь пленительную красоту душевного мира. Сцена Калмыкова в клинике, в недолгие минуты между двумя ответственными операциями — несомненно запомнилась зрителям. И актер Л. Колесов, и постановщик Н. Акимов с такой сердечной теплотой и озабоченностью за его судьбу рассказали об этом человеке, что и мы могли ближе познакомиться с ним и полюбить его.

Перед нами страница из жизни нашего современника, нашего друга. Забываешь о том, что рядом с героями, которым трудно распутать узел, затянутый чужаками, суетится пара молодых, обиженных драматургом людей: им никак ни в сюжет, ни в его окрестности не проникнуть. Позабываешь и о том, соответствует ли разрешение конфликта его этической природе. Жена, с легкостью поверив клевете, сама написала заявление на мужа, тем самым предав его. Создалось положение, при котором трудно рассчитывать на то, что семья может «склеиться» вновь. Между тем, особенно во втором варианте пьесы, драматург и театр пытались уверить публику, что Калмыков, человек, которому нанесли кровоточащую рану, сможет вновь освоиться в атмосфере, отравленной «друзьями».

Драматургу, интересно задумавшему комедию с серьезной психологической подосновой, далеко не все удалось. Правда жизни не допускает столь легкого выхода из тупика, в котором оказался герой. В этом незавершенность пьесы. Вместе с тем замысел такой комедии удачен сам по себе, в частности потому, что перед нами отход от комедии положений (какой она смогла бы стать при ином повороте фабулы) в сторону, сближающую ее с драмой.

Н. Акимов не перевел спектакль на путь гротеска, его больше всего привлекла общественная природа конфликта, он пожелал заглянуть при этом во внутренний мир героев, {159} в первую очередь Калмыкова. И там, где пьеса это разрешает, попытался сделать более глубокие наблюдения над психологией некоторых персонажей. Особенно важной поэтому стала сцена заседания медицинского учреждения в тот день, когда здесь занимались «делом» Калмыкова. Это самая значительная (наряду с уже отмеченным эпизодом в клинике) сцена спектакля. Здесь раскрылись люди различного толка. И оказалось, что Бодровым и Желудевым не очень легко рыхлить почву для клеветы. Из проходной, на первый взгляд, роли аптекаря И. Ханзель создал превосходную миниатюру, где все правдиво, все согрето теплом и человеческим достоинством. Достоверная и характерная фигура директора института (его прекрасно сыграл Г. Флоринский), подкупающий честностью и нетерпимостью ко лжи образ медсестры (М. Пронина) — обеспечили спектаклю ту достоверную значительность происходящего, когда правда жизни не приносится в жертву жанру ради жанра.

Ставя эту пьесу, Н. Акимов, как видим, не искал в ней внешне комедийных черт. В этом спектакле он снова выдвинул одну из основных тем своего творчества: о том, что мешает нам жить, этическую тему, которую он разрабатывает средствами сатиры (с большими удачами и известными просчетами) уже много лет.

С. Михалков написал «Зеленого кузнечика» — водевиль чистой воды, с веселыми сценическими положениями, с укротителем львов, с чудодейственными таблетками, водевиль с пением, танцами и хула-хупом, с традиционным парадом действующих лиц.

Автор назвал свою пьесу «недостаточно серьезным водевилем». И преуспел в своем задорном намерении. Спектакль оказался очень веселым, шутейным, заразительно динамичным — и при этом он принес с собою тему важную, в современном смысле неумирающую: об особом типе руководящих работников, которые видят основную задачу своего существования в том, чтобы ничего не решать. Таким и оказался председатель горсовета Плотогонов, в прошлом человек с боевой биографией, а ныне утомленный непомерной, побеждающей его лучшие намерения тягой к перестраховке. В эпизодах, где приоткрывается уголок завесы, скрывающей Плотогонова в действии (пьеса развивается за пределами служебных кабинетов), мы видим знакомые нам фигуры, {160} припоминаем известные нам осторожные формулировки, за которыми нет ничего, кроме перекрытой дороги для любого начинания.

О чем бы шутливо ни шла речь в «Зеленом кузнечике», во всех случаях Плотогонов не способен принять какое-либо самостоятельное решение. И приходится внушить ему, что существуют некие импортные таблетки, которые придают смелость и решительность любому, кто станет их принимать.

Такова фабульная схема водевиля С. Михалкова, в котором много удачных находок, где автор и режиссер открыто провозглашают торжество театральности в спектакле. Так, с высоким мастерством и убежденностью в правде предлагаемых обстоятельств играли лучшие представители русской комедийно-водевильной школы актеров в былую пору. В подобной опоре на традиции показатель чуткости к природе жанра постановщика Н. Лившица и художника И. Крылова.

