Анастасия Арефьева

«Заговор чувств». Испанский цикл Николая Акимова

30-е гг. XX века – сложный и болезненный период для театра и для советской культуры в целом. Майя Туровская пишет о нем, как об «ужасном и веселом» переходном времени, «когда революционаризм 20-х стал преобразовываться в прагматичную, практическую сталинскую диктатуру <…>, но быт и культура, пережившие радикальную ломку, все еще сопротивлялись унификации, сохраняя неоднородность, многоукладность, которая внешне упростилась только после войны, когда наступила ждановщина»[1]. Большой террор и ощущение, что «жить стало лучше», существовали единовременно, составляя часть сложной общественной картины 1930-х.

Зрелищные искусства стали важнейшим «фасадом эпохи». При этом «советский театр, искалеченный как “барским гневом”, так и “барской любовью”, как репрессиями, так и поощрениями, продолжал жить и даже развиваться по собственным законам»[2]. И именно на него первым обрушится волна борьбы с формализмом.

Зато театру 30-х очень повезло со зрителями. Это была публика, готовая по ночам стоять за билетами, толпиться на галерке, по многу раз пересматривать спектакли. Именно в это время Николай Акимов (1901–1968), ленинградский режиссер и художник, начинает работу над своим первым спектаклем по испанской классике – «Собакой на сене». В течение ближайших нескольких лет у него появится целый цикл – вся палитра театра Золотого века. Кроме «Собаки на сене», Акимов поставит еще «Валенсианскую вдову» Лопе де Веги, «Благочестивую Марту» Тирсо де Молины, «С любовью не шутят» Педро Кальдерона, охватив таким образом все стили испанского театра XVII в., включая Возрождение, маньеризм и барокко.

Как он пришел к постановкам старинной испанской драматургии, что привлекало его в ней, и какие открытия им были сделаны в работе над этими спектаклями?

Акимов учился в знаменитых Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас). Его педагогами были М.В. Добужинский, А.Е. Яковлев, В.И. Шухаев. В конце двадцатых годов Акимов с успехом работал как художник в БДТ, бывш. Александринском и Мариинском театрах в Ленинграде, в МХАТ, Малом театре и Театре имени Евг. Вахтангова в Москве.

Свой первый спектакль как режиссер он поставил на вахтанговской сцене в 1932 г. Его «Гамлет» вызвал большой интерес у театральной общественности, но был осужден официальной критикой как пример «извращения классики». Об этом опыте Акимов потом вспоминал: «Я был признан режиссером самыми широкими слоями критики и зрителей. Это было хорошо. Одновременно было решено, что я злейший формалист опаснейшего толка. Это было плохо <…> Природное упрямство заставляло меня во что бы то ни стало утвердить себя в профессии режиссера. Но ни один театр не испытывал желания видеть меня у себя в этом качестве»[3].

Однако в 1935 г. Акимов все же получает предложение возглавить в Ленинграде Театр комедии, который тогда находился на пороге закрытия. Он налаживает работу коллектива и выпускает сразу несколько

премьер. Театр «гремит» на весь Ленинград, а чуть позже будет признан одним из лучших театров Советского Союза.

В 1936 г. начинается новый, более решительный этап борьбы с врагами в сфере искусства. Сам Акимов описывал это так: «Борьба с формализмом протекала таким образом – сначала она производилась по местам по всем театрам, а потом итоговое общее собрание в Пушкинском театре решало, кто главный формалист, кто второй степени, кто третьей и т.д. У меня были сильные шансы попасть во враги № 1, потому что в Ленинграде не было другого достаточно крупного формалиста. <…> В результате мне удалось удачно выступить на общегородском собрании в Пушкинском театре, сорвать крупные аплодисменты, и это помешало включить меня во враги»[4].

Полемика в прессе конца 20-х – первой половины 30-х гг. свидетельствует о том, что вопрос метода был одним из ключевых для искусства молодой Страны Советов. Государством поощряется жизнерадостность и утверждение социалистического реализма. Одновременно с этим в СССР на фоне политических событий в Европе возникает большой интерес к Испании. У всех на слуху имена Долорес Ибаррури[5] и Хосе Диаса[6], популярны киновыпуски «К событиям в Испании» и «Испанский дневник» М. Кольцова. Известный советский драматург Александр Афиногенов буквально за несколько недель пишет героико-романтическую пьесу «Салют, Испания!»[7]. Впервые отрывок из пьесы был опубликован 29 октября 1936 г. А через месяц спектакли по актуальной пьесе уже идут в театрах СССР. Так, 23 ноября 1936 г. на сцене московского Малого театра прошла премьера драмы «Салют, Испания!» в постановке Веры Пашенной и Азария Азарина и оформлении художника Вадима Рындина. В этот же день в Ленинграде пьеса вышла в Театре драмы им. А.С. Пушкина. Осуществили постановку Сергей Радлов и Николай Петров, музыку написал Дмитрий Шостакович, оформил спектакль Николай Акимов.

А за полгода до этого Акимов выпустил свой собственный «испанский» спектакль – «Собаку на сене». Он же стал его дебютом в Театре Комедии.

«Собака» получается довольно резвая

Постановка этой пьесы стала возможной прежде всего благодаря ее блистательному переводу Михаилом Лозинским. «Нам больше всего хотелось ставить первоклассную классику и при этом не очень заезженную»[8], – объяснит потом свой выбор Акимов.

