

Шевелев Э. Театр одного
литератора // Аврора : [Ежемес.
журнал...]. - Л., 1991 (Вып.4.), С.
62-77.



Эдуард Шевелев



*Автопортрет
народного артиста СССР
Николая Акимова. 1945*

Театр одного литератора

У Николая Павловича Акимова была примечательная черта, свойственная истинно интеллигентным людям и ныне почти утраченная, — никогда не претендовать на то, что тебе не принадлежит.

Он не поддавался искушению написать в афише: «пьеса Н. П. Акимова по произведению Джорджа Гордона Байрона», хотя это было правильно. Или что-нибудь вроде: «постановка, режиссура, художественное оформление, эскизы костюмов, плакат и программка Н. П. Акимова», хотя и это соответствовало действительности. По-моему, лишь одну свою уникальную работу — «Пестрые рассказы» по Чехову — он определил пространно: «сценическая композиция, постанов-

ка и декоративное оформление», а другую, не менее уникальную — байроновский «Дон Жуан» — назвал: «сценическая композиция текста, постановка и художественное оформление». Еще начиная как постановщик, но уже будучи худруком театра, он всегда указывал рядом с собой вторых режиссеров, каковыми являлись помогавшие ему актеры — исполнители заглавных ролей.

Не терпел он и служебно-величественного патронажа над не столь именитыми или молодыми постановщиками, прикрываемого обычно снисходительным термином «художественное руководство». Он любил повторять фразу, ставшую строгим его правилом: «Если ты главный режиссер, значит, каждый спектакль — твой».

Ему больше нравилось простое обозначение — «постановка и оформление» или того проще — «режиссер и художник». В его щедрой артистической душе жил, казалось, этаким изысканным, шеголеватый мот, который одаривал имевшимся в наличии неоскудевающим талантом многих и многих, но прежде всего тех, кому было с ним по пути. И такая избирательность, как ни парадоксально, круг единомышленников не сужала, а наоборот, — расширяла.

«Ставиться», «идти» в ленинградском Театре комедии желали самые известные драматурги, но он отбирал, к их скрываемому и нескрываемому неудовольствию, единицы. А то вдруг открыл не то клуб, не то мастерскую, куда приходили молодые, да и не слишком молодые люди, вовсе не профессиональные литераторы, работавшие кто в институте, кто на заводе, кто в школе, кто в библиотеке, влюбленные, как и он, в комедийный жанр, пробовавшие в нем собственные силы. Для художников сцены он организовал в Театральном институте специальную кафедру, которой бессменно руководил, именно руководил, а не «возглавлял». Это от его учеников, а потом уже от него самого, услышал я смешной и несмешной рассказ про то, как ему удалось стать доктором искусствоведения.

Во главе кафедры подобает вставать, когда есть надлежащие степени, звания, научные труды. Собрав свои многочисленные статьи в периодике, выступления на конференциях, дискуссиях в том числе — теоретических, Акимов представил их — благо к 1962 году подоспела в издательстве «Искусство» и книга «О театре» — в Высшую аттестационную комиссию. Все это было благосклонно принято, изучено, поддержано, признано представляющим большую научную ценность и рекомендовано к защите с одним-единственным условием: убрать юмор.

— Представляете, как обрадовались бы мои давние оппоненты? — Николай Павлович рассмеялся непривычным раскатистым смехом. — Писать о комедии без юмора должен человек, задавшийся целью — ликвидировать ее!

Поставленного условия Акимов выполнять естественно не стал. Не воспользовался он и советом поручить операцию по удалению юмора знающему диссертационные тайны специалисту. Он застенчиво уложил свои, как сказали, «важные исследования» в любимый желтый портфель и в тот же день возвратился в Ленинград.

— Видите, сколь полезно распространять чувство юмора во всех слоях населения, — улыбнулся он, заканчивая рассказ. — Работай я лучше, был бы в стране хоть один доктор веселых наук.

Трудный, да что трудный — опасный путь выбрал Николай Павлович Акимов. Посвятить себя сатире, комедии, юмору в сталинские и послесталинские годы мог человек очень самостоятельный, отваж-

ный, самоотверженно сознающий жизненное предназначение и готовый ради этого предназначения на жертвы.

Зато преданность избранному делу, умелое ведение его давало Акимову заметные преимущества перед теми, с кем он боролся, о ком с тонким пониманием их сложностей заключил: «Люди, меняющие свое мнение с подвижностью флюгера, могут иногда явиться настоящим общественным бедствием, убивая в окружающих веру в человека, веру в честное слово, а уж их-то ни в какой данный момент обычно ни в чем упрекнуть нельзя, потому что в каждый момент они как будто правы и только по существу — дрянь».

Ему было куда легче, чем им. Легче вспоминать прошлое. Легче планировать будущее. Отнюдь не каждый деятель от искусства ли, от политики ли может заявить, как Акимов, в «Обращении автора к читателям», предпосланном книге «О театре», что «он подписывается под любой из предлагаемых здесь статей, как бы давно она ни была написана» и с аристократическим изяществом добавить: «Это само по себе может свидетельствовать о стройности его взглядов, или, если кто так сочтет, — заблуждений». А ведь сюда вошли вещи, написанные и в 35-м, и в 38-м, и в 45-м, и в 48-м, и в 54-м, и в 61-м годах...

Обращение это автор полностью воспроизведет через четыре года в следующей книге — «Не только о театре», как бы выросшей из предыдущей, а в основополагающих частях ей адекватной. Он скромно назовет ее «пересмотренным и дополненным изданием», «сборником статей в его новом виде» и будет не совсем прав, если не сказать — совсем не прав. Перед нами скорее единая книга в двух томах, с повторениями, необходимыми автору по соображениям творческим и — что не менее важно — политическим.

