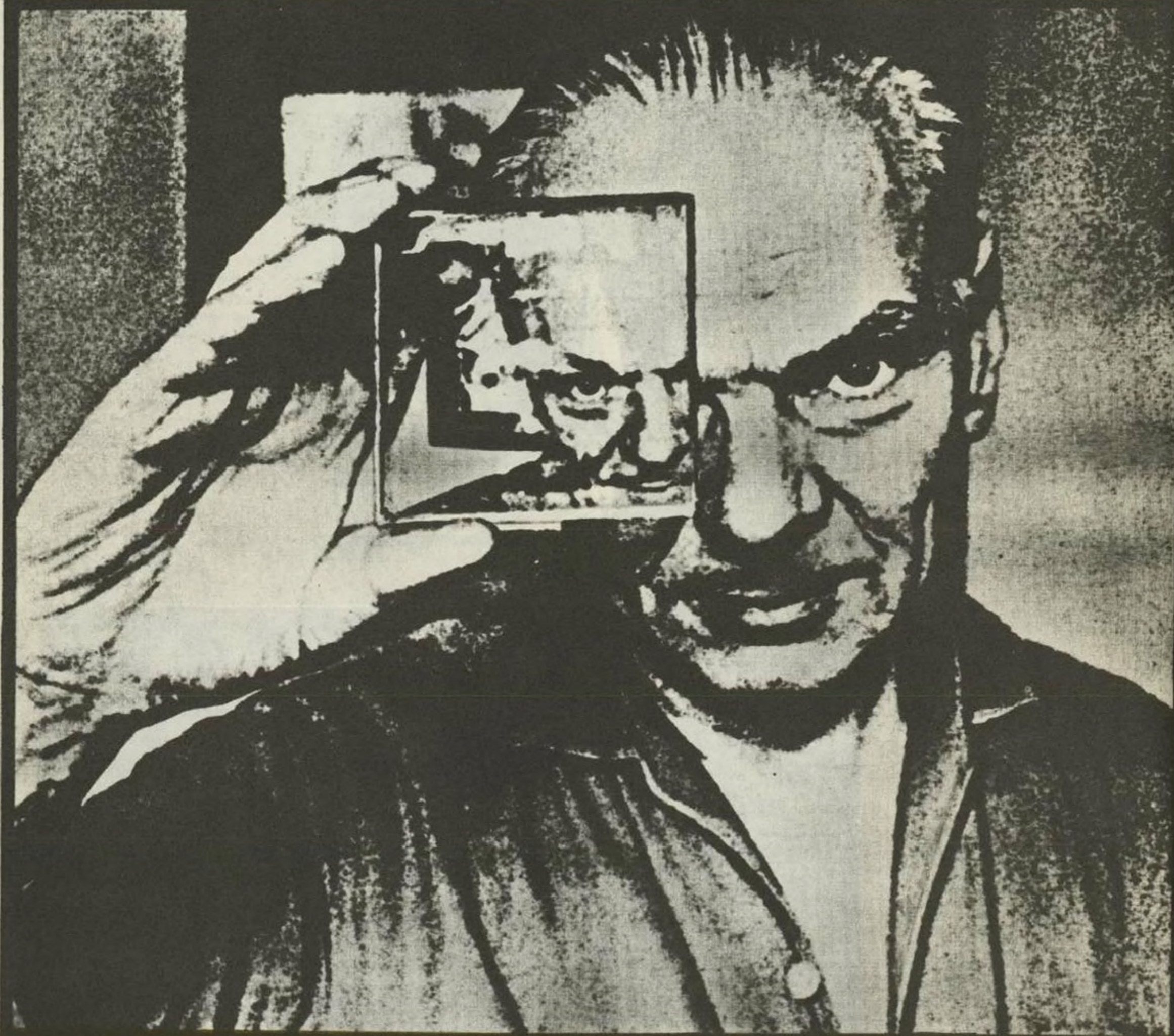


ВСПОМИНАЯ



АКИМОВА



Я не был знаком с Акимовым, не слышал его выступлений, не вступал с ним в разговор, но видел его — хотя издали — не один раз, перед началом спектаклей, в фойе московских театральных и концертных залов. Эти мимолетные впечатления врезались на всю жизнь, не менее остро, чем лучшие акимовские постановки. Представьте себе фойе, переполненное всегда торопящейся, всегда возбужденной московской толпой, — гастроли театра Комедии вызывали ни с чем не сравнимый интерес, а в 40-х годах казались, да фактически и были, чем-то вроде гастролей европейского театра. И посреди этой сутолоки и этой толчеи неторопливой походкой расхаживал абсолютно спокойный и уверенный в себе человек, вышедший, чтобы встретить друзей и выяснить, какова на дворе театральная погода. Так расхаживает художник в момент, когда открывается вернисаж, но совершенно иначе ведет себя режиссер, в котором еще не умер актер и который с готовностью опьяняется гулом и шумом театрального зала. Теперь я понимаю, что спокойствием Акимова было спокойствием мастера, владеющего своим ремеслом, и спокойствием скептика, знающего цену успеху. В правоту своего дела он верил всегда, и поэтому-то с таким достоинством держал себя в черные дни: никаких покаянных спектаклей, никаких покаянных речей; он и в театре имени Ленсовета оставался собой, разве что стал саркастичнее и злее.

Но мы-то любили другой его смех: утонченный, подчас вовсе неуловимый. В нынешнем театре так уже не смеются, а в театре Комедии так мог смеяться и реквизит. В «Путешествии господина Перришона», когда Полковник вызывал Перришона на дуэль, в дверях дома появлялись офицеры-секунданты, очень деловитые, нагло-элегантные, они все время подкручива-

ли длинные гасконские усы. А за стеной двора останавливался экипаж Полковника, на котором был установлен гроб — заранее купленный для злополучного Перришона. Появление гроба вызывало веселье — в первый и последний раз в истории театра. Сколько тяжеловесных метафор использовало этот мрачный аксессуар, а вот Акимов сумел переиграть его, сумел заставить гроб улыбаться.

Было ли это дьявольщиной, было ли шуткой, беззаботной игрой — трудно сказать: прозрачный акимовский стиль включал в себя многое, неизменно оставаясь прозрачным. Но по своей художественной традиции Акимов — просветитель, а по ведущей черте — бестрепетный, страха не знавший рационалист. Его отношение к миру было иронически-здоровым. Это был один из умнейших людей своего времени, Чацкий комедийного театра. Всю жизнь Акимов боролся за то, чтобы не утратить присутствия духа и сохранить ясность ума. Всю жизнь Акимов сопротивлялся безумию — в том числе безумию профессиональному. Он, может быть, потому не пощадил Гамлета в своей нашумевшей московской постановке, потому не увлекся мотивами сумасшествия Гамлета и Офелии, но настаивал на мотиве борьбы за престол, что безумие вообще не представлялось ему поэтической темой. Он видел в безумии зло, социальную болезнь и социальную опасность XX века. Его комедийные персонажи — почти все смешные и не очень смешные безумцы. Таким безумцем был даже водевильный лавочник Перришон, казалось бы — само воплощение здравого смысла.

Ставя высокую коме-

дию, современную притчу или классический водевиль, Акимов сохранял верность себе, комедийная техника его была изощренно-аналитичной. Режиссер раскрывал ясную механику человеческого поступков и очевидную подноготную человеческих слов, он не любил непроясненных психологических тайн, он считал своим правом, обязанностью своею, разгадать любой, самый загадочный персонаж, с бесстрастным изысканием математика разрешить любую душевную загадку. В этом смысле Акимов — подлинный человек 20-х годов, противник сугубо психологического театра. В порядке искусствоведческого парадокса можно предположить, что и Акимов, и другие представители театральной инженерии тех лет довели до логического конца, освободив их от мистики, светотени и многозначительной глубины, некоторые художественные установки предшественников и антиподов своих — символистов. Речь идет о близком тем и другим персонаже-марионетке. Но у Акимова не рок, но порок подчиняет себе человека. Это, конечно, другой стиль и другой ранг художественной мысли. Театром марионеток театр Комедии так и не стал, а театром поэта — стал, и объяснить это чудо не так-то просто.

Попробуем все-таки понять, как и почему это произошло.

Акимов мог посмеяться над многим, казалось — надо всем, но так только казалось, а на самом деле было не так. Существовали сферы, на которые акимовская насмешливость не посягала. Были феномены, которые и в Акимове-режиссере рождали волнение и энтузиазм. Он никогда бы не мог унижить челове-

Вадим ГАЕВСКИЙ

Смех и отвага

ский подвиг (а потому «Дон Жуан» Байрона и «Жаворонок» Ануя вошли в его — притом только в его — репертуар). Он никогда не мог бы посмеяться над женщиной, тем более — женщиной красивой. Ни в одном из театров 30—40-х годов не было столько прекрасных актрис. Почти ни в одном театре женский персонаж не играл столь ответственной и столь деликатной роли. Героиня акимовских спектаклей являла собой колдовскую, опьяняющую красоту и незамутненный изысканный разум. Она была волшебницей и санитаркой. Она врачевала очарованием, трезвостью, насмешливым взглядом. В «Острове мира», в одном из самых эксцентрических, избыточно эксцентрических спектаклей Акимова, посреди всеобщей безумной, бессмысленной, безалаберной кутерьмы царила капризная обиженная красота Елены Юнгер, царил ее легкий возвышенный ум, и это делало блестящий спектакль спектаклем прекрасным. Я думаю, что после Мариусы Петипа не было в этом городе режиссера, который умел бы так эффектно подать женский портрет, так опозитивировать образ актрисы. Акимов — Лев Гурьич Синичкин столичной петербургской сцены. Так и видишь, как властно и нежно ведет он на сцену — ведет к торжеству — робеющую и уже околдованную театром обаятельную дебютантку.

Этой ситуацией — молодой дебютантки, влюбленной в театр, Акимов вдохновлялся, когда оформлял «Мадемуазель Нитуш», сказочный спектакль Вахтанговского театра. Какой там был Театр! Какой Париж! И какой пригород Парижа! Спектакль готовился в начале 40-х, когда о Париже можно было лишь мечтать, либо читать в старых книгах. И Акимов — в этом весь он — совместил мечтания с доскональным знанием дела. Подобно Эйзенштейну в кино, он являл собой идеальный тип художника-режиссера. Шутя и играя, Акимов осуществил

то, что так трудно было осуществить Александру Бенуа, великому художнику и искусствоведу. Причин тут много, а главная та, что Бенуа-мирискусник был человеком музея, заложником прошлого в театре XX века. На сцене он воскрешал старину (это не относится лишь к гениальному «Петрушке»). Акимов на сцене угадывал и проектировал новый рождающийся стиль (а это как раз и приводило к бесконечным эксцессам). Акимов — последний мирискусник и первый дизайнер в русском театре. Вспомним макеты Акимова, любой его декорационный эскиз. Здесь все элементы излюбленной мирискусниками художественной старины: колонны, волюты, баллюстрады, кушетки, венецианские окна, венецианские зеркала, но все это кажется не лавкой древности, но праздничным маскарадом вещей, веселым театром архитектуры и быта. Потому что волюты помещались в открытые, залитый солнцем интерьер, а баллюстрады соседствовали со столами и стульями неожиданного, увлекательного-современного рисунка. Просторный, праздничный, идеально спланированный, незахламленный и незагроможденный, даже как будто бы невесомый, акимовский интерьер был некоторым утопическим интерьером, интерьером утопии, художественной прежде всего, но, может быть, и социальной. Здесь оживала утопия жизни, в которой художники играют организующую роль, в которой художник с неизбежностью становится режиссером.

Что остается от подобных утопий, от подобной игры? Обычно ничего, кроме памяти и легенды. Но Акимов, повторим это еще раз, был человеком 20-х годов, тех лет, что верили в вещь и предмет и не очень почтительно относились к легендам. И Акимов не был бы собой, если бы не оставил после себя реальный предмет, если бы не увековечил себя в памяти вещной. Эта вещь, этот предмет — существующая

и сейчас афиша театра Комедии, одна из самых замечательных театральных афиш, эмблема театра и графический акимовский автопортрет: спектакль шрифтов, карнавал черных и красных букв и поединок двух пересекающихся, острых, как клинки, строчек.

Акимов был блестящим представителем петроградской графической школы и оставался графиком всегда и во всем. Графичным был стиль его мысли и даже его легендарных острот, графичным был стиль его живописи и его режиссуры. Легкие силуэты театральных персонажей, заполнявшие пространство его четких мизансцен, почти никогда не обрастали излишней плотью, — поэтому «Тень» стала его спектаклем-эмблемой. Грузную ложно-достоверную эстетику 30—40-х годов Акимов не признавал, полемизируя с ней на словах и на деле. Когда же, уже в пятидесятых годах, началось движение к подлинной достоверности, Акимов его не поддерживал. Он предпочитал ставить сомнительные силуэтные комедии молодых драматургов, лишённые и плоти и смысла. История советского театра бесконечно грустна. В двусмысленные ситуации попадали не только приспособленцы и глупцы, но и рыцари без страха и упрека.