Обращение к классической драматургии, с одной стороны, было вроде бы «безопасным», с другой, нарастающая борьба с формализмом и вполне определенный круг «разрешенных» авторов вынуждал театры крайне тщательно подходить к выбору западной драматургии, заботиться о «правильном» соотношении советских и европейских названий в репертуаре, внятно аргументировать выбор той или иной зарубежной пьесы. Вот, например, что было написано в брошюре к «Собаке на сене» музыковедом и театральным критиком И. Соллертинским: «Работа над произведениями высокой классики имеет особое значение для творческой жизни театров. Чем выше произведение, тем больше бывают обычно трудности, вызываемые стремлением найти достойные данного произведения сценические формы, и тем больше, с другой стороны, и польза, получаемая творческими работниками от самого процесса работы над спектаклем. “Собака на сене”, как известно, шла на дореволюционной русской сцене под названием “Собака садовника”, причем существовавший тогда прозаический перевод этого сугубо поэтического произведения не давал никакого представления ни об авторской манере, ни о форме оригинала. Замечательный перевод М. Лозинского впервые дает возможность русским читателям и зрителям познакомиться с духом и высоким мастерством этой замечательной испанской комедии»[9].

Для самого Михаила Лозинского «Собака на сене» была первым (и, как сразу стало понятно, очень удачным) переводом с испанского. Он считал принципиальным для себя «со всей строгостью воспроизводить стихотворную структуру оригинала»[10]. И ему удается не только сохранить, но и подчеркнуть разнообразие форм стиха, свойственного пьесам Лопе де Веги. А это и сонеты, и романсы, и редондильи, и октавы, и белые стихи. Кроме того, Лозинский переводит содержание «строчка в строчку» и с соблюдением типа рифмовки оригинала.

О недостижимо высоком качестве переводческого труда Лозинского образно написал его ученик, поэт-переводчик Игнатий Ивановский: «Когда я беру книгу, переведенную Лозинским, меня охватывает чувство предстоящего праздника и вместе с тем надежности. Я могу полностью довериться переводчику. Все, что может сделать талант, трудолюбие и рыцарски честное отношение к делу – сделано. На таком высоком профессионализме вообще держится человеческое общество, держится цивилизация. Будь Лозинский не переводчиком, а, скажем, хирургом, на операцию к нему можно было бы лечь без страха, с легкой душой.

Рыцарем без страха и упрека Лозинский был не только в литературе, но и в жизни. Если сравнивать с географическим ландшафтом, то это была горная страна. Дышать иногда трудно. Обычный уровень переводческого умения и редакторской требовательности – далеко внизу. Лампа дневного света озаряла его громадный стол безжалостно, холодновато. А переводы имели свойство горного воздуха: мельчайшие складки и трещины гор как будто приближены сильным биноклем, хотя на самом деле до них многие километры»[11]. Кстати, в архиве Лозинского есть письмо от Бориса Пастернака. В нем он пишет, что не стал бы переводить «Гамлета», если бы знал, что за перевод уже взялся Лозинский. Но парадоксальным образом в доме Лозинских читать переводы было не принято. Его близкие знали: хочешь прочесть Лопе де Вегу – выучи испанский…

Примечательно, что в то же время, что и Лозинский, за перевод «Собаки на сене» взялся поэт-символист Владимир Пяст. Сохранилось его горько-ироничное письмо Лозинскому: «…Конкуренция вещь всегда допустимая <…>. Или Вы не знали, что я весь прошлый год протрудился над этой вещью? Мне интересно, чем взманили Вас на этот труд? А как соперника Вашего меня интересует, как у Вас удались некоторые места[12] <…>. Предупреждаю, что, если Вы перевели эти места лучше моего, я обвиню Вас перед святой инквизицией в пользовании услуг адских сил, “подручных духов”. В общем же: если Вы знали, что я переводил, – дружески пеняю Вам. <…> Если не знали, – сетую о недоразумении вместе с Вами. Я, конечно, рад, что пьеса пойдет все-таки стихами, и лучше друга, чем врага. Во всяком случае остаюсь по-прежнему с уважением и расположением к Вам. *В. Пяст*»[13].

В ответном письме Лозинский пишет: «Дорогой Владимир Алексеевич, спешу ответить на Ваше письмо, которое <…> огорчило меня теми предположениями, которые Вы строите на мой счет по поводу “*Perro*” [*Perro del Hortelano* – название пьесы на испанском языке. – *А.А.*]. Я никогда ни у кого работы не перебивал, всегда охотно уступал и темы, и заявки, при всякой возможности ратую за товарищей по перу и защищаю их интересы. Многие и многие знают это по опыту. <…> История же моего вовлечения в работу над “Собакой” такова. Весной этого года, во время ленинградских гастролей МХТ-2 руководители этого театра[14] обратились ко мне с просьбой перевести для них *El Perro del Hortelano*, сообщив мне при этом, что они имели в виду воспользоваться Вашим переводом, который должен выйти в “*Academia*”, вели с Вами об этом

переговоры, но к соглашению с Вами не пришли, и таким образом остаются без текста, а таковой им нужен и притом срочно. Поэтому они просят меня их выручить и сделать для них перевод “Собаки” к 1.1.36. Если бы предложение исходило не от МХТ-2, я бы отказался ввиду великой для меня трудности этой задачи (я никогда не испытывал своих сил в области перевода испанской драмы) и ввиду краткости срока, и ввиду отсутствия перспективы где-либо издать этот перевод. Но с МХТ-2 меня связывают отношения особого рода, я этим людям очень многим обязан, и в их просьбе, весьма настойчивой, я им не мог отказать. <…> “Собак” же вообще плодится много. Б.А. Кржевский переводит *El Perro* прозой для МХТ-1[15]. Потомков наших ждет нечто вроде собачьей выставки. <…> Испания останется, вероятно, эпизодом в моих трудах и днях»[16].

