

с. 42

С. Цимбал

Мудрая преданность театру

Статьи С. Цимбала, С. Никулина и интервью с актерами Театра комедии посвящены памяти Николая Павловича Акимова

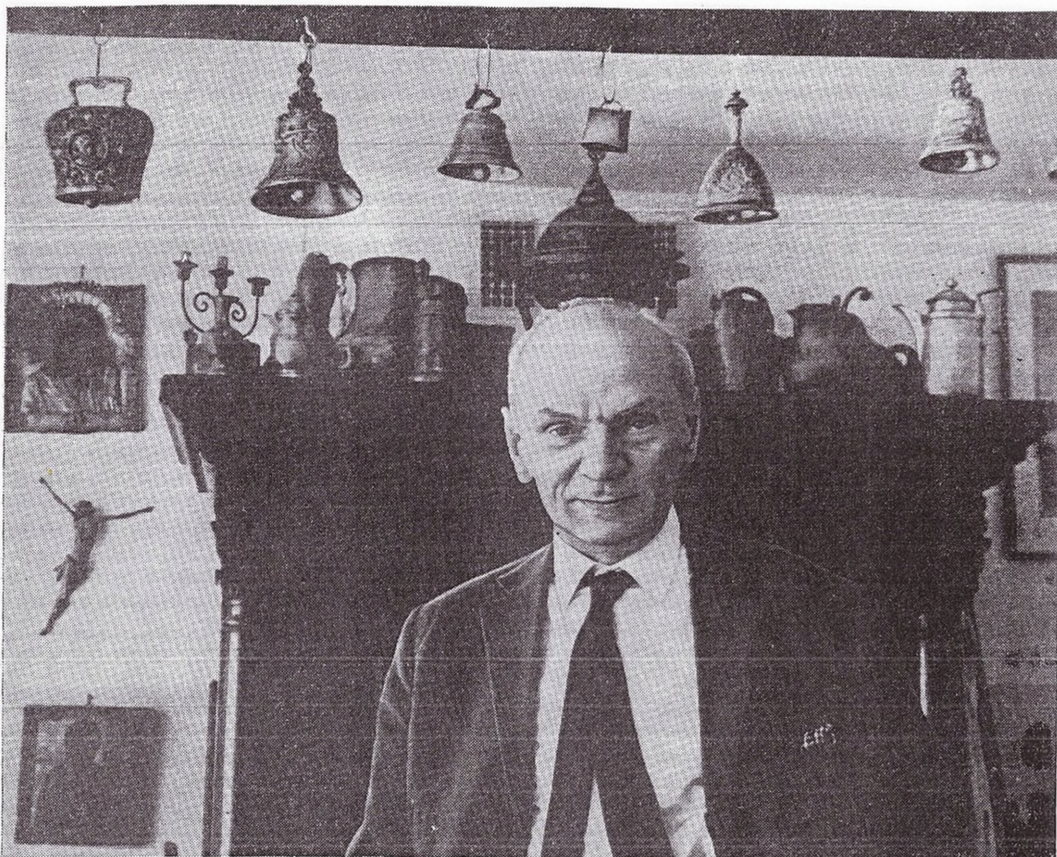
1

Акимову шел двадцать шестой год, — по нашим теперешним понятиям, он числился бы еще в начинающих, — когда в самом респектабельном из издательств 20-х годов, в издательстве «Academia», вышла первая, посвященная его творчеству, книжка. Миниатюрная по размеру, она была весьма представительной по составу авторов. Для разговора о молодом художнике объединились признанный теоретик нового искусства А. И. Пиотровский, уже получивший к этому времени широкую известность, режиссер Н. В. Петров и авторитетный историк живописи, прямой потомок знаменитого художника, Б. П. Брюллов. Все они высказывались об Акимове в высшей степени уважительно, и в этом, конечно, не было ничего удивительного: зачем выпускать книжку о художнике, не заслужившем серьезного к себе отношения? Удивительным, пожалуй, могло показаться другое: три столь различных автора с единодушной решимостью возводили молодого художника в степень самостоятельного и неповторимого явления в искусстве, искали и, по их собственным словам, далеко не сразу находили определения, выражающие суть его новаторства.

Ко времени выхода книжки (1927) Акимов уже успел осуществить, как художник, свыше тридцати постановок в драматических и музыкальных театрах, выполнить иллюстрации к многотомным собраниям сочинений Анри де Ренья и Жюлья Ромена и, сверх того, оформить свыше двадцати пяти книг — произведений поэзии, прозы, драматургии и публицистики; в эти же первые годы профессиональной жизни он начал пробовать свои силы как портретист, рисовал И. Н. Певцова, Н. В. Петрова, Б. М. Сушкевича, А. М. Файко. Сделанное им к этому возрасту (не только сделанное, но и реализованное!) могло бы стать — и тут нет никакого преувеличения — итогом большой художнической биографии. Но оно оказалось только началом, можно сказать, прологом большой, на редкость напряженной и неутомимой артистической жизни, в которой слились воедино труд и поиск, смелость и самосовершенствование.

