

С. Никулин

Последняя острота Акимова

Осенний приезд в Москву Ленинградского театра комедии был печален: Акимов умер через несколько дней после открытия гастролей. Цветы, которые зрители бросали на сцену, актеры складывали на подмостках в одинокий пестрый холмик: они предназначались Акимову. Успех был большой: зал заполняли многочисленные поклонники акимовского мастерства. За что они любили Акимова? Его остроумие было легендарным, его образованность — удивительной. Акимов вырос в 20-е годы; независимость, с которой он выступил, осталась в нем навсегда. Он умел обособляться, хотя и был подвержен многим влияниям. Акимов-театральный художник — это мирискусник, прошедший выучку у конструктивистов и экспрессионистов. У первых он взял любовь к старому искусству и веру в живописность; у вторых — пафос создания нового быта и объемную жесткость в организации сценического пространства; у третьих — остроту наблюдений и неожиданную подачу предметов. В силу своего характера и таланта Акимов не стал приверженцем ни одного из этих художественных течений: для мирискусничества он был слишком современен, для конструктивизма — слишком эстет, для экспрессионизма — слишком жизнерадостен. Акимов-режиссер вел свои поиски в русле сделанных Вахтанговым открытий; его спектакли тоже окрашивала ирония, правда, в отличие от вахтанговской, лишенная трагизма, а порой и философии; в Театре имени Евг. Вахтангова он дебютировал как режиссер своим скандальным «Гамлетом» (1932). Критики были очень недовольны: Акимов лишил трагедию привычных сценических традиций и привычной философии, поставив ее как произведение о политической борьбе за власть; Акимов ввел в пьесу отрывки из произведений Ульриха фон Гуттена и Эразма Роттердамского, гуманистов средневековья. Он любил классическую немецкую и нидерландскую культуру, особенно живопись Босха, Брейгеля, Бальдунга Грина; да и в самом характере и работах Акимова были педантизм и обстоятельность, сложное сочетание иронии и сентиментальности. Теперь, думая о возможностях Акимова, пони-

маешь: он мог еще несколько десятилетий назад стать основателем того самого «интеллектуального» искусства, о котором так много и порой скучно размышляли последнее время. В какой-то мере он был им. Сегодня, когда сложился холодно-красивый или эксцентрично-изящный стиль «интеллектуальных» спектаклей, шутливая несерьезность и яркость акимовских постановок кажутся неподходящим и вынужденным обличьем вольнодумства Акимова. И, наверно, акимовские спектакли померкли бы рядом с современными. Но в них было одно свойство, сегодня утраченное режиссерами этого стиля: интеллектуализм Акимова был демократичен. Акимов умел сочетать его с искусством, может быть, на строгий современный вкус неглубоким и легкомысленным, но живым и радостным. Казалось, аналитическому мышлению Акимова было чуждо все романтическое — об этом часто писали критики. Но в лучших спектаклях Акимова жил тот «пламенный рационализм», который Блок находил у Гейне. Может быть, в этом заключалось их обаяние? Один из образов романтического искусства — образ «теней» — сопровождал Акимова всю жизнь; эффекты теневого театра, эффекты отражения людей, предметов он использовал во многих спектаклях. Романтики стилизовали героев поэм, романов, балетов, драм с «царством теней», чтобы там они смогли понять цель и ценность своей жизни: бестелесный мир заключал в себе больше справедливости и смысла, чем мир реальный. У Акимова эта бестелесность сопутствует злу; оно реально и в то же время призрачно, как реально и призрачна Тень в пьесе Шварца или персонажи «Теней» Салтыкова-Щедрина. Философское содержание таких постановок Акимова, как «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо», «Дело», «Свадьба Кречинского», «Тени», исчерпывалось проблемой добра и зла. Она никогда не была у Акимова назидательной и абстрактной: благодаря трезвости и юмору мастера эта проблема получала форму сценически яркую и житейски конкретную. Анатолий Франс писал, что веселость мыслящих людей называется смелостью ума. Мышление Акимова было свободным и смелым. Может быть, поэтому оно казалось когда-то парадоксальным? Сегодня оно таким не кажется. Было ли оно веселым? Юмор Акимова — юмор человека не веселого, но жизнелюбивого; в нем нет беззаботности, он «омрачен» язвительностью. Акимов признался в этом несколько лет назад: «В детстве я слышал легенду, что клоуны — самые мрачные люди на свете, и только в результате опыта я смог оценить всю справедливость этого наблюдения...»