Это предчувствие Лозинского не сбылось. «Собака на сене» оказалась началом его большого «испанского» периода. 3383 строки «Собаки на сене» Лозинский перевел за 67 дней. В августе 1935 г. он пишет «заказчику», Ивану Берсеневу о ходе работы и в этом письме уже появляется фамилия Акимова, который тоже загорелся идеей поставить эту пьесу: «Что касается “Собаки”, то я над ней работаю с усердием и увлечением. Акимов продолжает терзать меня, а я, в ответ, дразню его, читая ему отрывки моего перевода, чем привожу его в лестное для меня неистовство. “Собака” действительно как будто получается довольно резвая»[17].

В 1936 г. МХАТ Второй будет закрыт, и постановка на его сцене «Собаки на сене» не состоится. За пьесой встанут в очередь сразу несколько крупнейших московских театров и, конечно, ленинградский Театр Комедии. Именно здесь и прошла ее громкая премьера в постановке Николая Акимова.

Она состоялась 5 июня 1936 г. Но еще в середине мая в Ленинграде появился театральный плакат: на черном фоне лицо юноши в широкополой шляпе. Плакат сразу привлек к себе внимание прохожих. Исполнитель роли Теодоро Иосиф Ханзель писал: «Я был горд. Ведь это мое лицо! Правда, не совсем мое – там я должен быть в гриме»[18]. Потом появился еще один плакат, на котором изображена Диана с собакой.

Премьера прошла с оглушительным успехом. Играли 28 дней подряд без выходных. В первом составе роль Дианы исполняла Ирина Гошева. Через два года, когда уже в Москве шла «Собака на сене» с М. Бабановой, критик М. Загорский писал, что эти две актрисы в роли Дианы создали образы, почти ничего не имеющие общего между собой: «Для Бабановой ее героиня прежде всего “графиня де Бельфлор”, итальянская

А. Дубенский – Фабьо, И. Зарубина – Марсела, Ю. Шишко – Доротея. «Собака на сене». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

аристократка, с ее презрением к «низшим», с ее взбалмошностью, прихотями, тщеславием и даже жестокостью. Проснувшаяся в ней любовь к секретарю – лишь “причуды сердца”. <…> Гошева играет Диану вне эпохи и местности, женщину вообще, капризы и страсти которой могут проявляться под любым небом. Она уже давно любит своего Теодоро»[19].

Что касается сценографии спектакля, то она, как и афиши и костюмы, была, конечно, создана самим Акимовым. В эскизах к «Собаке на сене» – теплое итальянское Средиземноморье (события пьесы происходят в Неаполе), экстерьер богатого дома и уходящий вдаль пейзаж. Мраморный пол и балюстрада становятся органичной частью большого мира природы. В этих эскизах еще нет ставшей позже столь узнаваемой акимовской остроты и парадоксальности, метаморфоз пространства. Декорации здесь – атмосферный фон, не затмевающий блеск актерского темперамента.

Любопытно, что, имея столь мощные «авангардные» корни, Акимов называл себя «махровым реалистом». И в «Собаке на сене» этот «реализм» вполне ощутим. Кроме того, он в целом соответствует начинающему складываться в СССР канону оформления постановок по зарубежной классике. Можно вспомнить эскиз В. Фаворского к «Собаке на сене» в Театре Революции (он, кстати, был ректором Вхутемас, где учился Акимов) или «Двенадцатую ночь» по Шекспиру самого Акимова.

И. Ханзель – Теодоро, В. Киселев – Тристан. «Собака на сене». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

Во всех трех случаях – это условно реалистическая декорация, в которой интерьер незаметно переходит в экстерьер, а затем и в пейзаж. Система лестниц и разноуровневых площадок давала большую свободу мизансценирования и одновременно создавала нужный колорит. В эскизах декораций акимовской «Собаки» мы видим те же организующие пространство лестницы и балконы.

Кстати, через два года после премьеры «Собаки на сене», в 1938 г., Акимов будет работать как художник над «Благочестивой Мартой» Тирсо де Молины в ленинградском БДТ и создаст к ней декорации в этом же ключе: «В начале дана монументальная портальная арка, отлично рисующая строгий дворянский замок. Когда исчезает синий передний занавес, раскрывается вид на апартаменты дворца с боковыми дверьми, в которых видна перспектива горного ландшафта. <…> Монументальностью отличается и панорама цирка с его тяжелыми каменными стенами»[20]. Режиссером «Благочестивой Марты» был Николай Петров. За год до этого он выпустил «Собаку на сене» в московском Театре Революции с Марией Бабановой. Обличение показной религиозности вполне совпадало в «воинствующим атеизмом» СССР. Но прихотливость сюжета Тирсо, который сам имел монашеский сан, заключается в том, что с помощью этой наигранной набожности главная героиня добивается своей цели – свадьбы с любимым.