Между датами выхода книг в руководстве страны произошли изменения. Будущий «дорогой Леонид Ильич» неожиданно занял кресло «нашего дорогого Никиты Сергеевича» по его «личной просьбе», забывая или, возможно, вспоминая, как год назад горячо целовался с ним в обе щеки на глазах фоторепортеров по случаю семидесятилетия того и награждения второй звездой Героя. «Неутомимого борца за мир» сменил «верный ленинец», быстро свернув несмотря на это демократические преобразования, устанавливая мало-помалу режим, который назовут «неосталинизмом».

Акимов — близкие люди это знали — предчувствовал наступление иных, не лучших времен, не раз говорил на «опасную» тему. Новой книгой он хотел опять подчеркнуть ничем не заменимую очистительную роль сатиры, смеха в обществе, личные гражданские и художнические позиции, сдавать которые он не собирался. «Возраст не тот», — шутил он.

Точно не предположить, как сложилась бы в итоге судьба Театра комедии и его руководителя в обстановке нарастающего тоталитаризма. Внешне все шло вроде бы благополучно. Растет международный авторитет Акимова. Его статьи публикуются в США, Чехословакии, Румынии. Как художник он участвует в выставках в Париже, Милане, Нью-Йорке. Он — первый советский режиссер, приглашенный на постановку в «Комеди Франсез», где с успехом будет идти «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина.

А вот дома, на Родине, недоброжелатели, уловив и услужливо подхватив настроения «верхов», начали распространять слухи о «кризисе» его театра, сплетничали, будто художник-то он неплохой, а

режиссер — не очень, систему Станиславского не признает. Рецензии на акимовские спектакли стали подолгу залеживаться на редакторских столах. Чтобы пробраться мимо цензорских рогаток, приходилось статьи для «Известий» о Театре комедии заказывать авторам, которых не напечатать как-то неловко — Вере Пановой, Никите Толстому, зрителю-рабочему, разумеется, знатному.

Испытанный способ отдаления художника от дела — лесть, смешанная с лаской.

Лукаво одобрили в расчете на «долгострой» причудливый акимовский проект нового театра. Акимов собирался построить этот театр поближе к густонаселенным районам, не богатым учреждениями культуры — на Московском проспекте, напротив метро «Парк Победы», на месте нынешнего здания Публичной библиотеки. По замыслу автора сцена должна была напоминать арену со зрительскими рядами вокруг. Это потребовало бы от режиссера нетрадиционных решений, а от актеров — игры особенной, какой-то иной, нежели в маленьком зале над «елисеевским» магазином.



*Драматург
Евгений Шварц. 1938*

Театр комедии возвели в ранг академического. Акимов радовался, радостно поздравлял всех, кто работал с ним, но на торжественном акте в присутствии высокого начальства не преминул заметить: «Театру, который достиг такого титула, уже ничем не поможешь». Ему дали звание народного артиста СССР — позже, чем другим, меньше заслужившим, — но дали. Присвоили звание профессора. К шестидесятилетию наградили орденом Трудового Красного Знамени, правда, не Ленина, как других, но что «трудового», так справедливо.

Поговаривали, что если будет поставлен спектакль на «нужную, масштабную тему», получит и престижную премию. Ни «Тень», ни «Обыкновенное чудо», ни «Пестрые рассказы», ни «Дон Жуан» и уж, конечно, ни допускающий всевозможные политические трактовки «Дракон» по соответствующему административному ранжиру, следовательно, не проходили. А это уже, пользуясь выражением режиссера, стараться «устранить сатиру, призывая к сатире». Как это делается, он саркастически описал еще в пятьдесят шестом году:

«— Сатирики! Зритель ждет от вас смелой, бичующей сатиры! Только не разменивайте свой талант на темы мелкие и нетипичные. Проходимцы, жулики, плагиаторы, бюрократы — все это частные случаи, не достойные гневного бича сатиры. Посмотрите на наши стройки, на нашу замечательную молодежь, воспойте их...

— Позвольте, позвольте, а как же с сатирой?

— Ах, да, да. Сатира нам нужна острая, бичующая, смелая... Но что это у вас в руках? Бич сатирика? Не длинноват ли он? Попробуем отрезать конец. Еще покороче! Осталась рукоятка? Как-то

голо она выглядит. А ну-ка, возьмите эти розы, укрепите их сюда. Еще немного лавров и пальмовую веточку! Вот теперь получилось то, что нужно. Что? Похоже на букет? Это ничего, наша сатира должна не разить, а утверждать. Теперь все готово. Вперед, развите!»

Постепенно гипербола сближалась с реальностью. Ласкательные методы заменялись едва не драконовскими. Николай Павлович еще не дожидаясь времени, когда наши замечательные доктора-обществоведы во главе с Михаилом Андреевичем Суловым изобретут ученое понятие «развитой (зрелый) социализм», чем-то, им одним известным, отличающийся от неразвитого (незрелого) или — шутили шутники — недоразвитого социализма. А пока тяжелела от наград грудь по виду добродушного «неодракона», множилась, богатела, наглела на все готовая сановная челядь. Под ее подозрением наверняка оказался бы и он, ироничный, неподкупный, неуступчивый, служивший только своему искусству и своему зрителю. Но...

Шестого сентября 1968 года Николая Павловича Акимова не стало.

Он был прирожденным артистом и умер как артист — на гастролях. Умер тихо, во сне, не потревожив ни друзей, ни дежурного гостиницы «Пекин». В тот день в Ленинграде на сцене его театра должен был идти спектакль «Ничего не случилось». К моей беседе с ним в связи с московскими гастролями успели поставить заголовок «Последнее интервью Николая Акимова».

Несколькими днями позже на Невском перед Садовой движение транспорта надолго приостановилось. Власти не предусмотрели, что желающих проститься с этим человеком может оказаться много больше. До «Литераторских мостков» Волкова кладбища траурную процессию сопровождал усиленный наряд милиции...