Однако творчеством своим Акимов многим доставлял мгновения радости. Не за это ли были благодарны люди, ежевечерне, почти целый месяц, заполнявшие зал Театра сатиры, где шли последние гастролы Акимова? Он был заложником яркой театральной формы и высокого режиссерского профессионализма в советском театре 40-х — начала 50-х годов. В эти годы Акимов поставил спектакли, которые сегодня вспоминаются с любовью и уважением: «Тень» (1940), «Дракон» (1944), «Путешествие господина Перришона» (1946), «Дело» (1948—1954), «Тени» (1951); сделал оформление к «Дороге в Нью-Йорк»

Е. Юнгер
«Заноза»
Франсуазы
Саган,
«Разрыв»
Андре Руссена
«Равнодушном
красавце»
Жана Кокто

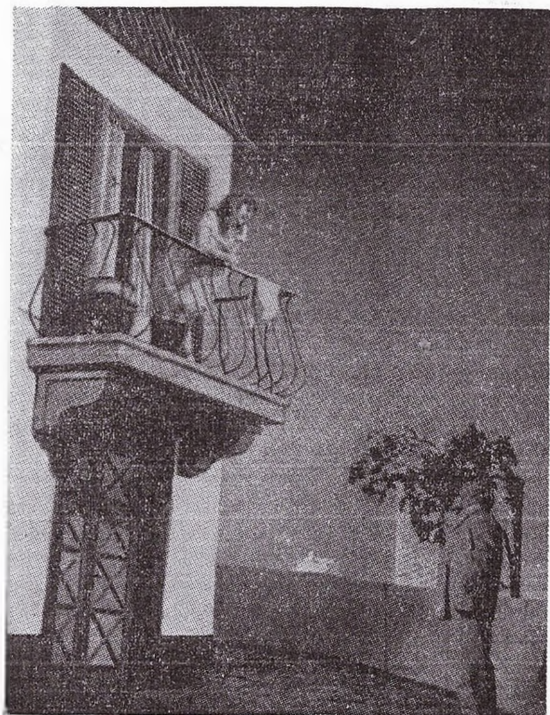


(1943) и «Мадемуазель Нитуш» (1945). Не так давно критика обратила внимание на формирование типа режиссера-профессионала, режиссера-практика. Таких режиссеров отличает энергичный и деловой стиль работы, а их спектакли — «жесткоконструктивный характер всех предлагаемых решений; ...неожиданная плакатность в формах затейливых и изящных». Они показались какими-то иноземцами — так неожиданно и своеобразно было их появление на театральном горизонте 60-х годов. На самом деле их прямой предшественник — Акимов; у них та же любовь к точным пространственным решениям спектакля, та же любовь к сценическому трюку. Конечно, спектакли этих ре-

жиссеров совсем не похожи на акимовские, но именно Акимов сохранил ту культуру театральности, которую они сегодня совершенствуют и преображают. В этом — они наследники Акимова.