Одни критики писали, что вместо классической комедии перед зрителями возникла буффонада, в которую были вкраплены приемы мюзик-холльной феерии. Другие – что это был спектакль в духе комедии дель арте, где старики оказывались одураченными, а влюбленные сочетались браком.

Возвращаясь к акимовской «Собаке на сене», отметим, что в ее эскизах костюмов утонченность сочетается с эффектностью, и, как и в декорациях, ощутимы легкие акценты времени: и широкополые шляпы, и вуали, и фалды платьев в пол.

Уже через полгода театр отметил 100-е представление «Собаки». Появился и второй состав исполнителей главных ролей. О нем Лозинский даже написал шутливые стихи:

Какой неимоверный труд
Ждет будущих театроведов!
Их пожалел бы даже Бредов[21],
Который, как известно, крут.

Какой ученый примет вызов
Поднять проблему двух маркизов,
Кто будет так безумно смел,
Чтоб сопоставить двух Марсел?
.....
Какое счастье для меня,
Что я всего лишь скромный зритель,
Невежда, ленинградский житель,
Дитя сегодняшнего дня,

Без лести воздающий славу
Тому и этому составу,
А не через полсотни лет
Родившийся акимовед!

Диану теперь играла и Елена Юнгер. До Театра Комедии она училась в Школе русской драмы при Александринском театре и в Московской театральной студии под руководством Юрия Завадского. Юнгер еще застала на сцене Фамусова–Давыдова и Чацкого–Юрьева в «Горе от ума», Михаила Чехова в «Эрике XIV». Ее портрет («я стосковалась по русским лицам»[22]) писала в Париже Зинаида Серебрякова, а в середине 1940-х Юнгер танцевала танго с Чарли Чаплином в Голливуде…

Н. Акимов.
Эскиз костюма к спектаклю
«Собака на сене».
Из архива театра

Среди актрис Театра Комедии она была самой «нестандартной»: выдающиеся скулы, курносый нос, крупный рот. Гримеры считали, что у нее «лицо наоборот». Но «неактерская» внешность не помешала ей стать музой Акимова и ведущей актрисой Театра Комедии.

Юнгер внесла новые ноты в роль Дианы. Ее героиня с грудным голосом, с чуть заметной хрипотцой казалась расчетливой дамой, у которой нет сердца, а есть лишь уязвленное самолюбие.

Писали, что Юнгер «больше всего боится, как бы зрители не заподозрили Диану в том, что она действительно полюбила Теодоро. Самодурство графини – пожалуйста. Здесь Юнгер не скупится на краски. Но любовь – упаси боже»[23]. Теодоро–Ханзель в этом спектакле был похож на не менее расчетливого Молчалина.

Рецензент сожалеет, что в акимовском спектакле не нашлось места живому чувству и подытоживает: «А как бы прекрасно прозвучала бы сейчас, в наше жизнерадостное время эта жизнерадостная поэма о любви, если бы актеры почувствовали подлинную природу творчества Лопе де Вега!»[24]. Но если идеям Лопе де Веги о торжествующей в финале любви спектакль, судя по откликам, не следовал беспрекословно, то он вполне проявлял дух времени, в которое был рожден. «Любовь, что движет солнце и светила» для середины 30-х гг. становится чем-то почти постыдным, проявлением слабости, уязвимости. Новорожденный

советский человек должен был уметь «властвовать собою», подчинять чувства разуму. Об этом был и спектакль с Дианой–Бабановой в Москве.

Меньше, чем через год сыграли уже 200-й спектакль «Собаки». В феврале 1939 г. – 300-й. Юбилейный спектакль предварили парадом персонажей пьесы со специально написанными Лозинским четверостишиями. В них он продолжил обыгрывать «абсурдность» существования нескольких составов. Три актрисы, исполняющие роль служанки Марселы, влюбленной в Теодоро, разыгрывали следующую сценку:

Первая Марсела:
Два Теодоро! Посмотри!

Вторая Марсела:
Но как же быть, когда нас три?

Третья Марсела
Пусть каждый – шаг довольно смелый –
Полюбит полторы Марселы.

Первая Марсела
Нет, это глупо! Мы не дети!
Нам нужен третий!

Вторая Марсела
Нужен третий![25]

После войны, весной 1949 г. «Собака на сене» была возобновлена, и Лозинский, по болезни не выходящий из дома, писал Акимову: «Дорогой друг Николай Павлович, сегодня для меня день очень радостный (Вы воскресили нашу Собачку) и очень грустный (я не могу ее увидеть). Я уже слышал, что генеральная репетиция имела большой успех и что Ленинград похорошел от плакатов с красной дамой. Обнимаю Вас и благодарю. Очень прошу Вас, передайте всем товарищам по Собаке мой самый горячий привет. Любящий Вас Михаил Заточник, Лозинский тож»[26]. В мае 1952 г. отмечали 500-й спектакль «Собаки».