Что остается потомкам от театрального режиссера? Программки? Воспоминания современников? Статьи да рецензии? Макеты для музея?

Привилегированное положение Акимова заключалось в том, что он отлично рисовал и, по утверждениям знатоков, посвятил себя целиком театральному искусству не без ущерба для искусства изобразительного. Но он оставил и книгу, написанную точным, твердым и озорным пером. Литературные обработчики и театральные летописцы, чьи обязанности нередко исполняют завлиты, были ему не нужны. С осторожностью относясь к их услугам, он советовал это же коллегам: «Критик, приглашенный тобою на должность завлита, не может уже ругать тебя по соображениям этическим, — писал он. — Все, что этика может ему позволить, — это ругать твоего соперника».

Читаешь и не перестаешь поражаться, как все-таки можно управлять даже самым суровым временем, если верно выбрал жизненный путь и лишь иногда сворачиваешь на обочину, чтобы пропустить этих безумцев, мчащихся, рвущихся, лезущих вперед, и не перескакиваешь на соседнюю дорогу, где на перекрестке не знакомый проверочный пункт, а веселенький ресторанчик.

Громкое слово «вклад» режет слух, когда оно употребляется с преувеличением. Вклад Акимова в теорию, историю и практику сатирического театра хорошо виден, ощутим в опоре на «коренные традиции русского народа, протянувшиеся от безымянного народного творчества до Кантемира, Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Салты-

кова-Щедрина, Сухово-Кобылина, Горького, Маяковского, Ильфа и Петрова», в творческом освоении, утверждении этих традиций, развивавшихся и развивающихся «потому, что они порождены смелой, скромной и веселой душой нашего народа, которую нельзя ни изменить, ни переделать».

Устойчивость этой опоры позволяла Акимову делать свое дело уверенно, без чрезмерной оглядки на мнения чиновных и литературных перестраховщиков. В их оснащенных эрудицией советах он без труда отыскивал логические ошибки, четко сформулированные в статье «О сатире».

Вот одна из ошибок: «Соблюдение известной „разумной“ пропорции между положительным и отрицательным способно лишь грубейшим образом дезориентировать зрителя. Для того чтобы в этом убедиться, стоит только обратиться к арифметике.

Как известно, и в жизни и на сцене одинокому изолированному мерзавцу не разгуляться. Для того чтобы зло в какой-то мере могло быть показано, оно обычно представляется группой персонажей. Допустим, что злодеев в нашей пьесе будет три. Как известно, положительное согласно таким советам должно перевешивать отрицательное. Прибавим к нашим отрицательным персонажам явно перевешивающее число хороших людей. Допустим, их будет девять. Эту пропорцию радостно примет самый строгий блюститель „чистоты“ литературы. Но если его, блюстителя, такой перевес устраивает, то для нас он совершенно неприемлем: ведь если принять подобный метод пропорционального представительства литературных персонажей от населения и поверить в реальность такого соотношения, то тогда получится, что каждый четвертый человек у нас — негодяй!»

Однако неверно представлять Акимова и неким отвлеченным от быстротекущих будней донкихотом. Он слишком любил свою работу, чтобы прерывать ее во имя не от сердца идущих, сомнительных жертвоприношений на нет-нет, да и оскверняемый идеологический алтарь. У него была сооружена надежная, глубоко эшелонированная оборона против простодушно меняющих взгляды политикам, трусливых чиновников, лакействующих критиков и прочей «дряни».

Передний эшелон составляла классика. Поставив поначалу в Театре комедии ассоциативные (но уж слишком завуалированные) «Собаку на сене» Лопе де Вега, «Школу злословия» Шеридана, режиссер вышел на Шекспира, на «Двенадцатую ночь», что, по его замечанию, «принадлежит к числу тех величайших произведений драматургии, достоинства которых гораздо лучше постигаются при непосредственном восприятии зрителя, чем из любой попытки их анализировать». Это он и про себя, про написанную в тридцать восьмом году статью «Путешествие в Иллирию», где с невеселым под-



*Народный артист РСФСР
Аркадий Райкин. 1959*

текстом обстоятельно доказывалось, что «жизнерадостность связывает „Двенадцатую ночь” с нашим днем, Шекспира — с советским зрителем».

Как? Приведем отдельные высказывания: «...черный пиратский флаг подымается по мере надобности на время нападения, чтобы потом опять прятаться в укромном уголке капитанской каюты до новой операции...», «...Сила его бешеной и неудовлетворенной страсти причиняет ему самому невероятные страдания...», «...Потрясающее сходство близнецов порождает цепь недоразумений...», «...Придворная жизнь и в других странах нередко отличалась распущенностью нравов...». Разве не похоже и по тем временам не рискованно?

Но классика, являясь основой творчества, не столь уж часто становилась его сценическим материалом. Он искал связь с современностью более зримую. И он ее нашел. И найдя, воскликнул: «Это удивительно, до чего люди не похожи друг на друга! Как при такой общности физической конструкции — внешних и внутренних органов, химического состава человеческого тела, единообразия всех функций его сложнейшего организма — получаются такие разные и совершенно непохожие друг на друга результаты, каждый из которых носит название человеческой личности!»

В своих поисках точек соприкосновения поколений он встретил человека, который умел так пересказывать классику, что из вольного изложения получалось новое, собственное произведение, пронизанное наблюдательным, насмешливым взглядом современника, переснащенное реалиями текущего дня. С ним он познакомился в 1931 году в период работы в московском Театре имени Евг. Вахтангова.

