

Анастасия КИМ

«ЧЕЛОВЕК ИГРАЮЩИЙ» И СУДЬБА ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

БОРИС ТЕНИН – СЭР ТОБИ БЭЛЧ

Начало 1920-х годов было располагающим к экспериментам временем: «Питер (тогда еще Ленинград) висел между настоящим и будущим, веса в нем, как в яме между землей и луной, не существовало»¹. По точному определению Е.С. Левина, «то время было великим эксцентриком», и «искусство лишь выразило его суть, воплотило его обличье»². «Эксцентризмом как веселое нарушение прежнего положения вещей и явлений по отношению к центру, радостное и пугающее исчезновение прежнего центра и дразнящее неопределенностью местонахождение нового, почти божественная разбалансированность и кризис быта, неравновесность и судорожная динамика бытия, освобождающие от многих прежних забот и обременяющие новыми, крах старой морали и барахтанье в ее сетях, зарождение новых личностных и общественных отношений, новой психологии и ментальности, – одним словом, вся эта эксцентриада была и содержанием и формой жизни, миропониманием, мировосприятием, мироощущением, а не только сугубо эстетическим переживанием и построением»³.

Подтолкнувший в начале 1920-х годов к освоению театром цирка «футуризм Маринетти, помноженный на эксцентризму, дал новое явление – эксцентризму»⁴. Театром «цирковой жанр – эксцентрика – был взят необычайно широко: как творческий метод, основанный на неожиданном соединении разноприродных материалов и их непрерывной трансформации»⁵. Приметой времени был и бешеный ритм, с которым все новое подхватывалось, выворачивалось и отбрасывалось: ФЭКСы, объединившиеся под знаменем эксцентризма с целью «приспособить театральную форму к возможностям максимального воздействия на зрителя»⁶ уже в начале 1921 года выступили со своим манифестом⁷, где заявили, что им «отсталыми кажутся советы “безумного” Маринетти»⁸. В этом заявлении и задор, и

удесятеренный пафос отрицания, и тенденция движения вперед.

Тенденция к разрушению театра, увлекавшая практиков «левого» фронта в ходе их стремительных (можно даже сказать «разовых» в смысле своей исключительности) экспериментов, в конце концов привела «к обогащению театра новыми средствами сценической выразительности, не уничтожая его»⁹. К обогащению театра как такового. За короткий период увлечения театром цирком режиссеры и актеры столкнулись с отстающей актерской техникой и неизбежной деконструкцией сценического действия. И то, и другое решилось в пользу театра: актеры больше не ходили по проволоке над зрителями (как в «Мудреце» С.М. Эйзенштейна). Отказываясь от слишком радикальных трюков, театр оставил при себе присутствующее цирковому представлению

¹ Шкловский В.Б. О рождении и жизни «ФЭКСОВ» // Шкловский В.Б. За 40 лет. М., 1965. С. 91.

² Левин Е.С. Мейерхольд, эксцентризмом и ФЭКС // Киноведческие записки. М., 1999. Вып.7. С. 98.

³ Там же.

⁴ Сергеев А.В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. СПб., 2008. С.113.

⁵ Там же. С. 105.

⁶ Козинцев Г.М. О кино, фэксах и себе // Козинцев Г.М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т.1: Глубокий экран. О своей работе в кино и театре. С. 358.

⁷ См.: Эксцентризмом / Сб. статей. Г. Козинцев, Г. Крыжицкий, Л. Трауберг, С. Юткевич. П.: Эксцентрополис, 1922.

⁸ Крыжицкий Г.К. «Театр Азарта» // Там же. С. 8.

⁹ Марков П.А. Новейшие театральные течения // Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1: Из истории русского и советского театра. С. 309.

«внеэстетическое сопереживание зрителя актеру»¹⁰, расширил арсенал простых, доступных себе цирковых приемов (пальба из пугача, например), которые в отсутствие конкуренции с более эффектными трюками получали должный эмоциональный отклик. Подобный отбор возможных в театре трюков характеризует работы В.Э. Мейерхольда в рамках освоения приемов циркового происхождения («Мистерия-буфф» (1918, 1921), «Смерть Тарелкина» (1922), «Лес» (1924)). «Для Мейерхольда был важен не трюк ради трюка, но образы, с помощью трюка создаваемые»¹¹. Для него принципиально «использование в биомеханическом тренинге и в спектакле всей психофизики актера, а не вычленение в ней, как в цирке, физической, внешней стороны»¹².

Поставленные Мейерхольдом задачи и уровень мастерства его актеров оказались недостижимыми для большинства режиссеров и исполнителей. Как недостижимым оказался для них и масштаб шекспировских эксцентриков, не воплощенных Мейерхольдом на практике, но глубоко им осмысленных. Мейерхольд не возвращался к Шекспиру со времен «Товарищества Новой драмы», но методологию ТИМа в 1920-е годы не случайно сопоставляли с шекспировской театральностью и поэтической метафорикой (А.И. Пиотровский, П.А. Марков, Б.Л. Пастернак, Б.В. Асафьев и др.). Понимание Мейерхольдом места драматургии Шекспира в формировании режиссерских систем отличалось свойственными ему историзмом и чувством театрального стиля. Не случайно Ф.Д. Батюшков предложил именно Мейерхольду сделать доклад на



вечере, посвященном 300-летию со дня смерти Шекспира (1916, апрель), и хотя вечер не состоялся, Мейерхольд отослал Батюшкову название и план доклада:

«Пьесы Шекспира на сцене». 1). Как ставили: мейнингенцы, «художественники», Рейнхард, Э.-Г. Крэг. 2). Поэт или драматург? 3). Что сделали шекспирологи? 4). Сценическое время, предметы – двигатели действия и шутки, свойства театру. 5). Просцениум. <...>Благодарю за честь, оказанную мне приглашением <...>»¹³. Любопытно, что в «Амплуа актера» примеры к большинству амплуа взяты из пьес Шекспира¹⁴.

Б. Тенин.
Рисунок Н.П.Акимова

¹⁰ Сергеев А.В. Указ. соч. С. 118.

¹¹ Там же. С.116.

¹² Там же. С. 118.

¹³ Мейерхольд В.Э. Переписка: 1896–1939. М., 1976. С.179.

¹⁴ См.: Февральский А.В. Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир (сборник статей). М., 1964. С. 388.