Счастливая и невероятно долгая жизнь спектакля (с капустниками, отмечаниями юбилейных показов, телеграммами переводчику с признаниями в любви и благодарностями за высочайший уровень перевода) – все это очень редкий для акимовского спектакля случай. Большое количество его постановок закрывали или сразу, или спустя очень короткое время несмотря на то, что они были чрезвычайно

популярны и любимы публикой. Но «Собака на сене» на многие годы вперед все же смогла сделать советскому театру прививку поэтическим естеством испанского Ренессанса.

Барочная «Вдова»

Через три года после премьеры «Собаки на сене», в 1938 г., Акимов поставил еще один «испанский» спектакль – и снова он получился о борьбе с непокорными чувствами.

Перевод пьесы также принадлежал Михаилу Лозинскому. Елена Юнгер снова играла заглавную роль. Но если в «Собаке на сене» перед зрителями возникала все-таки «итальянская» Испания, то теперь место действия, указанное в названии, позволяло сыграть настоящую испанскую историю, тем более, она во многом была автобиографична для автора. Когда Лопе де Веге было 53 года, он влюбился в 26-летнюю замужнюю женщину. Из-за романа с драматургом она начала бракоразводный процесс. Процесс был долгий, но она его выиграла в двух инстанциях. Между тем развод уже не понадобился, так как муж к этому времени умер. Сочинив «Валенсианскую вдову» и посвятив ее своей юной возлюбленной, Лопе писал: «Я подношу вам эту комедию, которая называется “Валенсианская вдова”, безо всякого лукавства: большим грехом было бы давать вашей милости столь неблагопристойные примеры поведения. Леонарда (таково ваше имя, и так зовется и она[27]) была остроумна в изобретении средств, чтобы выйти из состояния одиночества, но без ущерба для чести; ибо точно так же, как ловкость пловца заключается в том, чтобы не замочить платье, потворство своим желаниям сопряжено с ущербом для доброго имени»[28].

Акимовская «Валенсианская вдова» была первой постановкой этой пьесы на русской сцене. Лозинский не забудет это отметить в дарственной надписи Акимову:

> «Кто первый жизнь вдохнул в остывший прах “Вдовы”?
> Вы.
> Де Вега лишь для Вас писал ее тогда?
> Да.
> Есть даровитей Вас блондин или брюнет?
> Нет.
> Кто рад за Вас принять яд и удар копья?
> Я!».

Н. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю «Валенсианская вдова». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

Но если «Собака на сене» была по-ренессансному солнечной, то сценическая образность «Вдовы» оказалась уже ближе барочной эстетике светотени. Как был воспринят этот спектакль публикой и критикой?

Независимой критики к концу 1930-х гг. почти не существовало. Рецензенты официальных изданий приходили на спектакли с уже предустановленными идеологическими и художественными требованиями, граничащими порой с абсурдом[29].

Эксперименты в театральной и других сферах искусства также уже сведены к минимуму (летом 1939 г., то есть через три месяца после премьеры «Валенсианской вдовы», будет арестован Вс. Мейерхольд). Но все же Акимову удается поставить изобретательный спектакль о любви, где над ее странностями можно от души посмеяться.

С одной стороны, «Валенсианская вдова» – это сюжетный перевертыш «Благочестивой Марты». У Тирсо героиня прячется за социальными и религиозными предрассудками, чтобы спасти себя от ненавистного жениха, у Лопе Леонарда носит траур по мужу, который должна, но не может соблюсти. Но только ли религиозность мешает Леонарде?

Юнгер–Леонарда до встречи с Камило была монахиней, которой чужды страсти. Но вот она его встречает. Что ей мешает отдаться чувству? Она переживает крутой поворот, не может сразу отказаться от обета.

Она «боится таящихся в ней сил и именно поэтому так бурно отказывается от наслаждений»[30]. Любопытно, что другой критик объяснял «мягкость тона» Юнгер чисто техническими причинами – необходимостью экономить силы, так как ей приходится нести в спектакле огромную нагрузку и беречь себя. Но так или иначе мы снова встречаемся с уже знакомым «сквозным действием» испанских комедий на советской сцене. Они оказываются про боязнь открыться, проявить собственную природу. И лишь в финале живое чувство одерживает победу над страхом быть самой собой.

Критика же, разумеется, весь гнев направляла на религиозный фанатизм и ту «духовную смерть, которую несет религия»[31]. Кроме того, (что намного существеннее, так как это касалось непосредственно работы режиссера, а значит, и во многом его судьбы) звучали упреки в «невнимании к психологической проблематике», а также в том (речь, напомню, идет о комедии), что «зритель весело хохочет в сцене ревности Леонарды к самой себе» и в том, что «самая психологически насыщенная сцена пьесы, кульминационный пункт драмы идет под сплошной смех зрителя»[32].

Но были все же и те, кто понял и принял подход Акимова к старинной пьесе, подразумевающий игровое и даже игривое отношение к вещам, которые принято считать серьезными. Например, когда Камило объясняется с Леонардой, Флоро привычным жестом подстилает плащ, чтобы, становясь на колени, Камило не вставал на землю. И становится понятно, что любовный монолог для Камило – нечто обыденное и часто повторяющееся, что все его действия заранее известны.

Помимо этого, Акимовым были придуманы еще несколько колоритных историй в духе предприимчивых героев Лопе де Веги. В сценах кавалеров он ввел в действие разносчика еды, который воспользовался постоянным пребыванием трех кавалеров под окнами Леонарды и организовал их обслуживание. Заметив, что его корзина быстро опустошается, он стал постепенно расширять ассортимент товаров, и наконец, устроил под окнами вдовы небольшой ресторанчик.