Они создали на сцене Театра комедии особую атмосферу буффонной беспечности, которая помогла темпераментно прочертить основные линии произведения и характеров персонажей и увести в тень излишние моралистические отступления главного героя. Режиссура с самого же начала выделила «курсивом» театральную «открытость» избранного ею приема: парад персонажей у театральной афиши с участием Расклейщика афиш (А. Кириллов) весело и задорно представляет публике участников спектакля, кроме одного — страшного укротителя львов. Тот занят в цирке, ему не до парадов, зато публика может увидеть нарядный, как полагается, костюм отважного Колибри, в котором он выступает на манеже. А когда Колибри все же появится в действии — мы с изумлением познакомимся с робким, застенчивым, напуганным человечком (роль Колибри — высокая удача даровитого молодого артиста Л. Лемке), который каким-то чудом стал укротителем диких зверей. Тут-то и выясняется, что секрет его двуликости заключен якобы в действии особых таблеток: чуть принял — и откуда ни возьмись, пробуждается в тебе неустрашимость, несгибаемость, способность к активным решениям. Нетрудно догадаться, что именно эти чудодейственные таблетки укротителя станет принимать Плотогонов…

{161} Если бы театр поступил смелее, он убрал бы пресные сентенции, которые порой портят дело. Но это лишь на короткие мгновения. А в целом спектакль за беспечной водевильной игрой содержал умные намеки. Нельзя не выделить в «Зеленом кузнечике» Плотогонова (П. Суханов), заведующего базой резиновых изделий (И. Поляков) и особенно Клавдию Мироновну Плотогонову в блестящем исполнении И. Зарубиной.

Водевиль с современной сатирической основой — так выглядит спектакль «Зеленый кузнечик». Театр не забывает о своем остром оружии и ищет репертуара, в котором сатирическая линия могла бы быть проведена наиболее выразительно.

К пьесам такого рода относится и «Гусиное перо» С. Лунгина и И. Нусинова.

Пьеса о школе, но не для школьников, а для учителей и родителей. Для взрослых. Так или приблизительно так может быть определен адрес этого произведения, в чем-то перекликающегося с пьесой А. Хмелика «Друг мой, Колька».

Это сатира, не ставящая, однако, своей первой задачей «лечить смехом». Скорее она требует иного: чтобы зритель задумался над тем, что кроется за оболочкой случая, якобы происшедшего в классе 9‑а одной из московских школ. Чтобы зритель задумался о сложности психологии подростков, с присущей им легкой ранимостью, острым чувством правды, ненавистью к показной полуправде, для которых абсолютно неприемлема тенденция подмены чуткости, такта, бережности «педагогическими соображениями».

Н. Акимов, ставивший и оформлявший этот спектакль (режиссер Л. Цуцульковский), на сей раз подошел к воплощению пьесы отчасти по-новому: он сознательно ограничил роль художника почти ремарочным описанием места действия — оно протекает в учительской и прилегающих к ней коридорах. Словно бы изобразительные возможности в этом спектакле сознательно скованы, словно они его не слишком интересовали.

В «Гусином пере» — подчеркнуто канцелярское оформление учительской носит декларативно документальный характер. Перед нами не просто место действия, но и атмосфера — канцеляризм в руководстве школой, будни, прикрытые {162} громкой фразой, выразительно переданы в сухости, унылой казенности учительской.

Театр, как видно, желает исследовать случай, происшедший в школе, не отвлекаясь в сторону. Это сказывается не только в обстановке, но и в сознательно скупых, внешне невыигрышных мизансценах, в удручающей повседневности уклада жизни школы («покажем, как она выглядит без громкой фразы»). Театр предоставил сцену для того, чтобы заинтересованные лица в действии рассказали об эпизоде, происшедшем в тот день, когда выяснилось, что из музея Тютчева один из школьников похитил гусиное перо, принадлежавшее поэту.

Таков толчок, достаточный для развенчания показного благополучия, устойчиво царящего в школе. Он помогает вскрыть конфликтную природу непонимания духовного мира подростков, непонимания, усугубленного убеждением руководителей школы, что в ней-то взаимное понимание и доверие существуют, что это одна из ее давних и славных традиций. Завуч Василиса Федоровна знает это точно, ее не поколебать.

Режиссер, который часто разрушал четвертую стену, во имя непосредственного контакта сцены со зрительным залом, режиссер, любящий перекидку реплик в зрительный зал, как мячиков, от актеров к публике, не скрывающий, что природа каждого спектакля — театр и именно театр, — в этой постановке как будто уходит на позиции ортодоксального сценического искусства. А на самом деле, в известной отгороженности сцены от партнера в «Гусином пере» есть свой, чисто театральный смысл: зрители, как наблюдатели, приглашены вместе с театром исследовать рядовой на первый взгляд случай из жизни.

Не делается никаких попыток «играть смешное». Даже поистине комедийный по потенциальным своим возможностям персонаж — школьник Волик Гора, один из главных героев пьесы, персонаж крайне интересный, который одержим мечтой стать артистом-мимом, скрывает в себе мятущуюся душу подростка, пытливо, по-своему вглядывающегося в окружающий его мир, даже Волик не перерастает в фигуру комическую. В конечном счете он несет не «смешное», а высоко драматичное начало. Эту роль своеобразно, пластически остро играет совсем еще молодой актер {163} С. Дрейден. Комедия как бы отказывается от своего испытанного жанрового оружия, она начинает говорить о советских детях очень серьезно, в ней все более явным становится публицистическое начало.

В центре пьесы и спектакля оказывается вовсе не анекдотическая история похищения экспоната из тютчевского музея, хотя ее было бы достаточно для комедии на школьные темы: о подростках, воспитателях, родителях. В центре — история о человеке-символе, о том, чьим именем клянутся, когда торжественно и гордо твердят о славных питомцах школы.

Речь идет о бывшем ее воспитаннике Сергее Мукосееве, герое Отечественной войны, с чьим именем связаны славные традиции служения родине. Им по праву гордится школа, воспитавшая героя, гордятся новые поколения учащихся, с первого класса слышащие это имя, видящие на стендах школы выставку, ему посвященную.