Акимов умер, но его театр продолжает жить. Театру будет трудно: Акимов не создал своей художественной «системы», которую он мог бы оставить в наследство. Но он оставил немало: память о себе — блестящем человеке и честном художнике; ей можно завидовать. Театр комедии показал шесть спектаклей. Постановщиком и художником четырех из них — «Тени» Е. Шварца, «Звонка в пустую квартиру» Д. Угрюмова, «Ничего не случилось» М. Гиндина и Г. Рябина и «Пятого выстрела» тех же авторов — был Акимов. К остальным двум — «Цилиндру» Де Филиппо и «Силуэтам Парижа» Ж. Кокто, Ф. Саган, А. Руссена — он сделал декорации; скажем сначала об этих спектаклях. В один вечер даются три одноактные пьесы французских драматургов: «Равнодушный красавец» Ж. Кокто, «Заноза» Ф. Саган, «Разрыв» А. Руссена — а сам спектакль называется «Силуэты Парижа» (режиссер С. Лифсон). Во всех пьесах речь идет о любви и о любви к искусству; во всех пьесах главные женские роли играет Е. Юнгер; это нелегко, потому что характеры, которые должна представить актриса, очень разные. Пьеса Кокто была написана для Эдит Пиаф в форме монолога женщины, измученной ревностью. Кокто — писатель и поэт изысканный, однако не бесстрастный. Его пьеса требует от актрисы темперамента такой же силы и такой же природы, как у Эдит Пиаф, — тогда она может потрясти. У Е. Юнгер темперамент иной — не площадной, а более изящный, более интеллектуальный. Он скорее подходит для другой пьесы — «Заноза», и предстает там во всем блеске; Е. Юнгер играет бедную, тяжело больную актрису, лишенную возможности выступать и находящую утешение в невинных мистификациях. Здесь Е. Юнгер подыгрывает В. Захаров — исполнитель роли Люсьена, слуги в гостинице. Этот молодой актер, о котором хорошо отзываются многие театральные критики и который нра-

Цилиндр
Де Филиппо



вится публике, замечателен тем, что у него темперамент «героя» и облик «характерного» актера; это интересное сочетание, при несомненном даровании исполнителя, дает ему достаточно возможностей. В роли Люсьена он наивен и естествен, но в его нервозности есть неприятная жесткость. «Равнодушный красавец» и «Заноза» — драматичны, но не производят мрачного впечатления. «Разрыв» составляет им в этом смысле контраст, хотя и задуман как самая смешная часть спектакля. Его персонажи излишне шаржированы, а в нем самом осмеивается все то, чем создатели спектакля так сосредоточенно любовались в первых двух пьесах: страсть и страсть к искусству. Здесь эти темы решены с неожиданным цинизмом, а Е. Юнгер в каком-то мрачном иступлении играет жену богатого французского буржуа, которая уговаривает любовницу своего мужа вернуться к нему. «Цилиндр» Де Филиппо (режиссер И. Гриншпун) — спектакль о бедных итальянцах, которые хитроумно борются с нищетой. В этой превосходной пьесе сплетаются из-

тичным умом; В. Усков (Оттило) вносит в спектакль тему бодрой старости, с виду хваткой и циничной, а по сути благородной и доброй. В спектакле нет того цельного и точного ощущения от пьесы, которое так удалось передать Акимову в своей афише к этой постановке: на фоне темных домов и зловещего желтого неба изображен потрепанный джентльмен, одетый с претензией на элегантность, в цилиндре, с черепом вместо лица; этот жуткий череп составлен из фигур пышногрудых женщин и лукаво улыбающихся мужчин, он страшен и жизнерадостен одновременно. Режиссура этих двух спектаклей — режиссура не очень взыскательная: воображение ее небогато, она пытается быть яркой и изящной, но ей это плохо удается. А главное, в ней нет непринужденности, нет спокойного и уверенного отношения к самой себе, к театральному искусству — всего того, чем щеголял и бравировал Акимов в последние годы жизни, ставя спектакли зачастую неприятные, безыскусные, но обаятельные чувством меры и уверенностью.



