

Марина Заболотняя

# ФАЛЬСТАФ ВЕЛИКИЙ И УЖАСНЫЙ

О ПОСТАНОВКЕ «СЭРА ДЖОНА ФАЛЬСТАФА»  
ПО ХРОНИКАМ У. ШЕКСПИРА НА СЦЕНЕ БДТ В 1927 Г.

В 1920–1930-е гг. советский театр подвергся массовой «шекспиризации». Процесс этот – болезненный для классика – был закономерным явлением, отвечавшим духу времени. Молодость всегда радикальна, и новые дерзкие режиссеры со старым автором не церемонились. Фантазия, казалось, не знала пределов. Впрочем режиссеры успевали не только решать серьезные художественные задачи, но и зорко следить за творчеством соперников–коллег по ремеслу. Это были бои без правил.



*Сцена из спектакля «Сэр Джон Фальстаф»*

В 1926 г. в «Кривом зеркале» Г.К. Крыжицкий поставил острую сатиру С. Томского на «мейерхольдовщину» под названием «Даешь Гамлета!». В ней некий режиссер, желая поставить шекспировскую пьесу в футуро-био-экспрессио-эксцентро-конструктивно-кинетическом жанре, вливает в ухо спящего Шекспира яд и надевает на себя его венец и мантию. Теперь он – король драмы. Но тень Шекспира являлась актеру и требовала мщения за себя.

*Ведь змей, ужаливший меня и погубивший,  
Теперь венец мой носит  
И авторские получает!..  
Чудовище разврата и порока –  
Вошебством разума и лестью новизны  
Сумел прельстить и публику,  
и рецензентов!*

Потрясенный актер со стулом набрасывался на режиссера, после чего сообщалось, что актер, «не выдержав биомеханической постановки, сошел с ума»<sup>1</sup>. Эпидемия насмешничества продлилась до начала 1930-х. В 1933 г. в Москве Н.Р. Эрдман и В.З. Масс сочинили пародию на акимовского «Гамлета» (1932), поставленного художником-режиссером на сцене Вахтанговского театра. Нимало не смущаясь тем обстоятельством, что сами были авторами злободневных шуток в пародируемом спектакле, они с наслаждением его высмеяли. Вот начало этого текста:

**Трагедия о Гамлете, принце датском**  
арбатская шутка в 5 действиях  
Сочинение Вильяма Шекспира  
и Эразма Роттердамского

**ПОМОЩНИК РЕЖИССЕРА.** Многуважаемый организованный зритель и дорогой самотек! Сейчас начинается черновая генеральная репетиция отчетных работ нашего театра. Таким образом, мы вводим вас сегодня как бы в самую лабораторию нашего творчества. Прежде чем начать представление, я должен сказать, что советская драматургия весьма колоссально

выросла. Это видно хотя бы уже из того, что мы ставим Шекспира. В первом отделении нашего отчетного вечера мы вам покажем трагедию о Гамлете, принце Датском. Без сомнения, каждому из вас известно, что для того, чтобы дать широкому зрителю почувствовать гениальность какого-нибудь произведения, гениальное произведение нужно приблизить к современности. Что для этого нужно сделать? Для того чтобы гениальное произведение приблизить к современности, нужно выбросить из гениального произведения все, что в нем было, и привести все, чего в нем не было. Эту кропотливую, но вдохновенную работу и взял на себя наш уважаемый Николай Павлович Акимов. В своей работе над «Гамлетом» Николай Павлович перебросил мост от Шекспира до наших дней. Это ему было тем легче сделать, что в Гамлете он усмотрел не колеблющегося и сомневающегося индивидуалиста, а выдержанного и прямолинейного массовика-одиночку, неутомимого борца за раскрепощение плоти, типичного представителя эпохи накопления торгового капитала в период его борьбы с феодальной загниваевщиной. Но этого недостаточно. Без сомнения, даже самотеку известно, что до сих пор все театры видели в Офелии идеальный тип любящей женщины. Это произошло потому, что до сих пор ни один режиссер не обратил внимания на ее социальное происхождение. Но в тот момент, когда Николай Павлович начал читать Гамлета, первое, что ему бросилось в глаза, это то, что хваленая Офелия оказалась дочкой сановника. Да, товарищи, ничего не поделаешь – оказалась. Поэтому Николай Павлович с присущим ему мастерством оплевал эту женщину, за что наш театр приносит ему горячую благодарность. <...>