Pro memoria

Теоретическое представление об объемности шекспировских эксцентриков не обязывает к сценической передаче их многогранности (что представляется вряд ли возможным). Но понимание такого объема или «чувство» его объясняет неизменное влечение театра к ним. Режиссеры и актеры за редким исключением не в состоянии обосновать влечение к шекспировским шутам; зачастую оно остается на уровне необъяснимого «чувствования» близости, глубокой родственности самой природе театра и «шуткам», свойственным ему. Влечение это от театра, а не литературы, в сценической выразительности образа, а не в возможности проиллюстрировать прописанные идеи. Постановка комедий Шекспира в двадцатые годы стала для театра своего рода компромиссом, к которому он прибегнул в попытке уйти от обслуживающих цирковые номера сценариев, сохранив номерную (коллажную) структуру действия, – и тем самым безболезненно решив проблему текста для драматического спектакля. А.И. Пиотровский, активный участник полемики о циркизации начала 1920-х годов, предлагал рассматривать цирк в контексте комедий Аристофана, Шекспира и Гоголя, потому что «цирковые номера статуарны и закончены в себе; но такова же сама природа смеха и природа подлинно театральной комедии»¹⁵.

Оправданные фабулой (традиционалистский метод) и продиктованные желанием воздействовать на зрителя (метод левого искусства) цирковые опыты в рамках спектакля, с одной стороны, и шекспировские эксцентрики как таковые, решенные театром с помощью

заимствованных у цирка приемов для фабульного оправдания и реализации их в полную мощь природы, с другой, – представляют собой общающиеся явления в истории советского театра 1920-х годов. Ища обновления, театр обращался к цирку и шекспировским эксцентрикам на одних основаниях (переосмысление структуры действия, обогащение актерской техники и взаимоотношений зритель–сцена). Судьба эксцентрической школы и шекспировских эксцентриков на советской сцене связана с исходом такого мироощущения в 1930-е годы.

Подчиняя театр в середине 1930-х годов генеральной линии советского искусства, государство предъявляло и цирку, и эксцентрикам одинаковые обвинения: отсутствие идеологически внятной темы, психологической мотивации, бытового историзма¹⁶. Сложно сказать, кто кого со сцены увел, – они покинули ее одновременно, ушли, ощутив нехватку необходимого, ведь «эксцентризму внутренне была присуща беспечная веселость»¹⁷. И редкие опыты циркизации театра после 1920-х годов можно назвать запоздалыми, не только исходя из их принципиальной чужеродности идеологическим установкам 1930-х годов. Они были «отстающими» от своих взрывааемых эксцентрикой предшественников в своей компромиссности и умеренности. Уже не эксцентрическая школа осваивала Шекспира¹⁸, как было в 1920-е годы, а совсем другой театр, получивший индульгенцию на штучное использование эксцентрики при постановке шекспировских комедий. Творческий компромисс был все же благом, свидетельствуя, что

¹⁵ Цит. по: Сергеев А.В. Указ. соч. С. 74.

¹⁶ По той же причине «к 1937 году в СССР все мюзик-холлы были закрыты – исход, вполне предсказуемый в условиях усиливающегося государственного диктата» // Пригожина Л.Г. Театральные приключения Гогенштауфена (Акимов и Шварц на путях мюзик-холла) // Театрон, 2009. № 2. С. 31.

¹⁷ Левин Е.С. Указ. соч. С. 98.

¹⁸ Ведь сама «драматургия Шекспира была <...> эксцентричной, если говорить в широком смысле слова, по отношению к некоторому центру (скажем, средневекового театра–миралям, моралите, фарсам)» (Клейман Н.И. Эксцентрическое и трагическое // Киноведческие записки. М., 1999. Вып. 7. С. 133.)



Б. Тенин – Сэр Тоби.
«Двенадцатая ночь».
1938

капли бурлящего потока художественного авангарда попали-таки и в усмирненное русло искусства нового толка. Попали с режиссерами и актерами, которые принимали участие в поисках двадцатых или были их свидетелями, попали с теми, кто отказался в тридцатые от своих опытов (С.Э. Радлов) или отказался им верен (Н.П. Акимов).

Самый эксцентричный из всех эксцентриков Шекспира – сэр

Джон Фальстаф, его комедийная ипостась, Фальстаф-влюбленный¹⁹, и сводный брат сэр Тоби Бэлч²⁰ были вызваны на помощь циркизации, благодаря своей комедийной органике (в большей или меньшей степени). В 1930-е годы последние два выходили на сцену под суровые взгляды, ищущие в них шекспировский реализм изображения «действительности в ее многообразных проявлениях»²¹ (согласно

¹⁹ По легенде, в комедии «Виндзорские проказницы» Фальстаф возник по желанию королевы Елизаветы увидеть Толстого рыцаря влюбленным. Н.И.Стороженко, подтверждая эту легенду, шутил, что изобразить Фальстафа по-настоящему влюбленным Шекспиру не позволила художественная совесть: он представил его ухаживающим из-за денег и добавил черту самообожания, что, бесспорно, измельчило образ. См.: Стороженко Н.И. Прототипы Фальстафа // Стороженко Н.И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902. С. 217. И все издевательство над Фальстафом – это наказание ему за «измену карнавалному бескорыстию» (Бартошевич А.В. Комическое у Шекспира. М., 1975. С. 26). Комедийный Фальстаф, бесспорно, уступает в художественном плане своему тезке из хроники.

²⁰ Родство Фальстафа и Тоби – в их здоровом чувстве юмора, любви к шуткам и, особенно, хорошим шутникам. За умение смеяться над миром и над самим собой Фальстаф больше всего ценит принца Гарри, а Сэр Тоби за прекрасную выдумку даже готов жениться на Марии!

²¹ Шведов Ю.Ф. Значит, честь – плохой хирург? // Шведов Ю.Ф. Вильям Шекспир: Исследования. М., 1977. С. 189.

Pro memoria



Эскиз костюма
Сэра Тоби Бэлча.
Н.П. Акимов. 1938

Автошарж.
Тоби Бэлч.
«Двенадцатая ночь».
1938

предмарксистским и марксистским установкам советской театральной эстетики. Маскировали брызжущую из них эксцентрику как могли – утяжеляли режиссерскими концепциями и противными их широкой натуре узкими задачами времени. Но стихийный комизм образов все равно прорывался вперед, тут же вызывая неодобрение. «Сознающий себя комизм»²² – свойство комического у Шекспира, одна из самых театральных по своей природе особенностей его драматургии.

В постановке Н.П. Акимова «Двенадцатая ночь, или Что угодно» в Ленинградском Театре Комедии 1938 г. роль Сэра Тоби исполнял Борис Тенин²³.

В детстве на Тенина неизгладимое впечатление произвели циркачи, особенно, клоунская пара Шафрик и Вато. Глядя на них, будущий актер мечтал стать то Белым, то Рыжим клоуном и лишь впоследствии, выступая в театрах малых форм, он окончательно определился с выбором – предпочел

роли Рыжих²⁴. В 1919 Б. Тенин был зачислен в 1-ую Государственную театральную школу в здании бывшего театра «Зон». Школа, носившая ранее название ХПСРО (Художественно-просветительского союза рабочих организаций), основывалась на студии Федора Комиссаржевского; среди ее выпускников были Мария Бабанова, Игорь Ильинский, Василий Зайчиков. Преподаватели – Аркадий Павлович Зонов, Валерий Михайлович Бебутов, клоун Пишель, Николай Михайлович Фореггер²⁵.

