

Мир Акимова — это пространство сцены, полное светонесущего воздуха и сияющих красок, где нет полутонов и нюансов, а все имеет резкие очертания и четкие объемы, где ландшафт, форма дома, интерьер, предметы обихода вполне отвечают жизненным реалиям, хотя и несут в себе черты заострения либо гротеска. Это мир, сохраняющий след улыбки своего создателя в момент творения — то беззаботно озорной, то иронически ехидной, то мудро утверждающей добро через язвительную насмешку над злом; в иные же времена — непримиримо саркастической. Но всегда полной веры в торжество красоты и правды. Это улыбка оптимиста, уверенно видящего будущее сквозь призму сегодняшнего дня.

Яркая индивидуальность обеспечила Акимову широкое признание в качестве блистательного художника театра — как в нашей стране, так и за рубежом. По многосторонности таланта, разнообразию творческих интересов и «ассортименту» профессий он был, пожалуй, рекордсменом: оформитель и иллюстратор книги, художник кино и портретист, крупнейший мастер театрального плаката, педагог и теоретик театрально-декорационного искусства... Он же — выдающийся советский режиссер и театральный деятель, народный артист СССР, создатель и руководитель одного из популярнейших театров — Ленинградского академического театра комедии. И — яркий публицист, автор остроумнейших статей и фельетонов об искусстве, наконец, оратор, выступления которого собирали толпы слушателей. Даже в области художественной фотографии у него было чему поучиться... Право, если бы природа распределяла таланты более пла-

номерно, отпущенного ему одному с лихвой хватило бы десятку одаренных людей.

Естественно, что творческое наследие мастера труднообозримо. Во всяком случае, альбом не рассчитан на всестороннюю характеристику его искусства, а призван дать представление лишь о том, что сделано Акимовым-художником.

Почти вся жизнь его прошла в Ленинграде, неподалеку от набережной Невы и ее протоков, да и учился он тут. Дело, однако, не в этом: мало ли кто жил либо учился в Ленинграде! Важнее духовная печать, наложенная городом на его творчество. В искусстве Акимова отразилась художественная душа города.

Акимов рационален, и это так естественно для «умышленного» города.

В сопоставлении с Москвой ленинградская художественная школа — это школа рисунка, и преобладание у Акимова графической стороны над живописной бросается в глаза. А специфическая для петербургской школы тенденция к связи рисунка с издательским делом, с полиграфией и театром — не та ли самая, что породила «Мир искусства»?

Книг в его обложках, появившихся в 20-е годы, немало — больше сотни: речь, однако, не о продуктивности. Уже в первых работах — за модным антитрадиционализмом, упраздняющим память о «роскошных изданиях», современники различали энергию таланта, остро чувствующего новое время. Что бы ни оформлял Акимов (а его жанровый диапазон широк и не включает только, пожалуй, поэзию), он имеет дело исключительно с современными авторами и хочет



Н. П. АКИМОВ
Начало 1950-х годов

говорить на современном графическом языке. Язык этот в то время не был разработан. И художник искал. Брошюры об американском и немецком кино и его звездах заключены в «экспрессионистские» обложки, где кинокадр смонтировали с динамичной геометрией акцидентного набора. Пьесы, романы и рассказы, книги о современном театре и цирке несут на себе энергичный рисунок акварелью или тушью — своеобразный «портрет книги». Установившаяся как-то сразу графическая интонация определена, даже жестковата. Главное оружие — композиция; стержнем обложки обычно становится остроумный прием, пластическая выдумка — от антропоморфной комбинации шрифта названия до трюковых решений, когда, к примеру, сквозь кружок, вырезанный в обложке, виднеется эниграф, помещенный на титуле.

В раскаленном воздухе эстетических и творческих баталий тех лет сложились как его искусствопонимание, так и идеал художни-

ка — не добропорядочного отображателя будней, а творца праздника и праздничного зрелища, искателя нового, каждое произведение которого не что иное, как эксперимент, а работа над ним сродни изобретательству. С этим временем ассоциировался у него самый тип деятеля нового искусства — Вахтангова и Эйзенштейна, Таирова и Татлина. С этим временем связаны и первые шумные победы молодого — от двадцати до тридцати — Акимова.

Симпатии Акимова на стороне молодых москвичей — Москва становилась тогда столицей мирового театрально-декорационного искусства, а сильнейшими были потрясения от спектаклей и художников — Камерного театра (Акимов: «Именно они толкнули меня на работу в театре»). Первыми ориентирами служили таировские «Адриенна Лекуврер», «Жирофле-Жирофля» и «Федра» в оформлении В. Фердинандова, Г. Якулова, А. Веснина, блистательно овеещающие теорию Таирова о пространственной среде спектакля и возможностях сценической площадки. Среди впечатлений на всю жизнь — вахтанговские «Принцесса Турандот» и «Гадибук» — оформленные художниками И. Нивинским и Н. Альтманом.