О нем, как уже было сказано, спорили как о новом явлении в искусстве, для характеристики и объяснения которого уже невозможно было обойтись канонической терминологией. Диапазон, который приписывался Акимову, придавал его положению в искусстве известную неопределенность. Пиотровский писал с удивлением: «...в самом основном своем он не художник, работающий на плоскости, а устроитель зрелищ, изобретатель театральных аттракционов, архитектор сценической площадки». Акимова столь хитроумные и, пожалуй, двусмысленные комплименты не устраивали: он не переставал считать себя прежде всего живописцем. (Только спустя тридцать с лишним лет он скажет со всей решительностью: «Театральный художник обязан в какой-то мере — большей или меньшей — быть режиссером».) С самого начала подчеркивалась «чрезвычайная изобретательность» Акимова «в применении к неизменной его цели: реформе сценической площадки». Само по себе это было, вероятно, справедливо, но в каком-то смысле сужало

«...Берите его таким, чтоб он дал то, что он хочет дать, и он даст много прекрасного».
Герде-



сферу поисков молодого художника: реформа сценической площадки не может стать главной целью театрального художника — сначала эта реформа должна быть понята им как необходимость. Вольно или невольно, но позиция Акимова в этом вопросе упрощалась.

Вместе с тем многие важные отличительные черты его творчества были сразу же разгаданы довольно точно. Н. В. Петров, уже работавший с Акимовым в театре «Вольная комедия» и в Академическом театре драмы, прозорливо отмечал в своей статье: «Острый и иронический человек от природы, Акимов лишает свои декорации комнатно-мещанского благополучия». Это было сказано по существу и довольно точно — мещанам в акимовских декорациях приходилось туго. Удобства и благорастворения, привычности и уюта не было ни в экстерьерах, ни в интерьерах художника; не было в них, я бы сказал, высокомерной отчужденности от сценического действия. Зато была сама жизнь, прочерченная острым и энергичным штрихом графика, была извлеченная на поверхность и сознательно оголенная пластическая суть этой жизни. И при этом, повторяю, никакого услужливого благоустройства, никаких внешних удобств для тех, кому предстояло жить в создаваемом художником мире. Акимов как бы удостоверял своим творчеством мысль, высказанную некогда А. И. Герценом: «Искусство не по себе в чопорном, слишком

прибранном доме мещанина», и решительно уводил своих героев подальше от этого дома. Много тут было от не до конца осознанного протеста против всего, что слишком на виду, пригляделось и к тому же хвалится своей неизменностью.

Характеризуя работу Акимова-живописца и выводя его за пределы только театрального искусства, Б. П. Брюллов писал, что Акимов «является прежде всего графиком и рисовальщиком и наравне с этим конструктором, а потом уже декоратором и, наконец, в последнюю очередь, живописцем». Независимо от того, насколько верна была эта характеристика сама по себе, она вступала в прямое противоречие с обстоятельствами, при которых начинался путь Акимова — театрального художника: делая свои первые шаги, Акимов был еще очень далек от театра и, в частности, от режиссуры как всеобъемлющей театральной профессии. Свои «Отрывки из ненаписанной автобиографии», опубликованные лет десять назад, он начал признанием категоричным и несогласующимся с первыми оценками, которые давались в печати его творчеству: «С ранних лет я бесповоротно выбрал себе профессию. Это была живопись. И я никогда не собирался работать в театре. Потом все получилось наоборот». Это интригующее «наоборот» он приписал случайности, и такое объяснение, надо признаться, проще и сомнительнее всех других. Правильнее было бы сказать, что в режиссуру он пробился исподволь

и, главное, незаметно для себя самого — в трудном процессе освоения и расширения найденной им *изобразительности*. Там, где в сферу искусства вовлекался новый жизненный материал, непременно должна была возникнуть и действительно возникала новая изобразительность. Именно ей служил Акимов, ломая в своей работе границы художественных профессий и то и дело оказываясь на стыке графики, архитектуры, живописи и режиссуры.

О нем говорили как об «изобретателе» или «конструкторе», или «архитекторе сценической площадки». «Конструктор», «архитектор», отнюдь не из прирожденного властолюбия и вовсе не в силу внутренней нескромности диктовал свою волю постановщикам: предreshал мизансцены, обуславливал динамику сценического действия. Внутри создаваемых художником пространственно-графических композиций возникала, не могла не возникнуть... жизнь, полная властного и театрального по своей природе напряжения, целеустремленно воздействующего на окружающих, заведомо предназначенного для того, чтобы волновать.

В творческом мышлении Акимова важное место всегда принадлежало *откровенности театра*. Я думаю, что в этом отношении он всегда оставался верным себе. Именно театральной, действенной, динамической по самой своей природе была его художественная страсть. Акимов казался расчетливым и в чем-то холодным мастером, но и в этом он — сложнее, чем выглядел, ибо как раз в расчетах, замыслах и устремлениях своих был полон внутренней увлеченности и пристрастия. Воплощаемая им на сцене жизнь была пронизана истолковательской мыслью, силой принятого им решения. От времени до времени она высвечивалась вспышками парадоксов и метафор, и эти парадоксы и метафоры — эхо его поисков и размышлений — придавали замыслу в иных случаях совершенно непривычный, а то и фантастический облик. Возникавшие в воображении художника и оживавшие в его живописных и монтажных решениях ассоциации, сравнения и сопоставления открывали новое значение предметов, очертаний сценической площадки и вдруг оголяли истину человеческих отношений, характеров и судеб. Декорации становились как бы продолжением произносимых со сцены слов, а в иные минуты выполняли обязанности посредников и активных авторских единомышленников.