**ДИРЕКТОР.** Товарищи, поблагодарим Николая Павловича за то, что он оплевал Офелию.

*Актеры аплодируют. Режиссер раскланивается.*

РЕЖИССЕР. Товарищи, я искренне тронут. Но я должен сказать, что эта моя работа над Офелией только начало. Увы, товарищи, как это ни странно, но в сокровищнице мировой драматургии осталось еще много неоплеванных образов. Поэтому я даю вам торжественное обещание – в самое ближайшее время оплывать Дездемону, королевскую дочку Корделию, Татьяну Ларину, Анну Каренину, Софью Борисовну... Может быть, фею Раутейндейлен, а также трех сестер, трех мушкетеров и трех братьев Карамазовых вместе с самим Достоевским<sup>2</sup>.

Пародия в театре – явление симптоматичное, она, как морской прибой, то наступает, то отходит. Сегодня наблюдается «прилив», и опять новые режиссеры эксплуатируют «капустный» стиль пересмешников прошлых лет, радостно и с азартом «оплевывая» Годунова и Мышкина,

Войницкого и Карамазова, кромсая тексты «неприкасаемых» – Шекспира, Мольера, Достоевского, Чехова, Пушкина; прилаживая «губы Никанора Ивановича к носу Ивана Кузьмича» да пересказывая своими словами их длинные монологи.

Ровесник XX в., дерзкий иронист Николай Павлович Акимов не раз обращался к творчеству Шекспира. До скандально известного «Гамлета» он оформлял оперу Д. Верди «Фальстаф» в МАЛЕГОТе (1925), спустя два года поразил своими конструкциями и костюмами к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф» в БДТ, а еще через год – «нарисовал» «Двенадцатую ночь» в Передвижном театре у Н.В. Петрова.

Работа над историческими хрониками Шекспира в год десятилетия октябрьской революции – весьма любопытный опыт сочинения актуального спектакля перпендикулярно авторскому смыслу. По существу «Сэр Джон Фальстаф» стал творческим



*«Сэр Джон Фальстаф». Интермедия.  
Крайний справа: Сэр Джон – А. Лаврентьев*

вызовом «левых» пассеисту А.Н. Бенуа, который поставил на сцене БДТ в 1926 г. «Женитьбу Фигаро» в «мирискусническом» духе. По всем идейно-художественным, эстетическим параметрам спектакли противостояли друг другу. И в то время как Бенуа проповедовал бережное отношение к классике<sup>3</sup>, молодые сочинители «Фальстафа» ратовали за ее ревизию. Репутация Большого драматического театра была неоднозначной. За восемь лет своего существования театр, «рожденный революцией», выпустил столько разномастных по своей эстетике и культуре спектаклей, что критика захлебывалась в своих оценках. Б.В. Алперс называл его «декоративным саркофагом»<sup>4</sup>, П.А. Марков – театром старомодным, «прекрасного, но немного скучного вкуса», театром «вполне петербургским, радующим графичностью и скупостью своего искусства и наивным благородством своего делания»<sup>5</sup>.



«Сэр Джон  
Фальстаф».  
Интермедия

Сцена из спектакля  
«Сэр Джон  
Фальстаф».  
Покою Короля.  
Слева:  
Л. Кровицкий – Принц  
Гарри,  
А. Итин – Генрих IV

Для А.Н. Бенуа театр был прекрасной ожившей картинкой, и «Женитьба Фигаро», несмотря на блистательное исполнение главной роли Н.Ф. Монаховым, воспринималась устаревшим искусством. На этот

«антиквариат», эту прекрасную архаику и посягнули молодые реформаторы-формалисты. И молодой Акимов смело устремился навстречу синтетическому театру, в котором лирическая, поэтическая вещь

соединялась с событием таким образом, чтобы полученный художественный сплав раскрывал любую философию.