После он напишет, что «если бы сегодня мне удалось встретиться с Сухово-Кобылиным, я бы гораздо больше обрадовался этой встрече, чем удивился». И продолжит эту параллель: «Если бы я никогда не встречал Евгения Шварца и не был с ним дружен в течение трех десятков лет, а знал бы его только по его произведениям, я бы тоже воспринимал его как очень близкого и любимого человека, ход мыслей которого и движение чувств постоянно вызывали бы во мне удивление и восхищение». При всем том их разъединяли, признается Акимов, «постоянные» споры. «Он категорически не признавал составления предварительного плана пьесы, говоря, что предварительный план его стесняет и лишает вкуса к работе. Что это — французский способ, а он — русский драматург. Обвинял меня в пристрастии к французам, а французов в том, что они едят лягушек!»

А начало их совместной работы оказалось неудачным. Прекрасная мысль соединить андерсеновские сказки «Принцесса и свинопас» и «Голый король» реализовалась в «очаровательном произведении», которое без малого через тридцать лет поставил «Современник». Тогда же произведение было запрещено Главреперткомом «по причинам не сформулированным». А чего формулировать, раз король голый. Слава богу, по неясным причинам повезло шварцевской «Тени» — об извечной борьбе добра со злом, человека с тенью. Она навеяна известной сказкой Андерсена, которую Акимов «всегда очень любил», дал перечитать ее драматургу, и она появилась в актуально обновленном облике на сцене Театра комедии в 1940 году, и «в те трудные в репертуарном отношении времена была сразу признана и зрителями, и критикой и начала свою длительную жизнь на мировой сцене».

Любопытна аргументация запрета другой пьесы Шварца — «Наше гостеприимство», созданной за несколько месяцев до Великой Отечественной войны. Прост, даже незатейлив ее сюжет: разведывательный самолет иностранного государства с экипажем, говорящим по-русски с заметным акцентом, вынужден совершить посадку на нашей территории, где сталкивается с группой молодых людей, которые вместе со старым учителем отправились на природоведческую экскурсию. Главная трудность для драматурга — по политическим мотивам (теперь-то мы знаем — пакт Риббентропа — Молотова) врагов «всем известных — называть было нельзя». Шварц предусмотрел, казалось, все возможные претензии, да выяснилось нет, не все. «Факт перелета иностранным самолетом нашей границы был признан нереальным и оскорбительным для достоинства нашего государства, — иронизирует Акимов в воспоминаниях о Шварце. — Никакие доводы о том, что на большой высоте, ночью, один самолет, к тому же в конце пьесы обнаруженный и обезвреженный, все-таки мог перелететь границу — не подействовали. „Вы читали, — сказали нам строго, — что наша граница на замке? Следовательно, основная ситуация пьесы неправдоподобна и невозможна!“»



Никита Алексеевич Толстой.
1959

Что до рассуждений режиссера о «легкой комедии», то они ведутся не столько из-за оборонительных редутов, сколько преследуют наступательные цели. Не без умысла расширяя, перетолковывая традиционный понятийный аппарат, он относит к названной комедии и пьесы Лопе де Вега, и Шеридана, и Шкваркина, и Лабиша, и драматургов послевоенной поры.

Такое недурно обученные чиновники-критики не прощают. Скоро, очень скоро ему будет вменено в вину и якобы вольное обращение с классикой, и якобы преклонение, низкопоклонство перед Западом. Вслед за постановлением «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» (14 августа 1946 года) появится постановление «О репертуаре драматических театров» (26 августа 1946 года). Кольцо критических нападок на Акимова, на руководимый им коллектив начнет неотвратимо сужаться. И хотя ни он, ни театр там не упоминались, но имени нравившегося ему Лабиша стало вполне достаточно, чтобы приложить к его работе грозные слова: «Постановка театрами пьес буржуазных зарубежных авторов явилось, по существу, предоставлением советской сцены для пропаганды реакционной буржуазной идеологии и морали, попыткой отравить сознание советских людей мировоззрением, враждебным советскому обществу, оживить пережитки капитализма в сознании и быту. Широкое распространение подобных пьес Комитетом по делам искусств среди работников театров и постановка этих пьес на сцене явились наиболее грубой политической ошибкой Комитета по делам искусств».

Мрачно, косноязычно, но вразумительно.

Сопrotивление Акимова продолжается. К сотрудничеству с театром он привлекает авторов, близких к официальным кругам или пользующихся у них покровительством, — Симонова, Михалкова, Шейнина, Арбузова, Софронова, Галича и Исаева, доверяя их пьесы близким ему по мироощущению режиссерам. Сам же больше сосредотачивается на классике, на художественном оформлении, выступает на совещаниях, в печати с обоснованиями необходимости и специфики комедийного жанра.

Его острой критической шпаге, которой он владел безукоризненно, противники противопоставляли ножи и дубины, которыми пользовались тоже не без умелости. И не выдержав однажды неравной борьбы, он пишет едкую статью «Печальные мысли на веселые темы», помеченную сорок восьмым годом, где высмеивает авторов отрицательных рецензий, у которых «даже самое заглавие, как правило, сокращает труд читателя»: «Вредная комедия», «Попытка с негодными средствами», «Об одной неудаче», «Ошибка театра», «В плену у гнилых традиций». Он создает сатирически прорисованный образ критика, видного критика, у которого есть памятка по анализу комедийных спектаклей, разделенная на правую и левую половины. Слева у него — возможные случаи, справа — способы на них отзываться. Ну, например:

«Зрители не смеялись на комедийном спектакле.

Зрители смеялись.

В комедии хорошая интрига.

Плохая интрига.

Все персонажи положительные

Есть отрицательные персонажи.

Язык остроумен.

Язык прост.

Зритель достойно оценил потуги автора на юмор, ответив гробовым молчанием на эти попытки.

Нетребовательная часть зрительного зала не сумела разглядеть убожества авторского замысла, но не на такого зрителя мы должны ориентироваться.