Во времена, о которых идет речь, не только Акимов, а многие театральные художники, словно сговорившись, всемерно расширяли сферу и способы своего участия в построении спектаклей. Тогда постановщики сомневались в том, что новизна жизни, может быть, в достаточной степени передана актерскими средствами. Многие из того, что должно было достигаться именно актерами и открываться в человеческих характерах, передоверялись оформителям, и они в конце концов почувствовали себя хозяевами не только сценического пространства, но и *всей* заполняющей его жизни. Начинаясь процесс, который впоследствии привел в режиссуру целую плеяду театральных художников. С музыкальным театром связал свою судьбу И. Ю. Шлепянов; кинорежиссе-

ром был в последний период своей жизни М. З. Левин; идеологом и строителем комедийного театра стал Н. П. Акимов. Стремясь максимально выразить в организации достоверного материального мира авторский замысел, художники, естественно, стали распространять свою власть и свою активность на актеров, на форму их поведения, на их сценическое общение. Это, собственно, и значило, что они стали режиссерами или, во всяком случае, станут ими.

В биографии Акимова этот процесс протекал очень по-своему — в той, вероятно, степени, в какой не повторим по складу своего таланта был сам Акимов. Какие-либо постоянно действующие закономерности извлечь из того, что он делал в театре, было невозможно. В любом случае, отыскивая новые сценические решения, он стремился к тому, что было доступно именно ему, и наивно было бы с самого начала предполагать, что доступное ему окажется доступным для всех. Так было уже в первых больших спектаклях, художником которых выступал Акимов. В центре каждого из них оказывался необычайно энергичный оформительский прием, зрительный мотировочный аттракцион. При ближайшем рассмотрении или будучи развитым до конца, прием этот оказывался самым постановочным решением, материализованной идеей спектакля.

Оформляя в 30-х годах на сцене Академического театра драмы «Гибель эскадры» А. Корнейчука, он использовал в изображении волнующегося моря пневматику. Это был хорошо найденный, но прикладной технический прием, значение которого ни с какой стороны не следовало преувеличивать, тем более, что достигавшийся им натуралистический эффект был не более как внешним эффектом. Но зато много лет спустя, работая над водевилем Лабиша «Путешествие Перришона», Акимов вспомнил об этой самой пневматике и на сей раз решил применить ее для создания кульминационного сценического взрыва. В одной из сцен водевиля маленький и хрупкий господин Перришон — его играл дебютировавший в этом спектакле Николай Трофимов, — начиная хорохориться, хватался за попавшееся ему под руку монументальное кресло, размахивал им, а вслед за этим с такой же легкостью подкидывал казавшийся многопудовым диван. Вся солидная и столь респектабельная по первому впечатлению обстановка в доме господина Перришона оказывалась надувной и обнаруживала такую же, собственно говоря, мнимость, как и вся протекавшая в нем водевильная жизнь. Технический прием переставал быть только техническим приемом, становился средством истолкования, носителем авторского замысла, требующим внимательного и серьезного к себе отношения.

Так, сплошь да рядом, *форма*, найденная художником, превращалась в *содержание* или по крайней мере начинала играть роль идейного катализатора режиссерской мысли. По мере того как мастерство Акимова приобретало все большую законченность, взаимодействие между замыслами и средствами их воплощения соответственно усложнялось. Веселые и неожиданные акимовские находки играли свою роль и во многих его спектаклях последних лет, но в пору

его молодости они воспринимались особенно остро. Время, в которое Акимов начинал формироваться как художник, было во многих отношениях строгим временем, когда начинать жизнь в искусстве, ничего не открывая и не изобретая, как он сам выражался — «по первому разу», — было просто неприлично. «У нас фантазия нередко заменяется памятью», — насмешливо повторял Акимов уже в последние годы, наблюдая за тем, как из театрального прошлого извлекаются изобразительные решения и без колебаний выдаются за современные. В этом вопросе он был справедлив, по правде говоря, не всегда. Случается и так, что извлеченное из художнической памяти начинает жить новой жизнью и притом жизнью, ничуть не менее действенной, чем прежде. Во власти прошлого оказывается воображение, и, наоборот, по законам современности действует память.

2

Акимов на протяжении всей своей жизни не только защищал право художника на поиск — тут с ним никто не спорил, — но и доказывал, что поиск в искусстве не может развиваться в одном только установленном направлении. Высказываясь на эту тему, он неизменно давал волю своему сарказму и становился до крайности несговорчив: «Станиславскому было гораздо интереснее работать, имея соседом Мейерхольда, чем если бы его соседями оставались только его ученики и последователи»; а однажды комически развел руками на трибуне: «Почему-то Боттичелли ни разу не сказал, что работает по системе Джотто». Poleмика нередко увлекала его слишком далеко, и он начинал приписывать своим воображаемым или действительным оппонентам взгляды, которых те и не думали защищать.