Историческую хронику о Генрихе IV сочинители «Фальстафа» (инсценировка А.И. Пиотровского и Н.Н. Никитина) решили ставить, как трагикомедию. Однако после премьеры критика называла спектакль и фарсом, и феерией, мюзик-холлом с цирковыми трюками, смесью оперетты с трагедией, мелодрамой, обозрением. Не скрывая экстремизма, авторы в своей газетной декларации «Шекспир здорово потревожен» писали: «Нашей основной мыслью было – совершенно откровенно, неприкрыто, непочтительно отнестись к шекспировскому тексту. Конструкция пьесы, придуманная нами, раскрывает интригу, как социальный эпизод. Социальные симпатии основного текста смещены и переставлены нами. Мы хотели, чтобы пьеса не звучала никакой ретроспекцией – ни в историю, ни в прошлые подобные же театральные попытки»<sup>6</sup>. Таким образом, путем перемонтажа сцен, купирования пьесы и «перераспределения социального акцента» новые Пигмалионы мыслили создать образ «демократа, веселого, земного человека, отлично понимающего всю глупость английского двора, королевской политики и пошлости среды. Этого весельчака, понявшего вкус и меру окружающих его людей и вещей»<sup>7</sup>. Из обжоры, гуляки, пьяницы и труса Фальстафа сценаристы стремились сделать героя масштаба Лира или Отелло.

На афише спектакля постановщики и художник – Н.П. Акимов, П.К. Вейсбрем, Н.М. Кроль – были унифицированы и обозначены «конструкторами спектакля». Что, по сути, было верно: Акимов, даже если числился художником, неизбежно становился постановщиком спектакля, его мозговым центром. И в этой работе от его сценографии, костюмов и машинерии захватывало дух. Перед взорами зрителей представляли бегущие дорожки, качались на ветру деревья, фонари, перила,

двигались деревья и бутафорские лошади. Каждый новый эпизод предваряла музыка двух оркестров, которые были расположены в «раковинах», установленных по бокам просцениума. Но феерически пестрая картина, – яркая и праздничная в третьем действии, – в остальных четырех публику усыпляла. В гражданском пафосе переосмысления «буржуазного» Шекспира создатели перемонтировали текст в пользу Фальстафа. Принц Гарри, обделенный словами и мыслями, в исполнении Л. Кровицкого – комедийного артиста с невзрачной внешностью и малым ростом, – был превращен в дебила, себялюбивого, жадного, беспринципного предателя. Генриха IV загнали на витую лестницу, одиноко стоящую посреди пустой сцены, – лестницу, ведущую в никуда. В рыцарских сценах актеры не умели выдержать нужного, иронического, тона и вели себя так, как полагается всем театральным «рыцарям» провинциального театра, делали героические жесты, говорили деревянными голосами и не справлялись с боевым снаряжением. «Для чего этот пышный, хаотичный и грузный спектакль?» – недоумевал А.Л. Слонимский<sup>8</sup>. По традиции тех лет газеты помещали не только рецензии профессионалов, но и «*vox populi*» – бурные отзывы рабкоров. Полижанровый спектакль дал богатую пищу для критики разной масти, формы и стиля. Была даже пародия в стихах:

**Вильям Шекспир на Фонтанке**

*Однажды сей великий сэр  
Попал в Болдрамт в СССР,  
Но, в сэре чувствуя изъян,  
(он был ужасно монолитен)  
Сэр Адриан  
И сэр Никитин  
Из «Генрихов» состряпали рагу,  
Какого не желаю и врагу.  
Но что за блеск! И какова идея –  
Искусством кройки и шитья владея,  
Сынишку превратить в злодея,  
И, дьявольски набив обжоре цену,  
Фальстафа с треском вывести на сцену?!*

## ■ Pro memoria



Н. Акимов. Эскизы костюмов  
Принца Гарри и Чичира (В. Чайников)

Какая техника! Какие чудеса!  
По рельсам бегали и тросы, и леса..  
Трактир вставал по воле троса.  
Визжали блоки, лязгали колеса...  
Из гроба, зол, неистов и упорен,  
Вопил Шекспир,  
Но не внимал Шапорин...  
Сменялся яркий свет кромешной  
тьмой,  
И пять часов, безвольный и немой,  
Боролся зритель с пышной кутерь-  
мой...  
Так в наши дни в содружестве веселом  
Шекспира загубивши мюзик-холлом,  
«Фальстафа» поднесли в СССР,  
Как сверхизысканный сладчайший  
теа-крем,  
Акимов – сэр,  
Сэр Кроль  
И сэр Вейсбрем?