Для этих же кавалеров Акимовым был придуман еще один сюжет: впервые появившись у окон Леонарды, Отон воспользовался услугами бродячих музыкантов и прочел свое признание в любви под аккомпанемент предложенной музыкантами мелодии. Затем появлялся Валерьо. Музыканты предлагали ему ту же мелодию, и оказывалось, что она вполне подходит и для его стихов[33].

Н. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю «Валенсианская вдова». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

В визуальном решении спектакля было многое от барочной живописи. В костюмах – щегольская элегантность, в декорациях – контрастность и сумрачность. На фоне испанского темно-синего неба выделялись строгие очертания монастыря и статуи католических святых. «Перед началом сцены с Камило и в ее конце через сцену проходит совершенно изумительно и живописно выполненная вереница монахов. Желтовато-мертвенные балахоны, мертвые коричневые лица-маски: иступленные фанатики, живые мертвецы проходят в строгом сценическом ритме по сцене. Жуткие живописные видения испанских живописцев Греко и Сурбарана встают перед зрителем. Какой это резкий контраст с живописной яркостью неба, одежд Леонарды, Камило, их слуг!»[34], – писали в отзывах на спектакль.

В некоторых рецензиях отмечают и эффектные декорации, и их подчеркнутую театральность: «Блеск и красота ландшафтов, занавесей, интерьеров, улиц и парков, изображенных Акимовым, поистине радуют не только своими живописными достоинствами, но и той подлинной театральностью, с которой они раскрывают эпоху и колорит разыгрываемой пьесы. И это не только “декорации”, но и сам театр. Особенно счастлива по выдумке ночная сцена свидания влюбленных [в которой не должно быть видно их лиц. – *А.А.*], когда, благодаря использованию светящихся красок (впервые в советском театре), в темноте начинают

А. Бениаминов – Валерьо, Ж. Лецкий – Лисандро, И. Ханзель – Отон. «Валенсианская вдова». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

“играть” цветовые пятна костюмов и масок, и даже красное вино в бокалах мерцает во тьме»[35].

Камило говорил Леонарде:

Моя душа – огонь зажженный,
Который созерцает вас,
И я страшусь, чтоб он погас…
Ведь мы же больше не во тьме,
Когда огонь пылает ночью.

В этот момент из графинов, сверкая, в бокалы лилось «цветное» вино, оживали диковинные фрукты в хрустальных вазах. И несмотря на полную темноту на сцене, можно было угадать очертания комнаты, детали костюмов – белые воротники, перчатки, блестящую портупею на груди Камило, маски. Тот же прием (живопись серебром на черном бархате) позволил Акимову создать впечатление глубокой южной ночи, на глазах зрителя спускающейся на залитый солнцем валенсийский парк.

Акимов стремился к предельной выразительности предметов на сцене, к тому, чтобы предметы становились «концентрированными» носителями смыслов: «Моей заветной мечтой является достижение такой выразительности предмета, при которой его не стыдно было бы

Н. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю «Валенсианская вдова». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

поставить на сцену рядом с хорошим актером. Пока это – утопия. Однако, если бы удалось когда-нибудь внести на сцену такой стул, от которого зал зарыдал бы, можно было бы спокойно умереть»[36].

Кажется, в «Валенсианской вдове» он максимально приблизился к своей мечте. Константин Паустовский, видевший эту постановку, писал: «Это был спектакль, где оформление, доведенное до высшего блеска, поднимало и несло за собой, как широкий поток, всех актеров и где даже искристый текст Лопе де Веги показался одной из красок, оброненных художником на сцену. Как будто мастер-постановщик и художник этого спектакля Н.П. Акимов взял за руку зрителя и ввел его – изумленного и обрадованного – в неведомую страну, Испанию XVII века, заполненную веселыми шутками, тайнами и… ветром плащей»[37].

Но кажется, дело было не только в изобретательности «спецэффектов». Театровед Сергей Цимбал выводит важную формулу акимовских работ: «В творчестве Акимова самым причудливым образом сочетался “пафос анализа”, пристрастие к логическому расчленению каждой фразы с открытой симпатией к сценическому примитиву, к обнаженной, трюковой мизансцене и внешней динамике актерской игры»[38].

Как-то во время репетиций «Вдовы» Акимов пошел на смелый шаг. Он решил показать спектакль студентам Ленинградского университета без декораций и костюмов, без этой светящейся на черном бархате

серебряной краски. И спектакль студентам понравился. Это можно объяснить блистательной актерской игрой, которую Акимов никогда не отодвигал на второй план, а наоборот стремился раскрыть ее всеми возможными средствами.