Фореггер, по словам Тенина, привил ему «любовь к театральной эксцентрике»²⁶. Однажды он дал студенту задание изобразить вусмерть пьяного человека: решать сценку нужно было с помощью эксцентрики, используя лишь одну фразу «войдите» или «кто там?». Уже здесь проявился талант Тенина-эксцентрика и импровизатора. «Основной трюк заключался в следующем: пьяный выбивал трубку о край стола. Но ему казалось, что

²² Бартошевич А.В. Комическое у Шекспира. М., 1975. С. 27.

²³ Во втором составе – Игорь Смысловский.

²⁴ См.: Тенин Б.М. Фургон комедианта: Из воспоминаний. М., 1987. С. 19.

²⁵ См.: Там же. С. 45.

²⁶ Там же. С. 47.

Истоки, традиции, рифмы

стучат в дверь. Он поворачивался к двери и говорил: "Войдите". Ждал, потом, пожав плечами, снова начал стучать трубкой о стол и снова говорил: "Войдите" – и т.д. Играя пьяного, самое интересное находить психологические нюансы его восприятия окружающих вещей. Обычно именно это бывает наиболее смешным и убедительным в изображении поведения пьяного. Но Фореггер не любил психологии. В "левом" искусстве ее вообще не жаловали, считали наследием "старого театра и презрительно называли психоложеством". Тем не менее, показанная Фореггеру пантомима с элементами психологического подхода вполне его удовлетворила. "Хорошо, – сказал он. – Я уверен, что эта сценка останется в вашем концертном репертуаре"²⁷. Предсказание режиссера сбылось – Тенин неоднократно показывал этот номер на творческих вечерах и даже использовал на сцене Ленинградской филармонии в оперетте «Летучая мышь» для роли тюремщика Грульона. Полюбив наблюдать за пьяными и создав с годами «своего рода коллекцию их поведения»²⁸, Тенин будет часто вставлять в спектакли готовые, проверенные на публике номера.

Через год после поступления в школу, в 1920 г., Тенин пополнил труппу Вольного театра, предшественника возглавленного Мейерхольдом Театра РСФСР 1-ого. В мастерской при театре пятнадцатилетний актер посещал занятия по биомеханике, и даже был ассистентом Мастера. Сам Тенин иронично трактует свое назначение. «Мейерхольд проводил первые опыты по выработке целенаправленного жеста и движений тела. Не

знаю, чем я ему приглянулся, может, крепко сколоченной фигурой и крепкими ногами, а может, просто попался под руку, но он облюбовал именно меня для того, чтобы на мне продемонстрировать свои идеи и упражнения»²⁹. Несмотря на шутивную подачу, к самим упражнениям актер относился серьезно: «мы учились той технике мастерства, без которой не может существовать актер»³⁰. Но избирательность памяти выделяет эпизод, мало характеризующий само существо занятий: однажды, демонстрируя новое упражнение, Тенин не удержал Мейерхольда на спине, и тот упал лицом вниз, а, встав, тут же ударил студента по спине в качестве наказания³¹. Завершая повествование о мастерской, Тенин замечает, что на молодых актерах осваивали азы биомеханики, они «были первыми подопытными кроликами», «но и эти азы пригодились впоследствии тем, кто стали актерами»³². Что именно пригодилось Тенину в дальнейшем и отвечало ли это критериям биомеханики в ее понимании Мейерхольдом, остается только догадываться. Очевидно одно – юноша был физически подготовлен, освоил акробатику, развился музыкально. Из незначительных и во многом эмоциональных воспоминаний об участии в спектаклях Мастера, видно, что довольствоваться пластической разработкой роли (в первых опытах весьма однообразной) молодому человеку было не слишком интересно.

Его привлекали к участию в массовых сценах и эпизодических ролях без слов: в «Зорях» он стоял с копьём и щитом в толпе солдат-статистов, во второй редакции «Мистерии-буфф» играл

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 54.

³⁰ Цит. по: Шахов Г.А. Борис Тенин: Мастера советского кино. М., 1973. С. 14.

³¹ Эпизод этот скоро забылся, и Мейерхольд по-прежнему относился к Тенину с симпатией. См.: Тенин Б.М. Указ. соч. С. 55.

³² Там же. С. 56.

Pro memoria

мимическую роль Льва Толстого и слуги. Стоять среди «серебристо-серых статистов», которых режиссер выстраивал «суровыми полукруглыми или прямыми фронтально развернутыми линиями», «торжественно и безмолвно внимая» ходу спектакля-митинга³³, было почетно, но скучно. Поддерживать заданную режиссером атмосферу суровости, аскетизма и строгости удавалось не всем. Тенин вспоминает, как уволили из театра улыбнувшегося во время действия над его шуткой статиста. Самому весельчаку повезло и на этот раз – режиссер пообещал уволить его, когда очередной статист не засмеется (педагогически отличный ход). В «Мистерии-буфф» у Тенина была роль – портретная маска: великий русский писатель в компании с Жаном-Жаком Руссо и современными политическими деятелями – Жоржем Клемансо и Дэвидом Ллойд-Джорджем. Несмотря на почетное место в бессловесном параде масок и огромный успех спектакля с формой «ясной, энергичной», воспринимавшейся «легко, без всяких недоумений и затруднений»³⁴, Тенин решил из театра уйти, дабы поискать на стороне ролей со словами.

В 1922 году он вступил в молодежный гастрольный театральный коллектив «Комедианты», созданный бывшим артистом театра К.Н. Незлобина Л. Клещевым. Гастролируя, актер играл теперь едва ли не каждый день по премьере (около тридцати ролей) – это был для него «голодный, но поэтический сезон»³⁵. По возвращении в Москву он вступил в коллектив театрализованной «живой газеты» «Синяя блуза», где состоялось знакомство с участником творческого

объединения ФЭКС режиссером Сергеем Юткевичем³⁶.

Выступая со скетчами, фельетонами, пародиями и куплетами в коллективах «Синей блузы», Тенин параллельно возобновляет работу в Театре им. Мейерхольда. В 1927 году ему передают роли в очередной раз ушедшего из театра Ильинского в политобзрении «Д.Е.». В спектакле было девяносто пять персонажей для сорока четырех актеров, так что большинство из них «исполняли, мгновенно перевоплощаясь, по нескольким ролям»³⁷. Вводом Тенина в уже не новый спектакль (премьера состоялась 15 июня 1924 года) занимался один из ассистентов режиссера Наум Лойтер, который, по словам Тенина, имея задание от Мастера не нарушать принятого рисунка роли или просто в силу безынициативности, повел его «по линии механического копирования Ильинского во всем, включая пластику и интонации»³⁸. Для спектакля, в котором прием актерской трансформации становился предметом гордости и имел принципиальное значение³⁹, подобный ход представляется вполне логичным, закономерным. Однако даже спустя годы это вызывает у актера протест. «Этот “фарш”, которым начинял меня Лойтер, мною решительно не переваривался. Обезьянничать я не умел и не хотел. Спектакль, как и следовало, ожидать, я играл плохо»⁴⁰. Сложно угадать, что еще кроме «пластики и интонации» мог Тенин взять из готового рисунка роли и что именно он хотел и мог добавить от себя.