Хотя сочинители спектакля не ссылались на те источники о Генрихе, которыми пользовался «сэр» Шекспир, влияние средневековых хроник на молодых конструкторов очевидно. Тем более что одним из авторов сценария «Сэра Джона Фальстафа» был завлит БДТ Адриан Пиотровский – «ленинградский энциклопедист», филолог, переводчик, литературовед, драматург (в «Гамлете» Акимов не скрывал, что использовал хроники о принце Амлете Саксона Грамматика и Бельфоре, сделав спектакль жестким и грубым).

Сравнение исторических хроник с пьесами Шекспира помогает услышать интонацию спектакля 1927 г. Так, в начале анонимной хроники Генрих предстает пьяницей, грабителем и шутом, ждущим смерти отца, чтобы завладеть властью. Подсчитывая награбленное, он обещает своим приятелям, что после его воцарения они все будут королями. Когда Верховный судья отказывается освободить из тюрьмы приятеля принца, тот бьет судью по лицу, за что сам попадает в тюрьму. Он обещает приятелям, став королем,

## ■ Опыты авангарда



превратить все тюрьмы в фехтовальные школы, а вора́м дать пенсии. Принц ждет не дождется смерти отца, а когда узнает о его болезни, радостно бежит ко двору ловить его последнее дыхание, чтобы взять корону. Поэтому в королевские покои он входит с кинжалом в руках и в шутовском плаще. Терпеливо выслушивает упреки отца, который с плачем жалуется на жестокость сына. Здесь, в анонимной хронике Генрих IV не вспоминает о долге будущего правителя перед государством. Гарри обещает «удалиться в уединенное место и... оплакивать свою грешную жизнь», но как только отец впадает в забытие, уходит прочь с короной. У Шекспира в той же сцене благородный король держится с достоинством, говоря о великой ответственности сына за судьбу Англии. Здесь отец доводит Гарри до покаянных слез. Шекспир укрупнил и облагородил замысел. Преобразовав отношения закадычных друзей – Гарри и Фальстафа, он привел историю к иному концу. В анонимной хронике драматический конфликт

между бывшими друзьями размыт, Фальстаф оставлен при дворе, и нет коронных слов Генриха IV к бывшему собутыльнику: «Прохожий, кто ты? Я тебя не знаю...».

Что же сделали авторы инсценировки 1927 г.?

Судя по прессе, эксперимент получился тяжеловесным и трудоемким не только для постановщиков, но и для исполнителей. «На сцене какая-то выставка, громоздкая и беспринципная, разнохарактерных театральных эффектов, найденных за 10 лет революции. Все эти эффекты никак не приведены к единому художественному знаменателю, каждый из них “сам по себе” и без всякой связи с предыдущим. Мельница вертится, пушки стреляют, старый король почивает на лестнице, Фальстаф дрессирует цирковых лошадей. А почему? Да “просто так”»<sup>10</sup>, – размышлял С.Д. Дрейден.



Н. Акимов. Эскизы костюмов  
Мертвая душа (В. Цветинович)  
и Принца Гарри (доспехи)

## ■ Pro memoria



*Л. Кровицкий – Принц Гарри*

*Н. Акимов. Эскиз костюма Принца Гарри*

Даже главный режиссер БДТ А.Н. Лаврентьев в роли Фальстафа выглядел беспомощно. Экцентрика, условность, плакатность его героя противоречили кредо выученика мхатовской школы. Трагической иронии, к которой стремились постановщики, не возникло. «Лаврентьев и Кровицкий тщетно пытались оправдать навязанные им нелепо перековерканные роли»<sup>11</sup>, – замечал А.А. Гвоздев. Купированные роли превратили героев в маски. Активно эксплуатируя тот факт, что остроумный Фальстаф у Шекспира задействован во всех сферах общества, что в шутках его отражены воздух эпохи и характер современника, режиссеры бросились разрабатывать фальстафовский фон (в 1932 г. у Акимова этот Фальстаф обернется веселым толстяком Гамлетом – А.И. Горюновым). Именно этот фон, связанный в пьесе с природой комического, принципиально важен Акимову. Здесь зерно