Особенный интерес Акимова вызвали опыты в театрах Таирова и Вахтангова по разработке пластической среды комедийного спектакля, явно поднявшие на новую ступень всю «смеховую культуру» (выражение Бахтина) общества.

Интенсивно развивалась «смеховая культура» и в Петрограде — даже количество комедийных и развлекательных театров было здесь рекордным. Театры эстрадных обзрений и ревю, миниатюр, пародий, комической оперы. Акимов еще студентом принимал участие в их оформлении. В его глазах эстрадный спектакль, забавный фарс или социальная комедия были эстетически равноправны, и, работая во всех комедийных жанрах, он с самого начала не знал здесь соперников.

Его шаржированные костюмы и гримы сверкали остроумием. Он умел делать бутафорию, вызывающую хохот. В оперетту, этот традиционный заповедник светской роскоши и декоративной пышности, он внедрил современные лаконизм, динамику и легкость во имя объемных деталей, вчистую отказался от живописной завесы и, разви-

вая идеи Таирова, смело видоизменял поверхность планшета.

Спектакль в его оформлении, как правило, обретал черты эксцентрические: в этом смысле нет разницы между трюковой лошастью в «Фальстафе» Дж. Верди и конструированием аттракционов в оперетте Ф. Легара «Ту-Ту» — «ледяные горы» и огромное колесо, вращающееся под колосниками. В «сверхсовременном стиле» он оформлял не только впервые поставленную в Петрограде «Баядеру» И. Кальмана, но и старые оперетты Ж. Оффенбаха, где, меняя место и время сценического действия, перебрасывал события из древности на архисовременный аэродром и океанский пароход, для чего впервые на опереточной сцене ввел конструкции из станков и лестниц («Креолка»), а в эскизах костюмов к «Прекрасной Елене» изображал царицу Трои в виде Лиги наций. Речь шла о создании сочной сценической среды, соответствующей не столько сюжету, сколько жанру произведения, его живой и веселой душе.

Интересно, что, восторгаясь открытиями московских конструктивистов и осваивая их уроки, он не стал эпитомом: эстетическое сектанство и иронический склад ума, по видимому, несовместимы. Декорационный идеал Акимов включал конструкцию как фактор технологического решения образа, но не желал ею ограничиваться.

Опыт Мейерхольда и его монтажников использовался обычно «в спятом виде» как одно из звеньев собственной гибкой системы.

Примеров немало. В работе над одним из первых макетов Акимов воплощает идеи сценического конструктивизма, только что сформулированного Л. Поповой в «Великодушном рогоносце». Те же доски и фанера, те же станки, лесенки и вертящееся колесо, даже сходная ориентация игровых площадок и всей установки в пространстве сцены; компонент, у Поповой отсутствующий, — только труба, несмотря на свой странный изгиб, намекающая здесь на образ парохода. Акимов выглядит ортодоксальным конструктивистом, умело использующим новейшие открытия для усиления динамики действия, — его установка с легкостью трансформируется, диктуя ритмическую основу спектакля: пароход — кабачок — улица. Но конструкция нужна ему для осмеяния, для обострения комедийного эффекта в этом веселом спектакле («Мистер Мо-



И. П. Акимов в своей мастерской
1960 год

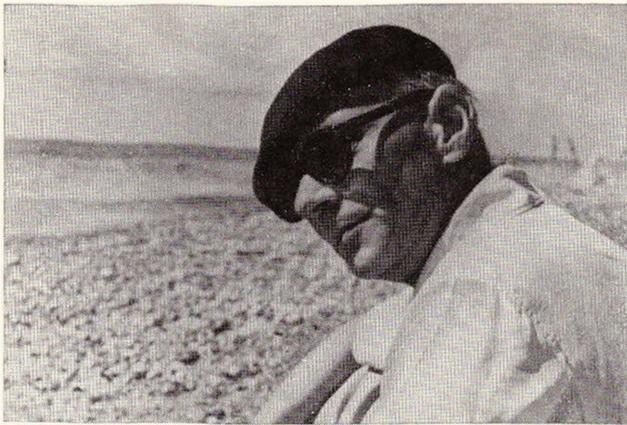
гридж-младший» М. Тригера, 1924). В другом проекте (точнее, чертеже) комбинацию тех же геометрических элементов дополняют другие, у конструктивистов ничуть не менее популярные — веревки и рейки. Но это ироническая декорация к гротеску И. Евреинова, высмеивающему лавину спектаклей, где классическая пьеса перекраивается до неузнаваемости («Дашь Гамлета»). Конструктивист Акимов, пародирующий конструктивизм!