М. ГОРЕЛИК

Лошади Гамлета

Премьера акимовского «Гамлета» в театре Вахтангова состоялась 19 мая 1932 года. А завтра разразилась критическая буря. Подобную ситуацию трудно припомнить: откликнулось более 90 авторов. Кампания против спектакля проходила широко и дружно. Вс. Вишневский и Ю. Юзовский на диспуте во Всероскомдраме выступили со своими «встречными» планами постановки «Гамлета» по-советски. В течение пяти дней шли заседания в Комакадемии. Сам Мейерхольд объявил поход против «акимовщины».

В «Гамлете» Акимов говорил о своем времени, и тема борьбы за престол, тема макиавеллизма и политического авантюризма раскрывала содержание современной эпохи. То был спектакль про варварство и его ужасные последствия.

Спектакль, репетиции которого проводились под неусыпным оком художественно-политического совета, проверенный и утвержденный к постановке всевозможными инстанциями, тем не менее, оказался неожиданным для всех. Хотели увидеть эпоху Шекспира с парадной стороны, а увидели мир жестокий, варварский, в котором принц Гамлет стремительно шел к власти, ненавидя даже собственную мать. Мир, показанный в спектакле, был миром предательства, подозрительности, расчета и похоти (Офелия — общая любовница), пресмыкания перед сильнейшим. Таким миром правит страх.

Акимов создавал политический спектакль. Но с хитроумностью Улисса упаковывал его в волшебную красивую оболочку елизаветинской эпохи. Он заставил зрителя хохотать на протяжении всего действия. Пожалуй, именно это сочетание красоты и комедийной стихии оградило участников от страшных последствий, какие недавно постигли создателей «Гамлета» во МХАТе 2-ом.

Сценическая жизнь спектакля уложилась в один театральный сезон. Его никто не закрывал, никто официально не запрещал: просто декорации прохудились. Испуганные же вахтанговцы расстались не только со спектаклем, но и с его постановщиком. Осталась лишь легенда о нелепой выходке молодого неумелого художника-режиссера.

В Театральной Энциклопедии, в статье об Акимове есть строчка: «С 1929 года Акимов работает как режиссер, одновременно оформляя свои спектакли; 1-я самостоятельная работа Акимова — «Гамлет» (Т-р Вахтангова, 1932) носила формалистический характер... И дальше, в статье о театре Вахтангова: «Серьезной неудачей явилась вульгарно-социологическая постановка «Гамлета», построенная на надуманном мотиве борьбы Гамлета за престол». Наконец в статье об истории постановок пьесы «Гамлет» — ни слова об акимовском спектакле.

Энциклопедия старовата. Год выпуска все-таки 1961. Возьмем двухтомник Акимова 1978 года со вступительной статьей С. Цимбала. «Шекспир, — писал критик, — из могучего союзника режиссера превратился в столь же могучего противника...» Просмотрев еще ряд книг по истории театра, можно окончательно убедиться в однозначности оценок этого спектакля.

Предлагаемый перевод статьи М. Горелика «Лошади Гамлета» может вызвать интерес тем, что она входит в тот массив иностранной прессы (несмотря на «железный занавес», за рубежом было опубликовано 20 статей об этом спектакле), который до сих пор не принимали у нас во внимание. Это взгляд постороннего, взгляд очевидца и ровесника Акимова.



Вахтанговский театр в советской Москве открыл сезон новой, тщательно разработанной постановкой «Гамлета» с неожиданным Призраком: без туманного нечто, без таинственного зеленого света, без голоса за сценой. Переодетый в отцовские доспехи, Гамлет сам выступает в роли Призрака.

Сейчас русские очень увлечены Шекспиром и ставят его особенно часто. С подлинно большевистским восторгом, трудным для понимания иностранца, они жадно вчитываются в строки великого певца феодализма. Но, читая, интерпретируют его в соответствии с Евангелием от Маркса.

Как же будут толковать они этого мрачного, субтильного принца, чьи колебания для марксизма — ересь?

«Быть или не быть» больше не является законным вопросом в Советском Союзе: он уже, так сказать, ликвидирован.

Театр Вахтангова — один из лучших в Москве, с современным интерьером, со сценой, близкой по размерам к Метрополитен-Опера, с красивой и хорошо одетой публикой, публикой, которую в России можно даже назвать элегантно.

«Гамлет» театра имени Вахтангова, быть может, самая расточительная постановка из когда-либо осуще-

Опубликовано в американском журнале «Theatre Arts Monthly», 1932. Vol. 16. November, p. 882—887.



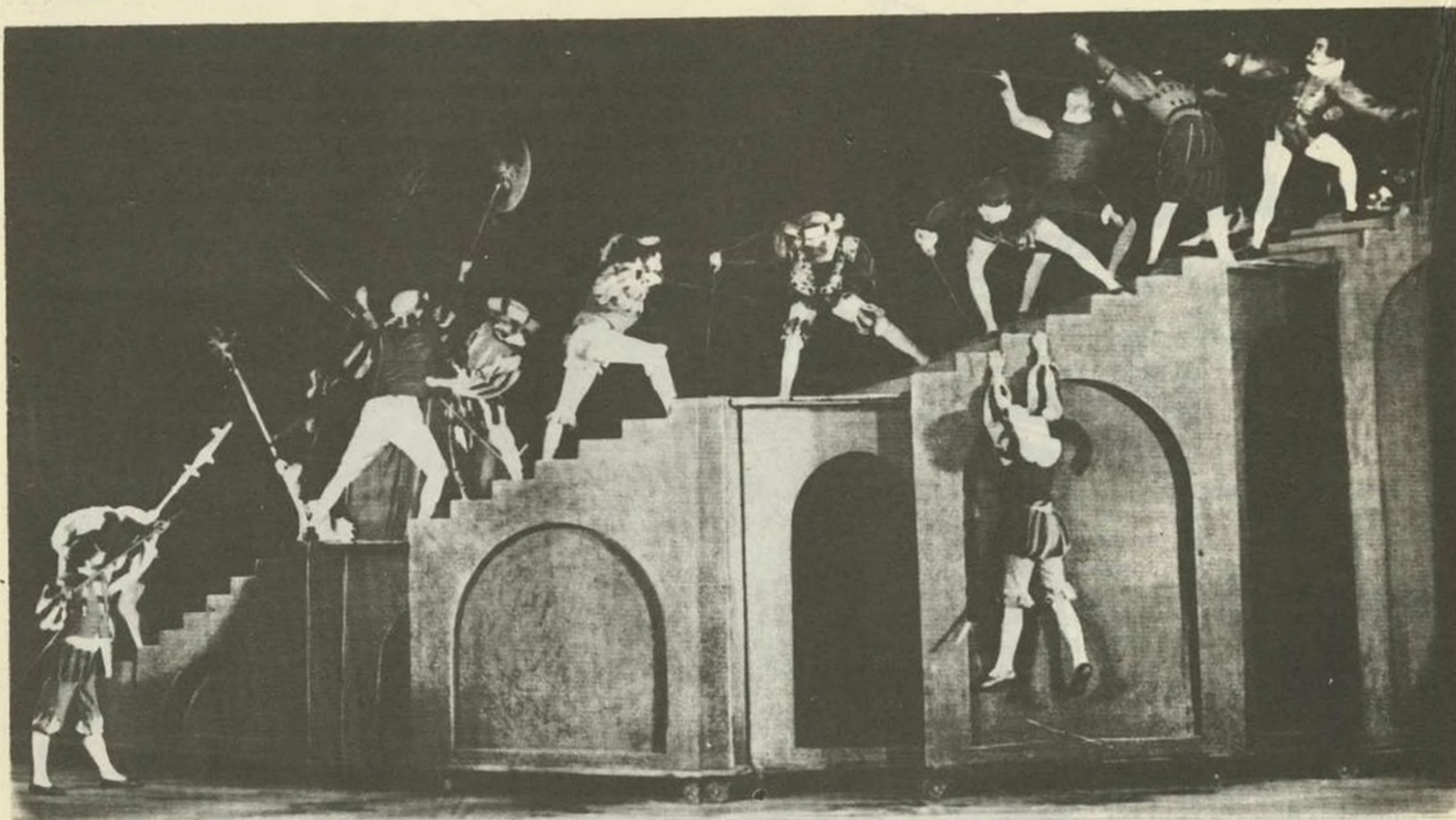
А. Горюнов (Гамлет) и В. Балихин (Могильщик)

А. Горюнов (Гамлет)

ствленных: четыре с половиной часа сложнейшей режиссуры, великолепных костюмов и волнующей, возбуждающей музыки. Постановленный режиссером Н. Акимовым, — до сей поры известным лишь в качестве сценографа, — спектакль готовился и репетировался в течение года.

Будучи самым трудным для СССР в финансовом отношении, настоящий момент, однако, совсем не отражается на состоянии театров. Бродвейские постановки в наиболее благоприятные времена не имели подобных средств.

Русский театр обращается к эпохе социальной агонии, сам же стоит перед



временем даже более опасным. Его шекспировские постановки поэтому далеко не развлекательного характера.

Острый и пронизательный, русский театр обращается к былой народной стойкости и мужеству, из которых выросли пьесы Шекспира и которые давно нами утеряны.

Подлинное неистовство акимовского Гамлета, грубое шутовство, лукавый сарказм доставили бы удовольствие Шекспиру. Слегка покривясь, он все-таки одобрил бы такую трактовку своей пьесы, где нет недостатка в дерзких перестановках, вставках и купюрах. Вполне возможно, что Шекспир вспомнил бы, как сам бесцеремонно обращался со старыми пьесами, из которых извлекал собственные шедевры.

Акимовский спектакль открывался картиной бивачного костра, у которого грелись два дозорных солдата. Горизонта не было: уходя в глубину, сцена постепенно опускалась, отчего казалось, что выходящий из темноты ночи Горацио

А. Орочко (Гертруда) и Р. Симонов (Клавдия)



с трудом преодолевает пространство в целые мили. И уже здесь, в этой сцене, становилось ясно, что Гамлет Акимова, приветствуя Гамлета Шекспира, почти сразу прощается с ним.

Горацио Козловского — молодой ученый в черной мантии и очках — знает цель призрачного маскарада: нужно торжественно объявить «тайный поход» против узурпатора Клавдия. Горацио также знает, откуда доносится загробный голос Призрака: ведь это его собственный голос, слегка приглушенный горшком из-под масла.

После картины ночного дозора, после тревожной и настороженной Дании действие переносится в кабинет Гамлета — короткого толстячка в исполнении Горюнова. Здесь принц и Горацио занимаются научными исследованиями и философствуют над черепом Йорика не в последнем, а в первом акте. Сцены с могильщиками в спектакле нет. Зато сцена с актерами состоит из двух: репетиции и настоящего представления перед королем

и королевой. Последнее происходит за сценой и обрывается торопливым спуском по лестнице матери Гамлета и его отчима, бегущего прочь из замка столь стремительно, словно это его хотели отравить.

Очень часто действие спектакля переносится за пределы дворца. Тогда массовые сцены на фоне городской панорамы с толпой простолюдинов похожи на полотна Брейгеля.

Такова сцена на базаре, во время которой одетый в ночную рубашку принц, с кастрюлей на голове и морковкой в руке, чтобы обмануть своих врагов, прикидывается сумасшедшим.

Коррупция датского двора — щедрый и неиссякаемый источник для всевозможных авантюр, а его яркий представитель — старик Полоний в исполнении Щукина, подобно сыщику, неотступно следит за действиями Гамлета.

Символична сцена приема королем глупых плутов Розенкранца и Гильденстерна. Вместе с тем она необычайно эффектна и театральна. Забавляясь, король (в исполнении Р. Симонова) во всех королевских регалиях позирует в ателье художника. Впрочем, сам процесс этот для Клавдия ничуть не утомителен: горностава мантия висит на манекене, а корону, скипетр и державу держат пажи на соответствующих местах.

