

ВАХТАНГОВСКИЕ ПРИНЦИПЫ В РЕЖИССУРЕ Н.П. АКИМОВА

Д.А. Лукичѳв, аспирант

Российский государственный институт сценических искусств
(Россия, г. Санкт-Петербург)

DOI:10.24412/2500-1000-2023-3-1-47-51

Аннотация. Статья посвящена исследованию влияния театральной школы Е. Б. Вахтангова на режиссерское творчество Н. П. Акимова в Ленинградском Театре комедии. Автор анализирует причины приверженности Н. П. Акимова к театральной эстетике Е. Б. Вахтангова, и обращает внимание на те вахтанговские принципы, которые были использованы им в своей работе. Особое внимание уделено тождественному пониманию Вахтанговым и Акимовым термина «праздничность», а также доказывается использования в театральной практике Акимова вахтанговской «триады». В результате анализа автор приходит к выводу о том, что использование вахтанговских принципов в режиссуре Н. П. Акимова позволило ему создавать высокохудожественные спектакли, которые имели ярко выраженную художественную индивидуальность и оставались популярными у зрителей на протяжении десятилетий.

Ключевые слова: театральная школа Вахтангова, режиссерское творчество, Н. П. Акимов, праздничность, Театр комедии, комедийная режиссура.

Каждый значимый театральный режиссёр второй половины XX века в большей или меньшей степени являлся последователем определённой театральной системы, делая ключевые принципы системы Станиславского, школы Мейерхольда, театра Брехта базисом для своих режиссёрских поисков. Известно, что Г.А. Товстоногов, не будучи прямым учеником К.С. Станиславского, тем не менее был последователем его системы, подтверждающим её основные положения своей театральной практикой, развивающим её теоретическую основу. В то же время В.Н. Плучек, который в молодости был учеником В.Э. Мейерхольда, в поставленных им спектаклях всегда опирался на режиссёрский опыт своего мастера, на те принципы, которые он почерпнул, работая актѳром в ТИМе. Ю.П. Любимов, возглавив Театр на Таганке, объявил своим эстетическим образцом «эпический театр» Б. Брехта.

С Н.П. Акимовым такую явную преемственность обнаружить труднее, так как специального театрального образования он не имел, а его первый спектакль – «Гамлет» в Театре им. Вахтангова – был им поставлен в 31 год, когда он уже был состоявшимся театральным художником, имевшим колоссальный опыт оформления

спектаклей самых различных жанров. Сам Акимов о том, что повлияло на его режиссёрское становление, писал: «Моей школой режиссуры и драматургии (в той мере, в какой она неотъемлема от режиссуры) явились следующие разнообразные вещи: русская икона XIII-XVI веков, Гоголь, Достоевский, крепостные художники России XVIII-XIX веков, Корнель, Вольтер, водевиль Лабиша, Анатолий Франс, Боттичелли, Пинтуриккио, Домье, Ван Гог, многие карикатуристы Франции и Англии, кинофильмы, начиная с картин, в которых участвовал Макс Линдер, и кончая последними достижениями итальянского кино. Все перечисленное успешнее, чем любые театральные теории, учило меня построению, композиции, режиссуре» [1, с. 349-350]. Однако это – скорее эстетические ориентиры Н.П. Акимова, на которые он полагался в своей режиссёрской практике; сама же театральная практика невозможна без знания современного театрального контекста – режиссёр должен знать, чем система Станиславского отличается от биомеханики Мейерхольда, в чём отличие театра Евреинова от театра Вахтангова и т.д. Не вызывает сомнения то, что, оформив 21 спектакль в качестве художника, к своему режиссёрскому дебюту

Н.П. Акимов был очень хорошо погружён в современный ему театральный контекст.

Также выглядит несчастливым то, что режиссёрский дебют Н.П. Акимова состоялся в Театре им. Вахтангова. К тому времени он уже оформил в нём 5 спектаклей, был знаком с труппой, но самое главное – ему был близок творческий метод самого Е.Б. Вахтангова, а атмосферу, царившую в 3-ей Студии, впоследствии он постарался воплотить в Театре Комедии.

К разряду внешних причин, повлиявших на то, что опытного театрального художника Акимова пригласили ставить «Гамлета» на сцене Театра им. Вахтангова, можно отнести некоторую тождественность между режиссёрским замыслом Акимова и неосуществлённой постановкой самого Вахтангова. Ю. Смирнов-Несвицкий писал: «Вахтангов видел в Гамлете представителя «отборного человечества». Чуждый всякой рефлексии, волевой, мужественный, он последовательно и уверенно идёт к своей цели. Его мнимое сумасшествие – это лишь средство борьбы с врагами. Вероятно, на этот раз «преувеличение» Вахтангова было вызвано желанием вывести на сцену деятельного, энергичного героя, отвечающего созидательным задачам новой эпохи» [5, с. 235]. В том же ключе рассуждал и Н.П. Акимов: «Анализируя сюжет пьесы (при том условии, разумеется, что мы будем это делать с полным ее текстом, а не традиционно купированным), мы увидим, что она чрезвычайно действенна. Простое перечисление событий, которые в ней происходят, намекает необычайно напряжённую интригу, сложные взаимоотношения враждующих и борющихся групп, сложные приемы маскировки подлинных намерений персонажей, направленные на разоблачение врага» [2, с. 126-127].