Сады «чистой театральности»

Почти всю Великую Отечественную войну акимовский театр проработал в эвакуации (всего в военные годы было выпущено 16 премьер), затем вернулся сначала в Москву, где его даже хотели оставить, потом в Ленинград. Но возвращение Акимова и его театра в родной город оказалось совсем не триумфальным. «Дракон», показанный в Москве в 1944 г., был запрещен. Режиссера вновь обвинили в формализме, а в конце 40-х началась настоящая травля Акимова…

В 1948 г. Акимов выпускает (и снова оказывается первым постановщиком этой пьесы в России) «С любовью не шутят» Педро Кальдерона в переводе М. Казмичёва. Спектакль собирает полные залы. Рецензент «Огонька», подмечая это, тоже тепло принимает спектакль. Прослеживая эволюцию Дона Алонсо в исполнении И. Ханзеля (игравшего, напомним, Теодоро в «Собаке на сене» и Отона в «Валенсианской вдове»), И. Чекин пишет: «В начале комедии – это человек широкой души, готовый на всякие услуги ради друга, но он же сторонний наблюдатель за развивающимся действием и в некотором роде комментатор страстей и увлечений своих близких. <…> Тем неожиданнее становится разительное перевоплощение насмешника Алонсо в страдающего, пылкого влюбленного. Этот переход от одного Алонсо к другому И. Ханзель проводит сценически выразительно и убедительно»[39]. Беатриса – К. Гурецкая тоже тонко, иронично меняет напыщенную и ходульную речь на естественный язык любви.

В середине 1949 г. в журнале «Театр» выходит статья В. Залесского с говорящим заголовком «На ложном пути: заметки о Ленинградском театре комедии», по сути готовящая почву для скорого увольнения Акимова: «Истоки всех ошибок Театра Комедии – в утверждении примата формы над содержанием, в недооценке пьесы, как таковой, в увлечении чисто игровой, развлекательной стороной спектакля»[40]. Режиссера Театра Комедии снова упрекают, что он «все время “рвется” смешить публику». Более того: «К смеху в советском театре он подошел с позиций формалистических умозаключений, лишив смех его социального содержания и принизив его до физиологического отправления»[41].

Единственное достоинство спектакля с точки зрения Залесского – исполнительница Инесы Аросева: «эта девушка-сорванец, с мальчишескими ухватками, наперсница юных хозяев, наивна и прелестна в своей отчаянной стремительности»[42]. Газета «Советское искусство» также писала, что Акимов в спектакле по Кальдерону «настойчиво приглашает нас вернуться в формалистские сады так называемой “чистой театральности”»[43]…

Этот спектакль в Театре Комедии стал последней постановкой Акимова перед увольнением. В августе 1949 г. в «Правде» выходит статья «Рецидивы формализма. О гастролях Ленинградского Театра Комедии в Москве». Ленинградский Комитет по делам искусств отстраняет Акимова от руководства Театром Комедии и в срочном порядке издает указ заменить Акимова в 10-дневный срок на режиссера «реалистического толка». Зато спустя несколько лет, после того как он согласился возглавить умирающий Новый театр в Ленинграде и сделал его за год успешным (там были поставлены «Тени» Салтыкова-Щедрина и «Дело» Сухово-Кобылина), Акимову вновь было «категорически предложено» вернуться в Театр Комедии…

Довоенные «испанские» спектакли Акимова объединяла увлеченность новым материалом, выдающиеся актерские работы и режиссерское стремление современными театральными средствами передать особый колорит драматургии Золотого века. В лучших из них еще вспыхивали отголоски авангардного театра 20-х гг. и память о форме как важнейшей составляющей театрального действа. Они легли в основу формирования канона постановок классической западной драматургии, который стал особенно востребован уже в послевоенное время[44].

При этом они же могли стать (и становились) поводом для обвинений режиссера в формализме и космополитизме. Эти спектакли не говорили напрямую о злободневности, но так или иначе они были пропитаны воздухом 30-х гг. с его надеждами и скрытыми страхами, жаждой жизни и боязнью ее проявлять. В предвоенное время и после войны они создавали на сцене вдохновляющий и целительный образ далекой, почти фантастической страны, так похожей на Эдем, где страсти достигают огромных децибелов, но все всегда заканчивается благополучно. В первую очередь, это стало возможно благодаря новым – выдающимся – переводам. Как в начале XX в. переводы К. Бальмонта открыли для Мейерхольда и других режиссеров Серебряного века религиозно-философские драмы Педро Кальдерона, так в середине 30-х гг. переводы

Михаила Лозинского стали проводниками на русскую сцену испанских комедий.

После акимовских постановок, а также после легендарной «Собаки на сене» с Марией Бабановой в Театре Революции испанские пьесы с большим успехом начали свое шествие по театрам всего Союза. Во многом самоигральные, как и вся «хорошо сделанная» драматургия Золотого века, они не сильно видоизменялись от отсутствия крупной режиссерской личности, зато позволяли ярко раскрыться актерским дарованиям. А это в свою очередь совпало с отчетливо выраженной «актероцентричностью» советского театра 1930 – 40-х гг. Так, вплоть до «оттепели» испанская комедия XVII в. являлась одной из важнейших системообразующих частей русского репертуарного театра.

[1] *Туровская М.* Зубы дракона. М.: АСТ. 2015. С. 22.

[2] Там же. С. 132.

[3] *Акимов Н.П.* Не только о театре. Л.–М.: Искусство, 1966. С. 346.

[4] *Акимов Н.* Путь Театра Комедии // Акимов – это Акимов. СПб.: РНБ, 2006. С. 33.

[5] Долорес Ибаррури (1895–1989) – деятель испанского и международного коммунистического движения, активный участник республиканского движения в годы Гражданской войны 1936–1939 годов в Испании, затем деятель эмигрантской оппозиции диктатуре Франко.