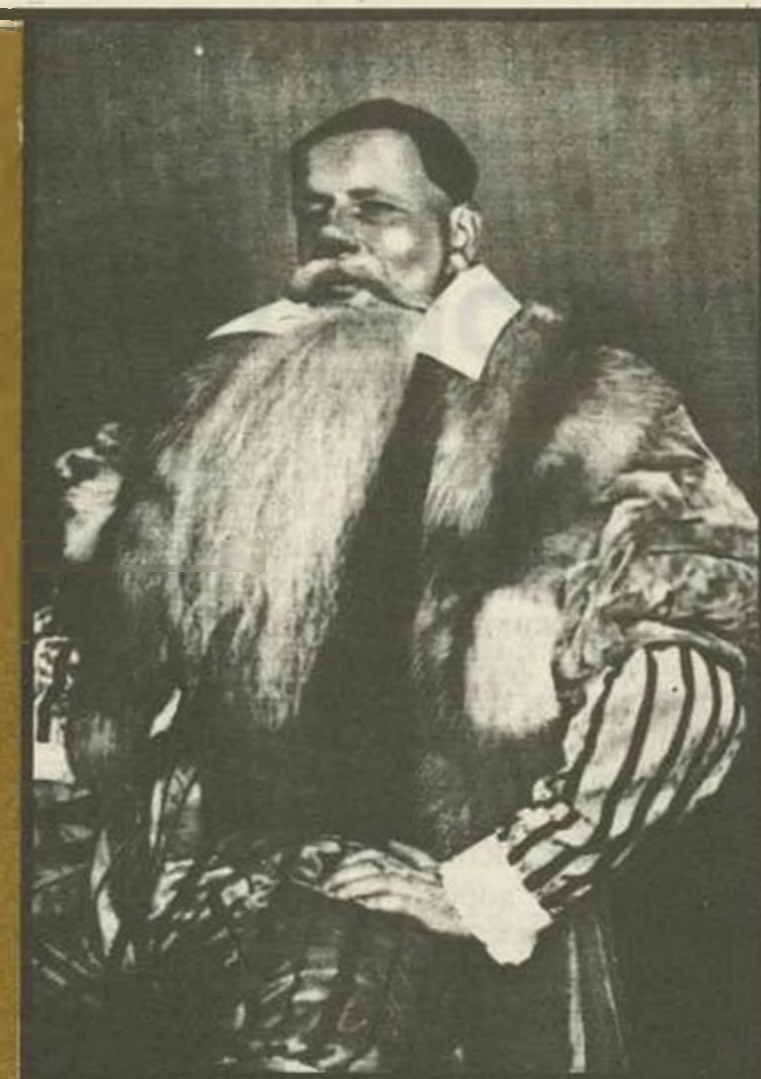
Неистощимая фантазия, многоплановость постановки открывают широкие возможности русскому театру, одновременно составляют и силу, и слабость его, что нигде так не очевидно, как в спектакле Акимова. Иногда герои спектакля появляются на «пленэре», верхом на лошадях.

Вызывая восторженные охи и ахи зрителя, подобные трюки значительно отвлекают от смысла спектакля, как бы переключая его в иную плоскость. Лошадь — и настоящие, и из папье-маше — задействованы, главным образом, в «папье-машевой» сцене охоты

Н. Акимов.
Эскиз костюма
Гамлета

Б. Щукин
(Полоний)

В. Вагрина
(Офелия)



Вера ИВАНОВА

АКИМОВ И ТОВСТОНОГОВ



Они познакомились в Министерстве культуры, в 1949 году, когда Акимов освобождался от руководства театром, который он создал, а Товстоногова утверждали руководителем ленинградского Ленкома. Потом они долгие годы жили и работали рядом, никогда публично не высказывались друг о друге, и, казалось, каждый из них не вникал в дела и судьбу другого. Так казалось. На самом деле отношения между ними были напряженно-соревновательными. Это проявлялось даже в том, как юмористически подчеркнута они расшаркивались друг перед другом, выясняя кому первому входить в дверь. Когда-то в ленинградском ВТО висел плакат-кариатура: по дороге идут Акимов, Вивьен и Товстоногов. У каждого в руках шиллеровские «Разбойники». А честный народ недоуменно смотрит на них из-за кустов. Дело в том, что все трое не сговариваясь заявили постановку «Разбойников». Но, узнав об этом, по-джентльменски отказались от своего намерения. Так никто из них «Разбойников» и не поставил. Такой был политес. С другими режиссерами у Товстоногова бывали всякие отношения, с Акимовым политес сохранялся всегда.

Прошли годы, ушли из жизни оба художника, такие разные, что трудно поставить рядом их имена. И все же они могли бы сказать о себе шекспировским стихом: «Мы в книге рока на одной строке». Оба они принадлежат петербургско-ленинградской театральной традиции.

Есть привычное понимание термина «традиция»: наследование по прямой. Хотя еще Ю. Тынянов говорил, что нельзя представлять преемственность как прямую линию, соединяю-

на оленя; сцене, ничего не прибавляющей, ничего не содержащей, кроме указания на место встречи Офелии с Гамлетом: разговор их происходил в лесу.

В интерпретации Вагриной Офелия — не хрупкая нимфа, а пышущая здоровьем молодая леди, совсем не похожая на ту, что способна умереть от неразделенной любви. Вместо этого она пьет, флиртует, сидя на руках многочисленных кавалеров, дремлет над кубком после одной из тех вакханалий, без которых ни одна русская пьеса не может считаться завершенной.

Заключительная схватка на рапирах — это публичный турнир, разыгрываемый перед толпой «избранных», половина которых — куклы из папье-маше (после боя их уносят со сцены на глазах у публики). Это второй убийственный трюк — лишь до конца фантастическая постановка или же поста-

новка веселая, на грани бурлеска, пародии сможет выдержать перегрузки подобной стилизации.

Занавес опускается на той самой сцене, которая является самой вызывающей-блестательной, насыщенной и запутанной. Запутанной она является определенно: в новой режиссуре, в новой трактовке суть спектакля теряется. Гамлет в этой трактовке — хитрый юноша, который хоть и много думает, но думает «ногами», на ходу; он вовсе не похож на болезненного воздыхателя из касты высокопородных, «белой кости». Он произносит свой монолог «быть или не быть» крайне медленно, сидя за столом таверны с бутылкой в руке. Вполне допустимо, что такой Гамлет мог быть и простым датчанином, обыкновенным парнем. Но лишь грандиозный марксистский подход к интриге феодального двора мог дать именно такого героя. По такой

сую младшего со старшим, и что дело много сложнее. Тынянов был прав, говоря также, что живая традиция есть скорее «отталкивание от известной точки». Обозначая театральные связи Товстоногова, Борис Зингерман упоминает многих замечательных мастеров, через связи с которыми проявилась индивидуальность большого режиссера, но среди них Акимов нет. Так что «по прямой» ничего не выстраивается. Какой-то другой у традиции изгиб.

Отдельность, особенность Акимова замечна, хотя его художественный мир исследован поверхностно и констатационно. «Точка отталкивания» по существу не названа. Сам Акимов, как бы помогая критике вписать его в какой-то ряд, называл себя «вахтанговцем». Ну и поскольку вахтанговское начало традиционно расшифровывается как праздничность и театральность, то всех это устроило, потому что акимовский театр был очевидно несбытовым.

Это утверждение для меня всегда было своего рода условным обозначением того, смысл чего темен. Принадлежность к любому «началу», особенно же к вахтанговскому, связана с неким эстетическим ограничением, пусть и добровольно на себя принятым. Акимов же был совсем не ограничен, напротив, поразительно свободен. Пожалуй, это было самым поразительным в нем. Трудно поверить, но у него действительно был дар целостного восприятия жизни, ее единого потока, как бы эту жизнь ни осложняли обстоятельства. Что-то в его мировосприятии было от «несгибаемых» стариков прошлого века. На вопрос, как могло случиться, что В. Шульгин (а он приезжал в Ленинград из ссылки, чтобы сниматься в последнем фильме Ф. Эрмлера) смог сохранить ясный ум и чувство юмора, Акимов отвечал, что люди тех поколений знали что такое жизнь, умели ей радоваться и не ограничивали жизнь делами и политикой. Жизненная позиция Акимова-человека органически сочеталась с особенностями и неповторимостью его художественного мира и созданного им театра Комедии. Это был мир красоты. Его спектакли были удивительно красивы. Все. Даже «Ревизор», вызвавший возмущение большей части критиков. Вместо кабака, нечистоты — солнечный день уютного провинциального городка, златоглавые церкви, дом с колоннами. Городничий — вполне привлекательного облика и очарова-

траговке должно было произойти соответствующее подтягивание Гамлета до молодого Ленина. Низведение Гамлета к честолюбивому властолюбцу, как это происходит в данной постановке, не оставляет места трагедии. Но даже здесь режиссура не последовательна. Принц Датский остается скептиком и мрачной фигурой.

На деле было бы значительно проще показать Гамлета таким, каков он по сути: мягкий, задумчивый и бесполодный аристократ.

Обладая столькими лошадьми, этот Гамлет не удерживается в седле. Однако он может тешить себя мыслью о том, что, вероятно, никогда в своей истории «Гамлет» не имел достойного воплощения на сцене, и что, может быть, никакая другая постановка не была столь захватывающей, столь многогранной по мысли и театральной зрелищности — от начала до конца.

Некоторые сцены чрезвычайно трудно забыть. Слово каркающего с высоты башни Призрака, похожего на белую ворону в перьях, какими украшают катафалк. Шествующего в сопровождении оркестра Гамлета, пышно облаченного в траурную вуаль и высокий цилиндр. Сумасшедшего принца в ночной рубашке на рыночной площади. Короля, позирующего для портрета в стиле Людовика XIV... Сцены подобные этим, как узловые блоки, вырванные из некоей будущей конструкции «Гамлета» в великом стиле Совдепии.

**Вступительная статья
и перевод с английского
М. ЗАБОЛОННОЙ**



тельная, и также вполне привлекательная Городничиха. И только Е. Калмановский тогда заметил, что «зло — изощренное и наглое — стремится предстать в образах добра, перерядиться в него». Красота и этическое начало у Акимова были неразрывны. Он пристально исследовал обаяние, притягательность зла. Неслучайно Акимова называли сказочником. В его эстетизированном мире на самом деле жила сказка, хотя сам он называл себя «закоренелым реалистом» и, между прочим, добивался проживания: нужны «взаимоотношения, которые легко объяснить и в которые можно легко поверить». Так что стоило бы задуматься над «сказочностью» акимовского театра.

«Тень», как известно, стала «Чайкой» театра Комедии. Акимов к ней обращался дважды. Фантастическая комедия Е. Шварца ставилась как пьеса об интеллигенции, а интеллигентность для Акимова определялась наличием этического императива. В оценках и судьбах царил нравственный абсолютизм. Он пронизывал все элементы сценического решения.

Честность, порядочность, искренность, доброта для Акимова — безусловные ценности. Их утрата — гибельна для человека. В эпоху, когда общечеловеческие ценности именовались не иначе как классово-враждебными, клеймились как проявления абстрактного гуманизма, конечно, Акимов мог быть только сказочником, идеалистом, человеком прошлого времени. К тому же все его сценические персонажи — и честные, и не очень честные, и вовсе подлые — были красивы. Это потому, что по Акимову распознать, отличить добро от зла трудно. Царскосельский гимназист, ученик Александра Яковлева, Добужинского, Шухаева и Кустодиева, Акимов лелеял старых мастеров, немцев и нидерландцев — Босха, Брейгеля, Дюрера, Альтдорфера, Ханса Бальдунга... Отсюда его очень высокое и глубокое ощущение петербургской культуры, стиля города и его художественной ауры, окрашенное акимовской иронией и рациональностью. Именно ирония сблизила Акимова с Вахтанговым. Но ирония в каком-то особом, петербургском качестве, «светлая» ирония пришла на место «безнадежной немецкой серьезности, которую лелеяли символы» (Н. Гумилев). Ближайший друг Акимова М. Лозинский «отвергал туманность исчерпавшего себя символизма», хотел ступить по «твердой почве» чаемого «нового реализма». И если вспомнить еще о связи акмеистов с А. Таировым, то уже можно будет отчасти объяснить акимовский вариант петербургской традиции. Здесь не только праздничность, ирония, но и гротеск на «твердой почве» чаемого «нового реализма».

В этот «новый реализм», само собой разумеется, никак не вмещалась обыденная жизнь с ее безобразиями и серостью. На акимовскую сцену выходили живые люди, но никаких признаков социалистического быта не было, а решались, как теперь говорят, общечеловеческие проблемы. Национальное не существовало как проблема — оно рассматривалось как характеристика, возведенная в эстетический знак. Все обвинения в формализме (а шли они с первой режиссерской работы, с «Гамлета» на сцене театра Вахтангова) с точки зрения теории социалистического реализма были вполне справедливы — ни социалистического содержания, ни национальной формы в театре Акимова не было. Например, в рецензии на «Дело» Сухова-Кобылина В. Шитова писала, отмечая историческую точность спектакля, что Акимов не ищет конкретного мерзавца в Москве или Ленинграде, его намерения крупнее — он изучает науку ненависти.

Акимов вообще отличался фундаментальностью предварительной культурной работы. Он строил свои режиссерские планы на документах и открытиях соответствующей эпохи.