Чаше всего так случалось, когда речь заходила о «системе» Станиславского или, точнее говоря, о той удручающей разновидности, которую создали ее неумелые и поверхностные популяризаторы. В этих спорах Акимов отвергал «систему» начисто, но, разрабатывая свои режиссерские экспликации, нередко оказывался в непосредственном соседстве с открытиями Станиславского, мимо которых теперь уже не могут пройти и не проходят художники *самых разных* направлений и взглядов.

На творческие взгляды Акимова большое влияние оказывало его прирожденное отвращение ко всякому «шаманству» и «столоверчению» в искусстве, к возведению актерского творчества в ранг полурелигиозного обряда. Человек ясного мышления, он ненавидел многозначительные недомолвки и атмосферу загадочности в разговорах об искусстве. Поистине одним из самых ненавистных ему явлений было, по его собственному выражению, «огульное приветствование всего непонятого». При очередных встречах с «непонятым» ему каждый раз приходилось делать выбор «между иронией и отчаянием». «Я прихожу, — говорил он, — в нездоровое волнение, когда слышу теоретические тезисы, которые мне непонятны. Я чувствую, что отстаю, что не уследил за развитием теории, и могу поэтому допустить множество ошибок в

практической работе». Он подозревал и, разумеется, не без оснований, что «непонятому» любят покровительствовать высокомерное равнодушные и прямое невежество и что если это непонятое чуть поскрести, то под его исчезающей хрупкой оболочкой окажется зияющее ничто. Изобретая и придумывая, он во всех случаях продолжал стремиться к *понятому* и *подлинному* искусству — к ясности, которая не нуждается в украшающей и якобы возвышающей ее многозначительности. «Как человек терпимый, — подчеркивал он, — я готов уважать любые взгляды в искусстве. Но мне бы лично не хотелось бы говорить на языке, который понятен только мне самому и ни одному из моих слушателей».

Все то же страстное желание быть понятым, вызвать согласие, убедить будоражило его воображение, придавало на редкость универсальный характер всей творческой интеллектуальной деятельности Акимова. Для него было естественно — руководить театром, ставить спектакли и оформлять их, выпускать книги и тоже оформлять их, выступать в печати не только со статьями, но и с фельетонами и памфлетами, рисовать афиши, писать портреты, давать интервью, участвовать в сборниках, посвященных «эстетике поведения», печатать статьи в специальных архитектурных журналах.

Чем более разносторонней становилась деятельность Акимова, тем яснее прочерчивался ее главный пафос, ее всеобъемлющий этический смысл. Со страниц «Комсомольской правды» он призывает молодежь уважать традиции, и не потому, что старое с его точки зрения всегда лучше нового, а потому, что подлинное в искусстве стоит над переходящими ощущениями и вкусами, потому, что в него вложен и в нем сохраняется опыт, всей своей силой и энергией обращенный в будущее. Сравнительно редко Акимов размышлял вслух о воспитании человека как задаче, которая *непосредственно* выполняется искусством: боялся власть в наставничество. Но постоянная и глубокая заинтересованность в формировании современной личности в значительной степени определяла его эстетические позиции и направляла его художественные поиски.

В искусстве своем Акимов был приверженцем точных, логически неопровержимых решений. Больше всего он любил извлекать математически неумолимую логику из драматургических построений, диалогов и даже отдельных реплик. Он был уверен, что добытая из недр авторского текста логика сразу же становилась необыкновенно красноречивой и сама подсказывала режиссеру, актеру, художнику неожиданные ходы и повороты, краски и конфигурации. Любая пьеса представлялась ему прежде всего *действующим механизмом*, и ему необходимо было знать, как именно этот механизм работает. Внимательно прослеживались все связи и сцепления, зависимости и параллели, доказывалась логическая неизбежность каждой вновь возникающей ситуации, отыскивалась внутри текста объяснение каждого использованного в пьесе драматургического приема. Необыкновенно интересны в этом отношении режиссерские экспликации Акимова — как претворенные, подобно сухово-кобылинскому «Делу»

или щедринским «Теням», в жизнь, так и оставшиеся неосуществленными планы постановок «Горячего сердца» Островского или «Сида» Корнеля.

В молодые годы Акимов мечтал о создании целой академической серии классических спектаклей, которые были бы, как говорится, всегда под руками у зрителей. С этими замыслами связано поистине беспримерное содружество возглавляемого Акимовым театра с замечательным советским поэтом и переводчиком Миханлом Лозинским. Благодаря этому содружеству на сцене Театра комедии были созданы талантливые спектакли «Собака на сене» и «Валенсианская вдова», которые в немалой степени вводили в обиход советского театрального искусства гениальные комедии Лопе де Вега. Не могу не сказать здесь о том, как именно это происходило.

Необычайно живая атмосфера, возникавшая в этих спектаклях, в большой степени объяснялась редкой способностью переводчика перевоплощаться в великого испанского комедиографа и не менее редкой способностью Акимова активно использовать этот талант Лозинского. Энергичное вторжение в текст «Валенсианской вдовы», сочинение новых персонажей и даже новых комедийных ситуаций оказались оправданными именно потому, что Лозинский и Акимов, создавая их, не выходили за пределы драматургической логики и драматургического мышления Лопе де Вега и в собственном творчестве полностью подчинились его законам; многое в этих спектаклях было придумано, но поистине казалось позаимствованным у самого Лопе де Вега.