И когда наступает трудный момент в жизни 9‑а класса, когда действительно следует продумать, проверить поступки свои и товарищей, у одной из школьниц возникает страстное желание посоветоваться с Сергеем Мукосеевым, обратиться к нему за нравственной помощью. Она едет в небольшой городок неподалеку от Москвы, где он живет. И эта поездка оборачивается совершенно непредвиденно.

Таня Донченко (ее прекрасно играет С. Карпинская) видит перед собой спившегося мещанина, живущего за высоким забором, отгородившегося ото всех, поставившего между собою и миром свирепых псов — охранителей добра. Пробыв короткие часы в этом городке, Таня узнает, что прославленный герой за эти годы обратился в обывателя-кулака.

Сразу помпезное педагогическое сооружение, на котором держалась воспитательная система в школе, разваливается, как карточный домик.

Сатирическая пьеса, начавшаяся весело, на основе анекдотического случая, постепенно стала обращаться в произведение, в котором комедия сочетается с психологической драмой глубокого наполнения.

Именно эту тенденцию пьесы театр раскрыл максимально широко. Он постарался выразительно обрисовать галерею работников школы. Перед нами проходят люди с разными позициями в избранной ими профессии, от учителей, {164} увлеченных высоким подвигом воспитания детей, до унылых ремесленников, от передовых педагогов, пытливо вглядывающихся в своих учеников и ненавидящих схему и штамп, до насадительницы догм и трафаретов заведующей учебной частью школы. Умная пьеса нашла умное сценическое решение.

Исторический очерк должен иметь свои хронологические границы. Граница настоящего очерка — сезон 1965/66 года. К постановкам этого периода, в частности, относятся «Жаворонок» Жана Ануйя (1965, режиссер А. Кириллов), работы следующего года — «Свадьба на всю Европу» (А. Арканова и Г. Горина, режиссер Н. Лившиц) и «Искусство комедии» Эдуардо де Филиппо (режиссер И. Гриншпун).

Идея постановки сложной в стилистическом и идейном отношении пьесы Ануйя принадлежит актеру А. Кириллову, который, в порядке частной инициативы группы артистов, готовил «Жаворонка». Показанный ими вчерне готовый спектакль заинтересовал руководство театра, и пьеса Ануйя была поставлена на афишу. Если не ошибаюсь, пополнение репертуара Театра комедии спектаклями, подготовленными вне плана, разработанного руководством, — факт не совсем обычный в практике Комедии до той поры.

Пьеса Ануйя общеизвестна, и я не считаю целесообразным напоминать ее сюжет. Понятно, что в «Жаворонке» впрямую не рассказывается о подвиге Жанны д’Арк, как о конкретном событии, имевшем место во Франции в какую-то историческую эпоху. Спустя несколько столетий Ануй воскрешает процесс Жанны д’Арк не для того, чтобы заново воскресить ее трагическую эпопею, а для того, чтобы с позиций человека XX века рассмотреть вопрос о силах, которые вели ее к победе, о силах, которые привели ее на костер. В пьесе рассказывается о событиях, происшедших в XIV веке, но они — лишь повод для спора, который как бы ведут наши современники, — о соглашательстве, о лживой демагогии, за которой скрывается готовность к предательству, о трагической цене компромисса.

«Во второй половине XX века… Ануй пересматривает дело Жанны. Судебный процесс начинает раскручивать пружину часов, и мы внезапно замечаем, что их стрелки отсчитывают наше собственное, отпущенное нам время. В XX веке Ануй судит человека XX века. Он разбрасывает костер, {165} а Жанна ведет сквозь века, под звон колоколов, Карла в Реймсский собор. Жанна — это гордость, символ свободолюбивой Франции, “жаворонок в небе”. Перед этим радостным и светлым концом ей придется пройти весь искус человека, соблазняемого здравым смыслом, болотом затхлой благополучной жизни… Но жизни! Для того, чтобы остаться в сознании потомков осененной стягами знамен, Жанна должна осветиться факелом костра, уничтожить предложенный компромисс, сохранить для людей саму себя в памяти о своих деяниях. Трагедия человека XX века — человека, пытающегося стоять на обоих берегах, называется компромиссом. Вот его-то и судит Ануй в пьесе со средневековыми героями»[[16]](#footnote-17).

А. Кириллов, блестяще сыгравший дофина Карла, не сумел, однако, пронизать весь спектакль ощущением той темы, которую выдвинул в «Жаворонке» современный французский драматург. Спектакль в его общем решении, в принципе его оформления, в трактовке большинства ролей оказался традиционной костюмно-исторической драмой. Напряженный интеллектуальный турнир, каким, по существу, является у драматурга процесс над Жанной д’Арк, таковым не оказался. И многое, начиная с поручения главной роли артистке, по своим данным не могущей передать зрителям поэтику Ануйя, упростило пьесу: спектакль не объяснил, почему, ради какой глубоко современной идеи Жан Ануй вывел на подмостки судилище над Жанной д’Арк.

Из подобной сложноинтеллектуальной сферы пьесы Ануйя мы попадаем в спектакль, который можно уподобить театрализованному фельетону. Он не раз уже бывал на сцене Комедии. Авторы «Свадьбы на всю Европу» — журналисты-сатирики, хорошо знакомые нам по последним страницам журнала «Юность», где они озорно и задиристо разговаривают с читателями о том, что законно становится «сырьем» для советской сатиры.