Г. Воропаев
(Ученый) и
Л. Милиндер
(Тень).
«Тень»
Е. Шварца

любленный натуралистами мотив «продажной любви» и любимое романтиками сочетание «любви и смерти». В спектакле они получили мелодраматическую окраску. Герои пьесы изображаются с помощью уже сложившихся представлений о манере говорить и поведении итальянцев — спектакль не открывает ничего нового, более того, старое используется в нем с небогатой выдумкой. А. Чернова (Рита) и Г. Воропаев (Родольфо) создают уже давно знакомые характеры молодых итальянцев со всеми полагающимися им темпераментом и жестикуляцией; А. Бениаминов (Агостино) играет так полюбившийся ему образ эксцентрического чудака с нежным сердцем и прак-

В яркой и взволнованной жизни театра 60-х годов Акимову принадлежало место человека скептического, для которого невольно прошлое стало мерилем настоящего. Театральная молодежь 60-х годов имела других кумиров, других «властителей дум»; спектакли Акимова ей не очень нравились. Но молодежь тянулась к самому Акимову; об уме, культуре, юморе Акимова она говорила восторженно, о его спектаклях — сдержанно. Конечно, эта молодежь не видела Акимова во всем его блеске и об этом периоде жизни режиссера могла судить только по возобновленным спектаклям 40-х годов. «Тень» — спектакль старый, но сохранивший свое обаяние. Оно не в сатири-

ческой заостренности персонажей, не в сценической яркости их костюмов, гримов, пластики. Оно в той дрожащей и срывающейся интонации, которую создают романтические детали спектакля, может быть, старомодные, но такие праздничные и волнующие: в лоснящихся цилиндрах и строгих фраках, в таинственных домино и лазоревых платьях с изображением Арлекинов и Пьеро, в плащах, стелющихся по ступеням, и темнелищих арапчатах в разноцветных париках. Почти все персонажи спектакля решены как сатирические маски, только Ученый (Г. Воропаев) и Аннунциата (В. Карпова) имеют живые черты и страсти; среди суеящихся фантастических масок двое страдают и мучаются. В акимовской «Тени» — отблеск мейерхольдовских постановок; вероятно, «Тень» — воспоминания Акимова о Мейерхольде. Но все это — Акимов почти тридцатилетней давности. С конца 50-х годов Акимов выступает как создатель советского комедийного жанра; в это время он организует при Театре комедии литературное объединение

«Пятый выстрел» и «Ничего не случилось». Еще Акимов выразил в них то, что занимало его последнее время: он пытался понять молодое поколение и сформулировать свое простое и доброжелательное отношение к нему. Акимов так и поставил эти спектакли: сочувственно и добро. В «Ничего не случилось» младшее поколение заботится о счастье старшего; оно тревожится за его неустроенность и одиночество. За этим молодежь забывает свои заботы и свои проблемы, не может устроить собственную жизнь. В «Пятом выстреле» — будни научно-исследовательского института нарушаются молодым ученым-максималистом. Этот характер, за последние годы так часто появляющийся на сценах, получает в спектакле живую и неожиданную трактовку благодаря талантливому актеру С. Коковкину (Быстров). Он играет своего героя обаятельным авантюристом-неудачником, энергично независимым и поэтически веселым. Во многих театрах предстал образ современной молодежи, чье бесшабашное веселье кажется старшему поколению

Ульянова
(Джули) и
Беняминов
(инстр
мансов),
Сень
Шварца



молодых драматургов. Акимов понимал, что сразу выпускать шедевры невозможно, и отношение у него к этой трудной задаче было, как всегда, деловитоспокойное. Хотя имя Акимова не значилось среди многочисленных комедий, вышедших из недр литературного объединения, его влияние было велико. В этих пьесах отражались не только мысли Акимова по поводу того, какой должна быть комедия, но и его отношение к некоторым современным пьесам. Часто оно было ироничным: Акимов посмеивался над многими ситуациями пьес А. Володина, Э. Радзинского, Я. Волчека, как это видно из двух последних комедийных спектаклей, показанных ленинградцами, —