Называя себя человеком двадцатых годов, Акимов не просто выплачивал романтическую дань времени своей молодости. В те суровые и динамичные годы захваченный общим энтузиазмом, завороченный зорями новой культуры, он ринулся в круговорот художественной жизни, чтобы бороться за активное, действенное, современное искусство.

К примеру, откуда у него, ценителя и знатока великих мастеров прошлого, это недоверие к возможностям современной станковой картины, полное отсутствие влечения к масляной живописи?

Быть может, ему уже тогда были присущи физическое ощущение тесноты выставочного вернисажа и стремление вырваться навстречу шумному зрительному залу, вера в безграничную силу театра.

В это первое свое творческое десятилетие (1922—1932) он с равным увлечением работал в театрах и для издательств — жизненное призвание не проявилось еще со всей категоричностью, да одно ничуть и не ме-



И. П. Акимов на Шцунде
1961 год

шало другому — так бывает у талантливых людей.

По отношению к книжной графике мы вправе считать эти годы временем высоких достижений художника. Пластика его работ экспрессивна до эксцентричности. По чертежной определенности композиционных членений и ритмов, по стремлению говорить с современниками на современном графическом языке видно, что недавняя работа в плакатной мастерской Пролеткульта, где выполнялись агитационные лубки и плакаты, не прошла даром. Странно, автор этих обложек, где изрядную роль играет затейливая композиция шрифта, писать шрифт явно не любит и не умеет, он вполне беззаботен и к строгим законам книжной архитектоники — но интересен читателю и любопытен знатокам — не только протестом против привычного и банального, но подлинной творческой оригинальностью.

Жанровый диапазон Акимова-графика ограничен: не берясь за литературу давних времен или поэзию, он специализировался на новейшей советской, французской и немецкой прозе, на книгах и брошюрах о театре и кино. Книжки в его обложках стали появляться с 1923 года («Человек, который был четвергом» Честертон). Тут нет изданий со сложной структурой оформления — в лучшем случае дело сводилось к фронтиспису и нескольким иллюстрациям. Но и в таком скромном варианте, порой под гротескной метафоричностью плакатной обложки разворачивалась мрачная фантазматическая картина жизни и смерти буржуа («Смерть господина Жюльена» П. Боста, 1926). Наиболее капитальными работами были рисунки к книгам издательства «Academia» —

девятнадцатитомному собранию сочинений Апри де Ренья (1924—1927) и восьми томам сочинений Жюлья Ромена (1925—1930).

У Акимова-рисовальщика свои стилевые корни, восходившие к Гансу Бальдунгу Грину и Иерониму Босху, но достаточно прочные и в петербургской школе. Ему, выросшему на выставках «Мира искусства» военных и послереволюционных лет, с их творческим энциклопедизмом, культом рисунка и графики, пристальнейшим вниманием к театру и сценической живописи, были особенно близки Б. Кустодиев и Э. Серебрякова, Б. Григорьев и Ю. Аппенков, основы же мастерства он получил из рук поздних мирискусников — В. Шухаева, А. Яковлева, вместе с М. Добужинским возглавивших Новую художественную мастерскую, где Акимов учился (1916—1918). И раньше, и позднее он занимался у других учителей — поначалу рисовал по вечерам гипсы в возглавлявшейся Н. Рерихом школе Общества поощрения художеств, посещал воскресные и вечерние уроки в студии С. Зайденберга, короткое время учился и в петроградском Вхутемасе (1922—1924), но определяющую роль в подходе к рисунку сыграли все же уроки, преподанные Шухаевым: именно под воздействием этого неоклассика (так первое время именовал Акимов и себя) почерк ученика как-то сразу установился, оказавшись столь устойчивым, что даже десятилетия спустя сквозь его графические работы настойчиво проглядывал первоначальный стилевой костяк. Особенно в портретах: не вытекают ли некоторые профессиональные задачи, которые автор ставил перед собой в портретных рисунках (к примеру, 1960-х годов), из тех, что он решал еще в чудом сохранившемся сапгином «Портрете мальчика» 1919 года? Мы имеем в виду четкую определенность и рельефность пластической формы, активную роль светотени, лепящей объем, наконец, энергичный контур, акцентированный характерное.