Даже в пору своей творческой молодости Акимов изобретал и придумывал не ради изобретательства как такового, а для извлечения из театрального искусства таящихся в нем внутренних сил, для мобилизации, как сказали бы мы сегодня, скрытых внутри его способностей воздействия на публику. Любую зрительную деталь и любое конструктивное устройство он заставлял служить авторскому замыслу. Внедряя в сценическое оформление острый и насмешливый сценический рисунок, вкладывая в этот рисунок объемное содержание (именно это придавало многим его решениям такую неожиданную яркость), он действительно становился активным соавтором режиссеров.

3

В смелой и неожиданной манере пародировал он архитектуру разных эпох, умудрялся «высмеивать» интерьеры, ставить в «глупое положение» классические колоннады, конные статуи, неестественно изогнувшихся атлантов. Своими костюмами он бесстрашно вторгался в истолкование характеров, в поведение актеров, во внутреннюю жизнь героев. Людей нельзя, разумеется, придумывать или вычерчивать на кальке, и Акимов никогда не пытался это делать. Он предпочитал отдаваться во власть собственного зрения и собственной догадки. Все вокруг только видят, а он — художник — еще и залезает в душу. Театральному художнику Акимову всегда помогал портретист, который не только добывается уличающего сходства, но и становится — можно себе представить,

как это трудно — доверенным лицом своих оригиналов.

Найденный им ракурс или применяемый им формальный прием, техническое остроумие которого вызывало безудержную зависть многоопытных инженеров, не только переставал быть формальным, но, напротив, становился неотделимым от того или иного режиссерского прочтения пьесы. «Откуда вы это взяли?» — спрашивали у него завистники, а он отвечал холодно: «Как это — откуда? Прочел в пьесе!» И в конце концов приходилось соглашаться.

Целую бурю вызвало в свое время акимовское оформление сатирической пьесы Эрнста Толлера «Девственный лес», поставленной в Большом драматическом театре. На сцене был построен почти совсем гладкий, можно даже сказать, скучноватый белый павильон. Своей по виду скромной, застенчивой традиционностью он вызывал сначала откровенное разочарование ортодоксальных приверженцев сценического конструктивизма; конструктивистов павильоны раздражали и тем паче павильоны, сооруженные по законам классической геометрии и бытовой целесообразности. Однако первое впечатление оказывалось обманчивым, и очень скоро становилось ясно, что художник сам добивался этой обманчивости, что у акимовского оформления была своя довольно сложная внутренняя жизнь и свой энергично развивавшийся по законам драмы сюжет. Этот сюжет как раз и придавал особый смысл первоначальному мирному облику акимовского павильона. Наступал момент, когда павильон в полном соответствии с требованиями пьесы словно взрывался изнутри. Движущиеся и непрерывно меняющие свою окраску лучи света совершенно преображали его; в глухих, казалось бы, стенах неожиданно обнаруживались целые ряды быстро вращающихся дверей; через эти двери стремительно врывались на сцену, а затем покидали ее разноликие и шумные персонажи толлеровского памфлета. И когда в паузах между динамическими картинками снова наступала тишина и опять обретал свою гладкую неподвижность белый павильон, казалось, что он пританцлся, чтобы ожить еще и еще раз, снова и снова напоминая зрителям, как обманчив окружающий нас мир.

Вдохновляемый в этом смысле великим примером В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, Акимов-художник как будто торопился расшевелить, растолкать, привести в чувство сценическое оформление, подстегнуть каждый из его элементов к поступкам и вмешательству в сценическое действие. Каждый брус и каждый кусок холста, каждая плоскость и каждое крепление привлекались к активному действию и прямому или косвенному участию в реализации общего сценического замысла. Нейтралитет сценического оформления по отношению к содержанию спектакля приравнивался к враждебности: признавалось только соучастие. Широко использовались самые неожиданные сценические ракурсы, «монтажные переходы», приемы и принципы построения кадра, возникавшие в поэтике еще немного в то время кинематографа. Художник компоновал «изображение» и возводил его в степень свободной «метафоры». Как уже было ска-

зано, декорация, лишённая действительных функций и связей с совершающимися на сцене переменами, начисто отвергалась. В этом смысле Акимов-живописец становился, как говорится, «на горло собственной песне». Вероятно, он и сам не мог толком понять, как именно случилось, что, посвятив себя поначалу живописи и только ей, став, однако, не станковистом, а театральным художником, он и вовсе отдался во власть театра и с радостью подчинился его законам. (В конце концов, живопись вернула себе свои права в его творчестве, но для этого понадобились годы).