Еще один ввод на роль Ильинского – к началу сезона следовало подготовить роль Брюно в «Великодушном рогоносце» с

³³ См.: Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 241.

³⁴ Там же. С. 250.

³⁵ Шахов Г.А. Указ. соч. С. 14.

³⁶ Впоследствии С. Юткевич будет много снимать Тенина в кино: «Кружева» (1928, Завлукба), «Златые горы» (1931, Вихрастый), «Встречный» (1932, Василий), «Человек с ружьем» (1938, Иван Шадрин), «Яков Свердлов» (1940, куплетист), «Швейк готовится к бою» (1942, Швейк), «Новые похождения Швейка» (1943, Швейк) и др.)

³⁷ Рудницкий К.Л. Указ. соч. С. 285.

³⁸ Тенин Б.М. Указ. соч. С. 61.

³⁹ См.: Рудницкий К.Л. Указ. соч. С. 285.

⁴⁰ Тенин Б.М. Указ. соч. С. 61.

Истоки, традиции, рифмы

ассистентом Николаем Экком – также обернулся разочарованием: по словам Тенина, возобновились «натаскивание, требование подражать чужим жестам, чужим интонациям»⁴¹. Негодование на сей счет навсегда врезалось в память актера, оно настолько преобладает в его воспоминаниях над всем остальным, что не оставляет места рассказу о созданных образах и сути неудач. Игра актеров в «Рогоносце» «требовала почти акробатической точности», имела «характер спортивной эксцентриады»⁴², близких возможностям Тенина, да и самый образ «великодушного рогоносца» ложился на его органику, так что аванс, предоставленный актеру Мейерхольдом, был небезосновательным. Но и риск был велик – не справившись с коронной ролью Ильинского, актер мог бы разрушить знаковую формулу согласованной игры «Рогоносца». Несмотря на уговоры остаться, Тенин ушел из театра.

Он переходит в Московский театр современной буффонады, возникший из коллектива «синематистов», а затем в Московский театр сатиры. С 1929 по 1933 Тенин выступал в московском театре Дома печати (впоследствии «Театр обозрений»), который, по мысли его основателей (инициативной группы журналистов, режиссеров и драматургов, в том числе В. Катаева, В. Лебедева-Кумачева, О. Литовского), должен был продолжить традиции «Кривого зеркала» и «Летучей мыши»⁴³. Актер участвовал в спектакле Н.М. Фореггера «Тщетные огорчения», параллельно выступал клоуном на манеже Московского цирка; в Московском Мюзик-Холле играл в постановке «Под куполом цирка» Ф. Каверина

и Р. Корфа и познакомился там с Н.П. Акимовым («Святыня брака», 1935).

К моменту их встречи у Акимова за спиной был не только богатый опыт во всевозможных «ациях» театра («циркизации», «мюзикхоллизации», «кинофикации»), но и разочарование в спасительной силе «театрализации» мюзик-холла. Режиссер «очень скоро понял, что реформировать мюзик-холл с помощью “театрализации” (а в советских условиях это предполагало и идеологизацию) нельзя»⁴⁴. Опыты в Экспериментальной театральной мастерской при Ленинградском мюзик-холле, привели режиссера к идее создания нового театра – репертуарного, с постоянной труппой, в которую наряду с драматическими артистами вошли бы цирковые и эстрадные. «Акимов не делал ставку на актерский “синтез”, понимая, что это довольно редкое явление»⁴⁵, он решил использовать разнообразные умения отдельных актеров, развивая при этом в них способность «к взаимному пониманию и жанровому сближению»⁴⁶.

Отвечающий требованиям подобного рода, зарекомендовавший себя актером с «разнообразными умениями», Тенин в 1937 году получает приглашение в Ленинградский Театр Комедии⁴⁷. В первой работе с Акимовым «Терентий Иванович» Ю.М. Свирина (1937) тяга Тенина к эксцентрике проявилась с избытком. Критик, впоследствии драматург Леонид Малюгин, отмечал, что в сцене прихода в штаб белых актер, исполняющий роль Сухарева, «заигрывается», и «начинается чуть ли не аттракцион»⁴⁸. Все происходящее расценивалось как очень

⁴¹ Шахов Г.А. Указ.соч. С. 17.

⁴² Рудницкий К.Л. Указ.соч. С. 269.

⁴³ См.: Шахов Г.А. Указ.соч. С. 18.

⁴⁴ Пригожина Л.Г. Указ. соч. С. 33.

⁴⁵ Там же. С. 34.

⁴⁶ Акимов Н.П. О путях мюзик-холла // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 1. Об искусстве театра. Театральный художник. С. 69.

⁴⁷ К этому моменту в театр уже были приглашены некоторые участники Экспериментальной мастерской и «синематистов», например, Е.В. Юнгер и А.Д. Бениаминов, а также И.П.Зарубина и актриса «Молодого театра» под руководством С.Э. Радлова, И.П. Гошева.

⁴⁸ Цит. по: Тенин Б.М. Указ.соч. С. 186.

Pro memoria

смешной и веселый вставной номер, из-за которого, по мнению критика, проигрывала характеристика героя.

Вставными и разрушающими характеристику образа будут названы многие сцены Тенина и в акимовской «Двенадцатой ночи» 1938 года⁴⁹. Как и во времена «Сэра Джона Фальстафа» критика выдвигает первостепенный вопрос об освоении классики, психологический подход к которой становится доминирующим. Практически десятилетний период, разделяющий две постановки, не прошел для практиков театра бесследно, он оказал существенное влияние на характер презентации новых спектаклей. Не было ни смелых обещаний поставить все с ног на голову, ни заявлений о перекройке текста (да и самой «перекройки» не наблюдалось). Вышедший перед премьерой «Двенадцатой ночи» сборник⁵⁰ имел, скорее, просветительский, даже учебный характер (и отвечал утопической, но императивной советской идее о «педагогических» задачах театра и искусства). Статьям непосредственных создателей спектакля, режиссера Н.П. Акимова и переводчика М.Л. Лозинского, предшествовали очерк С.С. Мокульского «Личность и творчество Шекспира» из первого тома «Истории западно-европейского театра» и обязательная подборка высказываний К. Маркса и Ф. Энгельса о Шекспире, дабы подтвердить, что не одному Фердинанду Лассалю, но всему советскому театру надо отучаться «писать по-шиллеровски», и все в большей и «большей степени шекспиризировать» (Маркс); не забывать о «фальстафовском фоне» – ведь «в одном только первом

акте Merru Wives («Виндзорские проказницы») больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе(!)⁵¹(Энгельс).