Интерес к портрету — лучшему виду тренажа, необходимого ему как художнику, и единственной форме «творческого отдыха», проходит сквозь всю акимовскую жизнь. (Любопытно, что никогда, даже в юности он не писал пейзажей!) То же сказывается и в его книжной графике: основой лучших то-

пальных рисунков является портрет героя, почерком напоминающий о Шухаеве, хоть экспрессивной энергией и далекий от него. Обычно это портрет ситуационный, когда персонаж дан не только в характерной среде, но в острый, умело срежиссированный момент действия.

В развитии ленинградской книжной графики 1920-х годов иллюстрации Акимова составляют звено своеобразное и существенное. Среди сугубо акимовских черт в иллюстрациях этих лет — остроумная пластическая завязка, масштабные парадоксы при резко фрагментированной композиции, «страшный» ракурс и совмещение на одном листе разных точек зрения и перспектив, крупный план — как в кино. Тщательная прорисовка деталей и акцентированная объемность придают равную убедительность бытовым реалиям и элементам фантастическим. Интересен один из приемов, позволяющих, передавая пространство, не разрушать плоскость книжной страницы — в таких рисунках отсутствует воздушная перспектива. Все это обособляет акимовские работы; экспрессивные и пронизанные иронической усмешкой, они явно имеют значение не только для биографии своего автора. Сходные черты несут в себе и театральные работы этих лет, прежде всего — театральные плакаты и эскизы костюмов. Что касается первых, то они появляются у Акимова с 1926 года, когда этот вид театральной графики только еще возникал («Продавцы славы» М. Паньоля и П. Нивуа); понимая плакат как графический девиз спектакля, художник стремился предварить им каждую из крупнейших своих работ. Вторые поражают целой россыпью персонажей — от Фальстафа, Тартюфа и Гамлета до пошлого современного буржуа. В каждом из листов, отнюдь не предназначенных к вернисажу, художник решает задачи практические — разрабатывая костюм, предвосхищает актерский образ, что делает эскиз как бы портретом героя спектакля. Самые удачные — самые острые по трактовке, не без шаржирования и гротеска. Положительные герои часто схематичны: действенный оптимизм Акимова имеет природу ироническую и уже в ранние годы покоится на осмеянии и развенчании зла.

Каждый из эскизов обладает и графической цепкостью — как виртуозно исполненная акварель. Заметим к слову, что с самого начала у Акимова отсутствует интерес к коло-



Эдуардо де Филиппо
и Н. П. Акимов
1964 год

ристическим эффектам, импрессионистскому мазку или стихии живописи — он хочет быть графически четким и определенным, в этом отношении примыкая к ленинградской школе художников театра. Так и в декорационных эскизах. В 1920-х годах художник писал их лишь к незначительным постановкам, да и то в порядке исключения, обычно же клеил макеты — а они живут недолго. Это досадно: уже в свой «стартовый» период Акимов предстает художником изобразительным и дерзким. Его деятельность удивляла напористой энергией, ненавистью ко всему привычному и банальному. Репертуар — от легкого скетча и развлекательного ревью до высокой трагедии. Театры — от кабаретной эстрады, «Вольной комедии» и «Балаганчика» до академических.

Акимов числился среди новаторов. Пьеса для него — и повод к сценическому эксперименту с высокой степенью риска. Работая, он не боится ошибок. Режиссеры К. Хохлов, А. Диккий, А. Попов, А. Феона, наконец Н. Петров, с которым он образовал длительный творческий «тандем», приглашали его, когда хотели создать зрелище принципиально современное и нередко эксцентричное. И вступая в контакт, знали, что совместная



Репетиция «Ревизора»
в Театре комедии
1958

работа с ним трудна: как правило, оформление Акимова задавало тон спектаклю, диктовало весь его строй и стиль. Но режиссеров привлекал непредвзято зоркий, вне постановочных штампов взгляд художника на драматургию как на исходный материал для спектакля — обязательно оригинального, неожиданного по интерпретации, остроумного по приему.

Советское театральное-декорационное искусство переживало тогда сложное время: измотанные в арьергардных боях живописцы-декораторы отступали перед конструкторами и моптировщиками; сценическая живопись мастеров «Мира искусства», еще недавно гордившихся мировым признанием, подвергалась нападкам то за «эстетизм», то за «ретроградность». Акимов пришел в театр, чтобы низвергнуть традиционалистскую систему писаных завес, надуг и кулис, заменив их новой системой, технически и эстетически соответствующей индустриальной эпохе: строенной и трехмерной, свободно использующей пространственные параметры сценической коробки. Вот почему он клеил макеты.