Ловко скроенная профессиональным драмоделом интрига исходит из мертвых схем комедии положений, но как далеко это все от живой жизни!!!

Беспомощность автора построить мало-мальски связную интригу заставляет нас вспомнить (сравни. Гог. Бомар. Шексп.).

Неужели автор не заметил в нашей жизни теневых сторон, достойных сатиры? Неужели эта компания умиляющихся друг на друга ходячих добродетелей и есть наша полнокровная действительность?

Придурковатый носильщик, которого автор заставил изрекать такие перлы, как (поставить), является неумным шаржем на нашу действительность. Только полное незнание носильщиков...

Искусственно соединив на сцене каких-то неутомимых остряков, автор, видимо, этим пытался хоть в какой-то степени приблизиться к комедии. Но до чего плоски все эти безликне реплики, которые уныло несутся в зрительный зал».

Пусть данную памятку «составитель усердно применял на протяжении всей своей жизни», но Акимов простосердечно верил, что любовь зрителей к комедии пересилит «традиции опасливого и недоверчивого подхода к комедийному жанру», а «непонимание шуток станет расцениваться литературно-театральной общественностью как достаточный повод для перевода на инвалидность».

Увы, не дождался он.

Когда летом 1949 года театр гастролировал в Москве, а затем в Сочи, газета «Правда» в статье некоего Гракова, озаглавленной ну точь-в-точь согласно акимовским обличительным текстам — «Рецидивы формализма», писала, что в «Путешествии Перришона» Эжена Марена Лабиша «явственно обнаруживается единая эстетическая природа „чисто театрального“ формалистического стиля Н. Акимова с мизерной культурой безыдейной буржуазной комедии». Писалось здесь также, что театр, «некогда пробавлявшийся дешевой, салонной западной комедией», к постановке советских пьес относится «формально», что «художественное руководство театра не отдает себе отчета в той простой истине (и впрямь — язык прост, — Э. Ш.), что мало взять для постановки пьесу современного драматурга — необходимо добиться того, чтобы спектакль, поставленный по этой пьесе, представлял собой яркое произведение театрального искусства, в полной мере отвечаая требованиям идейности, отличался высоким художественным мастерством».



Лариса Морозова. 1960

Поучения эти читать нынче смешно бы, если бы не горько. Не обидно ли было режиссеру сознавать, что это говорится о тебе, поставившем патристические спектакли «Питомцы славы» Гладкова, «Старые друзья» Малюгина, ну и «Остров мира» давнего соавтора Ильи Ильфа по «Двенадцати стульям» и «Золотому теленку» — Евгения Петрова, о тебе, по сути открывшем редкостный талант Евгения Шварца?

Приходилось из последних сил сдерживаться, не поддаваться на провокации, собрав в кулак волю и юмор, работать. И не пользоваться к тому же «вредным» способом под названием «идеологическая диверсия»: «Способ этот строится на простом рассуждении. Я — деятель советского искусства. Статья направлена против меня, следовательно, против советского искусства. Кто заинтересован в подрыве нашего искусства? Враги. Следовательно, рецензия написана рукой врага, — посмеивался Акимов. — Недостаток этого, казалось бы, стройного рассуждения заключается в том, что он не приносит облегчения. Все-таки легче быть жертвой несправедливой отечественной рецензии, чем объектом международного заговора».

Ирония не помогла. Добрались в конце концов до него. В газете «Советское искусство» Комитет по делам искусств, каясь и исправляя ошибки, 15 августа 1949 года, посмотрите, как точно — к трехлетней годовщине, на следующий день после первого постановления и за день после второго, — огласил решение о положении в Театре комедии, осудил теорию и практику «экспрессивного реализма», а автора термина и его исполнителя от работы освободил.

С такой формулировкой Акимов не согласится и скажет: «Можно театр освободить от меня, но меня от театра — нельзя». И в общем-то окажется прав. Поработав в Новом театре (нынче Театр имени Ленсовета) и снова подтвердив неотвратимую приверженность сатире, комедии, поставив «Тени» Салтыкова-Щедрина, «Дело» Сухово-Кобылина и «Весну в Москве» Гусева, ставших театральными событиями, он вернется наконец, вернется в свой кабинет с окнами на Невский и скажет мужественно оставшимся без него единомышленникам: «Ну, что — начнем сначала?»

Для второго начала работы в театре режиссер выбрал пьесу Шварца «Обыкновенное чудо», созданную два года назад, в 1954 году. В сказке о добром волшебнике, который в отличие от злых коллег может превращать зверя в человека, а не наоборот, ему близка мысль о превосходстве естественного, человеческого чувства — любви над любыми самыми невероятными событиями, именуемыми «чудесами». Над всем дурным, что вышло на передний план в сталинскую эпоху — отчуждением родных, ненавистью соотечественников, интриганством работающих рядом, чуть не всеобщим корыстолюбием, — авторы возвышают все ту же чистую вечную любовь. За этим спектаклем последуют «Не сотвори себе кумира» Файко, «Ложь на длинных ногах» и «Призраки» Эдуардо де Филиппо, «Мирные люди» Шкваркина, «Деревья умирают стоя» Касоны, «Дипломаты» Карваша, «Ревизор» Гоголя, уже самими названиями говорящие зрителю о гражданской направленности театра.

Верность этой гуманистической, обличительной направленности особенно наглядно подтверждали и возобновленные, вернее вновь поставленные на той же сцене почти двадцать лет спустя «Тень» и «Дракон». Но если прежде, скажем, образ Дракона был повернут на Запад, в нем высвечивались признаки фашизма, нацизма, то теперь острее сатиры уже обращено к недавнему отечественному прошлому с предупреждением живущим и потомкам о необходимости не забывать культ личности. В «Тени» также акцентировались бюрократические реалии, как сказали бы мы сейчас, нашей командно-административной системы.