Можно трактовать комедию «Свадьба на всю Европу» как пустячок с сатирической закваской, можно увидеть в этой пьесе нечто большее, ведущее к размышлениям о чуждой всему укладу нашего общества «показухе», за которой {166} скрывается грубейшее пренебрежение к человеку. История о том, как кому-то из заправил телевидения пришла в голову поистине несчастная мысль сделать свадьбу двух простых, милых молодых людей поводом для гала-телевизионной передачи, с тем, чтобы ее продемонстрировать даже по каналам интервидения, — стала источником меткой сатиры на иных художественных работников, склонных к помпезной и столь же бестактной шумихе. Повесть о бесцеремонно ворвавшейся в личную жизнь пошлости приоткрывает бездушие, ошеломляющую бесцеремонность дельцов от искусства, всегда и во всем заботящихся только о себе, не придающих значения средствам, какие можно и следует применять. Любящая пара и люди, ее окружающие, стали «объектом для съемки» — а тем самым должны были перестать ощущать себя личностями.

Спектакль не акцентирует сатирическую заданность вещи, пьеса интерпретируется легкими, почти водевильными приемами, но сатирическая сущность произведения этим не снимается.

Спектакль «Свадьба на всю Европу» не принадлежит к числу художественных откровений Театра комедии. Исполнители здесь представляют собой ровный, не слишком впечатляющий актерский ансамбль, и лишь К. Злобин в роли старого солдата-музыканта и Л. Лемке — сценарист Персик прорываются к образам с сатирическим наполнением.

И вот опять встреча с Эдуардо де Филиппо. На сей раз с его интереснейшей, полной глубокого подтекста пьесой «Искусство комедии».

Есть что-то символическое в том, что прославленный итальянский автор обратился к теме, которая давно уже является предметом размышлений деятелей сцены: о связи искусства и жизни, о их нераздельности. Скрыто полемизируя со своим былым учителем, знаменитым драматургом Луиджи Пиранделло, автором пьесы «Шесть персонажей в поисках автора», в которой он доказывал, что искусство не может и не должно воспроизводить реальное, выхваченное из жизни, а существовать как бы в своем измерении, Де Филиппо строит «Искусство комедии» на противоположной идее.

У него спор актера — руководителя маленькой бродячей труппы с туповатым и самодовольным представителем власти — {167} префектом завершается тем, что последний, столкнувшись с нуждами людей маленького города, перестает понимать, кто перед ним — подлинные священники, аптекари, врачи, учительницы, или переодетые актеры, подосланные его недавним собеседником. Драматург не дает прямого ответа на этот вопрос, который волнует префекта и занимает воображение зрителей. Автор оставляет публику в неопределенности, смысл которой в том, что искусство всесильно тогда, когда оно — сколок с живой жизни.

Пьеса Эдуардо де Филиппо, по сути, пьеса для двух исполнителей. Актер Кампезе, гордо и с чувством уверенности в своих позициях вступающий в спор с начальством, от которого зависит судьба маленькой, попавшей в нужду кочевой труппы, определяет собою ту духовную силу, которая побеждает независимо от того, подлинны или вымышлены просители, сбившие с толку префекта. А. Вениаминов в роли Кампезе рисует образ, надолго остающийся в памяти зрительного зала. Средства выразительности, которые применяет здесь артист, скупы и сдержанны. Но за ними встает богатый духовный мир маленького актера, который, несомненно, является большим художником и мыслителем, беспредельно верящим в животворные силы искусства сцены. И рядом, как воплощение заземленной реальности, не способной подняться над бытом, над мелкой «правденкой», во имя проникновения в действительную жизнь с присущими ей противоречиями, — стоит префект (В. Усков), фигура которого в исполнении этого актера, пожалуй, не обобщена до уровня, диктуемого сложной философской темой «Искусства комедии». Через спектакль проходят многие эпизодические персонажи, но мы все равно не расстаемся с тем трогательным, внешне слабым, а внутренне сильным своей верой в искусство человеком, который заставил нас задуматься над вопросом — способны ли мы разглядеть возможности искусства с его наиболее впечатляющим богатством — умением доводить до символа то, что повседневно составляет наше бытие.

Спектакль «Искусство комедии» — значительная страница в биографии Театра комедии и удачный дебют на этой сцене режиссера И. Гриншпуна, которого до той поры знали как постановщика многих запомнившихся спектаклей в театрах Украины.

# **{****168}** Заключение

Рассказ о Ленинградском Театре комедии подходит к концу. Намечены вехи тридцатилетнего пути одного из самых своеобразных сценических коллективов нашей страны. Театра, чья дорога всегда была трудна, чьи замыслы и решения не каждый раз могли быть всеми уяснены, театра, чья жизнь на протяжении долгого времени, а по сути всегда, шла под знаком дискуссии: активного приятия и столь же активного неприятия, восхищения и осуждения. Пожалуй, нет у нас ни одного театра, который все время настойчиво двигался «по своей орбите» под столь пристальным наблюдением деятелей сцены и критики. Пожалуй, трудно назвать другой театр, которому бы столь часто доставалось за устойчивость избранных им позиций, за приверженность к собственному почерку. При этом в былые годы пытались найти театру место в том или ином ряду, подчас договариваясь до упрека в прямом эпигонстве. Но время шло, а театр жил дальше, и разговоры о несамостоятельности его дороги стихали. Это означает, что, как бы ни истолковывать его творческое направление, оно было прежде всего собственным, принадлежащим самому театру и его руководителю. Конечно, можно говорить об ощутимых влияниях, сказавшихся на творческом бытии Театра комедии. В частности, о тяге его к высокой театральности, характерной для многих начинаний двадцатых — тридцатых годов. О воздействии опыта театра, созданного Вахтанговым. Театральность, {169} интонация известной иронии, привязанность к гротеску — эти черты, конечно, близки к тому, что искал в своем театре Вахтангов. И Акимов много раз подчеркивал, что его художественной настроенности созвучнее всего вахтанговское начало.