его будущего театра, совпадение атмосферы конца 1920-х гг. в СССР и его художественного мышления. Но этого мало. Представляя Фальстафа героем новой эпохи, Акимов и его команда сознательно – с вызовом классическим традициям – выворачивают наизнанку шекспировскую хронику. Новой эпохе не нужен симпатичный умный Гарри. Ей нужен титан-демократ. То есть Фальстаф. И если – по Шекспиру – Фальстаф стремился блеснуть искрометной шуткой перед принцем, то в новом спектакле, созданном по классовым понятиям, принц был врагом народа. Значит все, что мы любим в нем у Шекспира: его пронизательный острый насмешливый ум, решительность и смелость – все это идет с молотка, в актив передовика Фальстафа. Блестящие остроумные пикировки Фальстафа и принца разрушаются. Меняется интонация в их диалогах, исчезает легкость. Можно представить, с каким пафосом новый Фальстаф «просил» принца не вешать воров. Можно представить, каким тоном отвечал





## ■ Опыты авангарда



*А. Лаврентьев – Сэр Джон*

*Н. Акимов. Эскиз костюма Сэра Джона*

жестокий негодяй: «Их будешь вешать ты». Исчезло взаимное остроумное подтрунивание друг над другом, испарился веселый и добродушный характер отношений.

Для новой версии весьма кстати пришелся атеизм Фальстафа (антиклерикальная тема станет ключевой для «Тартюфа» в Акдраме 1929 г.). У Шекспира Фальстаф пародирует изречения из проповедей, просит у Господа помочь ворам и сокрушается, что забыл, как выглядит изнутри церковь. В шекспировские времена в парламенте обсуждался билль о штрафах для тех, кто уклоняется от посещения церкви, – в советскую эпоху это звучало тоже кстати. На рассказанную принцем «Притчу» царя Соломона Фальстаф грозно парирует: «Твоя нечестивая страсть к текстам способна совратить и святого». А обращение Фальстафа к священному писанию для оправдания воровства: «Это мое призвание.

Хэл, нет греха в том, чтобы трудиться, следуя своему призванию» превратилось в актуальный слоган «Кто не работает, тот не ест». Не чужда советскому зрителю была и страсть Фальстафа к хересу. За стакан мадеры и ножку холодного каплуна тот готов продать душу дьяволу? Отлично!

Вульгарный социологизм затронул и остальных героев. Вслед за принцем романтического ореола лишился другой Гарри – благородный Хотспер. А собутыльника Фальстафа Бардольфа (его играл Е.Г. Альтус) Акимов превратил в коверного клоуна в характерном костюме с очень маленьким колпачком на голове, из которого торчало большое перо. Вечные подтрунивания друзей над «ирландским» красным носом Бардольфа (еще бы, по утверждению добрейшего Фальстафа, он тридцать два года поит приятеля хересом, «поддерживая огнем эту саламандру; да вознаградит меня бог за это!») – раздолье для художественной фантазии Акимова. Эскизы этого костюма и грима, как и остальных персонажей, исчерпывающе выразительны.



Описаний внешности самого Фальстафа у Шекспира предостаточно (чего нет в хрониках, найдем в «Виндзорских кумушках»). Лысый мужчина лет шестидесяти, с веселым взглядом слезящихся глаз, седой бородой и морщинистым красным лицом с двойным подбородком. Раблезианский облик – два метра в объёме! – исчерпывающе выразителен и колоритен. Не случайно в «Виндзорских кумушках» его называют «фламандским пьяницей», он, действительно, похож на рубенсовского Силена, старого пьяного сатира с венком на лысине. Этот весельчак, явный родственник сэра Тоби из «Двенадцатой ночи», напоминает образ из моралите «Старый Порок» или «Хвастливого воина». Фальстаф Акимова – скорее, рыжий клоун, нежели «идеальный герой, о котором мир издревле тоскует». В батальных сценах, превращенных в цирковой аттракцион, где по арене гарцевали всадники на статистах, покрытых лошадиными попонами, он важно прогуливался в центре, поигрывая хлыстом. Этот укротитель, рыцарь веселого образа, «добродушнейшая бочка с хересом», обаятельная «жирная скотина» – надувал щеки и чеканил каждое слово. Демонстрируя свою богатырскую мощь, он пытался выдернуть дерево, но не успевал – ему на помощь приходили все герои, пристраиваясь цепочкой друг за другом, напоминая почему-то зрителю сказку о репке. Однако подобное скоморошьё действие никоим образом не компенсировало занудство «королевских» сцен. Не оживляли их даже репризы на злобу дня, в духе вахтанговской «Турандот».