Испробовав ортодоксальный сценический конструктивизм в духе Л. Поповой («Мистер Могридж-младший» М. Тригера, 1924), Акимов возвращался к нему крайне редко («Атилла»). Он использовал опыт конструктивизма в собственных экспериментальных целях, не пренебрегая даже пародированием его («Даешь Гамлета» Н. Евреинова, 1924). Декорацию, костюм, бутафорию понимал как представление важнейших действующих лиц, обладающих не только ог-

ромными выразительными, но и игровыми резервами. Эстетическая проблематика тесно смыкалась у него с технологией и техникой сцены.

Обеспечивая современному спектаклю динамичность, он осваивал сценическую машинерию, вводил световую проекцию, отдельные приемы и средства заимствовал у кишематографа — последовательно проводил «электрификацию», «индустриализацию» и «кишофикацию» театра. Опыты по исследованию зрелищных потенций сценической площадки, наклонного планшета, новейших фактур и их контрастов следовали один за другим. В центре же внимания — разработка системы строенных элементов как основы оформления, анализ их способности к трансформации, их мобильности при переменах. Живописи как таковой в спектакле нет, используется только реальная окраска предметов — но изобразительно-повествовательная функция декорации сохранена. При таком подходе оформление становится лаконичным, а пластический строй стремится к геометризму.

Путь Акимова оказался результативным. В пародийно-полюемическом по своей интерпретации «Гамлете» (1932) каждая из картин давала художественно убедительную экспозицию места и времени действия. В драме Ф. Раскольникова «Робеспьер» (1931) макеты на первом плане в сочетании с плоскими и лепными деталями на фоне черного бархата создавали иллюзию глубокого пространства. Рабочие эскизы к этому спектаклю чудом сохранились — маленькие, скромные. Один — ровные ряды голов на черном фоне — вряд ли взволнует зрителя... Но ведь он не более, чем след интереснейшего замысла: в огромном зале Конвента неотвратимо, как рок, встают со своих мест депутаты, голосуя за казнь Робеспьера, — это медленно вздымается, создавая поразительный по театральной иллюзорности эффект, огромная рама, обтянутая черным бархатом и усаженная скульптурными головами-куклами... В историко-революционных спектаклях «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (1927), «Разлом» Б. Лавренина (1927) и «Страх» А. Афиногенова (1931) на сцене возникали масштабные и монументально-выразительные в своем лаконизме объемно-пространственные декорации, где строенная перспектива с успехом заменяет

писаю. Акимов был уже известным, признанным мастером, вместе с В. В. Дмитриевым уверенно возглавлявшим ленинградский отряд художников театра.

Вслед за тем в спектаклях 1930-х годов тип и стиль оформления во всех деталях, казалось бы, проверенных, сложившихся и отработанных Акимовым, начинает испытывать сильнейшие тенденции к изменению. Внешнее осовременивание классической драматургии демонстрирует свою бесперспективность. Жесткость объемов и индустриальный геометризм композиций, еще недавно слывшие верными признаками поваторства, от спектакля к спектаклю смягчаются; строгий лаконизм, теряя лозунговую остроту, внезапно обнаруживает свою аскетическую природу, а роль цвета непрерывно возрастает — происходит своеобразное цветообогащение сцены. Не удивительно, что эскиз декорации становится теперь обязательным, этапным звеном творческого мышления художника. Так у Акимова находит свое отражение общий процесс углубления социально-изобразительной функции оформления, идущий в советском театральном-декорационном искусстве тридцатых годов; процессу этому, как известно, сопутствовало безоговорочное амнистирование живописи на сцене.

У Акимова, однако, статичная декорация (картина, живописными средствами изображающая точное время и конкретное место сценического действия) так никогда и не вытеснит декорацию объемно-пространственную, выразительные возможности которой живопись лишь дополнит и усилит, а в иных случаях властно объединит ее многочисленные компоненты. О таком подходе свидетельствуют уже первые спектакли «с живописью», в которых художник, теряя в остроте и лаконизме, выигрывал в жизненной достоверности — «Суд» В. Киршопы (1933) и «Гибель эскадры» А. Корнейчука (1934).

Но к этому времени Акимов уже тяготился ролью простого оформителя или даже штатного художника театра, отстаивая свою независимость, вторгся в режиссерский план и образный строй спектакля в целом, все настойчивее покушаясь на прерогативы постановщика. Убежденный, что секрет целостности спектакля состоит в совмещении функций художника и режиссера, он мечтал о полновластии. Опыты подобного рода в советском искусстве уже были: так созда-



Г. М. Козищев и
Н. П. Акимов
1960-е годы

вал свои лучшие спектакли художник и режиссер А. Бенуа, художники С. Эйзенштейн и И. Шлепянов стали режиссерами-постановщиками.