«Путешествие в “Иллирию”» Акимова и «О языке иллирийцев» Лозинского – экскурсии в сказочный мир «Двенадцатой ночи», с художественным пересказом и выбором мотиваций героев. Статьи эти неоднократно перепечатывались в шекспировских сборниках, что подтверждало их отвечающее установкам времени настроение.

Специально заказанный театром М.Л. Лозинскому перевод – явление принципиально противоположное тому, к чему в свое время стремились А.И. Пиотровский и Л. Никитин, монтировавшие сцены и вставлявшие агитационные реплики в сценарий «Сэра Джона Фальстафа». Современность текста заключалась в художественном блеске перевода, более легкого, яркого и поэтичного в сравнении с переводами середины XIX века А.И. Кронеберга и П.И. Вейнберга. Правда, по просьбе Тенина, Лозинский сочинил для Тоби припевочку:

*У нас сегодня дым и гром,
Большая перепалка.
Сорвет мне голову ядром,
А мне ее не жалко.*

Тенин, наверное, и сам мог бы придумать такое четверостишие, но время «припевочек» уходило, уступая место литературному тексту классика в образцовом переводе (это было одним из реальных достижений театра 1930-х годов). Рецензенты единодушно сходились в высокой оценке виртуозного перевода Лозинского⁵². Единодушны они были и в напоминании Акимову о его

⁴⁹ Это было третье и не последнее обращение режиссера к комедии Шекспира: в 1921 г. Акимов принимал участие в ее постановке в БДТ (режиссер Н.В. Петров, художник В.А. Шуко, композитор М.А. Кузмин); в 1928 г. Акимов выступает в качестве художника «Двенадцатой ночи» в Ленинградской передвижной мастерской Н.В. Петрова; в 1934 г. начинал работу над «Двенадцатой ночью» в мюзик-холле; в 1964 г. Акимов поставит ее еще раз в Театре Комедии.

⁵⁰ См.: «Двенадцатая ночь»: сборник статей к постановке в Ленинградском Государственном Театре Комедии. Л., 1938.

⁵¹ Там же. С. 17–18

⁵² См.: Гликман И. «Двенадцатая ночь» // Смена, Л. 02.12.1938.; Янковский М. «Двенадцатая ночь» в Театре Комедии // Искусство и жизнь, 1938. № 8. С. 26–27.

Истоки, традиции, рифмы

прошлых грехах, в первую очередь, о «Гамлете» 1932 года, забывая при этом, что восхитивший их перевод был вызван к жизни «хулиганом» Акимовым. Впрочем, готовы были признать, что со временем «театр избавляется от былой приверженности к поверхностным игровым ситуациям»⁵³ и последние спектакли – доказательство того, что Акимов «творчески перестроился, искренно стал на путь реалистического искусства, реалистического театра»⁵⁴. Однако так считали не все. «Увы, Н.П. Акимов отличается завидным постоянством своих взглядов»⁵⁵, т.е. переходить на единственно правильный «путь» не желает. Статья Г.Н. Бояджиева, насыщенная остротами и ироничными шутками по адресу режиссера и актеров, вполне отвечала игривой атмосфере спектакля, которую критик брал под сомнение. «Не в добрый час переводчик М. Лозинский сообщил актеру тайну фамилии Бэлч, что по-английски значит “отрыжка”. И Тенин начал любовно обыгрывать все детали сего непристойного акта. Актер старательно изображал все перипетии опьянения. В некоторые моменты натуралистическое подобие представления достигало такого совершенства, что оставаться в зале не хотелось»⁵⁶.

По-прежнему Акимов-режиссер (сомнительный) противопоставлялся Акимову-художнику (безусловному): «Все эпизоды великолепно декорированы, динамичны, наполнены массой остроумных находок, порой очень удачны мизансцены, но все-таки постановку Акимова никак нельзя отнести к числу удачных шекспировских спектаклей»⁵⁷. Такой подход к своим работам Акимов еще в 1935 году

назвал критическим штампом № 3. Когда, говорил он, «я стал ставить спектакли сам, “критическое жало, язвя меня как режиссера, обращаясь к декорации, превращается в лавровую ветвь”»⁵⁸.

В отличие от прочих рецензентов, которые называли данную премьеру зрелой и даже лучшей из всего репертуара Театра Комедии⁵⁹, Бояджиев выставял «Двенадцатой ночи» оценку невысокую, рассматривая ее в соотнесенности с шекспировскими постановками последних лет и, в первую очередь, с каноническим для конца 1930-х годов «Укрощением строптивой» в Театре Красной Армии (1937), где А.Д. Попов, по его словам, представил «реальную картину нравов и беспощадно изгнал из спектакля абстрактную театральщину, с тем, чтобы живыми, яркими красками обрисовать быт и характер шекспировского времени»⁶⁰. Отказ от пролога, был убежден критик, освободил актеров «от скучного дела внешнего “театральничания”»⁶¹: в противном случае «неволью пришлось бы этот крохотный эпизод решать в реалистическом плане, с тем, чтобы весь остальной спектакль сделать комическим представлением, в котором актеры должны были получить задание не на исполнение правдивых характеров, а на поиски остроумных приспособлений, показывающих, как бродячие комедианты могли бы разыграть веселую историю об укротителе и укрощенной»⁶². Только так, по убеждению Бояджиева, появилась возможность создать живые характеры, показав, что «правдивость чувств в предлагаемых обстоятельствах – этот закон

⁵³ Славин Л. Ленинградский «Театр Комедии»: гастроль в Москве // Правда Ц.О. М., 13.07.1938.

⁵⁴ Гринвальд Я. Ленинградский театр комедии // Вечерняя Москва, 16.06.1938.

⁵⁵ Бояджиев Г. «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия» // Советское искусство, М., 08.07.1938.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Акимов Н.П. Художник в театре // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Т.1. С. 161.

⁵⁹ См. напр.: Славин Л. Ленинградский «Театр Комедии»: гастроль в Москве // Правда Ц.О. М., 13.07.1938. или Либерман Б. Растущий коллектив // Комсомольская правда. 24.07.1938. .

⁶⁰ Бояджиев Г.Н. Шекспир—наш современник («Укрощение строптивой» в Центральном театре Красной Армии) // Бояджиев Г.Н. Поэзия театра. М., 1960. С. 254–255.

⁶¹ Там же. С. 250.

⁶² Там же.

Pro memoria



психологического театра – оказался законом и для шекспировского спектакля»⁶³.