Внутренняя и, непременно, внешняя подвижность, приверженность реалистически оправданным метаморфозам все чаще и чаще проявляли себя как особенности творческого мышления Акимова. Он не просто так *делал*. Правильнее было бы сказать, что он так *думал*. В конце концов, он вовсе не изобретал трюки, без которых можно было обойтись, и отнюдь не шел сознательно на нарочитое переименование традиционных решений. Мысленно он поселялся сам в воздвигаемом им на сцене удивительном мире и старался понять, как же живется в этом мире людям. Оказывалось, что все живется в нем по-разному и что именно это обстоятельство должно вызывать в каждом новом случае счастливое удивление зрителей. В постановке пьесы Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69», осуществленной в 1927 году на сцене Ленинградского академического театра драмы (ныне театра имени А. С. Пушкина), романтическая, приподнятая, полная напряженного героизма атмосфера возникала в немалой степени благодаря ракурсам, в которых художник показывал места действия: колокольню, на верхней площадке которой разместились партизанский штаб Никиты Вершинина, или насыпь у железнодорожного моста. Все в этих эпизодах было сделано художником как будто в совершенном и естественном соответствии с авторскими требованиями, но схвачено в необыкновенно остром и напряженном повороте: колокольня торчала на сцене одной своей верхушкой с куполом и крестом; ее высота от земли и до этой самой верхушки была скрыта где-то в глубине и только угадывалась зрителями. Зато обзор — перелески, долины, приземистые, разбросанные в отдалении строения — казался на редкость широким, величественным и воодушевляющим. В самой широте его и впрямь проявлялось душевное мужество героев пьесы. И не только колокольня, но и железнодорожный мост, взлетающий вверх под таким острым углом, словно мы смотрели на него лежа на откосе, но и, скажем попутно, многие другие аналогичные сцены, созданные Акимовым в спектаклях разных лет, — в «Конце Криворыльска», «Ярости», «Страхе», «Моем преступлении», «Тени», «Скончался господин Пик», «Европейской хронике» — казались благодаря беспокойному и прозорливому акимовскому глазу подчиненными не одним лишь законам пространства, но и властным требованиям времени и движения, глубокого понимания и страстной человеческой фантазии. Отыскиваемые Акимовым и широко применяемые им способы активизации сценического оформления оказались одно-

временно на стыке профессий режиссера и художника и на перекрестке образных задач, решаемых всем нашим театральным искусством.

Вот один из многих возможных примеров того, как утверждалась реалистическая позиция художника при решении экспериментальных задач. Акимов не раз рассказывал о своей работе над оформлением «Коварства и любви» в Театре имени Евг. Вахтангова. Поначалу ему никак не удавалось найти ключ к трагедии Шиллера, вырваться из-под власти костюмно-исторических и архитектурно-исторических штампов. Можно было подумать, что уйти от всего этого невозможно хотя бы потому, что всякое иное решение будет противоречить отраженной в драме жизненной реальности. Однако выход из положения был найден и притом найден не за пределами созданного Шиллером мира, а именно внутри его. Художнику и на этот раз помогло простое и здоровое логическое рассуждение: почему, собственно говоря, нельзя предположить, что действие пьесы происходит не летом, а зимой и не обязательно под сенью каменных стен, а на открытом воздухе? Акимов не нашел у Шиллера никаких противопоказаний переносу действия из интерьеров в экстерьер с заснеженными парковыми деревьями, в атмосферу холодного, пронизывающего воздуха, где дышится и чувствуется совсем по-другому, где иначе проявляют себя любовь и ненависть, высокомерие и человеческое тепло. Новизна изобразительного приема и здесь призывалась послужить новизне содержания.

На протяжении первых десяти-двенадцати лет работы Акимова — театрального художника не было, можно сказать, ни одного спектакля, в котором не проявилась с какой-то новой стороны его неутомимая изобретательская энергия, ставшая впоследствии энергией не только оформительской, но и режиссерской. По-прежнему вызывала его внутреннее сопротивление театральная декорация, лишённая, как он однажды выразился, «собственной точки зрения», равнодушно взирающая на то, как люди гибнут или велятся, защищают свою правду, терпят поражение или побеждают.

Центральная сцена спектакля «Робеспьер», в которой конвент выносил смертный приговор Робеспьеру, производила ошеломляющее впечатление и действительно врзалась в сознание зрителей в большой степени благодаря найденному Акимовым динамическому ее решению. Не было бы, конечно, ничего непривычного и удивительного в том, что результаты грозного голосования доводились до зрителей, так сказать, опосредствованно, тем более, что самих голосующих депутатов зрители не видели. Их присутствие только предполагалось где-то в глубине сцены. Но Акимов, с его особой пластической прозорливостью, понял, что не только смысл голосования, но и форма его должна сыграть в этой сцене особенно важную роль. Неумолимость приговора, выносимого конвентом, подчеркивалась тем обстоятельством, что голосовали депутаты именно вставанием, как бы всей статью выражая свою волю. Зрители должны были *увидеть* это их движение и удостовериться в его реальности. Тут не могло быть никакого выбора между допуском и

неопровержимой очевидностью. На фоне окаймлявшего сцену бездонного бархата вдруг начинали возникать один за другим ряды белых пудренных париков. Депутаты поднимались со своих мест — так, во всяком случае, казалось — целыми рядами, как бы повторяя изгиб скамей, на которых они только что сидели. Отдельные шеренги чуть-чуть задерживались, другие поднимались ровно и быстро, по движению третьих можно было понять, что кто-то в замешательстве не успел подняться сразу, как бы застигнутый врасплох минутой голосования. В сложной динамике этой короткой потрясающе-неожиданной сцены отражались и мрачный автоматизм, с которым изменивший революции конвент выносил своему недавнему любимцу смертный приговор, и страх депутатов, и их поспешность выразить наигранное единодушие. При театрализации известных исторических событий всегда возникает опасность создания эффектных, но буафорских по своему характеру «живых картин», инсценированных иллюстраций, назначение которых — выручать слабое воображение. В данном же случае могучие и подлинно живые средства *театра* были привлечены к раскрытию действительного смысла «черного дня» 9-го термидора. Акимов разрушал предубеждение, которое нередко стоило театру его прирожденных преимуществ. Считалось, что театральность — это всегда своего рода украшательство и уступка зрительской наивности. Акимов заставлял театральность служить художественным целям.