[6] Хосе Диас Рамос (1895–1942) – испанский профсоюзный деятель, генеральный секретарь Коммунистической партии Испании в 1932–1942 гг. Руководил Коммунистической партией во время Гражданской войны в Испании.

[7] В эти годы выходят и научные труды об испанском театре. В 1937 г. в «Интернациональной литературе» публикуется доклад Ф. Кельина «Испанский классический театр в СССР», который был им сделан в Валенсии на Втором международном конгрессе писателей в защиту культуры, где среди прочего было сказано о планах издать несколько томов сочинений Кальдерона в издательстве «Academia» (это, впрочем, реализовано не было). В 1939 г. появляется книга С. Игнатова «Испанский театр XVI–XVII веков».

[8] *Акимов Н.* Путь Театра Комедии. С. 46.

[9] *Соллертинский И.* К постановке пьесы в Ленинградском Государственном Театре Комедии // Лопе де Вега. Собака на сене: Комедия в 3 действиях. Пер. с исп. М. Лозинского. Л.: Ленинградский театр комедии. 1938. С. 2.

[10] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* «Собака на сене» в постановке Н.П. Акимова // Акимов – это Акимов! С. 124.

[11] *Ивановский И.* Воспоминания о Михаиле Лозинском // *Нева*. 2005, № 7. С. 197.

[12] Здесь приводятся стихи и сонеты в отдельных репликах и сценах.

[13] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 124.

[14] Имеется в виду директор и художественный руководитель МХАТ Второго Иван Берсенев.

[15] Имеется в виду МХАТ. Буква «А» (академический) добавилась в название Московского Художественного театра в 1922 г. Лозинский называет его МХТ, вероятно, по привычке.

[16] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 124–125.

[17] Там же. С. 126.

[18] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 129.

[19] *Загорский М.* Два спектакля // *Советское искусство*. 1938. № 88. С. 3.

[20] *Гвоздев А.* Как играть классическую комедию // *Советское искусство*. 1938. № 51. С. 2

[21] М.И. Бредов – директор Театра Комедии.

[22] Цит. по: «Я всегда умела быть благодарной жизни» // *Петербургский театральный журнал*. 1999. URL: https://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/yavsegda-umela-byt-blagodarnoj-zhizni/ (дата обращения: 20.03.2022)

[23] *Варшавский Я.* Тема и стиль. Два спектакля ленинградского театра «Комедия» // Театр. 1938. № 9. С. 156.

[24] Там же.

[25] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 145.

[26] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 142.

[27] В действительности возлюбленную Лопе звали Мартой, но так как их отношения были тайными, в посвящении он называет ее Марсией Леонардой.

[28] Цит. по: *Коварский Н.* «Валенсианская вдова» // *Театральная неделя*. 1940. № 16. С. 8.

[29] Например, одна из претензий критика «Звезды» заключалась в том, что режиссеры никак не меняют текст пьесы: «Теперь ставят чаще

всего, столь точно следуя за авторской ремаркой, что подчас возникает вопрос: не слишком ли точно?» (*Громов П.* О некоторых принципах постановки классиков в ленинградских театрах // *Звезда*. 1939. № 12. С. 183).

30 *Громов П.* Указ. соч. С. 184.

31 Там же.

32 Там же. С. 185.

33 Не исключено, что появлению этих эпизодов способствовало знакомство Акимова с работами театроведа-испаниста мейерхольдовского круга Сергея Игнатова об испанском театре Золотого века, где среди прочего говорится о народных корнях испанской драматургии, роли интермедий в спектаклях и т.д.

34 *Громов П.* Указ. соч. С. 184.

35 *Загорский М.* Дерзкая юность театра // *Советское искусство*. 1940. 27 мая. № 30. С. 3.

36 Цит по: *Бартошевич А.* Н. Акимов. Л.: Издание Ленинградского отделения художественного фонда СССР, 1947. С. 26.

37 *Паустовский К.Г.* Валенсианская вдова // *Правда*. 1940. № 43. 24 мая. С. 6.

38 *Цимбал С.* Наш современник – Лопе де Вега. «Валенсианская вдова» в Театре Комедии // *Искусство и жизнь*. 1939. № 4. С. 26.

39 *Чекин И.* Любовью не шутят // *Огонек*. 1949. № 2. С. 26.

40 *Залесский В.* На ложном пути. Заметки о Ленинградском театре комедии // *Театр*. 1949. № 8. С. 41.

41 Там же. С. 43.

42 Там же.

43 *Калашников Ю.* С оглядкой назад. Ленинградский театр комедии в Москве // *Советское искусство*. 1949. № 28. С. 4.

44 Уже в 1940 г. рецензент «Дамы-невидимки» Ленинградского драматического театра указывает сильное влияние Акимова: «Неизвестно, отдавал ли в этом себе отчет постановщик спектакля Л.П. Юренин, но в его работе сказывается то и дело иногда робкое, иногда более смелое и очевидное подражание Н.П. Акимову. Дало о себе знать это и в художественном оформлении спектакля. Многие актеры играют также с явной оглядкой на знакомые “образцы” Театра комедии» (*Жданов Н.* «Дама-невидимка» // *Ленинградская правда*. 1940. 22 сент. С. 8.