Подлинное новаторство вовсе не предполагает огульного отрицания всего того, что наработано предшественниками и современниками. Даже часто наблюдаемая полемика между ними свидетельствует о высоком интересе к тому, что «было раньше» и что есть «рядом».

Так происходило и с Театром комедии. Он возник не в вакууме.

В пору, когда нынешний Театр комедии создавался, складывался и самоопределялся, ему приходилось прорываться вперед среди множества активно-творческих сценических коллективов, значительная часть которых тоже находилась в фазе самоопределения. Каждый из них в той или иной мере испытывал потребность в чувстве локтя, искал союзников, отказывался от признания со стороны тех, кого полагал чуждым своим задачам.

Можно было бы напомнить, как по-разному развивались коллективы, в свое время отпочковавшиеся от Московского Художественного театра, или испытывавшие на себе властное влияние работ Всеволода Мейерхольда, или искавшие для себя пищи в творчестве Камерного театра, Театра им. Вахтангова и пр.

Новые начинания возникали не на целине, а на распаханной почве, где скрещивались воздействия различных течений бурно развивавшегося советского театра двадцатых и начала тридцатых годов. Многие такого рода начинания быстро затухали, не оставив и следа. Они интересны ныне лишь историкам театра.

Затем пришло время, когда наблюдалась несомненная нивелировка театров, когда они стали походить один на другой настолько, что подчас отличались лишь местонахождением. В недавние годы наступила пора творческого обновления, и опять мы с радостью заговорили о театрах «хороших и разных».

Важное своеобразие пути, пройденного Театром комедии за минувшие три десятилетия, заключается в том, что наиболее характерные тяготения его руководителя сохранили {170} свою силу. В высокой степени ценным представляется то, что основные позиции, в которых особенно рельефно выражаются художественные вкусы Н. П. Акимова, отстаивались театром с полной убежденностью. Сейчас, по прошествии многих лет, очевидно, что речь шла об индивидуальном облике театра, о том, чтобы он отличался «лица необщим выраженьем». Недальновидные рецензенты не могли взять в толк, что каждый творчески своеобразный художник имеет право на известные симпатии и антипатии, что такому художнику присуще увлечение одним, равнодушие к другому. Скажем, часто задавался риторический вопрос: почему этот театр не ставит комедий тех или иных авторов? Подобная постановка вопроса неправомерна. Большинство крупных художников театра чувствует тяготение к определенным индивидуальностям авторов. Такие драматурги близки театру по стилевым или жанровым особенностям произведений, по своей поэтике, по каким-то неуловимым «соприкосновениям» с обликом театра, каким его представляет режиссер. Другие авторы, другие пьесы не зажигают фантазии режиссера, он не видит путей к их воплощению. За такие пьесы он не берется.

Тяготение Акимова к определенным драматургам — показатель активной художественной позиции. Действительно, Комедия все время пыталась «обрасти» своими авторами. Не говоря уже о Е. Шварце, можно напомнить о творческой связи с В. Шкваркиным, Д. Угрюмовым, о собственном авторском объединении, которое не раз упоминалось в этой книге. Когда театр делал упор на классическую западную комедию, возникла тесная дружба с М. Лозинским, чья роль в резком повышении критериев качества переводов известна: не случайно пьесы в переводах, сделанных им для Комедии, стали достоянием и других наших сцен. Словом, и в репертуаре, и в составе своих авторов театр имел устойчивые притяжения и отталкивания.

Так, в результате, сложилась характерная именно для этого театра афиша. Не всегда она полностью радовала. Но чаще театр не ошибался в отборе пьес, и они здесь получали путевку в жизнь, далее входя в репертуар других сцен. Поэтому часто бросавшийся Комедии упрек в том, что она прошла мимо тех или иных явлений советской драматургии, следует в большинстве случаев отклонить. Такой упрек частенько {171} делался без учета индивидуальных склонностей руководителя театра. Но он не может и не должен быть всеяден.

Устойчивость основных позиций, о которых говорилось выше, в значительной мере обусловлена и специфическими сложностями, которые театру приходилось и приходится преодолевать, учитывая жанровую приписанность его, то есть те трудности, которые вообще присущи комедийному театру, в силу ограниченности его репертуарных возможностей.

Если бы театр располагал большими богатствами в драматургии, он, наверное, совершил бы меньше ошибок. Он мог бы избежать некоторых из них, если бы уже давно не ставил своей первой задачей нести зрителям современный репертуар, основанный на материале и проблематике нашей действительности. Ведь классика могла бы блистательно выручать театр, находившийся в затруднительном положении с новым репертуаром.

Но, начав свой путь с яркого и выразительного воплощения произведений мировой классики — Шекспира, Лопе де Вега, Шеридана, — на этом сформировавший свой актерский коллектив и заложивший основы характерного для него стиля, театр в последующем оказался в наибольшей степени привлеченным проблематикой нашего времени.