4

Можно было бы сказать, что ряд лет Акимов-режиссер, желая того или не желая, скрывался под личиной Акимова-художника. Но чем шире становилось поле его деятельности, тем труднее было ему сохранять свое режиссерское инкогнито. Оглядываясь сегодня на акимовские спектакли разных лет, я не могу отделаться от мысли, что их внешняя экстравагантность оказывалась мнимой и именно поэтому можно считать, что в конце жизни он не стал реалистом, так сказать, наперекор своему прошлому, а пришел к самому себе. За вызывающим эксцентризмом иных его решений открылось стремление к правде острой, точной, сжатой, к правде, которая должна волей, мыслью, убежденностью художника извлекаться из жизни, воссоздаваемой им на сцене.

Конечно, далеко не всегда подобная активность полностью оправдывала себя. Случалось и так, что внешняя логика избираемых художником изобразительных средств оказывалась сильнее задач, которые этими средствами решались. Экспериментаторство действительно становилось самоцельным, смелость никуда не приводила. Чаще всего это происходило тогда, когда художник предпринимал напрасные попытки прикрыть своими нарядными декорациями тшедущие драматургического материала. Этим, вероятно, объяснялся сдержанный, а то и недоверчивый прием, который встречали иные акимовские работы у критики. Плодотворные и живые усилия становились в один ряд с усилиями заведомо безнадежными, хотя и вызванными самыми благородными побуждениями. То, что делал Акимов, сплошь да ря-

дой не укладывалось ни в какую теоретическую рубрику и, что особенно смущало придирчивых судей, ломало канонические представления о «форме» и «содержании» в театре: содержание обретало в иных спектаклях такую пластичность и стройность, что становилось похожим на форму, а форма так волновала, что и впрямь, наперекор привычным представлениям, улоблялась содержанию. Впрочем, сомнения этого рода разрешались иногда довольно просто. Поскольку работа такого театрального мастера, как Акимов, в любом случае связывалась именно с формой спектакля и именно там находила выражение смелость его замыслов, его довольно охотно зачисляли в формалисты. Слово это произносилось не всегда слишком громко, но теперь, чего греха таить, — всякий раз, когда речь велась о слишком внешних решениях и явно экспериментальном характере применяемых им приемов, подразумевалось именно оно. Почему-то считалось, что эксперимент и идейную глубину, яркую форму и внутреннюю правду в одну телегу впрячь не можно. А когда Акимов уже прошел большой путь исканий, и сами эти искания обрели более спокойный характер, его с такой же легкостью определили в исправляющиеся. Иной раз это делалось с самыми лучшими намерениями, но суть от этого не менялась. Сам Акимов любил подтрунивать над своей судьбой, но в этом подтрунивании был ощутимый привкус горечи. Одну из своих книжек он подарил мне с язвительной и грустной надписью: «От вот уже тридцать лет исправляющегося Акимова». В глубине души Акимова возмущало, что его хотя бы непременно поссорить с собственным прошлым и при каждом удобном случае противопоставляют его сегодняшнего — ему вчерашнему. «Меня много лет считали формалистом, но я понял, что я закоренелый реалист», — заявил он однажды, чуть прикрыв искренность этого признания ироническим эпитетом «закоренелый». Однако из песни слова не выкинешь и путь, которым шел в искусстве Акимов, оказался бы слишком выпрямленным, если бы мы посчитали его «Гамлета» реалистическим спектаклем. Именно «Гамлетом» начал Акимов в 1932 году свою режиссерскую биографию. Начало было знаменательным, но, мягко говоря, рискованным. Самое обидное заключалось в том, что в первооснове этой работы лежала очень здравая мысль. Совершенно точно и по-современному почувствовав фальшь и неправомочность рефлексирующих и расслабленных датских принцев, наводнявших театральные подмостки мира в начале нашего столетия, Акимов выпустил на сцену полемически-беспардонного Гамлета — хриплогого мужика, насмешника и интригана, человека слишком земного жизнелюбия и земной деловитости.

Грузный, приземистый, почти квадратный Гамлет — Анатолий Горюнов, мститель и карьерист, был воплощением вызова, формулой отрицания, и, как всякий вызов, он не мог не шокировать своей крикливой, издевательской преувеличенностью. Именно эта преувеличенность, полемическая безудержность спектакля вызвали чувство протеста, смешанного с огорчением. Роковая ошибка Акимова заключалась в том, что он осуществлял свой замысел с полным пренебреже-

нием философского смысла и реального жизненного содержания трагедии; Шекспир из естественного союзника превратился в столь же естественного противника, который не преминул лишить спектакль своей поэзии. Подлинная цель, преследовавшаяся Акимовым при постановке «Гамлета», фактически оказалась не только недостигнутой, но и непонятой. Но парадокс заключается в том, что именно «Гамлет» фактически решил судьбу Акимова как режиссера. Вскоре после этой работы он создает Экспериментальную мастерскую при ленинградском Мюзик-холле, начинает осуществлять свою давнюю мечту о театре нового жанрового типа: «советском музыкальном развлекательном театре». В статье «О путях Мюзик-холла», опубликованной в 1934 году, Акимов сформулировал принципы построения своей «мастерской» и одновременно сообщил, что «репертуарные заготовки начались задолго до открытия мастерской» и что «после многочисленных переговоров налажился контакт с драматургом Шварцем, перед которым поставлена нелегкая задача написания пьесы на современную тему, отвечающую новым жанровым заданиям, и одновременно не являющуюся обремененной драматургией».