Но самым важным было «вахтанговское» понимание театра Н.П. Акимовым. Основным принципом, который является связующим элементом всей системы Е.Б. Вахтангова, является понятие «театра-праздника». Праздничность – это процесс, объединяющий всех – и исполнителей, и зрителей; он не имеет ничего общего со зрелищностью и внешним эффектом, и

выражается в атмосфере, которая царит в зрительном зале, на сцене и даже в репетиционном процессе. Впоследствии этот принцип становится главным в акимовском Театре Комедии, хотя и подвергается некоторому изменению из-за жанровой направленности театра: «Я сторонник жизнерадостного театра – театра, славящего жизнь весело, празднично, хотя вовсе не исключаю и возможность существования другого типа театра. Я говорю о театре, который близок мне как художнику» [0, с. 50]. Концепция «театра-праздника» повлияла на всё творчество Акимов-режиссёра, так как комедия – жанр, к которому Н.П. Акимов тяготел, – невозможна без ощущения праздничности, которое бы распространялось и на исполнителей, и на зрителей. Однако жизнерадостный «театр-праздник» – это только один из видов подобного театрального концепта. Б.Е. Захава писал: «Впрочем, любовь Вахтангова к жизнеутверждающему, оптимистическому искусству некоторые критики тоже подменяют иногда более мелкими качествами: жизнерадостностью, веселостью, развлекательностью и т.п.» [3, с. 494]. Нам известны сатирические спектакли, поставленные Н.П. Акимовым – и они точно не попадают под категорию «веселости» и «развлекательности». Следовательно, полностью принимая вахтанговское понятие «театра-праздника», Н.П. Акимов использует его в рамках своей жанровой специализации – но в то же время умеет его применять в совершенно иных по своему духу спектаклях.

Сам принцип «театра-праздника» подразумевает под собой отрицание натурализма в театре, так как бытовые подробности вводят на сцену жизненную правду в ущерб театральности – и в этом заключалась, по мнению Е.Б. Вахтангова, главная ошибка К.С. Станиславского. В то же время, в беседе со своими учениками Е.Б. Вахтангов отметил, что другой театральный полюс – В.Э. Мейерхольд – полностью убрав из театра правду жизни, лишился правды театральных чувств, «убрал кровь театра» [3, с. 432]. Только в синтезе правды и условности возможна подлинная театральность, и этот синтез

Е.Б. Вахтангов назвал «фантастическим реализмом». Н.П. Акимов в статье «Выбор режиссёрских приёмов», описывая этап замысла спектакля, также критикует натуралистический подход в режиссуре: «Там, где нужны мощные обобщения, где нужны сильные страсти, не только актерские, но и режиссерские, там, где нужен полет мысли и фантазия, очарование, юмор, – там личного бытового опыта и опыта своих соседей, непосредственно переносимого на сцену, мало» [1, с. 57-58]. Настоящее произведение искусства невозможно построить исключительно на бытовых подробностях, оно требует определённой доли фантазии, которая может быть выражена и в замысле, и в форме спектакля; особенно это необходимо в жанре комедии, так как характеры и обстоятельства, описываемые в комедии, изначально несут в себе не бытовые элементы, и решить их в рамках театра натурализма нельзя. Однако без определённой доли бытовых подробностей комедия также не может существовать, иначе она лишится театральной правды чувств. Следовательно, комедию необходимо ставить на стыке натурализма и условности, т.е. в жанре «фантастического реализма», так как в синтезе этих начал рождается именно театральная правда, при которой зритель не забывает о том, что он находится в театре, но при этом чувственно он оказывается максимально сопряжён с тем, что происходит на сцене. Н.П. Акимов в статье «Заметки о комедии» писал: «Бытовая, реалистическая в основе, но допускающая гиперболу, обязательно очень смешная, комедия – освежающий душ для зрителя» [1, с. 188].

Захава Б.Е. в статье «О принципах вахтанговской школы» описал три фактора, «призванных в своём взаимодействии определить идейно-художественное лицо спектакля, его содержание и форму»: пьеса, современность и коллектив.

Пьеса является первостепенным членом вахтанговской триады, так как она является основой для будущего спектакля. Необходимо вскрыть содержание пьесы, чтобы потом органично облечь её в сценическую форму, т.е. «напитать себя пьесой». Этот этап является первоосновой будущего

спектакля. Однако здесь мы впервые сталкиваемся с явным противоречием в позициях Вахтангова и Акимова: если Вахтангов утверждал, что в момент замысла спектакля пьесу необходимо раскладывать на имеющихся членов труппы, «в исполнении вполне конкретных актёров данного коллектива» [3, с. 489], то Акимов предлагал противоположное – читая пьесу, представлять идеальный состав исполнителей, и только потом, решая вопрос «как и какими средствами?», проецировать идеальный образ на реальных актёров.