Акимов ставил перед собой другие задачи: «убедительно сыграть комедию Шекспира, сохранив в целостности ее структуру, найдя правильное сценическое решение непривычному для нас двухплановому ее строению, так, чтобы комическая и героическая линии существовали в органическом соединении, и, наконец, овладеть нужными для воплощения шекспировских страстей актерскими средствами»⁶⁴. В этом подходе он получил поддержку ленинградских критиков, писавших, что «сочетание лирической и буффонной линии представляет в этой комедии особые трудности для постановки» и «нужно уметь совместить в едином замысле спектакля и буффонно-гротескную интригу Тоби–Марии–Мальволио и лирико-романтическую тему герцога–Оливии–Виолы» – «в подобном соединении заключен ключ к правильному разрешению всей постановки»⁶⁵. Принципиальным для Акимова был упор на главную стилистическую окраску комедии, указавшую путь к его постановочной работе: такой окраской в «Двенадцатой ночи» Акимов считал ее жизнерадостность⁶⁶. А значит, герои буффонные выходили на первый план, их роли были отданы первостепенным актерам (впрочем, других в труппе Акимова не было). Но критики отмечали и способность режиссера к созданию «сцен, полных тончайшего лиризма», полагая, что «творческие возможности “Театра комедии”, несомненно, шире тех рамок, которыми он покуда ограничивает свой репертуар»⁶⁷.

Из пятидесяти пяти актеров тогдашнего Театра Комедии тридцать восемь были в возрасте до двадцати пяти лет, причем, семнадцать из них исполняли ведущие роли⁶⁸, и лишь девять были старше тридцати лет (в их числе был и Тенин). Критика похвалила исполнительниц лирической темы лаконично и общо: подлинным талантом блеснула артистка И.П. Гошева (Оливия), в ней «неподдельная искренность, лирическая проникновенность, большое сценическое обаяние»⁶⁹; артистка Е.В. Юнгер (Виола) вычерчивает рисунок роли «с комедийной легкостью и простотой»⁷⁰, «в ее игре много непосредственности, грациозного лукавства и очарования»⁷¹. Но было замечено и наглядное снижение лирико-романтической темы: образ Оливии строится «наподобие некоей инженю, для которой траур только игра в печаль»⁷², режиссер «не может освободиться от иронического отношения к чувству Орсино»⁷³.

Что касается решения ролей близнецов, Виолы и Себастьяна (Е.В. Юнгер и Н.А. Волков), то Акимов сразу отверг возможность одного исполнителя обеих ролей. Факт их поразительного сходства, считал он, актеры должны принять, «компенсируя зрительское влечение к реализму другими вещами»⁷⁴ – «кроме совершенно одинаковых гримов и костюмов Акимов поставил им одинаковые жесты, движения, поклоны»⁷⁵, при этом в Виоле само собой преобладала женственность, в Себастьяне – мужественность.

Отдавая должное внешней выразительности и большому эмоциональному напору Б.М. Тенина в роли Тоби Бэлча, Г.Н. Бояджиев

⁶³ Там же. С. 253.

⁶⁴ Акимов Н.П. Две постановки «Двенадцатой ночи» // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Т.2. С. 162.

⁶⁵ Янковский М. «12 ночь» в театре комедии // Искусство и жизнь, 1938. № 8. С. 26.

⁶⁶ См.: Акимов Н.П. Две постановки «Двенадцатой ночи» // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Т.2. С. 162.

⁶⁷ Славин Л. Ленинградский «Театр Комедии»: гастроль в Москве // Правда Ц.О. М., 13.07.1938.

⁶⁸ См.: Либерман Б. Растущий коллектив (к гастрольям Ленинградского «Театра Комедии» в Москве) // Комсомольская правда, 24.07.1938.

⁶⁹ Гринвальд Я. Ленинградский театр комедии // Вечерняя Москва, 16.06.1938.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Гликман И. «Двенадцатая ночь» // Смена, Л., 02.12. 1938.

⁷² Янковский М. «12 ночь» в театре комедии // Искусство и жизнь, 1938. № 8. С. 26.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Акимов Н.П. Две постановки «Двенадцатой ночи» // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Т.2. С. 167.

⁷⁵ Тенин Б.М. Указ.соч. С. 194.



К. Гурецкая – Виола,
А. Бениаминов –
Мальволио,
И. Гошева – Оливия.
«Двенадцатая ночь».
1938

И. Зарубина – Мария,
А. Бениаминов –
Мальволио,
И. Гошева – Оливия.
«Двенадцатая ночь».
1938

находил, что «шекспировское содержание образа актеру не вполне доступно»⁷⁶, «душевные качества, поэтизирующие облик сэра Тоби, в исполнении Тенина, почти

полностью исчезают»⁷⁷. И Мария в исполнении И.П. Зарубиной – «все-го лишь резвая, хитроумная девушка, притом скорее русская, чем обительница шекспировской

⁷⁶ Бояджиев Г. «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия» // Советское искусство, М., 08.07.1938.

⁷⁷ Там же.

Pro memoria



Иллирии»⁷⁸. А уж Мальволио в исполнении бывшего «синезлунника» А.Д. Бениаминова, после объявленного Б.В. Алперсом в 1936 году конца эксцентрической школы⁷⁹ смотрелся, на взгляд Бояджиева, прямо неуместно – «просто комический персонаж, искусно проделывающий всевозможные “шутки, свойственные сцене”»⁸⁰, а именно – комический голос, вытаращенные глаза, нарочно скривленные ноги, спотыкания и падения, выливание на голову ушата воды (цирковой номер) и смешные словечки. Еще один «монстр» и «кретин» (определения Б.В. Алперса), способный поспорить с персонажами С.А. Мартинсона за клеймо «уникума неповторимого физического уродства»⁸¹. Ленинградский критик М.О. Янковский самоотверженно встал на защиту Акимова и Бениаминова – дело де в том, говорил он, что они полемизировали с трактовкой Мальволио как душевно-большого в спектакле МХАТ-II (1933г., режиссеры С.В. Гиацинтова и В.В. Готовцев), идущей от М.А. Чехова. А потому режиссер был прав, увидев в нем «совершенно здорового негодяя»⁸². К тому же Бениаминов, продолжал критик, «не выпячивает вначале, как принято было, уродство Мальволио, не делает его с первого же момента слабоумным, он «зачинает» образ на большой сдержанности, добываясь затем, по мере его развития и усиления буффонной интриги, особенного эффекта, когда ходом сюжета Мальволио попадает в положение “разыгранного” дурака»⁸³. Это была, бесспорно, хорошо продуманная линия защиты. В ней и расчет на то, чтобы поддержать Акимова за счет недавно ликвидированного МХАТа

Второго (1936), закрытию которого также способствовало «прокурорское» дознание Б.В. Алперса⁸⁴. (К слову, гениальная актриса этого театра С.Г. Бирман в «Конце эксцентрической школы» представлена не меньшим «монстром», чем Мартинсон: «Во всех своих ролях Мартинсон играет кретинов. Та же “тема” преобладает и в творчестве Бирман»⁸⁵). И попытка представить образ Мальволио, созданный Бениаминовым «в развитии», а не как «изолированный игровой аттракцион»⁸⁶, инкриминируемый Алперсом эксцентрической школе. Но после объявления ее «конца» критики, поддерживавшие молодой ленинградский театр, вынуждены были хоть сколько-нибудь «пенять» Акимову, чтобы самим не попасть впросак. А потому говорилось и о «чрезмерном уклоне в сторону гротеска, а подчас и грубой эксцентриады»⁸⁷, и о заигрывании с публикой⁸⁸.