Действительно, современная тема, советская и зарубежная, оказалась в центре его внимания почти на все последующие годы. Ведь и пьесы Евгения Шварца, с их сказочно-отвлеченной сюжетикой, нельзя трактовать иначе, как произведения, насыщенные глубоко современным содержанием. И если труппа первоначально складывалась на «костюмной» драматургии, то в дальнейшем рост и образование ее творческого единства происходили по преимуществу в сфере спектаклей о сегодняшнем дне, в широком смысле этого понятия.

Конечно, современная тема безгранично емка, и не все, что к ней относится, оказывалось на подмостках Театра комедии. Ему не все здесь близко. Театр готов признать, что его стакан мал, но желает пить из своего стакана.

Но так ли уж мал этот стакан? Театру близки темы, сатирически высвечивающие многообразные пережитки прошлого, он направляет огонь на такие явления, на такую {172} психологию, которые несовместимы с нашим поступательным движением в завтра. Так он понимает свою задачу вторжения в жизнь.

Обращаясь к пьесам подобного рода, он оказывается граждански непримиримым и злым. Его вклад в советский сатирический репертуар не может не привлечь нашего внимания. Театр не просто стремится к веселому разоблачению того, что мешает нам жить. Он желает подняться до пафоса такого сатирического обличения, который был характерен для русской классической школы, для Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина. Не случайно в начале пятидесятых годов Акимов из классического наследия выбрал именно этих авторов. Будь он в ту пору руководителем Театра комедии, он, по всей вероятности, поставил бы «Дело» Сухово-Кобылина и «Тени» Салтыкова-Щедрина на своей сцене. Постановка этих комедий — естественный вывод из пути, пройденного театром за предшествующие годы. Повторение «Дела» в Комедии спустя несколько лет показало, что коллектив был творчески подготовлен к граждански сильному воплощению сатирической комедии из русского наследия. Поэтому так удивляет основной принцип подхода театра к гоголевскому «Ревизору», когда ключ к спектаклю искался по преимуществу в узкокомедийной сфере, а идейно-обличительному пафосу сатиры Гоголя придавалось меньшее значение: здесь театр, по сути, сам отказался от того оружия, в пользовании которым показал себя столь сильным.

Перебирая в памяти опыты обращения к лирической комедии, замечаешь, что этот «раздел» жанра не был так близок театру, как комедия сатирического или водевильного строя. Вернее сказать, замечаешь, что лирическая стихия недостаточно увлекала руководителя театра. Он словно бы стеснялся раскрытости чувства, как будто такая раскрытость должна обязательно привести в страну сентиментальности, начисто чуждую всему складу театра. Здесь долгое время лирика окрашивалась в цвета известной иронии. Актеры привыкали пропускать ее через едва ощутимый скепсис: чувство на сцене Комедии, как правило, не высказывалось до конца. Но, суммируя впечатления, замечаешь и то, что лирика постепенно приобретает здесь все большие права на раскрытие, что иронический заслон в театре слабеет. И снова возникает мысль: эту особенность театра не приходится {173} определять как недостаток или как достоинство. Тот или иной характер присущ не только отдельному человеку, но и художественному организму.

Вместе с узаконением лирики на сцене Театра комедии все больше усиливается внимание к утончению психологического рисунка образа. Раньше энергичный напор действия, иронический фильтр, через который пропускался внутренний подтекст роли, прерывание органики образа парадоксальным, нарочито сдвинутым решением минутного эпизода — эти и подобные им заслоны нередко лишали спектакль последовательной психологической основы. Но шли годы — и привычный острый рисунок работ Комедии начинал как будто смягчаться. Заметнее стало зрелое отбирание того, что, усиливая театральность и обогащая применяемые выразительные средства, углубляло сценические образы, вносило первенствующее начало правды и логики в развитие действия, характеров, конфликтов.

Полемичность и парадоксальность, столь привычные нам почти в каждой работе Акимова и его театра, сохранились. Может быть, это один из девизов театра. Но они становятся скорее красками, нанесенными для обострения восприятия, чем сущностью трактовки произведения. То, что всегда было присуще Театру комедии, и сохранилось, и изменилось.

Мы сразу узнаем почерк театра, как сразу же узнаем его характерную афишу. Но одновременно подмечаем, что в ткань работ последнего времени проникают новые элементы. Мы приходим на возобновленные постановки прежних лет. Мы вспоминаем то увлекательное старое, что тянуло нас на эти спектакли когда-то и что воскрешается теперь. И тут же замечаем существенную новизну в решении: очень важные изменения в подходе к той или иной частности, большую свободу актерского самовыражения, большую психологическую углубленность отдельных образов.

Так, сохранив свои черты, Театр комедии движется вместе со временем. Он тот же, что и был, но он заметно возмужал.

Возмужание пришло не в результате того, что театр «сжег то, чему поклонялся», или «поклонился тому, что сжигал». Оно продиктовано зовами жизни, ее сложным, неотвратимым движением. Поэтому, сохранив в главном {174} типично свое, ему лично присущее, театр если и меняется, то без насилия над собственной природой. Права М. Туровская, которая, говоря о Н. П. Акимове, признает: «Он отстоял в театральных боях привилегию быть самим собой»[[17]](#footnote-18).

Это относится к Театру комедии в целом, ибо «направление движения» его руководителя в полной мере отражено в облике труппы.