Главному режиссеру позволили — в порядке, видимо, извинения за несправедливые упреки и решения — самому подбирать кадры, даже те, что обязаны стоять над ним — директора, директорских помощников. Один из них был просто знаменит, если не легендарен. Рассказывали, будто он умел договориться со стрелочником, чтобы на Ленинградский вокзал в Москву театр прибывал следом за «Красной стрелой», а на подножке, вальяжно приветствуя немногочисленных встречающих, стоял он. Он мог достать, я это знаю, билеты на поезд или самолет в любом направлении и в любом количестве. Когда он шел по Невскому, модники знали, что из импортных носильных вещей мужского гардероба завезено в Ленинград. Кое-кто и среди них Николай Павлович удивлялись, почему у него такая маленькая зарплата. Поэтому главреж, говорят, раз в месяц в один

и тот же день и час вызывал его в кабинет и, грозя пальцем, произносил: «Чтобы это было в последний раз!» А тот, краснея, прикладывая руки к груди, отвечал: «Виноват, виноват, больше никогда!»

Помню, Николай Павлович заболел, и я, желая доставить ему приятное, позвонив этому администратору, попросил написать для «Недели» статью на тему «Я — импресарио». Уточнил, что страниц десять-двенадцать, в двух экземплярах, через два интервала, назначил срок. «Будет сделано», — услышал я в ответ, несколько подивившись смелому игнорированию тематических пожеланий редакции.

Никогда еще не видел я Николая Павловича смеющимся буквально до слез. Он вынимал платок, прикладывал к щеке и снова говорил: «Что, так и сказал — в двух экземплярах, через два интервала? А на простой или гербовой бумаге — он не спрашивал?»

И вдруг:

— Вы знаете, как он расписывается в ведомости на зарплату? — Акимов прочертил в воздухе замысловатую загогулину. — И вы думаете — почему? Он неграмотен.

И, задумавшись, помрачнев, добавил:

— Но — мастер своего дела. Своего. И полезный театру человек...

С возвращением Акимова в свой театр начался его следующий творческий взлет и как общественного деятеля, режиссера, художника, театрального руководителя, и как литератора, критика-сатирика, публициста, философа, писателя. Да, и писателя в наипрямой ипостаси. Двадцатый съезд партии позвал его на это. И не удивимся, если ему предложат в партию вступить, но он ответит: «Сразу же после, как из нее выйдет наш администратор». Отвергнет он и предложение стать членом Союза писателей: «Вот напишу „Театральный роман“, тогда и принимайте».

Хотя принять в этот союз его следовало, по-моему, за покровительство молодым литературным талантам уж наверняка. Достаточно назвать Бориса Рацера и Владимира Константинова, Михаила Гиндина и Генриха Рябкина и более старших — Дмитрия Угрюмова, Даниила Аля, Льва Ракова, Александра Тверского, Валентины Левидовой, М. Смирновой и М. Крайндель. Органично воспринятая Шварцем система работы автора с театром, театра с автором продолжала функционировать и после смерти Евгения Львовича в 1958 году. «Принципиально новым в организации нашей работы явилось то, что после первых удачных шагов молодых авторов, — писал Акимов в статье «Будут хорошие пьесы!», — мы пришли к норме объединения драматургов в театре, к постоянным встречам, к совместному обсуждению работы каждого из них».

Проблема смены поколений и в искусстве, и вообще в жизни вол-



*Лауреат Государственных премий Сергей Михалков.
1952*

пует, Акимов постоянно, неформально. Молодежи, ее взглядам и нравственным принципам, взаимоотношениям со старшими он посвящает статьи в периодике, вошедшие в книгу. Нет, он не спешит распространять свой, хотя и успешный, опыт, предостерегает от догматизма, не скрывая «весьма существенной отрицательной стороны нашего пути — его нельзя безоговорочно рекомендовать для любителей спокойной жизни. Ведь, рекомендуя какое-либо новое средство, надо быть объективным. Например, если некий фармацевт изобрел средство от головной боли, после которого выпадают начисто волосы, то надо предупредить: головная боль проходит, но волос не будет».

Немногочисленные, но высокие требования предъявлены старшему поколению. «А что должны делать взрослые и старые, чтобы молодежь их радовала?» — спрашивает себя Акимов в ответе на анкету газеты «Комсомольская правда» 13 марта 1961 года и пишет: «Очень много:

1. Относиться к ней с уважением, как к взрослым.

2. Передавая традиции, сначала их отбирать. Плохие можно оставить при себе.

3. Помнить, что глупые запреты только разжигают любопытство. Никогда абстрактная живопись не получила бы такого количества поклонников среди молодежи, если бы ее не пытались от молодежи скрыть.

4. Время от времени вспоминать, что даже мода с годами меняется, а искусство и подавно.

Всякая попытка остановить время только потому, что некоторым старикам так будет удобнее, — обречена на провал...

А если бы случилось так, что наперекор всем законам истории будущее поколение усвоило бы себе все вкусы предыдущего, то это была бы катастрофа. Для всех поколений.