Находились, правда, и совсем отчаянные люди, уверявшие, что «Двенадцатая ночь» Акимова – сочетание «полнокровного народного юмора и мечтательной грусти»⁸⁹. Это, конечно, не так. Преобладание комического определяло лицо режиссера и в 1920-е, и в 1930-е, и в 1950-е – 1960-е годы. На репетиции Акимов всячески поддерживал атмосферу веселья, остроумия, изобретательности, сцены Тоби с Марией часто и с увлечением репетировал, подталкивая актеров «на самую бесшабашную импровизацию»⁹⁰. Впрочем, режиссер всегда отталкивался от первоисточника, и, подчеркивает Тенин, «исходя из характера моего Тоби, он разрешил мне использовать чисто буффонные приемы»⁹¹.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ См.: Алперс Б.В. Конец эксцентрической школы // Алперс Б.В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т.2. С. 290–294.

⁸⁰ Бояджиев Г. «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия» // Советское искусство, М., 08.07.1938

⁸¹ Алперс Б.В. Указ. соч. С. 293.

⁸² Янковский М. «Двенадцатая ночь» в театре комедии // Искусство и жизнь, 1938. № 8. С. 27.

⁸³ Там же.

⁸⁴ См.: Алперс Б.В. Творческий путь МХАТ Второго /1931/ // Алперс Б.В. Театральные очерки. Т. 2. С. 3–88.

⁸⁵ Алперс Б.В. Конец эксцентрической школы // Там же. С. 293.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Гринвальд Я. Ленинградский театр комедии // Вечерняя Москва, 16. 06.1938.

⁸⁸ См.: Либерман Б. Растущий коллектив (к гастролям Ленинградского «Театра Комедии» в Москве) // Комсомольская правда, 24.07.1938.

⁸⁹ Славин Л. Ленинградский «Театр Комедии»: гастроли в Москве // Правда Ц.О. М., 13.07.1938.

⁹⁰ Тенин Б.М. Указ.соч. С. 191.

⁹¹ Там же. С. 193.

Истоки, традиции, рифмы

В такой атмосфере были найдены многие аттракционы спектакля, вошли в него и созданные ранее, и проверенные временем трюки: сцена с «отрыжкой», сочиненная Тениным, как шутил Бояджиев, с подачи Лозинского, – трюк, который актер на самом деле «придумал давно и лишь тут нашел ему удачное применение»⁹². В сцене ночного кутежа в винном погребе, среди бочек с вином и пивом Тоби разыгрывал сцену с икотой, возникавшей всякий раз, как только Мальволио пытался с ним заговорить. Трюк состоял в следующем. «От сильного хохота Тоби начинал икать, да так, что не мог даже говорить. Икал на каждом слове. Тогда он затевал борьбу с икотой, которая тоже сопровождалась общим весельем. Икнув, Тоби закрывал рот рукой и словно там было нечто вещественное, вынимал икоту изо рта и засовывал ее в карман»⁹³. Но икота выскакивала из кармана. Тоби начинал гоняться за ней, пытаясь поймать ее на столе, на полу... Наконец он загонял икоту в угол, наставлял на нее пистолет и расстреливал несколькими выстрелами, заволакивая все вокруг тучей дыма»⁹⁴. Наводя страх на опьяневших дружков, он палил в воздух из огромного пистолета с широким раструбом»⁹⁵. «С каждым выстрелом из пистолета вылетало облако пудры, заволакивая все вокруг белой пеленой»⁹⁶. Старинного вида пистолет Тенин сам изготовил по эскизу Акимова. Он состоял из длинного дула с раструбом на конце и массивной рукоятки с курком. Дуло было сделано из медного пионерского горна, а рукоятка – из черной клистирной груши, в которую засыпался тальк. Когда нужно было палить, актер

резко сжимал грушу, и тальк через трубку с силой вылетал из пистолета, имитируя пороховой дым, а звук выстрела воспроизводили за кулисами. «Пистолет срабатывал на славу»⁹⁷.

В сцене пирушки был придуман и акробатический трюк на длинном черном столе, устроенном на манер подкидной доски с ножками ближе к середине. «Когда щупленький Мальволио облокачивался на край стола, я всей своей массой наваливался на другой его край, и Мальволио, не отрываясь от стола, взлетал под потолок»⁹⁸. Притворяясь совершенно пьяным, я словно бы не замечал этого и укладывался подремать на своем краю. Мальволио визжал и беспомощно болтал ногами в воздухе. Но, видя, что я уснул, он со страхом съезжал по столу прямо на меня»⁹⁹.

Номерной характер имела и сцена хохота после удачного розыгрыша Мальволио, клюнувшего на состряпанное ему шутниками письмо от Оливии: у каждого из актеров был здесь свой трюк. «На Фабиана (его играл молодой Сергей Аленников) вдруг от смеха напал столбняк. Он замолкал, смотрел остекленелыми глазами в зал и вдруг вновь начинал смеяться тоненьким голосом. В целом получался грандиозный аттракцион»¹⁰⁰. Сцену эту не предполагалось фиксировать, она оставалась импровизационной на каждом спектакле, так как, по мнению Тенина, «если актеры живут в комедийной сцене по законам человеческого существования, то у них появляются сами собой и каждый раз новые какие-то междометия, жесты, повороты головы и т.п., которые невозможно предугадать»¹⁰¹. Доля допустимой режиссером импровизации в эксцентрических

⁹² Там же. С. 194.

⁹³ Как пишет Г.А. Шахов, «точным пантомимическим жестом как бы вынимал эту самую икоту, как нечто материальное» (Шахов Г.А. Указ.соч. С.45.)

⁹⁴ Тенин Б.М. Указ.соч. С. 193.

⁹⁵ В 1922 г. из самодельных пистолетов палили в «Смерти Тарелкина» Вс. Мейерхольда.

⁹⁶ Шахов Г.А. Указ.соч. С.45.

⁹⁷ Тенин Б.М. Указ.соч. С.193.

⁹⁸ Опять же трюк из арсенала «Смерти Тарелкина» Вс. Мейерхольда.

⁹⁹ Тенин Б.М. Указ.соч. С. 194.