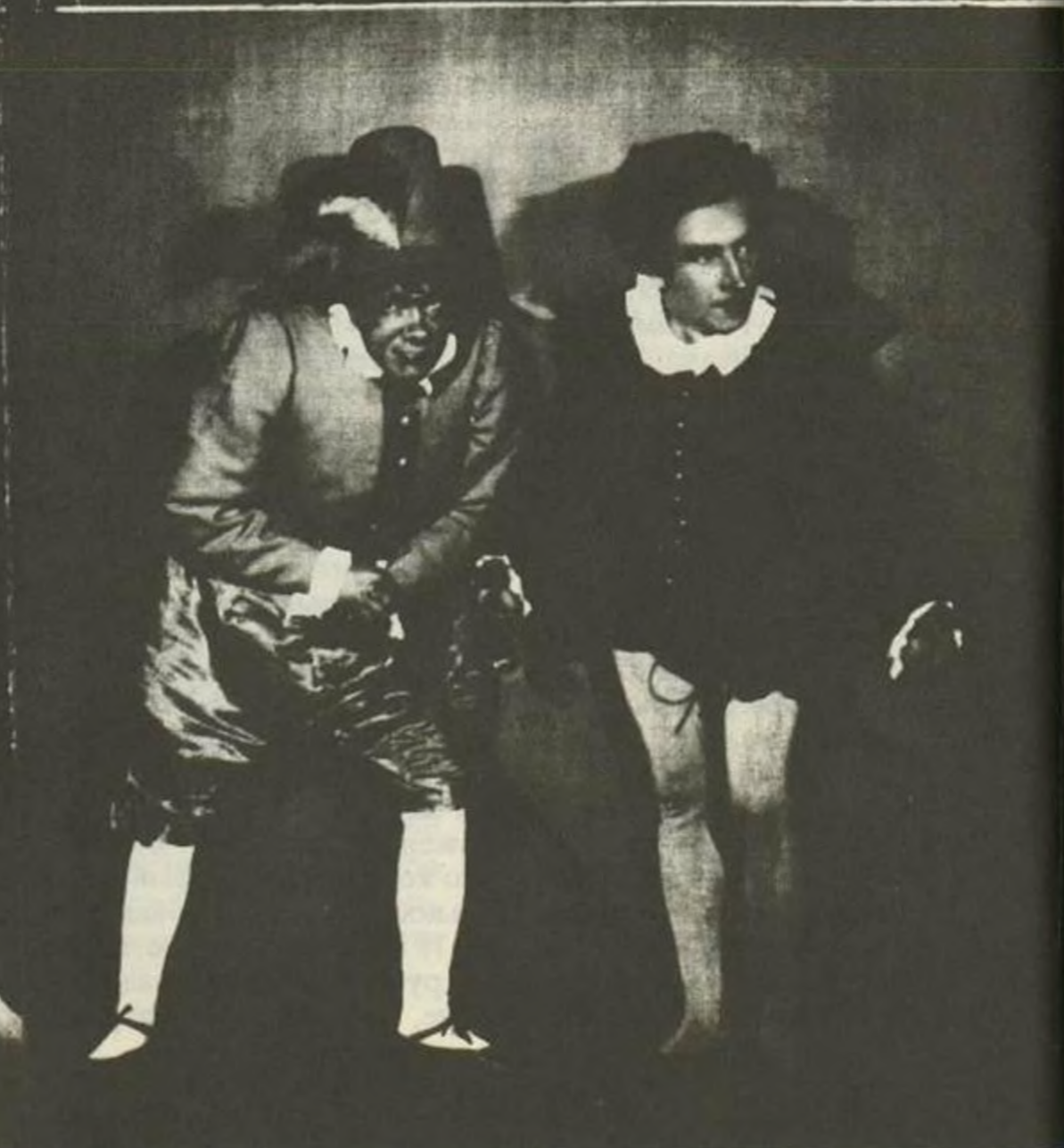
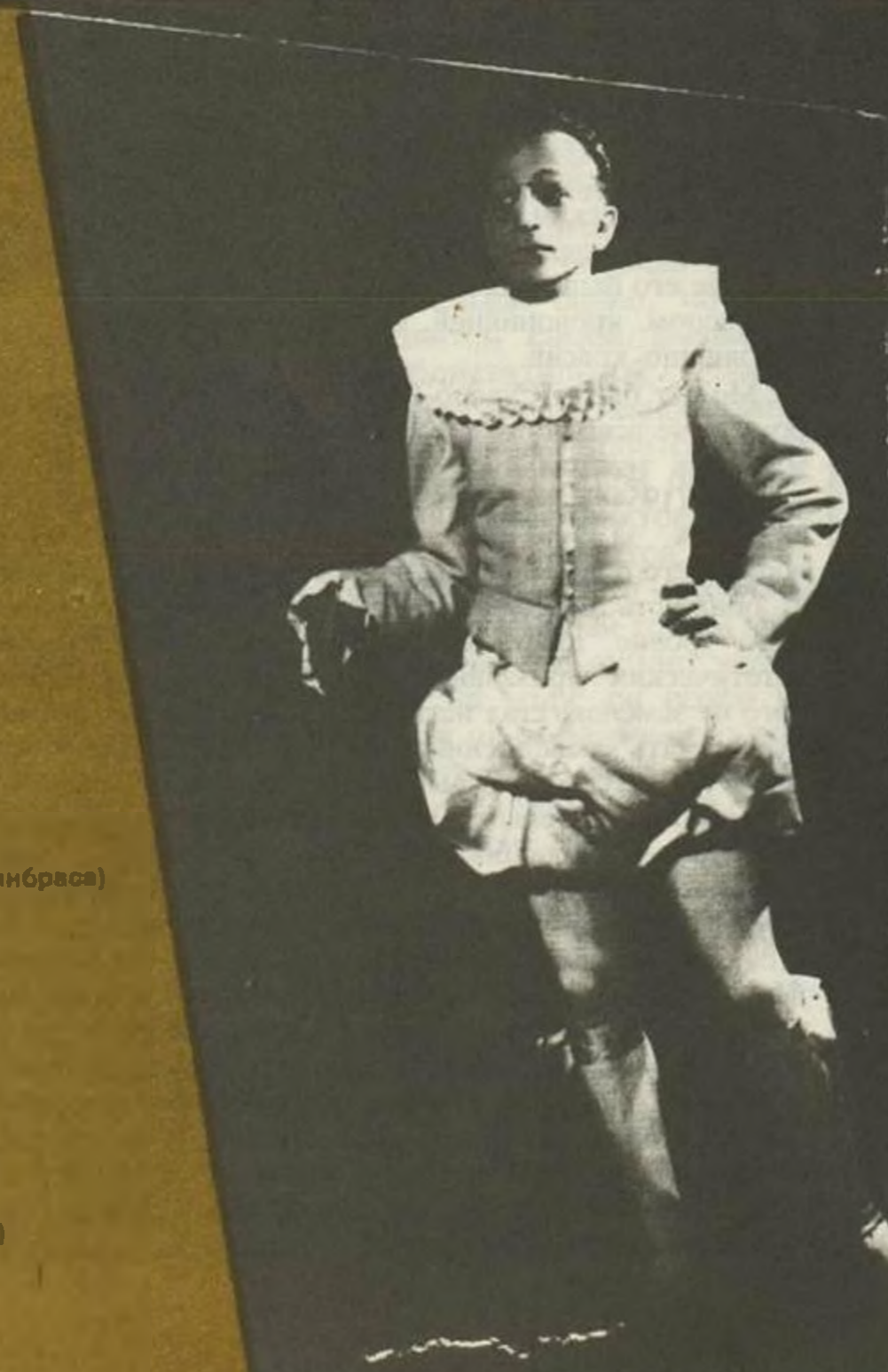
Его трезвый, скептический, рациональный ум, не терпевший мистики, опирался на факты, документы, на знание. А знание облачалось в волшебные одежды искусства. Пожалуй, он исповедовал веру Веласкеса в то, что в жизни нет ничего настолько безобразного, чего нельзя было бы преобразить, сделать красивым силой искусства. Для Акимова сделать красивым — значило придать форму. Форма же, в свою очередь, возникает не как реставрация или отражение реального мира, но на основе богатейшего культурного контекста, который и есть для Акимова самая настоящая реальность. Он чувствовал ее и был предан этой культуре целиком. И потому оказывается чрезвычайно далек от всего, что его окружало, существовало и развивалось рядом — в стране, городе, современном театре.

Товстоногов — человек другого мира, мира близкого, понятного, советского. При всей яркости его режиссуры никаких тайн в его позиции и мировосприятии не было. Акценты были точными. Тенденциозность театрального языка была скорее категорична, безоттеночна. Сатирические краски убийственны и однозначны. Когда Акимов в 1953 году поставил «Тени» в театре Ленсовета и тем самым открыл закрытую до этого драматургию М. Е. Салтыкова-Щедрина, театр Комедии пригласил именно Товстоногова на постановку «Помпадуров и помпадурш». Спектакль вышел в 1954 году и запомнился «открытым презрением» к персонажам. Соседство пышной помпадурши и крохотного, щуплого Бламанже на огромной двуспальной кровати служило буквальным выражением этого презрения. На акимовской сцене чужеродность такого художественного решения была особенно очевидна.

Затем произошло многое. Акимов оставался прежним, неколебимым в своих художественных воззрениях, а Товстоногов менялся. Его расцвет в БДТ после 1956 года совпал с общими надеждами на восстановление нормальных общечеловеческих (акимовских!) ценностей, изуродованных, «откорректированных» гигантским социальным экспериментом советской власти. Отчетливая публицистическая нота в его спектаклях, страшное обнажение социальной сути происходящего стали восприниматься как своего рода акция очищения от фальши. Мир Товстоногова-режиссера усложнялся, он все чаще обращался к классике, по отношению к которой выступал скорее как исследователь и беспристрастный судья, и наконец — закономерно — возникает обращение к вечному, к проблемам жизни и смерти. Через социальное Товстоногов вышел тогда к мучительным вечным вопросам. И обнаружил, что естественное, природное противится человеку социально скованному, искусственному. Кажется, именно в «Истории лошади» по Л. Толстому окончательно вырисовывается нравственный императив, за который ратовал и Акимов. Спектакль «Смерть Тарелкина» в БДТ, в котором, казалось бы, и идеала никакого нет, и отразиться этому идеалу не в ком, все служит тому доказательством. Сухова-Кобылин взывает к «содроганию о зле», считая, что содрогание есть «высшая форма нравственности». Режиссер не жалеет жулика-неудачника Тарелкина, остервенело рвущегося из своей полунищей жизни в «гибельные выси». Но вот представляя обомлевшим чиновникам нового начальника в генеральском мундире, Тарелкина, и перед зрителями немой сцены предстает неожиданно красивое, мертвенно бледное лицо с кроваво-красными губами. Лик упыря, вурдалака, мертвеца, лик демонический, по-своему впечатляющий. До этой минуты, как ни был подл Тарелкин, его подлость была человеческой, падение его было человеческим падением. Став же чиновником-мертвецом, кровопийцей, он человеком быть перестал. И стал чудовищно красив.

Может быть, Сухова-Кобылин и есть тот пример, на котором легче всего обнаружить близость и разность двух больших мастеров театрального Ленинграда, несмотря на отделившие «Дело» (1954) и «Смерть Тарелкина» (1983) тридцать лет. Оказывается, за эти десятилетия в жизнь Товстоногова вошел город с его очевидностью и его тайной. Город как переживание. И общность между режиссерами возникла на мировоззренческом уровне, при этом сохранилась полная автономность их эстетических притязаний. Товстоногов подсознательно, сам того не замечая, стал истинным ленинградцем. И уже не мог не чувствовать «умышленности» этого города (города, построенного по умыслу, в который входит размах и красота площадей, набережных и теснота и убогость дворов-колодезь). Похоже, что возводя Вавилонскую башню Петербурга, многоязычная толпа ее творцов могла сговориться только на языке красоты. Отсюда драматические контрасты города, который воспринимается личностью, экзистенциально, если воспринимающий, конечно, вообще способен осознать не просто адрес, по которому прописан, а особый культурный мир, который его здесь окружает. В него или вписываются, или ощущают как житейское неудобство. Красота же как мера ценности создает уровень нравственного императива. У Акимова — это изначально, у Товстоногова — приобретено. И соотносятся они по мере убывания гармонических начал в самом городе, по мере превращения Петербурга в Ленинград...

Эти фотографии были сделаны почти 60 лет назад и публикуются без ретуши, такими, какими их отпечатал со стеклянных негативов старейший мастер театральной фотосъемки М. Чернов.



Ф. Москвин
(Капитан Фортинбраса)

Р. Симонов
(Клавдий)

Л. Шихматов
(Лазрт)

И. Рапопорт
(Розенкранц) и
К. Миронов
(Гильденстарн)

Фотоматериал любезно предоставлен музеем театра имени Евг. Вахтангова.