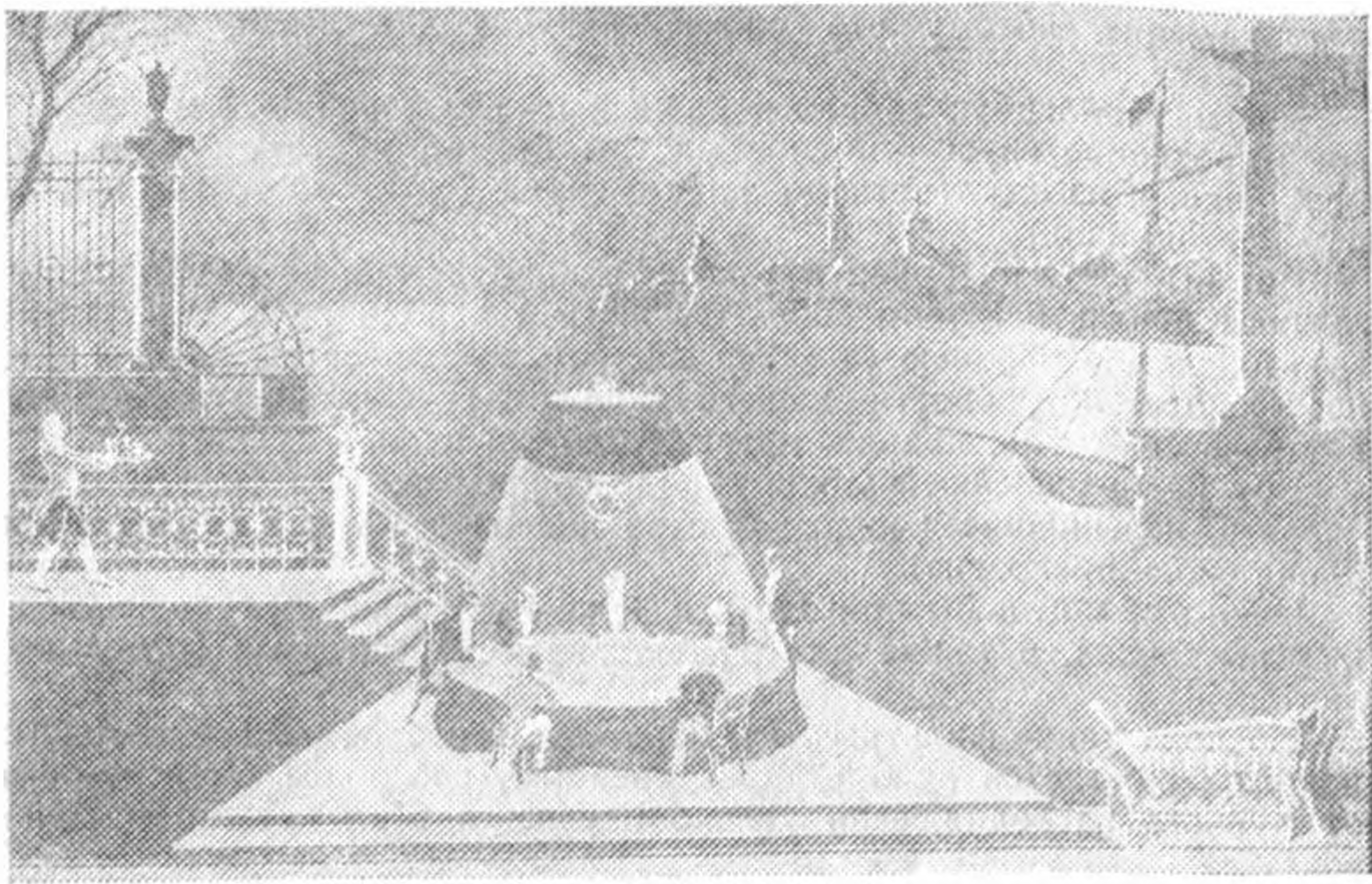
Нелепо стремиться к такой катастрофе, даже если ты лауреат разных премий и тебе заранее обеспечено место на привилегированном кладбище. Надо научиться без раздражения взирать на прошлое, когда было еще неясно многое ясное нам теперь, и так же спокойно смотреть на будущее, которое откроет нашим наследникам многое неясное еще нам».

Знаю по личному опыту: интерес Акимова к молодежи был искренним, творчески деловым. Он старался всегда следовать собственному афоризму: «Водружая в театре надпись — „Дорогу молодежи!“, лучше располагай ее вдоль этой дороги, а не поперек».

С Николаем Павловичем я познакомился в 1962 году, зимой, когда работал литсотрудником молодежной газеты «Смена». Смущаясь, робея, я набрал номер его телефона и, услышав мягкий, приветливый голос, уже более уверенно представился, но опасаясь отказа, довольно сбивчиво попросил написать статью о молодежи. «Приходите. Поговорим», — ответил он.

Задолго до назначенного в тот же день часа я, довольный и взволнованный, фланировал в нешироком коридоре перед дверью его рабочего кабинета. Вдруг она открылась. И я впервые так близко увидел человека, которого видел иногда на сцене, после премьеры — улыбающегося, кланяющегося зрителям вместе с артистами.

Впрочем, нет. Встретил я его один раз на улице вблизи. Тогда он не улыбался, а шел сквозь толпу, сосредоточенно глядя вперед. На его невысокой, чуть сутулой фигуре элегантно сидело ярко-го-



Эскиз декорации к спектаклю «Маскарад». Игорный дом. 1967

лубое пальто с желтым, кажется, пушистым воротником. Невиданные по суровым нравам середины пятидесятих годов цвета вызывали любопытство и смешки прохожих, привыкших к серому, черному, темно-зеленому, в крайнем случае — к коричневому. Лишь кучки знаменитых «стиляг» выделялись обычно на углу Невского и Садовой вызывающими красками своих одежд. Да и то, как правило, ненадолго. До прихода отряда дружинников, которые норовили разогнать их, а наиболее непокорных забрать в участок или разрезать этим непокорным слишком узкие, по официальным мнениям, брюки.

Это удивительное пальто Николай Павлович пошил исключительно в порядке эстетическом, позволяющем людям иметь разнообразие, то есть плюрализм, вкусов. И, как ни странно, никаких эксцессов с ним, Николаем Павловичем, — не происходило. Нашелся другой остроумный человек, который приказал всем милиционерам, даже постовым отдавать ему честь. Это был начальник ленинградской милиции, Герой Советского Союза генерал Иван Владимирович Соловьев...