Критики премьеру не приняли, но А.А. Гвоздев заметил, что без подобных экспериментов театру грозит застой. Стилистический разнобой был и в костюмах Акимова: от исторических рыцарских лат до фантастических доспехов, делающих персонажей похожими на инопланетян. «Нельзя отрицать наличие в “Фальстафе” блестящего формального мастерства художника, накопившего и проверившего здесь на

практике целый ряд приемов, которые будут им применяться в течение последующих лет в целом ряде зрелых и художественно завершенных спектаклей, в том числе и классических (“Тартюф”, “Гамлет”). Но следует все же подчеркнуть, что для Акимова “Фальстаф” явился плацдармом чисто формалистского экспериментаторства и что он ясно разоблачил свою принципиальную методологическую порочность»<sup>12</sup>.

Тем не менее, Пиотровский, анализируя творческий метод молодого театрального художника, особо отмечал новаторство и сценографическую реформу, совершенную Н.П. Акимовым в конце 1920-х гг.: «Еще более значителен замысел монтировки к “Сэру Джону Фальстафу”»: здесь речь идет уже о том, чтобы построить целиком заново систему сцены, изобрести сцену, которая соединила бы требования, предъявляемые Шекспировской площадкой с возможностями и средствами новой сцены. Акимов выдвигает вперед полукруглый просцениум, строит в глубине белый полукупол, замыкающий и ограничивающий действие (новый пример постоянного стремления художника к пространственному ограничению сцены – вариация трюкового павильона). Между куполом и просцениумом располагается подвижная, динамизированная часть сцены. По продольным доскам передвигаются фурки-каретки, на которых предварительно установлены куски декораций и актерские группы. Фурки симметрично с двух сторон въезжают в освещенный купол и разъезжаются так же симметрично. Весь этот сложный и четко конструктивный механизм, совершенно во вкусах Акимова, сочетается с изобразительной выразительностью; на сцене не схемы, а тщательно, хотя и лаконично разработанные дома средневекового города, стены таверны. Динамизация не ограничена подвижными фурками. Двигутся и раздвигаются “стволы деревьев”, торчащие из пола фонарные столбы. Общая конструкция сцены с ее полукругом, как композиционным фактором, замыкается двумя выдвинутыми

## ■ *Опыты авангарда*

в зрительный зал куполами для оркестра. Таким образом, перед нами действительно законченная и новая по типу сценическая площадка, и Акимов совершенно прав, назвав себя на афише вместе с режиссерами Вейсбремом и Кроллем “конструктором спектакля”. В сущности говоря, таким же термином можно определить отношение Акимова, да и не его только одного, а всей группы молодых наших художников, к театральному процессу. И в этом, повторяем, исключительного значения различие между ними и старшим поколением художников-декораторов, потому что, как сказано выше, и Акимов, и близкие к нему по манере художники разрешают не декоративные, а сценические задачи<sup>13</sup>.

Очень отчетливо сказывается этот принцип при оценке бутафорских и костюмных работ Акимова: «Он охотно и много работает над бутафорией, но бутафория

служит для него обычно лишь средством для облегчения и оживления, иногда вплоть до пределов эксцентричного, игры актеров. Любопытный пример – бутафория в том же “Сэре Джоне Фальстафе” – маски гигантских лошадей, поддерживаемые статистами, огромные четырехугольные щиты в руках у “воинов”, самодвижущая тележка и проч. Работая над костюмами, Акимов также менее всего озабочен “картинкой”, эскизом костюма. Он одевает людей, актеров, применяясь к их особенностям и внешним данным, он строит подвижные и одетые человеческие фигуры, а не костюмы на актерах. Пародический гротескный костюм более всего удастся художнику. <...> Подчеркнутая красивость определила, и не всегда к выгоде для целого, стиль ряда костюмов для “Фальстафа”, золотистых, черно-серебряных, металлически-блестящих. В этом случае, пожалуй, поправка на вкусы



*Сцена из спектакля «Сэр Джон Фальстаф».  
Тронный зал*

и требования зрителя заводит молодого художника слишком далеко. Впрочем, не в одних лишь костюмах, а в декоративной установке начинает как будто проскальзывать тяготение Акимова к внешней зрелищности, к феерии. Феерично-красивы и отдельные эпизоды в «Сэре Джоне Фальстафе»<sup>14</sup>.