Неоднократно выступая режиссером и художником в начале 1930-х годов, Акимов обычно добивался лучших результатов в комедийном жанре, где оформление допускает большую экспериментальную дерзость и выдерживает любую степень условности; здесь в первую очередь должен быть назван водевиль Э. Лабиша «Святыня брака» (1933), где остроумные декорации, элегантные костюмы и «играющие» вещи удивительно тонко соответствовали жанру легкой французской комедии. Это был спектакль, во многом предваривший последующие искания художника. Систематическую же работу в этом направлении Акимов начал с момента рождения «своего» театра — организованного им в 1935 году Ленинградского театра комедии.

Театр оказался на редкость жизнеспособным. Возникнув как актерская студия под эгидой художника, он уверенно — с первых же спектаклей — определил свою линию в оформлении, ставшую основой для сложения неповторимого стиля труппы в целом, что сразу же обеспечило новому театру высокий эстетический престиж и завидную популярность. На протяжении десятилетий, оставаясь под руководством Акимова под-

лишней лабораторией советской комедии, он превратился затем в авторитетную академию этого специфического жанра, что, получив всеобщее признание, отразилось даже в его названии с 1967 года — Ленинградский академический театр комедии.

Работа режиссера и художника в этом театре труднорасчленимы; есть, однако, основания утверждать, что взаимоотношения между ними носили характер своеобразный и художник занимал здесь место особое.

Есть театры, работа которых строится в расчете на одного или нескольких ведущих актеров, определяющих репертуарную и художественную линию труппы. В других пути развития и творческих исканий властно прокладываются режиссером. Рядом с подобными «театром актера» и «театром режиссера» существуют и такие, где сценическая жизнь сосредоточивается вокруг идейного и эстетического знамени драматурга. Творчество Акимова объективно вело к созданию театра иного типа. Такого, где художник вышел из служебной роли, нередко отводившей ему в спектакле, и, обретая самостоятельность, сомкнув свою работу с общими режиссерскими задачами, стремится к спектаклю целостному, насквозь пронизанному единством замысла. В основе такой постановки — ум, зоркий глаз и чувство художника, мыслящего как режиссер.

Впрочем, в Театре комедии художник не ограничивался декорациями и костюмами. Говорят, что театр начинается с вешалки. Для Акимова он начинался на улице, там, где среди людской и транспортной толчеи, афиш и объявлений внимание прохожего останавливает театральный плакат: не просто рекламная афиша — он должен не только заинтересовать, но и настроить на эмоциональную волну спектакля. Именно здесь случайный прохожий становится потенциальным зрителем.

Плакат у Акимова стал обязательным элементом оформления спектакля после пьесы «Мое преступление» (1935), открывшей собою большую серию плакатов Театра комедии — в броской и запоминающейся графической форме они концентрируют идейно-образную суть постановки.

Но плакат, по Акимову, — лишь начальное звено последовательной и развернутой экспозиции представления. Переступая порог театра, зритель всюду встречается с

художником: на обложке программы и в брошюрах, выпускаемых к основным постановкам, — продолжение графического рассказа о спектакле. В фойе — выставка декорационных макетов. Заняв свое место в зале, зритель уже подготовлен к восприятию спектакля.

Художественная целостность комедийного спектакля как особого жанра синтетического театрального зрелища — такой с самого начала была программа художника в его театре. Он с увлечением разрабатывал теорию и практику этой программы.

Среди акварелей и гуашей Акимова 1930-х годов, сделанных для Театра комедии, — эскизы к пьесам советских драматургов (шедевром Акимова справедливо считают оформление «волшебной сказки» Е. Шварца «Тень», 1940), русских классиков, французских, испанских и английских комедиографов; красноречивы эскизы к «классическому циклу» — «Школа злословия» Р. Шеридана (1937), «Собака на сене» и «Валенсианская вдова» Лопе де Вега (1936 и 1939), «Двенадцатая ночь» В. Шекспира (1938), детально прорисованные, энергично расчерченные эскизы, композиция которых построена на повествовательном принципе. В каждом живет оценивающий взгляд художника — то восторженный, то тревожный, то иронический. В его глазах портал сцены — окно в мир, где непременно действуют законы, диктуемые образной структурой спектакля. Пространство регулирует акимовские правила перспективы — оно формируется строеными элементами (объемной бутафорией и макетами, подвешенными и расставленными по сцене) в сочетании с цветным горизонтом либо живописью завесы, падуго и кулис. Не забыты и другие средства — скульптура и аппликация, светящиеся краски и пневматика. Архитектура, пейзаж и костюмы, образующие этот мир, исходят из ремарок драматурга, но свободно сфантазированные художником — у каждой постановки собственные «география» и «история», даже свое время — то намеренно уплотненное, то растянутое. А сценические персонажи — будь то испанцы XVII века, французы прошлого столетия либо наши современники — они вместе с тем артисты-лицедеи, действующие в условной мажорно-красочной среде, дышащие сухим и прозрачным