Так вот, с некоторых пор я стал ощущать пристальное внимание Николая Павловича. Мой первый визит оказался успешным. Акимов терпеливо выслушивал мои «комсомольские» предложения, какой хотелось бы видеть статью, иногда не соглашался. Вроде бы невзначай он достал из стола лист бумаги и спросил: «Можно вставить в статью это?»

И медленно, с непонятными мне паузами принялся читать:

«Представим себе очки и наушники, которые совершенно не пропускают всей той дряни, которая еще отравляет нашу атмосферу.

Их можно было бы по вечерам перед сном промывать и спускать в раковину все накопившееся за день: грубые слова, вредные примеры, дикие советы.

Я думаю, что даже многие взрослые охотно приобрели бы себе

эти фильтры, потому что многое, вредное для детей, вредно и взрослым.

Вот в троллейбус забрался пьяный из разговорчивых и поносит все мироздание гнусными словами: вы быстро надеваете чудесные наушники, и из его текста до вашего слуха доносятся только невинные местоимения!

Вот вы идете на прием к такому руководителю, который считает лучшим доказательством своей близости к народу речь, пересыпанную площадной бранью (а такие еще есть в количестве, далеко превосходящем потребности нашего общества). Опять наушники — и вот речь его стала, правда, прерывистой, но вполне культурной!

Вот на красивейшей улице города среди бела дня бредут, покачиваясь, перепившиеся юнцы: быстро надеваете очки с фильтром, и улица снова прекрасна!

Очки эти могли бы пригодиться даже на отдельных художественных выставках, а также для рассматривания некоторых сортов галантерей!

Но пока такие фильтры не изобретены, в распоряжении молодого поколения остается одно мощное средство, способное защитить его от дурного наследия, если только научиться этим средством пользоваться.

Оно называется — разум».

Этот текст вошел в статью «Так не будет!», опубликованную в «Смене» 19 декабря 1962 года, когда я уже перешел в аджубеевские «Известия». Мы стали работать на одной улице, в смысле — проспекте.

Вскоре на Невском, 19, в нашем корпункте, раздался его телефонный звонок: «Вы завтра свободны? Приходите на капустник!» То были — я польщен — популярные в шестидесятые годы злободневные спектакли, сочинявшиеся, ставившиеся и игравшиеся актерами Театра комедии раз в год. Делалось это для «пап и мам», но так уж получалось, что стекался сюда весь интеллигентный Ленинград, а шутки отсюда растекались далеко за пределы города...

Стал он приглашать меня на сборы труппы, на премьеры, хотя журналистов оповещала обычно о новостях завлит Мария Александровна Шувалова. А однажды Николай Павлович позвал посмотреть его квартиру в новом доме напротив Домика Петра I. Стоя у газовой плиты и поглядывая на закипающий кофе, он как бы между прочим обронил:

— Мне нужен министр иностранных дел.

Я не понял:

— ?

— Не хотите быть моим директором?

— Я?!

— А почему бы и нет?

— Но я журналист... — я вспомнил аверченковского героя. — Я не умею...

— А директор Малого театра Солодовников? А Немирович-Данченко? — он шутил и не шутил. — С обкомом я договорился. А министерству возражать после всего сделанного предшественниками — неприлично...

И, помолчав, добавил:

— Подумайте. Можете день, можете месяц, можете год. Но не больше. Надо работать.

Его внезапная смерть все решила. При чтении книги, вспоминая свои тогдашние сомнения, я вновь усмехнулся тому, как он советовал писать мемуары: «Например, если кончить главу так: „...вернувшись в отель, я быстро разделся и лег спать. В эту ночь Гитлер двинул свои танки на Австрию...”»

Мне тогда хотелось принять какое-то неоднозначное, «среднее» решение. И журналистику не бросать, и с великим человеком поработать, и контрамарками не заниматься. А такого ни в искусстве, ни в жизни не бывает.

На сей счет Акимов многим своевременно и ненавязчиво советовал:

«Некоторым профессиям рассмотрение людей в отдельности вообще противопоказано. Никакой полководец не смог бы послать в атаку десять тысяч человек, если бы он воспринимал их как отдельные человеческие личности, но зато он спокойно двинет в бой дивизию или корпус.

Но формирование характера, взглядов, убеждений и привычек каждого из нас, даже упомянутого выше полководца, происходит не от общения с массами, толпами, армиями и прочими обобщенными категориями, а от встреч с конкретными человеческими единицами, с личностями, воспринимаемыми отдельно и крупным планом».

* * *

«Когда перед пешеходом встает вопрос пропустить автомобиль или перебежать перед ним дорогу, золотая середина приводит к катастрофе.

Если бы катастрофы в искусстве были так же наглядны, как уличные, в искусстве тоже отказались бы от средних оценок».

* * *

«Безвыходным положением мы называем такое положение, ясный и очевидный выход из которого нам просто не нравится».

* * *

«Если у тебя в театре завелись люди, которые тебе в лицо говорят, что ты — гений, загримируйся художественным руководителем соседнего театра и в этом виде возобнови с ними разговор.

Если они и при этом будут настаивать на своем утверждении — ты выяснишь одну несомненную истину: что не умеешь гримироваться».

* * *

«Стремясь возвыситься, не спутай пьедестал с лобным местом».

И еще очень важное для окончательного понимания его личности: «Красота возникает в нашей жизни часто неожиданно, непредвиденно и не всегда там, где мы ее ожидаем.

Надо уметь ее вовремя заметить и оценить.

Тому, кто не захочет себя утруждать, можно посоветовать заменить в своем обиходе настоящие цветы бумажными. Они прочнее».

Таким он и запомнился — влюбленным в вечную, неожиданную красоту.