Вторым пунктом вахтанговской триады является современность. Понимание, что спектакль должен быть современен, также объединяет Вахтангова и Акимова, особенно в отношении пьес классических, так как в них актуальные для данного исторического периода мысли не лежат на поверхности, они могут быть найдены только благодаря «чувству современности» – художественному и человеческому кругозору творца, с помощью которого он чувствует, что сейчас является самым важным в жизни общества. Только поняв, что волнует современного человека, можно вскрыть актуальную тему в классической пьесе. «У хорошего классика бывает много ценных мыслей. Выделение и акцентировка тех из них, которые нам особенно близки, – необходимы. Живой театр – не фонограф для чтения пьес и вправе именно так объединять свой интерес к идеям классического произведения с интересами живых людей театра» [1, с. 13], – писал Н.А. Акимов, и эта мысль полностью вписывается в вахтанговское понятие «современности».

Наконец, коллектив, в понимании Е.Б. Вахтангова, является завершающим элементом данной триады. Театральный коллектив является важным аспектом в процессе создания и формирования характера спектакля. Это обусловлено множеством факторов, включая возраст коллектива и его участников, уровень их образования, творческое прошлое и опыт, традиции и внутренняя атмосфера, а также мастерство его членов, сценическое амплуа каждого и многие другие аспекты. Каждый коллектив способен раскрыть одну и ту же

пьесу по-разному, отображая ее содержание в соответствии с собственным творческим своеобразием. Акимов в своей практике художественного руководства Театром комедии пользовался теми же принципами, возлагая и на труппу, и на каждого конкретного актёра равноценную ответственность за создания спектакля, никогда не превращая театр в поле для реализации сугубо собственных режиссёрских амбиций. Именно благодаря уникальности каждого актёра, его принадлежности к определённому амплуа, в процессе репетиций возникало необходимое Акимову сотворчество: «Диктатор в отстаивании художественного образа спектакля, диктатор в поддержке железной дисциплины коллектива, он был совсем не деспотичен с актёрами, предоставляя им большую свободу интерпретации».

И Вахтангов, и Акимов провозглашают необходимость творческого разнообразия театральных коллективов, так как только через такое разнообразие театральное искусство может разрабатывать максимально широкий спектр социально-общественных задач, стоящих перед ним. Н.П. Акимов предлагает решать это не через узкую спе-

циализацию каждого конкретного театра, а через определение группы проблем, наиболее близких тому или иному театру.

Жежеленко М.Л. в главе о Н.П. Акимове в книге «Портреты режиссёров: Кедров, Акимов, Товстоногов, Плучек» написала: «Хотя Акимов никогда не видел Вахтангова, тем не менее он всегда считал его своим учителем» [4, с. 62]. Действительно, этих режиссёров объединяло не только понимание театра как праздника: через «триединство спектакля», через «фантастический реализм» они боролись с пережитками бытового театра, стараясь вернуть в театр главное – взаимную радость зрителей и творцов спектакля от встречи друг с другом. Из всех режиссёров прошлого именно Вахтангов стал для Акимова творческим ориентиром, с которым его понимание театрального искусства совпадало в наибольшей степени. Следовательно, преемственная связь «Вахтангов – Акимов» также может органически существовать в истории русского театра, наравне с преемственностью «Станиславский – Товстоногов», «Мейерхольд – Плучек», «Брехт – Любимов».

Библиографический список

1. Акимов Н. П. Не только о театре. – Л.; М.: Искусство, 1966. – 427 с.
2. Акимов Н. П. Театральное наследие / Под ред. С. Л. Цимбала. Сост. и комм. В. М. Миронова: В 2 кн. Л.: Искусство, 1978. Кн. 2. О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки. – 287 с.
3. Евгений Вахтангов: Сборник / Сост., Комм. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. – М.: ВТО, 1984. – 583 с.
4. Портреты режиссеров: Кедров, Акимов, Товстоногов, Плучек, Ефремов. – М.: Искусство, 1972. – Вып. 1. – 223 с.
5. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. – Л.: Искусство, 1987. – 248 с.

VAKHTANGOV'S PRINCIPLES IN NIKOLAY AKIMOV'S DIRECTING

D.A. Lukichev, *Postgraduate Student*
Russian State Institute of Performing Arts
(Russia, Saint-Petersburg)

***Abstract.** The article is devoted to the study of the influence of the theatrical school of Yevgeny Vakhtangov on the directorial work of Nikolay Akimov at the Leningrad Comedy Theatre. The author analyzes the reasons for Akimov's adherence to Vakhtangov's theatrical aesthetics and draws attention to the Vakhtangov principles that were used in his work. Special attention is paid to the identical understanding of the term "festivity" by Vakhtangov and Akimov, and the author proves the use of Vakhtangov's "triad" in Akimov's theatrical practice. As a result of the analysis, the author concludes that the use of Vakhtangov's principles in Nikolay Akimov's directing allowed him to create highly artistic productions that had a vivid artistic individuality and remained popular with audiences for decades.*

***Keywords:** Theater school of Vakhtangov, directorial creativity, Nikolay Akimov, festiveness, Theater of Comedy, comedy direction.*