¹⁰⁰ Там же. С. 191.

¹⁰¹ Там же. С. 192.

Pro memoria

этюдах зависела от мастерства актера, а успех их в спектакле – от чувства меры обоих. Беседуя с Себастьяном (Н.А. Волков), пират Антонио (А.В. Савостьянов) не выпускал из рук весло. «Во время этого диалога весло принимает самые различные положения: актер берет его то в одну руку, то в другую, то держит горизонтально, то наклонно, то опирается на него, то отдает его партнеру. Все внимание актера сосредоточено на том, чтобы правильно выполнить указания режиссера и со всей тщательностью проделать сложнейшие экзерсисы со сценическим предметом. Немудрено после этого, что весло на сцене играет лучше, чем актер...»¹⁰². Игры с предметом, театральные по своей природе, теперь не поощрялись. Хорошо усвоивший урок Алперса, Г.Н. Бояджиев здесь скучал. Скучал он вообще от игры как таковой. Ему, как и Алперсу, хотелось «целостного образа, имеющего внутреннее развитие и несущего с собой большую тему»¹⁰³. А какую же «большую тему» можно было усмотреть в том, что Мальволио, дабы смирить свое волнение много раз повторял во время чтения письма сам себе: «тихо, тихо». Бояджиеву хватило бы и одного раза¹⁰⁴.

Цирковая аттракционность «программы» спектакля не устраивала и других критиков: «в хорошем спектакле “Двенадцатая ночь” артисты Тенин и Суханов (сэр Андрю Эгьючийк) из кожи вон лезут, чтобы насмешить публику»¹⁰⁵, «длинная и бессмысленная пантомима, грубо врывается в спектакль, ломает его темп и ритм, сковывает его движение»¹⁰⁶.

При этом некоторые критики (печная другим) отдавали себе отчет в том смешном положении, в которое



сами себя поставили, и на всякий случай сообщали об этом читателю. «Чувствительные критики, – писал тот же И. Гликман, – не допускают, чтобы сэр Тоби мог просто и громко смеяться оттого, что у него веселый характер и отличное настроение, подогретое добрым стаканом канарского»¹⁰⁷. Может быть, не надо, как бы ненароком замечал он, «с маниакальным упорством» искать «в каждой шекспировской шутке, пусть даже самой веселой и беззаботной, какой-то тайный смысл, гуманистическую идею или философскую формулу»¹⁰⁸. Нет, надо, – отвечал ему и тем, кто не усвоил уроков Алперса, Бояджиев, потому, что успех у зрителя (само собой дешевый!), еще не означает, что «актер действительно глубоко вскрыл и донес до сознания зрителей содержательный шекспировский характер»¹⁰⁹. В финале спектакля, когда счастливые обитатели Иллирии весело прощались со зрителями, на сцену выбежал только что изгнанный и опозоренный Мальволио–Бениаминов и

Б. Тенин.
Шарж Н.П. Акимова.
1940

¹⁰² Бояджиев Г. «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия» // Советское искусство, М., 08.07.1938.

¹⁰³ Алперс Б.В. Конец эксцентрической школы // Алперс Б.В. Театральные очерки. Т. 2. С. 292.

¹⁰⁴ «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия» // Советское искусство, М., 08.07.1938.

¹⁰⁵ Либерман Б. Растущий коллектив (к гастрольям Ленинградского «Театра Комедии» в Москве) // Комсомольская правда, 24.07.1938.

¹⁰⁶ Гликман И. «Двенадцатая ночь» // Смена, Л., 02.12.1938.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия» // Советское искусство, М., 08.07.1938.

Истоки, традиции, рифмы

посылал зрительному залу воздушные поцелуи. «Зачем?» – негодовал Бояджиев, – «Ведь Мальволио ушел со сцены глубоко оскорбленным, отвратительная злоба кипела в его сердце, краска заливала лицо, в уме копошились самые страшные ругательства»¹¹⁰. Театру отказывалось в праве быть театром.

Не герои-эксцентрики выпадали из якобы стройных спектаклей 1930-х годов, эксцентрика как метод, как жанр, как прием выпадала из советского театра. Фальстаф в большей мере и его «дальние родственники» в меньшей, казалось бы, даже в самом плоском их понимании могли и в 1930-е годы оставаться героями нового времени – они высмеивали старое, подрывали авторитет церкви, издевались над «господами». Но внутренняя свобода, которая неотделима от образов шекспировских эксцентриков, с несвободой времени не вязалась. Дело было не только в диктуемых сверху канонах, но и в узости взгляда толкователей, поспешном отказе от личностного, индивидуального восприятия, от фантазии (ведь насквозь динамичные образы поэтического искусства апеллируют в первую очередь к свободной фантазии воспринимающего¹¹¹). Пренебрежение эксцентрической природой образов демонстрирует утраченный во времени уровень ощущения комического. Отношение к эксцентрической шутке становилось проверкой как для сцены, так и для исследователей, историков театра, для критиков, для читателей и, конечно, для зрителей. Сам же эксцентрик оставался бессмертным, как сама Жизнь. Переменчивой оказывалась историческая ситуация, в которую он пытается прорваться

из эпохи в эпоху, чтобы стать для участников этой новой ситуации своеобразной «лакмусовой бумажкой». Возможность в гигантской его тени посмеяться над жизнью и над собой и в восхитительной беспечности на час почувствовать себя богами¹¹² – советским театром отвергалась. Как не принималась им и эстетическая суть эксцентризма – отсутствие центра (т.е. отсутствие равнения). «Эксцентризм не только объявлен вчерашним днем, а осужден за бессвязность обесчеловеченной речи и отсутствие живой мысли, за мертвечину и безразличие. Он воспринимается как нечто чуждое, враждебное не в одном лишь художественном отношении. Расчет идет с временем, породившем эксцентризм как форму бытия. Происходит официально не объявленный, однако полный и радикальный разрыв с послереволюционным десятилетием, насквозь и во всех отношениях эксцентрическим»¹¹³.

Говоря об итогах циркизации театра, А.В. Сергеев справедливо отметил ее элитарный характер и определил место «в сфере серьезного профессионального искусства»¹¹⁴. Как это ни парадоксально и как это нб противоречит народному «фальстафовскому фону» марксистов, элитарными можно считать и шекспировских эксцентриков. Объявляя конец эксцентрической школы, Б.В. Алперс перекрывал кислород и шекспировским эксцентрикам, человеку-играющему. Только такой смельчак, как Н.П. Акимов, мог решиться поддерживать на сцене поэтический незаинтересованный смех.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ См.: Пинский Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 75.

¹¹² См.: Пристли Д.-Б. Фальстаф и его окружение // Интернациональная литература. 1939. №3–4. С. 295.

¹¹³ Левин Е.С. Указ.соч. С. 98.

¹¹⁴ Сергеев А.В. Указ.соч. С. 141.