дикарством, а душевные мучения — кривляньем; художники выражали свою тревогу и сомнения. Акимов был менее внимателен, но более оптимистичен: молодежь в его спектаклях предстала почти идиллической. Такая она и в «Звонке в пустую квартиру». Эта пьеса идет в Театре имени Вл. Маяковского с подзаголовком «сентиментальная комедия»: театр как бы извиняется за некоторые ситуации и характеры комедии. На афише ленинградцев такого подзаголовка нет: для Акимова все в пьесе заслуживает самого серьезного к себе отношения. Сюжет ее полон классических водевильных ситуаций и чем-то напоминает знаменитый роман Коллинза «Женщина в белом»:

молодежь во всеоружии сил, ума, смелости спасает старушку от сумасшедшего дома, куда ее хотел посадить сосед, как говорится, «из-за квартиры». В спектакле комические мистификации, которые так любил Акимов, разыграны актерами местами весело и зло, местами назидательно и азартно — с холодной яркостью и несколько сентиментальным умилением. Акимов не понять, если забыть, что он жил в Ленинграде. Когда-то он назывался Петербург — город великолепных дворцов и блестящих салонов — каменный Нарцисс, горделиво смотрящий в воды Невы. В этом туманном и сыром городе барства могла родиться мечта о синем небе и белых замках посреди зеленых морей. Часто подобный пейзаж возникал в акимовских декорациях. Но сам он оставался городским человеком: его восхищали поиски современных архитекторов, его тревожила судьба старых зданий. Акимов не знал тоски по уходящей жизни, хотя любил и собирал антикварные вещи. Этот поэт вещей, этот режиссер-«дизайнер» мечтал не только о синих небесах и зеленых просторах, но и о комфортабельном убранстве мира; в конце жизни он улыбался будущему уже чуть дрожащей улыбкой.

В тот последний вечер шла прославленная «Тень». Говорят, Акимов почувствовал себя плохо и решил отдохнуть. Уходя из театра, он обещал вернуться к концу спектакля и, объясняя, пошутил: «Я не хочу, чтобы раньше времени распространялись слухи о моей смерти». Вернувшись, он выходил на вызовы; успех его радовал. В ту ночь Акимов умер.

Рядом с Николаем Павловичем

Интервью с актерами
Театра комедии

А. Бениаминов:

Мы утратили дорогого друга, наставника и соратника, который поражал нас могучей энергией; даже те, кто работал с ним десятки лет, не могут представить себе, сколько трудился этот человек. Даже когда болел, он рисовал портреты. Помню, делая плакат к пьесе Эдуарда Де Филиппо «Призраки», Николай Павлович сделал около сорока вариантов, чтобы выбрать один. Николай Павлович точно спешил, торопился отдать все, что имел, работая сверх всяких норм! Он оставил громадное литературно-художественное наследие.

Николай Павлович воспитывал коллектив в духе преданности и любви к своему театру, зорко следил за успехом каждого сотрудника, будь то артист или рабочий сцены. Он терпеливо растил каждого артиста, выискивая в нем то, что даже сам артист не предполагал в себе самом. Больше всего он ценил в актере изобретательность, развивал в нем умение самостоятельно работать. Репетиции с Николаем Павловичем всегда были праздником для нас, каким-то откровением. Удивляли светлый ум, глубокий анализ, поразительное проникновение в суть происходящего. Мы ловили каждое его слово, мысль и предельно точное определение происходящего.

У Николая Павловича ирония перемежалась с сердечной добротой, мудрость — с чуткой внимательностью. Подчас он казался суровым и строгим, а по сути — был добрым и скромным, уважающим точку зрения других и готовым пересмотреть свои позиции. Но когда был уверен в чем-либо, то — непреклонным, готовым отстаивать свое мнение и в таких случаях непримиримым и воинственным.

Николай Павлович глубоко любил зрителей и перед любой премьерой обязательно приглашал на репетиции многочисленных друзей театра, молодых и старых. К тем и другим он чутко прислушивался. Трогательно было отношение Николая Павловича к ветеранам сцены: первые спектакли показывались им и только после этого — широкой публике.