И. Яновский
(Актер-король)

А. Тутышкин
(Актер-королева)

А. Орочко
(Гертруда),
Р. Симонов
(Клавдий) и
Б. Щукин
(Полоний)

Д. Журавлев
(Актер Луциан)



Прожитую жизнь помню только фрагментами: я торопливо и не всегда внимательно жила, только иногда останавливалась на бегу. Это не принцип и не равнодушие к окружающему миру, а мой ужасающий недостаток.

Итак, к делу. Меня попросили написать о женщинах Акимовского театра. Я попыталась, и в результате получилось что-то вроде наброска к портрету И. П. Гошевой.

Я узнала ее в ту пору, когда она появилась у Акимова, придя из Александринского театра. Вроде бы чинная атмосфера заменилась атмосферой сияющего жизнерадостного искусства Акимова. Но и здесь Гошева чудесно выделялась. Такая хрупкая на вид, она хранила столько мужества, всегда оставаясь самой собой. Мы все не могли этим похвастаться, то пытались быть излишне самостоятельными, то слишком явно подчиняясь режиссеру, хотя Н. П. Акимов не был склонен к деспотизму. Он был свободолюбив, но как-то очень талантливо и незаметно подчинял своей воле актеров.

Мы, собравшиеся вокруг него, разноголосые, пестрые, неумелые, все же «сводились» к одному знаменателю. Этот знаменатель оказался его правдой, и он выиграл дело — создал театр, который называли и зовут до сих пор театром Акимова. Надо сознаться, я не знаю и не помню, кто кроме Ирины так выделялся бы.

По какой-то особой межчеловеческой симпатии мы, до той поры разобщенные, очень разные, по-разному воспринимающие жизнь, сблизилась в кучку, и между нами получилось что-то вроде дружбы. Нам не мешало различие характеров — Гошевой, Юнгер, Зарубиной и позднее вступившей в труппу Скопиной. «Черная кошка», часто пробегающая между актрисами из-за ролей, из-за очереди на них и так далее, ни разу не пробежала между нами. Случалось, спорили, иногда очень пылко, по разным поводам — все больше об искусстве и о любви и тому подобном. А Гошева мало говорила, мало спорила, но что она думала — было понятно, это читалось на ее лице, доходило до собеседника через ее, я бы сказала, лучезарную ауру. Она и играла так,

Лидия СУХАРЕВСКАЯ

Привилегия памяти



И. Гошева — Аннунциата. «Таня» Е. Шварца, 1940

не пользуясь приемами внешней выразительности. Она смотрела, и ее голос (специфический, музыкальный) безотказно действовал на публику. И вот настал день, когда Ирина сообщила нам, что ее вызывает МХАТ на переговоры с дальнейшей перспективой выступить в труппу. Николай Павлович развел руками. Разве легко было потерять такую актрису, но МХАТ есть МХАТ. В труппе к тому, что нашу актрису пригласили в театр, который в ту пору был на почти недостижимых вершинах, отнеслись с почтением, восторгом и гордостью. Ирина быстро начала менять квартиру, муж устраивался в другой театр... Сборы были недолгими.

Мы, может быть, тайно позавидовали Ирине, но совершенно беззлобно (как ни странно, но в театре бывает и так).

Вспомнилось, как мы все вместе получали ордена «Знак почта». Приехали в Москву. Возбужденные, конечно, выпили, обмакнув в вине полученные ордена (существует такой обычай). И было нам страшно весело: сколько хохота, водки, танцев и песен, но самое главное, все вместе.

Все это было давно. Я помню только общее, что сохранилось в душе и объединяло трудно поддающиеся объедине-

нию. А когда уехала Ирина, уехала Скопина, а потом мы с Тениным, осталась Юнгер. О ней много написано, я не буду повторяться. Ее изящество, жизнерадостность сделали ее одной из любимых актрис Ленинграда. Осталась Зарубина, игравшая современниц с волнующей достоверностью...

...А когда Ирина уезжала из Ленинграда, мы опять всплакнули, и она мне сказала: «Прощай, Лидя». Так она называла меня. Потому что и в Архангельской области, откуда она родом, и в Вологодской, где я родилась, так произносят — «Лидя».

Во МХАТе ее ввели в «Три сестры». Я сидела в первом ряду(!), напротив, на сцене, на скамейке — Ирина (в последнем эпизоде), и я помню, как дрожали ее колени, когда она начала говорить. Милая, трогательная, бесконечно лиричная.

Мой недостаток: я забываю прошлое, помню только внутреннюю жизнь, ее настрой. Меня завтра волнует больше, чем вчера, оттого я так скупа на воспоминания...



На одной из моих книжных полок стоят книги людей, которых я помню. Все — в одном ряду, как по струнке. Имена с корешков глядят в одну сторону. Кроме одного. Оно вздыбливается. Я долго не понимал почему: то ли обложка наклеена неверно, то ли буквы напечатаны задом наперед. Всякий раз, когда я скользя по полке взглядом, спотыкаюсь об это имя. Потом понял — все правильно. Просто он не терпит ранжира, не выносит общего ряда. Акимов — не как все. Акимов сопротивляется!

У меня сохранились его последние фотографии. Сквозь хрустальные шарики, сквозь пузырь линз, через игру потемневших зеркал светит его печально-насмешливый увеличенный глаз. Вглядываюсь в его лицо: все, что казалось aberrацией зрения, стало философским кредо, все, что гляделось игрой, оказалось поиском истины.

Тогда я ничего этого не понимал. Громоздким, бесконечно растянутым летним днем я ждал его в залитом солнцем кабинете и глазел по стенам. Кого тут только не было! Сонм саркастических и насмешливых ликов буравили взглядами воздух. Видя меня насквозь, они весело и не стесняясь в выражениях, как бы обсуждали мой приход. Я и сам не переставал ему удивляться. Комедия не была ни моим театром, ни моим жанром, ни моим призванием. Акимов не был моим режиссером. Мое — это Володин, «Современник», «Идиот» в БДТ. Но что же тащило меня сюда в то последнее лето хрущевской оттепели? Зачем я стоял в кабинете, ожидая его? Что затягивало в почти мистическую игру, которая кружила и колдовала в этих стенах, то ускользая, то обостряясь, летела на меня хороводом масок, среди которых только одно лицо в дверях оставалось неподвижным.

Сергей КОКОВКИН

Перевернутый мир

В дверях стоял Он. Колочий взгляд, колючий пиджак, короткий смешок. Садится за огромный стол, над головой в золоченом багете Товстоногов. Как портрет вождя. Доволен моей догадкой. Показал куда-то в сторону. Я оглянулся. За пианино у самого пола униженный и страдающий лик Володина. Вот тебе и БДТ, и Володин. Оценочный, какой-то полтички вбок поворот головы, снова глуховатый смешок. И все было решено. Я шагнул, преодолев порог, уровень вхождения в его театр. Перешагнув не пропахшую кофе и балыком Елисеевского гастронома нижнюю ступень парадного входа, а иную, незаметную, но леденящую холодком тайны.

Это был интеллигентный театр. В тех пределах, в каких театр может быть интеллигентным. Его актеры пережили не самые лучшие времена. И он вместе с ними. Подчас достоинство изменяло многим из них, но духу творчества они не изменяли никогда. Праздник лицедейства, радость каждогодневная, Талия, богиня комедии, где ты? В ответ я слышу голоса.

Лукавые певучие интонации Зарубиной. Щедрость дара. Наполненность, глубина, такт. «Красавица. Народная. Актриса благородная», — пели мы ей в капутнике. Она была очень, очень добрым человеком. И скольким из нас она помогла. Хотел сказать — бескорыстно, и понял, что обидел бы Ирину Петровну. О какой корысти могла идти речь? Они этого просто не понимали.

Кто они? Зарубина, Уварова, и конечно же, Юнгер,

перед которой я преклоняюсь. Но это особый разговор. Я счастлив, что могу думать о ней в настоящем времени. А сегодня я вспоминаю.

Графически острые, словно составленные из одних углов, уваровские гротески, и рядом такая обезоруживающая простота, даже просто — народность, подлинная, живая. Откуда она все это знала? Зоркий интеллект, отменный литературный вкус, язвительность оценок страны и ее «героев». Это она снабжала меня «самиздатом», той литературой, на которой мы росли, благодаря которой держались и не погибли.

Когда у Николая Павловича был сердечный приступ, обе они — массивная Зарубина и сухонькая Уварова несли Акимова по коридору.

— Вот уж не думал, что именно вы меня будете носить на руках, — с искаженной улыбкой произнес он.

Николай Павлович любил своих актеров, таких разных, таких непохожих, близких ему и совсем не близких.

Безумец с библейскими глазами, кичливый кумир акимовской публики, непредсказуемый Бениамин, под бездумной маской скрывавший тонкий расчет и жесткий профессионализм. Порой он взрывался провидческими откровениями, которые таились до поры в его скрытой тельняшковой душе. Я играл с ним в «Физиках» Ф. Дюрренматта. Отзвук того трагедийного Эйнштейна померещился мне в его последней роли старика из фильма «Москва на Гудзоне». Прошлым летом я не дозволил ему в Нью-Йорке. Но кто-то из

наших виделся с ним. Дай Бог Вам здоровья, Александр Давидович. Горцы на этой земле живут долго.

Дядя Костя Злобин. Истинный русский комик. В жизни забавный и добрейший хлопотун и хохмач. В самую трудную минуту находил он самообладание и репризу, которая выручала всех. Наверное, так в войну выводил он горстку актеров через горы, когда радловский театр оказался в кольце.

Честно прошел ополчение и Владимир Викторович Усков, когда тысячи ленинградцев с одной винтовкой на троих защищали свой город. Он не любил говорить об этом, а я не мог представить себе Ускова исхудавшим блокадником. Эпикуреец и чревоугодник, он был открыт жизни настужь со всей неистовостью раблезианства. Сочный смех, умение подсластить пилулю горького сарказма... «Тонча-а-а-айший...» —

вижу, как он произносит это, сложив губы трубочкой, и деликатно водит в воздухе могучей рукой с оттопыренным мизинчиком, — «тонча-а-а-айший юмор...»

Владимир Викторович был мерилом порядочности. Он единственный, кто смог возлгать театр после смерти Акимова.

Николай Дмитриевич Харитонов, человек, прошедший и войну, и лагеря. Человек непоколебимой воли, рыцарственно относившийся к театру и погибший от жестокой болезни на самом взлете своего недлинного пути. Помню, как мы пришли к нему в последний раз. Он засуетился, стал собирать рассыпавшийся праздничный стол, давно без дела стоявший в углу. Собрали, сбили, поставили — и стол рухнул всеми четырьмя точеными ножками. Помню его глаза в тот момент, глаза, осознавшие все.

А побег из больницы Люси Люлько? Ее последний «Жаворонок». Залитое

слезами лицо: Уж не думаете ли вы, что Жанна д'Арк сможет жить при дворе, даже, может быть, на маленькую пенсию?

Пауза, в которой наверняка пронеслась мысль о собственной жизни. И — резкий отказ. «Веди своих солдат, Варвик!»

Какие печальные судьбы, какие прекрасные, светлые, оплаченные до конца. Какой-то другой замес, другая консистенция крови. Даже у хладнокровных.

Закрытый, трудно идущий на общение, по-детски ранимый Лев Колесов и язвительный, даже желчный нелюдим Павел Суханов. Как преобразались они на сцене. Какие удивительные находки, какое обилие приемов, даже штампов, но каких! Я люблю ходить на чужие спектакли и смотреть, «как это делается». Но секрет их обаяния был неуловим, как и секрет их мастерства.

Глеб Флоринский и Иосиф Ханзель, ставшие знаменитыми со времен довоенного «Опасного поворота». Пылкое, интеллектуальное, даже несколько рациональное дарование Флоринского и изысканный, отточенный фиоритурами шарм Ханзеля, заслужившего в «Физиках» похвалу самого автора. Все они были красками широкой акимовской палитры.

Кто мог устоять перед невероятным обаянием улыбки Савостьянова? Или перед скрипучей невозмутимостью героев Сергея Филиппова, популярности которого мог позавидовать даже сам Николай Павлович? Когда театр выезжал на гастроли, Филиппова с вокзала толпа выносила на руках.

Но один раз Акимов взял реванш. Это было на вокзале в Харькове. Прилетевший накануне в родной город, Акимов инкогнито приехал на вокзал вместе с харьковскими властями встречать самого себя. Ему доставляло огромное удо-

вольствие со стороны наблюдать закулисную суэту по поводу встречи «блудного сына». Вот подходит к перрону ленинградский поезд, гремит оркестр, летят горы цветов. Гостей ведут на площадь, где на помосте хлеб-соль на рушнике, парубки и дивчины в венокках с лентами. В середине микрофон. Нет только виновника торжества. Смешавшийся с толпой Акимов смотрел на все это отчужденно, отрешенно, он увидел себя как бы со стороны и испугался. Когда его вытаскивали к микрофону, он долго молчал. Потом неведомо сказал: «В двадцать один год я покинул этот город одиноким и неприкаянным. Сегодня я вернулся в него с моей семьей в двести человек». Толпа захлопала, а он отошел в сторону и стал снимать выступавших и певших дифирамбы, как будто все это не имело к нему никакого отношения.