Вскоре после окончания войны театр лишился И. Гошевой, Л. Сухаревской, Б. Тенина, ушедших в московские театры. Вступивший в труппу Комедии в военные годы, В. Смирнов покинул ленинградский театр в пятидесятых годах. Но Комедия все же сохранила основное ядро артистов первого поколения. Среди них И. Зарубина, Е. Юнгер, К. Турецкая, О. Порудолинская, Н. Барченко, А. Сергеева, А. Вениаминов, П. Суханов, А. Савостьянов, И. Ханзель, Н. Волков. Незадолго до начала войны в труппу вступил Л. Колесов, ставший здесь по заслугам одним из основных мастеров. Тогда же в Комедию пришел из Большого драматического театра Л. Кровицкий, актер редкого по остроте и выразительности комедийного дарования, чья преждевременная смерть образовала заметную брешь в первом ряду артистов Комедии. Во время войны в труппу вступил К. Злобин, занявший здесь приметнейшее место, как тонкий исполнитель характерных эпизодических ролей, искусства очень трудного, в ансамбле спектакля чрезвычайно важного.

Смерть вырвала из рядов коллектива видных актеров «первого призыва» — А. Бонди, Ж. Лецкого, В. Киселева, Г. Флоринского.

Шло время.

Труппа пополнялась мастерами и начинающими артистами. Наряду с такими художниками сцены, как Е. Уварова, В. Усков, П. Панков, Г. Тейх, приходило новое подкрепление. Были здесь молодые мастера и совсем юные, только вступающие в жизнь недавние выпускники театральных вузов. Год за годом прибывали они, постепенно заняв в Комедии видное место: Л. Люлько, Я. Войткевич, А. Подгур, Л. Леонидов, Г. Воропаев, В. Карпова, А. Прохорова, С. Карпинская, М. Туликова, Л. Денега, А. Кириллов, Л. Милиндер, В. Труханов, Л. Лемке, В. Никитенко…

{175} Они постепенно усваивали общую стилевую манеру, характерную для этого театра, естественно «вписывались» в ансамбль основных мастеров. С другой стороны, они приносили с собою и нечто новое, идущее от наших дней, воспринятое в театральной школе. Теперь единый сплав определяет собою труппу Ленинградского театра комедии. Выше уже не раз подмечалось проникновение нового в сложившуюся в этом коллективе актерскую традицию.

Можно утверждать, что это новое складывалось из воздействия молодежи, занимающей теперь ключевые позиции в репертуаре, и из эволюции, которая, при сохранении общих принципов, заметна и в режиссуре. Проще говоря, еще раз подтверждается общеизвестная истина, что живое не стоит на месте.

Акимов, как уже выше было сказано, принадлежит к числу тех режиссеров, которые никоим образом не желали бы «умереть в актере» (автор этой книги, кстати сказать, абсолютно уверен в том, что таких режиссеров на свете не было и нет). Комедия — театр режиссерской воли, инициативы, театр, громко заявляющий о себе декларациями, статьями, полемичными выступлениями его руководителя. Театр, который, еще до вешалки, начинается с афиши, броской, активно творческой и никак не информационной.

Приходя в театр на Невском проспекте Ленинграда, зрители в фойе оказываются в атмосфере спектаклей разных лет — о них рассказывают виртуозно выполненные макеты — образная история творческих исканий коллектива. В сочетании с афишами, развешанными на стенах лестниц, макеты вводят нас в круг интересов театра последних лет. Конечно, имя Н. П. Акимова стоит в центре всех этих выразительных художественных деклараций театра. Действительно, если Акимов — не режиссер спектакля, то, как правило, он участвует в нем в роли художника, следовательно, он всюду и везде. Если в былые годы он привлекал для постановки своих друзей — режиссеров разных школ (А. Ремизову, Э. Гарина, Н. Рашевскую, М. Чежегова, Г. Козинцева и др.), то в последнее время в театре образовалась своя режиссура (Н. Лившиц, И. Гриншпун, начинающий Л. Цуцульковский).

Это симптоматично. Теперь можно говорить о режиссуре Ленинградского Театра комедии как о явлении собирательном. {176} Пожалуй, театру давно следовало вступить на подобный путь — режиссерская коллегия здесь теперь очень нужна, почерк каждого из режиссеров заметно обогащает труппу.

Если бы театру удалось отыскать и своих крупных композиторов (каким на протяжении долгих лет был А. С. Животов — автор музыки к «Школе злословия», «Валенсианской вдове», «Опасному повороту», «Тени», «Питомцам славы», «Обыкновенному чуду»), роль которых в комедийном театре безгранично велика, образовалась бы широкая коллегия художественного руководства, которая особенно важна при наличии все объединяющей фигуры Акимова.

Итак, вот уже более тридцати лет в Ленинграде существует своеобразный театр.

Начало каждого спектакля — энергичный приступ, которым берут зрителей «в плен». Театр не набирает сил для наступления на зрительный зал — он начинает с атаки. Сразу же возникает моторный ритм комедийной игры, где много движения, где графически острый рисунок или многокрасочный фон декораций, при безупречно сработанной бутафории (здесь любят вещь и ценят вещь в спектакле, здесь трудится великолепный художник-бутафор А. Дымшиц), задает тон постановке, где подкупает пластика актеров, их умение носить костюм, где нет боязни острой мизансцены или эксцентрической интермедии, где с особенной приязнью раскрываются двери для сатиры на то, что сатирическому осмеянию подлежит.