Будучи антитезой «Женитьбе Фигаро», «Сэр Джон Фальстаф» имел с нею примерно одинаковую судьбу. Он ясно показал, что «путь исканий», понимаемых в формалистском смысле, вульгарно-социологическим духе, столь же мало способен разрешить проблему классики, как и путь «мирискуснического ретроспективизма»<sup>15</sup>, – полагал С.С. Мокульский.

Примечательная деталь: молодой реформатор сцены Акимов был наследником «мирискусников». Эту художественную «пограничность» заметил П.А. Марков, который в 1932 г. после премьеры акимовского «Гамлета» невольно сопоставил методы Н.П. Акимова и А.Н. Бенуа, напомнив тем самым о родовых, «мирискуснических» генах молодого режиссера-художника: «Точно так же, как Бенуа рисовал в Художественном театре в Москве и в Большом драматическом театре в Ленинграде огромные мертвые полотна насыщенных и тонких красок, которым подчинял движения актеров и смысл пьесы, Акимов строит сейчас на сцене свои игрушечные трехмерные декорации, подчиняя декорациям и картинкам остановившейся жизни всех участников спектакля»<sup>16</sup>.

Да, учителями Акимова были младшие «мирискусники» В.И. Шухаев и А.Е. Яковлев. Их лица известны по двойному автопортрету в костюмах Арлекина и Пьеро, сохранившему память о спектакле В.Э. Мейерхольда, в котором молодые ученики Академии художеств играли эти роли.

В творчестве их ученика Н.П. Акимова театромания, как тотальная идея нарождавшегося XX в., преобразовалась, стала его кредо: комедия дель арте, неоклассицизм на грани гротеска, на грани сюрреализма.

Акимов взял у протомодерниста А.Е. Яковлева совершенство пластики рисунка, выходящее за грань «высшей сделанности». В редком сплаве мертвенности и напряженности витальной силы ему не мешала неестественность «гуттаперчевых форм». Яковлев неизменно театрализовал свои портреты, доводя лица до масок (знаменитый сангинный портрет обнаженного Шалыпина в окружении маргышек). Акимов выявлял в лицах портретируемых персонажей жизненную роль, что сближало его с брехтовским очуждением, «открытом» в 1930-х гг. Так, в обратной перспективе ранних работ, все отчетливее проступали черты художественного метода недооцененного сегодня художника-режиссера Н.П. Акимова.

...Сыгранный всего 11 раз спектакль молодых авангардистов «Сэр Джон Фальстаф» оставил след в истории современного театра, обнаружив черты будущего театра Комедии Н.П. Акимова. Иначе не написал бы об этом в своей книге 1964 г. известный советский критик С.Л. Цимбал: «Я помню одно из самых шумных театральных впечатлений своей театральной молодости – постановку на сцене Большого драматического театра «Сэра Джона Фальстафа», – здесь в буквальном смысле слова были вывернуты наизнанку шекспировские характеры, и в результате различных литературно-сценических манипуляций шекспировский Фальстаф, вероятно, неожиданно даже для него самого, превращался в глашатая передовых демократических идей, а принц Гарри становился не веселым и проницательным жизнелюбцем, каким он написан у Шекспира, а разложившимся подонком. К счастью для Шекспира и для нас, новое истолкование его творений предполагает сейчас приближение к его замыслам, а не надменное их переименование»<sup>17</sup>.

Маститый театровед не мог представить, до каких степеней разрастется режиссерское своеволие полвека спустя.