Его было трудно обломать. Его было трудно принудить. — Николай Павлович, почему вы не в партии? — Быть в одной партии с Бахрахом? Бедный Зиновий Самойлович был совершенно ни при чем. Акимов не хотел быть с ними. Он был с Другими. И не боялся это подчеркнуть. Он все-таки сыграл несколько последних спектаклей восстановленного и вновь запрещенного «Дракона». Он пригласил Солженицына в самое трудное для того время читать пьесу. Ничего из этого не вышло, но Акимов сопротивлялся. Он ненавидел то, что ненавидим мы сейчас. И любил то, что мы любим. Конформизм не был свойственен его неукротимой натуре. И его боялись.

Он был зол, блестяще умен, фантастически трудоспособен. Он был абсолютно современным человеком. Он и сегодня был бы современным. Акимов просто не дождался. Он бы слился с толпой на Дворцовой или

Манежной, он был бы счастлив, что молодежь в этот день, когда ему было бы девятьно, держит над головой его плакат, где слово СТРАХ решительно подчеркивает себя своей последней буквой. Акимов там, где он должен быть. Мы не забыли его.

— Не забудешь? — спросил он меня в тот памятный день. Я обернулся. Он стоял на углу площади Маяковского у театра Сатиры, где шли последние в его жизни гастроли. За его спиной высилась озабоченная закатом громада «Пекина», последний дом на земле, в который он войдет. Запоминаю.

Цепкий глаз, резко вздернутая бровь под упрямым беретом, коварный нос, летящая полуулыбка. Он уже глядит на меня издали, из своего перевернутого мира. Но я ничего этого не понимаю. И ухожу к саду «Аквариум», где в тени деревьев прячется от меня мой будущий театр.

Я ухожу от него все дальше и дальше, не сознавая, что продолжаю двигаться к нему. С каждым убегающим годом я приближаюсь к Н. П. все ближе и ближе.

Когда-нибудь мы сомкнемся, где-нибудь там, за пределом.

По правде говоря, я бы очень этого хотел.



У каждого, кто работал, дружил или просто встречался с Н. П. Акимовым, есть что вспомнить. И я хочу рассказать три истории, связанные с ним. В двух я был непосредственным участником, в третьей — свидетелем.

История первая.

В 1960 году в связи со 100-летним юбилеем со дня рождения А. П. Чехова наш театр был приглашен на юбилейную декаду в Москву со спектаклем «Пестрые рассказы».

ЛЕВ МИЛИНДЕР

Три истории

зы», поставленным Н. П. Акимовым. Спектакли играли в Кремлевском театре. Перед началом в гримерке произошел конфликт. Один работник нашего театра (не актер), находившийся в гримерке и принимавший участие в общем разговоре, позволил себе произнести грубую антисемитскую фразу. Повисла пауза. Я, будучи скорее трусливым, чем храбрым, подошел к нему, дал пощечину и сел к столу, чтобы продолжать гримироваться. После второй фразы такого же толка мой поступок повторил коллега, сидевший рядом со мной. Антисемит не успокоился, схватил болванку, на которой причесывают парики, его стали унимать другие артисты, и неизвестно, чем бы это все кончилось, если бы в этот момент в гримерку не вошли два довольно элегантных человека. Потом, вспоминая эту историю, мы пришли к выводу, что они слышали все, что говорилось в гримерке, слышали соответствующие звуки и вошли, действительно, вовремя.

— Как дела? Все ли в порядке? Волнуетесь? — спросили они нас.

— Да! Все хорошо!

Перекинувшись еще несколькими фразами с актерами, они ушли. Прозвучал третий звонок, спектакль начался и прошел очень хорошо.

Приехавшему к самому началу Николаю Павловичу никто ничего не рассказал о случившемся, и узнал он об этом инциденте только на следующий день в Министерстве культуры. Гневу его не было предела. Директору было сказано, что меня, как инициатора, надо уволить, а поддержавшему меня товарищу — строгий выговор. От попытки пойти к Николаю Павловичу объясниться, просить прощения отговорили старшие товарищи, переживавшие за меня.

— Не ходите, все равно не простит, подождите возвращения в Ленинград.

Возвратились в Ленинград. Прошло несколько дней. Приказа нет. На третий или четвертый день Елена Владимировна Юнгер говорит: «Идите к нему. Мы поговорили с ним. Вроде остыл немного». Я пошел. Николай Павлович молча слушал, как я говорил о своей вине, о том, что драться в театре нельзя, что это некрасиво, что единственное мое оправдание — это сказанная «потерпевшим» фраза.

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СТР. 61

Татьяна ЗАРУБИНА

МАСТЕРСКАЯ-МЕЧТА



Двадцать послевоенных лет Акимов работал в сырых комнатах при заморозном свете «дневных» канцелярских ламп. Очень радовался, когда их приобрел, — хвалил прогресс, цивилизацию, но в глубине отрицаемой в ту пору души все-таки тосковал о ярком солнечном свете, способном развеять даже такую грустную реку как Нева. Он очень любил Неву и хотел каждый день видеть. А вместо нее видел серый дом напротив, толстую генеральскую жену в окошке, ее большого сына Гешу, задумчиво бросающего зажженные спички на головы прохожих.

Пока не было центрального отопления (комфорт коснулся дома в Кирпичном почему-то в последнюю очередь, в начале 60-х), художник топил маленькую зеленую печку, нареченную «крокодилом», курил, глядя в огонь и подбрасывая дрова, мечтал о мастерской с окнами на Неву. Будучи человеком здравомыслящим, он не очень-то верил в осуществление своей мечты.

Но случилось чудо. Мастерскую дали. С окнами на Неву. В престижном доме, именуемом «Дворянским гнездом».

Чудо-то случилось, но он не мог сам перевезти и расставить вещи. Он лежал в больнице и изводил врачей своим беспокойным поведением. Вещи перевозили родственники под добродушный хохот грузчиков: «Ну и рухлядь!..» Дорогостоящих полированных фанерок, модных в те времена в среде советских «ню-воришей», там действительно не было.

По черной лестнице, пропахшей кошками, луком и плесенью, «рухлядь» была снесена в машину и доставлена в новую мастерскую. В мастерскую-мечту. Дом, в котором двадцать лет мечтал художник,

ненадолго прощался с ним — не пройдет и двух лет, как на отеческой его стене появится мемориальная доска: «В этом доме с 1947 по 1967 гг. жил и работал народный артист СССР Николай Павлович Акимов».

Новая мастерская все-таки дождалась хозяина. Золотыми руками дочери была проделана вся предварительная работа — адская работа, надо заметить: перебрать и привести в порядок такое количество коробочек-баночек-стаканчиков, рассортировать весь этот, с точки зрения нормального человека, хлам, да так, чтобы каждый гвоздик на своем месте лежал, да еще понимая, для чего он, этот гвоздик, может понадобиться и скоро ли, — вот эта работа к приезду хозяина и была завершена. Ему предстояло сделать окончательные штрихи. Он это успел. И успел посмотреть на Неву в ее полном блеске из собственного — во всю стену окна.

Ощущение, что он вот-вот войдет, чтобы посмотреть, доделать свою работу, не покидает всякого, кто заходит в эту мастерскую. Живет в ней по сей день не просто Акимов-художник. В конце концов, для знакомства с художником существуют выставки. Здесь живет Акимов-артист, Акимов — личность. Живопись воспринимается здесь по-иному, чем на выставке: думаешь больше о том, что за люди его окружали. Тут очень хорошие люди (таких большинство) соседствуют с явными прохвостами, скромные интеллигенты — с лихими и наглыми карьеристами... А недавно здесь появился «сталинский уголок» — три блестящих рисунка и проекты памятника «кремлевскому горцу». По экспрессии и яду эти работы не уступают стихам Мандельштама и шварцескому «Дракону».

В стенах этого домашнего музея

совершенно не возникает неизбежного ощущения брэнности земного.

Колокольчики и иконы, выпуклые и вогнутые зеркала и старинные часы, черная собака-скамейка и маленькая полосатая подушечка — каждая вещь, каждый предмет имеют свой характер и историю. Они описаны Еленой Владимировной Юнгер в «Пещере волшебника» — очень точное название для того явления культуры, которое живет в самом сердце Ленинграда, рядом с домиком Петра и Петропавловской крепостью. Живет, несмотря на то, что давно ушел хозяин. Несмотря на полную апатию со стороны властей. Живет, благодаря родным и самой Юнгер.

Марина АЗИЗЯН

В конце галереи



Николай Павлович оставил нам богатое наследство, которое передано Еленой Владимировной Юнгер государству. Частично оно изучено, до чего-то руки еще не дошли. Однажды случай помог мне осмыслить наследие учителя по-новому, и мне хочется об этом рассказать.

Я работала художником на картине Ильи Авербаха «Монолог». Мне хотелось посмотреть портреты людей, живших в сороковые-семидесятые годы. Журналы того времени были полны образами счастливых соотечественников и соотечественниц. Помог мне своими работами Акимов. Он рисовал писателей, музыкантов, артистов, драматургов, художников, детей своих друзей, знакомых по совместному путешествию на корабле или по дому отдыха. Он рисовал карандашом, углем, сангиной, писал пастелью, гуашью, акварелью, реже маслом. А сколько фотографировал! Тысячи лиц, глядящих в объектив приветливо и с интересом.

Он не продавал своих работ. Во многих домах висят портреты, подаренные Николаем Павловичем, и они живут в этих домах, одушевляя стены

и одухотворяя семьи, которым бесконечно дороги. А ведь художники не желали признавать его своим коллегой, «обозначали» режиссером, а те, в свою очередь, называли не режиссером, а художником. Но никто не оставил такую галерею портретов как Н. П. Акимов. Конечно, у него есть разные по достоинству работы, но я взялась бы доказать, что есть среди них вещи, которые можно поставить



в один ряд с портретами Ф. Клуэ, А. Лекюрье и, конечно, с русской портретной миниатюрой.

Если вообразить себе все акимовские портреты (а их более восьмиста) развешенными в одном помещении и добавить к ним множество фотопортретов, то окажется, что их намного больше, чем в галерее Отечественной войны 1812 года в Эрмитаже. Да, знатное собрание лиц на фоне уничтожения безвинных сограждан по воле главного драматурга всех времен и народов!

Когда Сталин умер, Николай Павлович все же нарисовал его. Он получился похожим на себя. Стоит около стола с зеленым сукном и опирается рукой на ноготь большого пальца, будто хочет раздавить кого-то. Так и стоит, низколобый, в скучном френчике, все давит ногтем кого-то.

Портрет, правда, никогда не висел на стене. У Елены Владимировны Юнгер безукоризненный вкус — много чести на стену вешать.



ФОТО Е. СМЕРНОВА

НАЧАЛО НА СТР. 58

«Меня не интересует сюжет. Меня интересует место происшествия», — был ответ.

Я понял, что продолжать бессмысленно, попрощался и пошел к двери.

— И вообще! — вдруг услышал я вслед.

Я обернулся. Николай Павлович встал из-за стола. Выражение его лица было прежним: «И вообще, в вашем возрасте уже пора знать, что Кремль не лучшее место для решения еврейского вопроса».

На другой день мне и моему товарищу дали по «строга-чу», и я продолжал работать в театре.

Осенью того же года состоялась премьера «Тени» Е. Шварца, где я играл роль Тени. Премьера прошла более чем успешно. Весной 61-го года мы играли «Тень» неделю подряд на сцене театра имени Вахтангова. Рецензии были превосходны, общественный просмотр закончился овациями, гастроли завершились министерским банкетом в гостинице «Москва». Я был счастлив. Ни один из критиков, писавших или говоривших о спектакле, не обошел меня своими комплиментами. Я и решил сделать то, о чем мечтал давно. Я решил взять сценический псевдоним, так как фамилия моя мне почему-то не нравилась. За советом я пошел к Николаю Павловичу.

— Ну, и какой же псевдоним вы хотите взять?

— Видите ли, я после института работал в Ярославском театре имени Федора Волкова.

— И что же?

— Вот я и хотел бы быть на сцене Волжским или Волгиным...

— Я думаю, вам не следует этого делать.

— Почему?

— Потому что нас с вами знают уже как Милиндера.

Так я смирился со своей фамилией. И наконец третья история.

Она произошла в Румынии, где мы гастролировали в 1965 году. Николай Павлович давал интервью корреспонденту какого-то крупного журнала. Воспроизвожу по памяти.

— Скажите, мэтр, какие процессы в советском театре вы считаете главными на сегодняшний день?