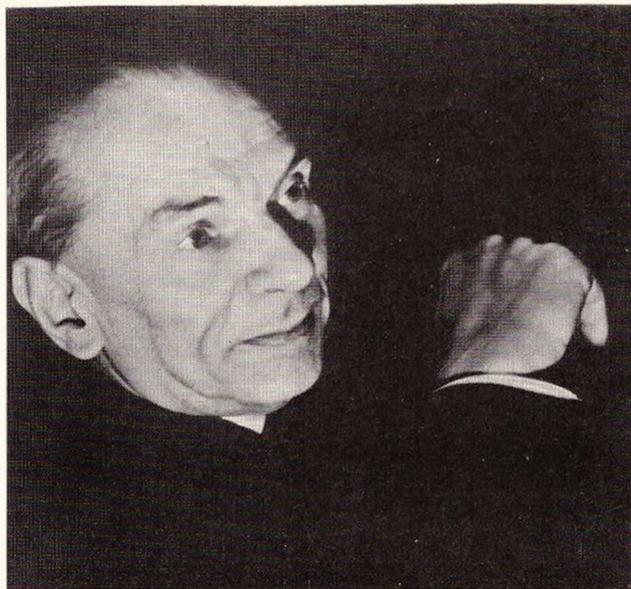
воздухом сцены, где все трактовано, как в игре, — занимательно, с забавными, часто озорными деталями; вещи здесь тоже относятся к комедийному жанру, они могут быть гротескными и трюковыми, эксцентричными и трансформирующимися.

Системе оформления комедийного спектакля, сложившейся в период расцвета Ленинградского театра комедии (вторая половина 1930-х годов), Акимов не изменял и позднее. Совершенствуя же ее, придерживался единой цели: добиться того, чтобы в театре не было ничего неизобразимого. Даже в первое послевоенное десятилетие он выступал за открытую театральность против декорационной безликости и серости, за реализм острый и активный, учитывающий жанровую специфику спектакля. Он сотрудничал тогда с МХАТом и Театром им. Евг. Вахтангова в Москве, с Ленинградским театром драмы им. А. С. Пушкина и Большим драматическим, с увлечением выступал как художник кино (лучший его фильм — «Золушка», 1947 г.), а одно время, покинув Ленинградский театр комедии (1949—1955), работал художником и режиссером в Театре имени Ленсовета. Но и в этот период, в черед сменяемых спектаклей разных жанров, наиболее значительны оформленные им комедии — от непритязательного водевиля Э. Лабиса «Путешествие господина Перришона» (1946) до гневной сатиры М. Салтыкова-Щедрина («Тени», 1951) и А. Сухово-Кобылина («Дело», 1954).

Сухово-Кобылин — среди любимых драматургов Акимова последнего двадцатилетия. Художнику принадлежит возрождение «Дела», считавшегося песенничным: он работал над спектаклем 1948 года, в 1954 году ставит «Дело» в театре Ленсовета, в 1964 году — в Ленинградском театре комедии, который он опять возглавляет.

Акимов подводит итоги.

Его рабочему дню трудно не подивиться. Помимо прежних своих дел, он впервые занимается театральной педагогикой, воспитывая художников-технологов, — профессор, возглавляющий кафедру Института театра, музыки и кинематографии. Участвуя во всех крупных выставках советского искусства, он готовит и собственные экспозиции — они с успехом проходят в Ленинграде и Москве (1956, 1958, 1959, 1961, 1963, 1965). Он деятельно интересуется публицистикой, дает интервью, пишет



Последняя фотография
П. П. Акимова
1967 год

теоретические статьи и фельетоны о театре и сценическом оформлении, на конференциях и диспутах выступает с докладами о режиссуре и проблематике декорационного искусства, ведет большую работу в Союзе художников, наконец, выпускает сборники своих трудов — книги «О театре» (1962) и «Не только о театре» (1966); в них следует отметить глубину и остроту, с которыми трактуется вопрос о роли и месте художника в советском театре.

В 1960-е годы он немало времени уделяет графике.