- 1 З. Холмская. Воспоминания. / Из личного архива Н.Н. Громова. Рукопись. С. 116.
- 2 Цит. по: Вопросы литературы. М., 1989. № 5. С. 142.
- 3 А. Бенуа. «Женитьба Фигаро» и классический репертуар. // Красная газета (веч. вып.). Л., 25 сентября 1926. С. 4.
- 4 Б.В. Алперс. Театральные очерки. В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 92–94.
- 5 П.А. Марков. О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1977. Т. 3. С. 116.
- 6 Н. Никитин, А. Пиотровский. Шекспир здорово потревожен. // Красная газета (веч. вып.). Л., 29 марта 1927. № 83. С. 4.
- 7 Там же.
- 8 А. Слонимский. «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре. // Жизнь искусства. Л., 1927. № 15. С. 12.
- 9 А. Флит. Сэр Вильям Шекспир на Фонтанке. // Л., Жизнь искусства. 12 апреля 1927. № 15. С. 13.
- 10 Сим. Дрейден. «Сэр Джон Фальстаф» (премьера в БДТ). // Ленинградская правда. Л., 1 апреля 1927. № 74. С. 5.
- 11 А. Гвоздев. «Сэр Джон Фальстаф». // Красная газета (веч. вып.). Л., 1 апреля 1927. № 86. С. 4.
- 12 А. Слонимский. «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре. // Жизнь искусства. Л., 1927. № 15. С. 12.
- 13 Адр. Пиотровский. Н.П. Акимов. / Н.П. Акимов. [Сборник статей В.П. Брюллова, Н.В. Петрова, А.И. Пиотровского]. Л.: Academia, 1927. С. 18–19.
- 14 Там же. С. 19–20.
- 15 С. Мокульский. В борьбе за классику. / Большой драматический театр. Л.: Изд. Гос. БДТ, 1935. С. 103–108.
- 16 П.А. Марков. О театре. Т. 4. С. 65.
- 17 С. Цимбал. Разные театральные времена. Л.: Искусство, 1969. С. 168.

#### Список литературы

- 1 [Б.п.] «Ну, что, брат Пушкин?» // Ленинградская правда. Л., 24 июня 1926. № 142. С. 6.
- 2 Н. Никитин, А. Пиотровский. Шекспир здорово потревожен. // Красная газета (веч. вып.). Л., 29 марта 1927. № 83. С. 4.
- 3 А. «Сэр Джон Фальстаф». Беседа с Н.П. Акимовым, П.К. Вейсбремом и И.М. Кроллем. // Рабочий и театр. Л., 29 марта 1927. № 13. С. 10.
- 4 [Б.п.] «Сэр Джон Фальстаф». // Красная газета. Л. 31 марта 1927. № 85. С. 4.
- 5 А. Гвоздев. «Сэр Джон Фальстаф». // Красная газета (веч. вып.). Л., 1 апреля 1927. № 86. С. 4.
- 6 Сим. Дрейден. «Сэр Джон Фальстаф» (премьера в Большом драматическом театре). // Ленинградская правда. Л. 1 апреля 1927. № 74. С. 5.
- 7 А. Слонимский. «Сэр Джон Фальстаф»

- в Большом драматическом театре. // Жизнь искусства. Л., 1927. № 15. С. 12.
- 8 Н. Иоффе. «Сэр Джон Фальстаф». // Л., Смена. 1 апреля 1927. № 74. С. 4.
  - 9 Б. М-г. (Б. Мазинг). «Сэр Джон Фальстаф». // Красная газета (утр. вып.). 1 апреля 1927. № 74. С. 6.
  - 10 К. Тверской. Бесплодные усилия. «Фальстаф» в Большом драматическом театре. // Рабочий и театр. Л., 5 апреля 1927. № 14. С. 8–9.
  - 11 А. Флит. Сэр Вильям Шекспир на Фонтанке. // Л., Жизнь искусства. 12 апреля 1927. № 15. С. 13.
  - 12 И. Шебалков, А. Павленков, И. Михайлов, М. Лидин, Губанков, Балашов, Николаев. Рабочий о «Фальстафе». // Рабочий и театр. Л., 12 апреля 1927. № 15. С. 10.
  - 13 А. Гвоздев. Классики наизнанку. // Правда. М., 29 мая 1927. № 120. С. 7.
  - 14 Н.П. Акимов. [Сборник]. Л.: Academia, 1927.
  - 15 С. Мокульский. В борьбе за классику. / Большой драматический театр. Л.: Изд. Гос. БДТ, 1935.
  - 16 К. Тверской. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». / Наша работа над классиками. [Сборник статей]. Л.: ГИХЛ, 1936.
  - 17 М. Морозов. Шекспир на советской сцене. / М. Морозов. Избранное. М.: Искусство, 1979.
  - 18 С. Цимбал. Разные театральные времена. Л.: Искусство, 1969.



Н. Акимов. Эскиз грима сэра Джона