— Возрождение забытых у нас имен Мейерхольда, Вахтангова, Таирова. Весь мир уже давно изучает их творчество, а нам разрешили это только сейчас. На основе творчества этих режиссеров у нас ставят теперь спектакли, даже создан новый театр — театр на Таганке. Я не являюсь поклонником этого театра, но замечательно, что этот процесс идет.

— Можно ли этот процесс считать победой Мейерхольда над Станиславским?

— Нет. К сожалению, нет. К сожалению, это можно считать лишь победой учеников Мейерхольда над учениками Станиславского.

Вот такие истории.

На своей книге «О театре» Николай Павлович сделал мне такую надпись: «Многие люди добиваются славы, только перейдя в мир теней. К счастью, став тенью, вы не лишили нас своего приятного общества. Любящий Вас Н. Акимов».

Виктор ГВОЗДИЦКИЙ

Другой состав



Огорошен я был на одной из первых репетиций «Мельницы счастья»

В. Мережко... Репетировали, что называется, «народные сцены», в которые с миру по сосенке были собраны артисты театра самых разных поколений, направлений и настроений... Стоял гомон, все курили, громко болтали, иронизировали и ждали прерыва. Нормальная советская репетиция, когда все можно...

Как два изваяния, — ровно, без выражения на лицах и празднично-элегантные, сидели двое — Сезеневская и Савостьянов. Их назначение в «народные сцены» было нелепым, бестактным и, кажется, первым за всю их долгую и не простую жизнь в акимовском театре. Они сидели молча. За весь процесс репетиций я так и не смог подсмотреть брезгливый взгляд, недоумение ситуацией или «отсутствие в присутствии».

Были безукоризненно отобраны костюмы, полные гримы с тоном, баканом, растушевкой. На премьере режиссер был поздравлен торжественно. Сейчас говорят — класс!

Тамара Сезеневская, Ольга Порудилинская, Анна Сергеева, Татьяна Чоккой, Алексей Савостьянов, Николай Волков — артисты старшего поколения — акимовская коллекция, некоторые еще до сих пор работают в театре. В акимовские времена театр был звездным, и они работали рядом с Еленой Юнгер, Ириной Зарубиной, Елизаветой Уваровой, Лидией Сухаревской, Ириной Гошевой, Борисом Тениным, Львом Колесовым, Владимиром Усковым. Дружили. Умели быть равными и умели понимать свое место в театре, что нисколько не умаляло их достоинства и необходимости. Мо-

жет быть, и поэтому тоже, акимовский театр до сих пор хранит легенду самого интеллигентного ленинградского театра. Тамара Вячеславовна Сезеневская часто выходила в одних ролях с Елизаветой Александровной Уваровой; Анна Владимировна Сергеева была дублершей Ирины Петровны Зарубиной. Называлось это там не «второй», а «другой» состав, хотя состав был именно «вторым» и входил в премьеру, как и принято в настоящих театрах, — после десятого-пятнадцатого спектакля. Так было. В этом тоже утраченное очарование и тайна. Удивительно, что, наблюдая их общение (о чем до сих пор вспоминаю, как о счастье), невозможно было заметить и намека на субординацию и разницу положений, а положение и возможности были очень разными.

Может быть, это была магия причастности к личности Мастера, не знаю... Но всегда было очевидно — птицы из одной стаи. Разные очень. Индивидуальности, тональность поведения, оценки, юмор — все разное.

Рано утром, в 10.30, к детскому утреннику, где занята молодежь и экс-молодежь, — в театре Алексей Владимирович Савостьянов. Он и Елизавета Александровна Уварова до самого конца так и не отдали ролей в разбитом, измученном, совсем-совсем «утреннем» спектакле «Волшебные истории Олс Лукойе» по Андерсену, где молодые артисты «по договоренности» между собой менялись ролями, местами и интонациями. Алексей Владимирович Савостьянов, ученик Юрьева. Великолепный, огромный и громкий. В каноническом гриме александринского стиля — ресницы, мушки, подводки. Мантия Голого короля. Готовность

премьерная и выражение лица соответствующее. Рядом мы — суетящиеся, бегущие, дожевывающие...

Тамара Вячеславовна Сезеневская — одна из самых пленительных женщин акимовского театра. Вместе с Юнгер они играли злых (!) сестер в знаменитой кошеверовской «Золушке». Жена и друг Александра Абрамовича Хазина. Острая, красивая, веселая. Доброжелательность и ирония оценок рядом. Прелестная комедийная актриса. Волнуется перед спектаклем до обморока. О Юнгер в новой роли, которую через несколько спектаклей предстоит играть ей: Юнгер сть Юнгер. Все. Точка. К огромному сожалению, ни Тамара Вячеславовна, ни Александр Абрамович Хазин так и не увидели свою инсценировку «Вино из одуванчиков» по Брэдбери, а сделали они ее очень грустно и мудро.

Татьяна Ивановна Чокой звенит, звенит всегда, по любому поводу — и фигурально и буквально выражаясь. Тонкое лицо, огромные глаза. Единственная, кто застала доакимовский период театра. Непредсказуема и неадекватна во всем! Восторженность — ее естественное и постоянное состояние. Иногда кажется — защитное... Непостижимым образом опыт акимовской живописной и эксцентрической актрисы сегодня переплавился в персонажей абсолютно советских,

расхожих «жизненных» пьес (к сожалению, сегодня их в театре достаточно) и делает их из ходульных и приблизительных — сложными, узнаваемыми, грустными и смешными.

Об Ольге Борисовне Порудолинской в театре ходят самые смешные анекдоты и толки, а фразы ее передаются из уст в уста и сегодня, когда ее нет. Именно она героиня той знаменитой акимовской ситуации, когда на репетиции он задал вопрос: «скажите с чем вы выходите?» Ответ последовал без замедления и четко — «с узелком». А актриса она была уникальная, особенно понимаешь это сейчас, когда мы разучились играть первый план, а можем только «номер восемь». Конкретная и смешная до колик. И ответ ее режиссеру по поводу узелка был ее отставом, так могла ответить только она.

Анна Владимировна Сергеева — ученица Зона. Этим много сказано, особенно для Ленинграда. Так сложилось, что почти все лучшие ленинградские актрисы разных поколений — его ученицы. Она всегда много, хорошо и просто играла. Отличалась неакимовской подробностью существования. Не по-актерски скромная, застенчивая... Чудо я увидел на рядовом спектакле «Одна ночь» Е. Шварца. Прошли премьеры, спектакль шел вяло, не пользовался успехом, участие всех корифеев не спасало. Пер-

вый раз играла Анна Владимировна. После Зарубиной! Любимицы, обожаемой, чуда!!! На все это Ирина Петровна, конечно, имела полное право. В спектакль вошла Сергеева. Вошла так же естественно и тихо, как ежедневно входила в театр и как потом незаметно и с достоинством в него перестала входить... С самого первого появления была взята другая драматическая «планка». Она буквально перевернула весь спектакль. Глубоко, тихо, трагично, — так в театре Комедии играли и играют редко...

Николая Алексеевича Волкова я помню в крошечных ролях. Он всегда казался сверкающим и счастливым. От присутствия в любимом театре, от того, что выходит в этих ролях на сцену... Всегда бежал куда-то стремительно и красиво. Его любили, и он всех любил. Мог долго, подробно и с благодарностью говорить добрые слова о чужой работе. Когда он и Анна Владимировна Сергеева, его жена, перестали приходить в театр, оказалось, что их очень не хватает, что как-то изменился климат, равновесие в театре. И долго еще он передавал и передавал всем приветы, поздравления, помнил...

В детстве я был уверен, настоящие артисты — это артисты старые. Я и сейчас свято в это верю, ощущая драматизм их судеб, утраченные понятия, вульгар-

ный демократизм сегодняшнего театра. Новые режиссеры редко умеют и любят с ними работать, по-разному объясняя это неумение. Просто боятся.

Артисты уходят. Сперва уходят из театра, очень скоро уходят совсем... Звезды оставляют после себя шлейф легенд, мемориальные места в театральных уборных, описанные подробно роли, кинохронику.

«Другой состав» не оставляет почти ничего, но с ним исчезает воздух театра. Приходят люди — с совсем другими лицами, другим чувством театра... Артисты в последний раз выходят на сцену, прощаются и исчезают, унося с собою воздух и верность мастеру.

Теперь состав называется только «вторым».



Театр Комедии — пленник собственной тени. Жизнь кулис отделилась от жизни сценической, возобладали над ней. Спектакли не главное. Там культура капустника, культура банкета. Сбор труппы перед началом сезона — образ благородного семейства, которое держит форму несмотря на печать вырождения: дамы нарядны, мужчины учтивы, все целуются и врут, то есть плюсют страшно, точно пытаются взять реванш. И отражаются в зеркалах, установленных еще Николаем Пальчем во всю стену зрительского фойе. Театр для себя. Зеркала расширяют пространство за счет эффекта ложной перспективы.

Если напротив, в императорско-обкомовском заповеднике, — синдром охранительства, сонная одурь заветов, то здесь не охранительство, а ностальгия, не заветы, а анекдоты. Но манера заклинать акимовским духом в конечном счете тоже невыносима. Даже капустники — с мемориальным уклоном. А тем более собрания, где съедают режиссеров. Хороших или плохих, не имеет значения; всякий будет нехорош, кто заявит себя полновластным хозяином, нарушив тем самым правила этого милого старого дома, культивирующего собственное сиротство и именно в этом смысле навечно акимовского.

Акимов умер 6 сентября 1968 года. Это случилось внезапно, на московских гастролях. Театры внезапно не умирают. Многие помнят, в каком жалком состоянии дожила свой век «Пестрые рассказы», «Дон Жуан», «Физики», «Цилиндр», «Силуэты Парижа». Их держали в репертуаре до последнего, стараясь превозмочь естественную растерянность и в то же время скрыть от себя, что распад театра начался при жизни его создателя, в ранние шестидесятые, а может быть, и еще раньше. Гастроли в Москве продемонстрировали это в полной мере. Они разочаровали ту публику, которая любила акимовский театр по старой памяти и умела по-особому, по-московски всматриваться в это кривое петербургское зеркало. Впрочем, исчезновение последних следов некогда плодотворной для русской культуры оппозиции двух столиц мало кем переживалось как утрата. Для таких переживаний требуются чувства опосредованные. А в духе времени была как раз непосредственность, исчезнувшие миры не принимались в расчет. Следуя этому духу, послесталинские Москва и Ленинград осознавали себя заново, как бы начинали с нуля. Некоторые особенности того обновления запечатлелись в образцах эстрадной лирики. «Слушай, Ленинград,

Валерий Семеновский

После Акимова

я тебе пою задушевную песню мою», где пробудившаяся задушевность относилась не к творению Петра, а к «городу нашей славы трудовой». Или — «московских окон негасимый свет», где предательское «негасимый» на всякий случай отсылало к вечному огню. Даже радость от того, что «просто дождь прошел, нормальный летний дождь», переходила в глобальное намерение пройти «и тундру, и тайгу». На театре одни открывали для себя психологизм, другие — монтаж аттракционов, но пафос открытия, обновления был общим, вроде требования «Правду! ничего кроме правды!» Акимов в этот круг не вписался, хотя его полуразрешенные-полузадушенные спектакли, его статьи «не только о театре» обеспечили ему место в рядах заслуженных деятелей советского либерализма. Как художник он изъяснялся на другом языке. (Можно ли вообразить Товстоногова, Любимова, Ефремова, вдохновленных в те годы Байроном или Жаном Кокто!) Может быть, когда-то этот язык был прекрасен и мог сказать о многом, но теперь он был мертв, как латынь.

Дочь Ирины Зарубиной вспоминает характерный эпизод: красивая старая мебель Акимова для грузчиков рухлядь, хлам. Но так же должен был восприниматься и весь мир его театра; неуместно избыточный, неуместно иносказательный. С шашкой на этот хлам никто бы и не подумал броситься. Но, объявляя неравной бой всему отжившему, розовские мальчики, володинские девочки и другие дети XX съезда, сами того не ведая, сбрасывали с корабля современности и остатки той культурной традиции, которой принадлежал Акимов. Они победили его по всем статьям. Даже «Голый король», на что уж акимовское дело, гремел не в Комедии, а в «Современнике». Это был замечательный спектакль, но это было искусство простодушное, искусство недвусмысленных аллюзий, чуждое изысканной акимовской расчетливости и даже не полемизирующее с ней. Как будто Шварца до этого никто не ставил.