Словом, это очень «театральный» театр, где, как правило, не только не скрывают, что перед нами сцена и артисты, но и охотно подчеркивают это.

Повинуясь властному напору, зрительный зал оказывается не в состоянии спокойно наблюдать за происходящим на сценических подмостках. Вот часть публики разражается смехом, а другая — угрюмо замыкается в себе. Это в силу вступила полемика: многие работы Комедии по природе своей полемичны, так как их оружие — смех. А смех обладает удивительной способностью быть «избирательным». Он не для всех. Если приглядеться к нынешнему этапу в жизни Ленинградского театра комедии, заметишь, что сатира здесь частый гость, заявляющий о своем праве бичевать и лечить смехом.

{177} Театр комедии уже очень давно перестал быть чисто ленинградским явлением. Он, как правило, завершает каждый свой сезон в других городах страны. Он частый гость в Москве, он направляется и за рубеж — и повсюду вызывает широкие отклики. И, конечно, одновременно вызывает споры. Значит, есть в нем неиссякающая молодость. Хотя подчас слышишь отнюдь не праздный вопрос: а не остался ли он в своем «главном» стоящим на том плацдарме, который укрепил для себя в конце тридцатых годов? Этот вопрос не праздный, так как задается не скучающими обывателями, а людьми, пытливо приглядывающимися к тому, что происходит на нашей театральной улице. Мне кажется, что сегодня нет оснований, говоря о Ленинградском театре комедии, все время оглядываться назад и в старых фотографиях искать навсегда запечатленные черты. Даже в своих возобновлениях театр свидетельствует о том, что он — в движении. Но если бы даже оказалось, как это случается в искусстве, что театр в своем главном высказался «в молодости», то и это ему не в укор. Вопрос о том, когда кому доспеть, — вопрос в той же степени интересный, как и нерешенный. И, может быть, окажется, что еще не все «главное» театром сказано, что многое им припасено для завтрашнего дня. Разве это редкость?

А пока — есть в Ленинграде на Невском проспекте Театр комедии. У него свое лицо, своя повадка. Его ни с кем не спутаешь. Он прочно вошел в наше художественное сознание, как одно из интереснейших явлений нашей художественной жизни.

Книга была уже закончена, когда мы узнали, что Театру комедии присвоено звание академического. Так и должно было быть. Весь прожитый театром путь вел к признанию значительности вклада, внесенного Комедией в сценическое искусство Советского Союза.

1. Н. Акимов. Не будем нарушать условий игры. «Рабочий и театр», 1935, № 13, стр. 6. [↑](#footnote-ref-2)
2. Н. Акимов. Заметки о комедии. «Искусство и жизнь», 1938, № 1, стр. 30. [↑](#footnote-ref-3)
3. Н. П. Акимов. Путешествие в Иллирию. «Двенадцатая ночь». Изд. Театра комедии. Л., 1938, стр. 32. [↑](#footnote-ref-4)
4. Б. Зингерман. Акимов сегодня. «Театр», 1955, № 12, стр. 42. [↑](#footnote-ref-5)
5. С. М. Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи. М., «Искусство», 1960, стр. 73. [↑](#footnote-ref-6)
6. «Ирина Гошева». Л., Изд. Театра комедии, 1939, стр. 7. [↑](#footnote-ref-7)
7. Г. Флоринский. Театр комедии. Сб. «Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны». Л., «Искусство», 1948, стр. 186 – 187. [↑](#footnote-ref-8)
8. Сергей Юткевич. На премьере. Письмо из Сталинабада. «Литература и искусство», 1943, 13 февраля. [↑](#footnote-ref-9)
9. А. Смирнов. «На всякого мудреца довольно простоты». Спектакль Театра комедии. «Вечерний Ленинград», 1946, 4 июля. [↑](#footnote-ref-10)
10. Глеб Граков. Рецидивы формализма. О гастролях Ленинградского Театра комедии в Москве. «Правда», 1949, 5 августа. [↑](#footnote-ref-11)
11. См.: Ю. Ханютин. Театр без режиссуры. «Комсомольская правда», 1953, 20 июля; Б. Медведев, М. Туровская. В. поисках своего лица. «Советское искусство», 1953, 8 августа; Н. Игнатьева. Без ясной цели. «Литературная газета», 1953, 15 августа; Н. Калитин. Плоды режиссерской нетребовательности. «Правда», 1953, 16 августа. [↑](#footnote-ref-12)
12. Б. Медведев, М. Туровская. В поисках своего лица. «Советское искусство», 1953, 8 августа. [↑](#footnote-ref-13)
13. Инна Соловьева. Двинуться дальше вперед. Гастроли Ленинградского Театра комедии. «Советская Россия», 1956, 4 октября. [↑](#footnote-ref-14)
14. Н. Акимов. Режиссер о спектакле «Ревизор» Н. Гоголя в Театре комедии. «Ленинградская правда», 1958, 29 ноября. [↑](#footnote-ref-15)
15. Г. Макогоненко. Размышляя о спектакле «Ревизор». «Советская культура», 1959, 18 апреля. [↑](#footnote-ref-16)
16. С. Конончук. Поединок без победителей. «Московский комсомолец», 1966, 26 июля. [↑](#footnote-ref-17)
17. М. Туровская. Николай Акимов. «Театр», 1962, № 1, стр. 59. [↑](#footnote-ref-18)