Акимов рисовал карандашом или углем, акварелью или тушью, пастелью, темперой. Еще с юности Акимов зарисовывал всех интересных людей, с которыми приходилось встречаться, — это актеры и в жизни, и в ролях, режиссеры, художники и музыканты, а также непремьенные гости театральных премьер. Начав с беглых набросков в альбоме как записей в своем театральном «дневнике», разрабатывая затем портрет психологический, центром которого служит анализ душевного состояния, выражающегося в лице модели, он в конце 1950-х годов пришел к своеобразному типу портрета как графического «рассказа о человеке». Это чаще всего погрудный портрет, рисованный с натуры углем, белыми по цветному фону или гуашью, или акварелью,

пастелью или темперой, где реальный интерьер либо сфантазированный фон, метафорически раскрывая духовные интересы модели, похож на акимовскую декорацию. Рисуя нарядный декоративный женский портрет, автор обычно очарован, восхищен моделью; мужские же — строго стоят на самой границе шаржа, а порой, не выдержав проверки иронией, с усмешкой переступают ее.

В конце 1950-х — 1960-х годов его галерея «театральных портретов» пополнялась особенно быстро — в ее составе уже свыше четырехсот листов.

Он и теперь продолжал оставаться единственным крупным мастером, всерьез занимающимся театральным плакатом; уже в шестидесятые годы было ясно: Акимов в этой области — живой классик. Он с увлечением работал и над графикой малых форм — театральные эмблемы, марки, пригласительные билеты.

После длительного перерыва он вновь обращается к книжной графике, оформляя собственные книги и книги «своих» драматургов — сборник пьес Евг. Шварца, комедии советских и зарубежных авторов, только что им поставленные. «Повесть о молодых супругах» Евг. Шварца и «Кресло № 16» Д. Угрюмова, «Трехминутный разговор» В. Левидовой и «Опаснее врага» Д. Аля и Л. Ракова, «Деревья умиряют стоя» А. Касоны — каждая из этих книг интересна не только плакатной броскостью и свежестью празднично-театральной одежды, но как графический вывод, формула размышлений художника-режиссера о спектакле. Принцип развернутой графической экспозиции спектакля, проводившийся Акимовым с подлинным энтузиазмом, получает здесь дальнейшее развитие. В этих книгах рисунок Акимова куда свободнее и раскованнее, нежели когда бы то ни было. Но не забыты и приемы тридцатилетней давности — шрифт нередко осмысливается как пиктограмма, а композиционное решение обложки строится на портретном образе. Интерпретация декоративных суперобложек в книжках этого цикла заставляет вспомнить об акимовских решениях молодых лет. Как бы утверждая органическую целостность графического творчества мастера, хоть и изменявшегося с годами, но сохранившего нетронутой свою сердцевину, свою сущность.

Он без усталости работает и над оформлением

спектаклей, создавая интереснейшие интерпретации «Дон Жуана» Дж. Байрона (1963) и «Свадьбы Кречинского» А. Сухово-Кобылина (1966), вновь и вновь возвращаясь к сказкам Евг. Шварца («Обыкновенное чудо», 1956; «Дракон», 1962). Он все больше идет к ясности и простоте, из своего богатейшего арсенала средств все чаще выбирает живопись и световую проекцию. В лучших постановках фантазия мастера по-прежнему кажется неисчерпаемой.

Последней работой художника Акимова стало тщательно продуманное и выполненное оформление комедии В. Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается». Режиссер Акимов не успел закончить этот спектакль. Репетиции прервала смерть.

Акимов стал историей.

Первая посмертная экспозиция его произведений в 1979 году, состоявшаяся в Ленинграде, позволила проанализировать творческое наследие мастера с позиций историко-художественных. При этом очевидно: значение отдельных сторон деятельности Николая Павловича Акимова для советской художественной культуры несомненно:

— в области советского театрального плаката имя Акимова неминуемо должно стоять среди создателей и многолетних пропагандистов этого вида графики, скорее всего — первым;

— на солидном — четыре с половиной десятилетия — отрезке истории нашего театрально-декорационного искусства Акимов бесспорно находился среди лидеров ленинградского отряда художников сцены, заметно влияя и на другие коллективы мастеров;

— без имени Акимова уже сегодня не обходится история ленинградской книжной графики, особенно 1920-х годов; можно предсказать с уверенностью, что со временем его работы украсят и страницы общей истории советского графического искусства; — «Театральные портреты», столь существенные для творческой биографии автора, имеют ценность преимущественно историко-театральную.

В славном прошлом советской художественной и театральной культуры не столь уж много имен, достойных стоять рядом с его именем. Научная история советского театрально-декорационного искусства 1920—1960-х годов не может существовать без наследия этого выдающегося мастера.