Выпады Акимова в адрес новой режиссуры можно объяснить ревностью к успеху. Но были, мне кажется, и более глубокие причины. Был некий парадокс, в котором нельзя винить ни Акимова, ни тех, кто его оттеснил. Его трезвость, рационализм, внутреннее неприятие советской системы, на счет которой он никогда не обольщался, считая ее порочной насквозь (чего не скажешь о режиссерах, рожденных «оттепелью»), сыграли с ним злую шутку, сделали человеком прошлого, отняли дар речи как раз в тот момент, когда разрешили высказываться, разрешили заниматься врачава-

нием отдельных пороков. Он не верил в искусство прямого высказывания, не владел им сам и не ценил его в других. Его театр (во всяком случае, в послевоенное время) был самым несоветским советским театром. Ни у кого не было такого репертуара, никто так не умел презирать действительность, как бы не замечать ее. Весь интерьер театра Комедии с его витражами и зеркалами, вся атмосфера его, весь ритуал утверждали иллюзионизм как высшее проявление трезвости. Вся жизнь Акимов боролась с тенью — с подмной и мнимостью. Он пробовал разоблачить даже тень отца Гамлета, отказав ей в потустороннем происхождении. Но символика тени пронизывает его судьбу.

В январе 1970 года труппе был представлен новый главный режиссер — Вадим Сергеевич Голиков. Ученик Товстоногова (Акимов учеников-режиссеров не оставил), философ по своему первому, университетскому образованию, он имел репутацию человека серьезного. Слишком серьезного для театра Комедии. Да и сам признался (цитирую протокол художества): «Я ни одной комедии не поставил и был очень удивлен, что меня к вам пригласили».

Заверив труппу, что она по-прежнему остается самой интеллигентной в городе, Голиков дал понять, что это качество не избавит артистов от конкурса. Что они «выжимают смех там, где достаточно просто улыбки». Что театру свойствен «провинциализм вкуса». И вообще — «к открытиям Станиславского иронически относиться нельзя». Такого в этих стенах прежде не говорили. Но, вероятно, самым обидным было сравнение с Красноярским тюзом; Кама Гинкас и Генриетта Яновская привезли на гастроли в Ленинград содержательный и смелый по тем временам репертуар, и Голиков поставил в пример акимовской гвардии неопытных, но осмысленно существующих артистов из Сибири. Тем не менее Юнгер, чей голос должен был прозвучать вдвойне весомо, признала: «Мы были одним из лучших театров, а превратились в нечто...»

Шесть лет спустя, на таком же собрании Голикову зачиту все его ошибки — и подлинные и мнимые. Он будет изгнан. И в этом не вполне приличном единодушии актеров и чиновников почти все забудут, что за два-три сезона он сумел вернуть к жизни умирающий театр.

При нем на сцене Комедии раскрылись новые, талантливые артисты: Ольга Антонова, Ольга Волкова, Виктор Гвоздицкий, Сергей Дрейден, Вячеслав Захаров, Татьяна Шестакова. Он осмелился пригласить



Эскизы занавеса к спектаклю
Мадемуазель Нитуш
Театр имени Евг. Вахтангова 1945

реализация идеи: Ташт Колумби. Музей в юни Т-ра Колумби

на постановки режиссеров с подозрительной для властей биографией: Феликса Бермана, Каму Гинкаса, Юлиа Дворкина, Михаила Левитина. При нем главным художником стал Игорь Иванов, в ту пору работавший ярко и при этом в манере, до некоторой степени приближенной к акимовской. Он пригласил в штат опального Петра Фоменко, которому после «Смерти Тарелкина» в Москве не было хода. Наконец он привел в театр настоящего завлита. Юрий Барбой был не только образцом завлитской доблести — умереть в режиссуре. Он был соавтором репертуарной программы. Театр, который строил Голиков, наемщики окрестили «филологическим», «литературоведческим». Я готов согласиться с таким определением, но не вкладываю в него иронический смысл. Лучшие спектакли Голикова «Село Степанчиково», «Тележка с яблоками» и «Горячее сердце» впечатляли аналитическим и неожиданным подходом к известному литературному тексту. Когда же он обращался к литературе заурядной, то оставался ей равен, и тогда обнаруживался его главный недостаток — умозрительность и вялость. (Впрочем, здесь было исключение — «Сослуживцы».) Шутка тех лет: «Если бы к филологичности Вадима Сергеевича добавить сколько-нибудь чертовщины Петра Наумовича...» Но, похоже, Голиков и сам понимал, что ему не хватает режиссерского темперамента. Недаром он позвал Фоменко, не устранился конкуренции, небезопасной для главного режиссера, но выигрышной для театра в целом. На первых порах они прекрасно дополняли друг друга. «Этот милый старый дом», спектакль Фоменко 1972 года, был общей радостью. В результате в театр Комедии вернулась публика. Та публика, которая уже давно ходила только в БДТ.

«Горячее сердце», появившееся в 1973 году, стало событием ленинградской театральной жизни. Это был парадоксальный, тенденциозный и необычно для Голикова страстный спектакль. Никакой поэзии, а тем более «светлого луча». Жесткий гротеск. Разгул. Русский карнавал, «разбушевавшийся вплоть до безобразия», как сказал на обсуждении Д. Золотницкий. Великолепная работа Ольги Волковой в роли Параша. В финале она играла победительницу, урвавшую добычу. За такую односторонность А. Смелянский предложил назвать спектакль «Горячим сердцем». Меня, признаться, здесь меньше всего волновала проблема объемного прочтения классики. Спектакль меня захватил, да и сегодня кажутся вескими аргументы самого режиссера: «Горячее сердце потому и горячее, что оно чрезмерно в своих требованиях, эгоистично, не одухотворено... Это — о жизни, не освещенной целью». Кроме того мне кажется, что режиссерская тема спектакля здесь как нигде была близка ведущим мотивам творчества Акимова. Это была отповедь бесам иррационализма, теневой стороне человеческого духа — бесформенной, смутной, не ведающей что творит. ✓ 1

«Горячее сердце» запретили. Сочли

крамольным и еще один хороший спектакль — «Концерт для...» М. Жванецкого в постановке М. Левитина. Голикова вынудили расстаться с завлитом. Было сказано: остаться должен кто-то один, не то снимут обоих. Уходя в никуда, Барбой, кажется, действительно верил, что теперь его миссия — помогать из укрытия. С этого момента все пошло под откос. Интриги, скандалы, обиды, оргвыводы. А спектакли, что называется, никакие. Борьба Голикова за театр все больше утрачивала смысл. Вот выписка из протокола худсовета от 7 сентября 1974 года. Она не требует комментариев.

В. Голиков (представляя план сезона). «...надо убеждать инстанции вне театра, для этого надо приобрести общественный капитал, который мы растеряли».

В. Усков. План благонамеренный и неинтересный».

В 1976 году, когда Голикова уволили, он, как водится, превратился в отверженного. Ставил в городе Кызыл. Говорят, интересно работал в студенческом театре ЛГУ, ставил Петрушевскую, когда это не поощрялось. Потом был приглашен в Ленком, еще при Опоркове. А совсем недавно у него не заладилось в театре на Литейном. Со времен Комедии я не видел ни одного его спектакля. Но, судя по всему, тогда, в 1974-м, произошел слом. Сейчас модно: чуть что — жертва системы. Но все и сложнее, и проще. Мы сами и виноваты и не виноваты в упущенных возможностях. Жизнь старательно лепит из нас нечто среднестатистическое. Трудно доказывать, что она не права.

После Голикова был период Фоменко. Труппа бросилась любить его. Казалось, вот уж кто умеет работать с актером. Фоменко очень талантливый человек, но и у него не получилось. Он ушел сам. Впрочем, это уже другой сюжет. Скажу только, что в расколе 1974 года проиграли все. Для театра это был конец.

Перепечатывая для меня протоколы худсоветов, откуда живые и мертвые взымают то к акимовскому духу, то к пленуму ЦК КПСС («копия товарищу Шауру»), Таня З., летописец Комедии эпохи застоя, полагала, что трудится в интересах истории. Обязательства перед историей (а по правде сказать, перед Таней З.) требуют, однако, внести в протокол уточнение. В те бесцветные годы (наши лучшие годы, с другой стороны) между музеем театра и винным отделом Елисеевского гастронома существовала глубокая связь. И без этого не понять, как мы там выпадали в осадок исторического процесса.

Если сам театр Комедии был чем-то вроде музея мадам Тюссо, то музей театра — чем-то вроде салона мадам Рекамье. Салон Ларисы и Татьяны. Такой пасьянс: кофе предложат любому, но кому с сахаром, а кому с интонацией. Там еще надо пройти. Некоторых отлучают. ✓ 2

«Входите, Ловочка. Вам всегда можно. Ну, как послекусие? Бедный. Может быть, кофе? Ну посидите так. Надо же».

А вчера было как-то не очень заметно. Нет, вы ни к кому не приставали. Ре-приза? Вы еще способны? Ну ладно, не ломайтесь. Вы же знаете, мы всегда посоветуем. Фи, Лева. Рацер и сорацер. Мало ли что они вам нравятся. Это их украшает, а не вас. Нет, мы их тоже любим. Но только как людей. Входите, Майечка. Вам — всегда. Что значит «не могу репетировать»? Вот Лева действительно не может. Посмотрите на него. Нет, Левочка, вы не пропустите свой выход. Вы уже его пропустили... Так. Они уже выперлись на сцену. Я тебя умоляю, выруби трансляцию».

Но трансляция продолжается. Концерт для горячего сердца.

«Что происходит, что происходит... ничего у нас не происходит. Тулинец, говорят, обедал с Ракушей. Уже смешно, но это не анекдот. Она была так напудрена, что пудра сыпалась в суп. А он извинился перед Ниной Александровной? Весь Ленинград ждет, чтобы он перед ней извинился. Нет, это Тулинец ждет, чтобы Ленинград перед ним извинился. Он гений. А кому об этом известно? Ему. (Умер Злобин, 1973). Фоменко приходит покупать мясо. А там одни кости. А по ящику как раз показывали «На всю оставшуюся жизнь». И вот мясник швыряет ему эти кости (умер Колесов, 1974) и говорит: «Это тебе на всю твою оставшуюся жизнь». Милиндер больше вообще не пьет. Кто не пьет? Дина Морицева? (Умер Н. Харитонов, 1975) Тебе привет от Маши Знамеровской. Ни слова про Аловерт. Нет, давайте выясним, кто повел себя непорядочно. Эрик, подожди. Что значит «девочки, не ссорьтесь»? Это принципиальный вопрос. Дина Морицева, это не пепельница. Это рюмашка. Давиду Иосифовичу нельзя. Да, он прошел войну и написал труды. А ты свинья. Надо было хотя бы письмо написать по-человечески. Голиков вызвал Захарова и говорит: «Слава, ты не понимаешь». (Умерла Зарубина, 1976) Кто настучал, что Рена стучит? Нет, Фафа не будет главным. Нет, Оля Антонова не будет петь в Кировском театре. Большие слушайте Калмановского. А она выходит в «Трех сестрах» и говорит: «Ксанфи!» (Умерла Порудолинская, 1978) Пропала жизнь. Эту реплику я уже где-то слышал — в литературе и искусстве. Кто сказал «б...»? Это пусть Елена Владимировна сама расскажет. Ты не понимаешь: Петю очень обидели. (Умер Усков, 1980) Да, есть такие люди, которым все прощешь: и каприз, и уклончивость, и тараканов. Петя — такой. А вот Валера Ивченко у нас впервые. (Умер Сергей Филиппов, 1990). Валера, надо выпить за музей и расписаться для истории».

После четвертой рюмки никто уже не сомневался, что дело Акимова живёт.



И. С. Тургенев и М. Г. Савина познакомились в Петербурге весной 1879 г. Незадолго до этого в Александринском театре был поставлен «Месяц в деревне», Савина играла Верочку. 15 марта Тургенев смотрел спектакль. Уже из Франции он прислал ей свой портрет с надписью «Марье Гавриловне Савиной от душевно ей преданного Ив. Тургенева. Париж, 1879».

Следующей весной писатель вновь приехал в Петербург. 30 марта 1880 года, в день своего рождения Савина получила в подарок узкий золотой браслет со словами: «М. Г. Савиной от И. С. Тургенева».

Рядом — нагрудный знак «заслуженной артистке императорских театров». Звание было пожаловано актрисе в 1899 году.

В 1888 г. возникла мысль об установлении особого звания отличия для артистов Императорских театров, которые своим выдающимся талантом и продолжительностью артистической деятельностью заслуживают особого внимания и поощрения.

26-го февраля 1895 года высочайше утверждён составленный художником К. К. Первушиным рисунок этого звачка. Носится он на левой стороне груди...

«ЕЖЕГОДНИК ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ», 1894—1895 ГГ., С. 386.

Упоминаются: Белин, Билибин, Дружинин, Рабинвич, Ш. Н. Не могу назвать К. Навин, т.е. Виталия; Белин (или Билибин) и др. Зависит — Дружинин, Машинка и, конечно, Волкова

Р. говорит у нас, «К-я осталась в-се. Сильно переживала, но и шло, стало как восток был с 70-х годов до не могу назвать... Маша»