Из рассказов самого Акимова можно было понять, что переговоры эти были своеобразными разведывательными операциями, в которых противники-союзники узнавали друг друга. Они буквально забрасывали друг друга сюжетами, идеями, предложениями: началась творческая близость одного из самых ярких и острых мастеров советской сцены с драматургом, чье творчество стало в наше время достоянием мирового театра. В результате этого содружества, превращенного смертью драматурга, и в значительной мере благодаря поистине фанатической вере Акимова в драматургическое призвание Шварца (до встречи с Акимовым Шварц считался по преимуществу детским драматургом) появились сатирические сказки-памфлеты — «Похождения Гогенштауфена» и «Голый король», поставленный «Современником» почти через четверть века после его написания.

Самому Акимову не удалось тогда же, на протяжении короткой жизни Мастерской, осуществить постановку этих пьес, но чисто режиссерский талант разгадывания драматургов-единомышленников он уже тогда обнаружил в полной мере. В совместной работе Акимова с Евгением Шварцем основой было нечто большее, чем совпадение взглядов и схожие представления о направлении поиска. Главную роль в ней сыграло то обстоятельство, что две на редкость яркие и неповторимые личности потянулись друг к другу и нашли одна в другой свое собственное продолжение. В этой встрече одновременно претворялись в реальность режиссерская мечта о драматурге и мечта драматурга о своем театре. Акимов нашел в Шварце то, к чему более всего стремился, — сплав веселого и гневного ума с неотразимой сердечностью и поэзией; слияние наемственности и убежденности, иронии и воодушевления. Должно быть, именно в близости со Шварцем Акимов обрел реальную веру в комедийный жанр как в жанр, достойный высокого и ненаигранного уважения. И дело не только

в том, что спустя несколько лет он поставит, уже на сцене Театра комедии, великолепную «Тень» Шварца, а в послевоенные годы осуществит постановки «Обыкновенного чуда», «Дракона», «Повести о молодых супругах», снова «Тени». Не знаю, достаточно ли ясно я выражу свою мысль, если скажу, что в самой личности Шварца обрели реальность вынашиваемые Акимовым эстетические идеи.

Главнейшей среди этих идей была мысль о том, что комедия не только может быть высокой — это было известно и раньше, — но что и она обладает «свойством неотвратимости», что она в лучшем смысле этого слова «навязывает аудитории точку зрения автора, даже если отдельные зрители и не собирались с ним соглашаться». Акимову претило разделение жанров на «почтенные» и «малопочтенные». «Как только, — говорил он, — начинаются рассуждения, применимые ко всей драматургии, так немедленно выясняется, что каждая данная комедия не выполнила каких-то задач, даже если она их себе не ставила... Говорится: да, смешно, актеры создали великолепные образы, но, к сожалению, пьеса недостаточно глубока, к сожалению, она — комедия». Акимов «к сожалению» посвятил почти всю свою творческую жизнь именно комедии, исходя при этом из того, что вовсе не обязательно отдавать серьезные жизненные проблемы на откуп драме и трагедии, оставляя за комедией мир пустяков и частных. Стремлению Акимова извлечь из комедийного жанра всю присущую ему силу, привлечь всех способных работать в нем людей обязан был своим существованием на протяжении более тридцати лет Ленинградский театр комедии.

Мир, в котором Акимов жил как художник, создатель одного из интереснейших театров страны, педагог, портретист, литератор, был воистину неделим, полон живого движения, неразрывно связан с настоящим, прошлым и будущим. Его волновал прекрасный облик города, в котором прошел его почти полувековой путь в искусстве, его неизменно заботило будущее молодежи; он высказывался на страницах печати по вопросам, которые по первому впечатлению не имели отношения к его занятиям, но по его убеждению касались, не могли не касаться каждого. На протяжении всей своей жизни он не давал покоя своему зрению, слуху, воображению, и к нему самому можно полностью отнести мысль, сформулированную им в одном из его докладов: «Профессия, в конце концов, не является тем замкнутым кругом интересов, в котором живет или должен жить советский человек... Как только личность вырастает и обретает в своей области какую-то значимость для человечества — критерий профессиональной принадлежности стирается». Конечно, стирается этот критерий не полностью. Акимов навсегда останется жить в нашей памяти как выдающийся художник, самоотверженный строитель советского театрального искусства; не забудется удивительный человеческий талант Акимова, талант неиссякаемого жизнелюбия, неутомимой пылкости и веселой мудрой преданности труду.

Фото В. Федоровой