

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ

ДЕЛО О «ДРАКОНЕ»

А вас ли уж не драконили
разные господа
разными беззакониями
без смысла и без суда.
Но в самые тяжелые годы
от сказочника-поэта
мы столько слышали свободы,
сколько видели света.

Ольга Берггольц

Докладчик:
– На сегодняшнее число мы имеем
в Италии фашизм.
Голос с места:
– Да это не мы имеем фашизм!
Это они имеют фашизм!
Мы имеем на сегодняшнее число
советскую власть.

Из записных книжек
И. Ильфа и Е. Петрова

Любоед Борджиа из шварцевской «Тени» утверждал, что человека легче всего съесть, когда он болен или уехал отдыхать. Золотое правило! Никиту Сергеевича Хрущева, например, в 1964 году коллеги по партии «съели» классическим способом: когда он отдыхал в Сочи. А главный режиссер и художник ленинградского Театра Комедии Николай Павлович Акимов, несмотря на то, что заверял актеров в своей несъедобности, в 1949 году был успешно «съеден», то есть снят с должности, во время гастролей его театра в Москве. «Дело» неуязвимого остроумца Акимова, видимо, достигло наконец нужной степени пухлости. И терпению чиновников от искусства пришел конец. Прозрачность их намерений и аргументации выглядела бы анекдотично, если бы речь не шла о человеческой жизни. Акимову припомнили все: и – в который раз! – его «Гамлета» (1932), и его «Дракона» (1944). Тогда еще Акимов пошутил: «Впечатление, что меня послали в Сахару торговать мороженым, а льда не дали».

В разгар московских гастролей «Правда» опубликовала убийственную для Театра Комедии статью¹, где, в частности, говорилось: «Театр, некогда пробавлявшийся дешевой, салонной западной комедией, поставил <...> за последние годы ряд пьес советских драматургов. Однако в Театре Комедии относятся к постановке пьес советских авторов формально. Об искоренении рецидивов эстетства и формализма должна идти речь, когда мы ставим перед собой вопрос о дальнейшей творческой судьбе театра. <...> Художественное руководство театра не отдает себе отчета в той простой истине, 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 отвечая требованиям идейности, отличался высоким художественным мастерством». Автор статьи «явственно обнаруживал единую эстетическую природу “чисто театрального” формалистического

¹ Граков Г. Рецидивы формализма// Правда, 1949, 5 августа.

Опыт



стиля Н. Акимова с мизерной культурой безыдейной буржуазной комедии» (курсив мой. – М.З.).

Самое грустное, что нечто похожее не устраивало в Акимове не только «правую», но и «левую» критику. Шесть лет спустя, откликаясь на московские гастроли Театра Ленсовета, который Акимов возглавил после Комедии, даже Б.И. Зингерман отметил: «Искусство Акимова высокопрофессионально, высококультурно. Акимов воспринимает мир очень вещно, конкретно. Поэтому ему так удаются детали. Эта сугубая конкретность акимовского мышления спасла творчество художника от пустой условности и сделала его рафинированное искусство доступным и доходчивым <...> Такое, казалось бы, гармонически ясное и цельное, искусство Акимова долгое время несло в себе очевидное противоречие. Оно выражалось в разрыве между высокой культурой, утонченным профессионализмом акимовского творчества и его общественной незначительностью» (курсив мой. – М.З.)². И это было сказано тогда, когда Акимов на гастролях Театра Ленсовета продемонстрировал свои сатирические и, казалось бы, как раз общественно значительные работы – «Дело» А.В. Сухова-Кобылина и «Тени» М.Е. Салтыкова-Щедрина. В противоречивой оценке режиссерского метода был точно подмечен парадокс апологета комедии. Такую важную составляющую театра, как развлекательность – тем более, когда речь идет о комедии, – режиссер никогда не отвергал. Даже милые сценические пустяки выходили у него стилистически совершенными. Серьезным критикам, как и одиозным, развлекательность тогда была не по

душе. Сознание и у лучших людей форматировалось системой. Пропитанные идеологией, «средой обитания», даже самые правдивые, самые либеральные и талантливые из них талантливо заблуждались, пребывая в конфликте с собой. Так, блестящий ленинградский театровед И.И. Шнейдерман в 1987 году в личной беседе с автором данной статьи признавался: «Мы все требовали от Акимова то, чего он не должен был и не хотел дать». Вспомнил И.И. и свое «Открытое письмо Акимову» 1947 года, в котором 37-летний театровед осыпал режиссера упреками: «Вы хорошо постигаете природу театра. <...> Да, Вы любите театр, но если бы вы также любили самую жизнь, материал жизни! <...> В комедиях, которые вам иногда приходится ставить, меня раздражает не наличие признаков комического, а отсутствие признаков правды» (курсив мой. – М.З.). Театр комедии – не цирк, не парижский «Водевиль», не «Невский фарс». Где драматический театр – там психология, быт, правда»³. Сильная отповедь. В те годы не то что слово, а буква порой несла в себе смертельную опасность. За «слово» попал в лагерь сам Шнейдерман, а другой ленинградский критик Д.И. Золотницкий всю войну прошел в штрафном батальоне – за описку в журнале, редактором которого был.

Тем не менее, обезвредить Акимова, видимо, было трудно, поэтому ругательные статьи в «деле» Акимова сначала копились, а после вышеупомянутой статьи в «Правде» все решилось быстро. Из Москвы на гастроли в Сочи (в августе 1949-го) Комедия поехала уже без художественного руководителя. Что же касается

² Зингерман Б. Акимов сегодня // *Театр*, 1955, № 12. С. 43.

³ Шнейдерман И. Открытое письмо Акимову // *Театр*, 1947, № 8. С. 47.

правды, то не ее ли бежали ответственные товарищи, закрывая лучшие акимовские постановки?

15 августа 1949 года в газете «Советское искусство» было опубликовано решение Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР о положении дел в Театре Комедии. Н.П. Акимову инкриминировалось подражание Вс. Мейерхольду, а также работа в стиле так называемого «экспрессивного реализма». Пугающий термин был трактован, как проповедь формализма и развернутая на практике программа безыдейного искусства, искажающего действительность.

Непохожесть Акимова ни на кого была раздражающе броской. Не удивительно, что художник круглосуточно был готов отражать удар. Е.Л. Шварц, словно отвечая его оппонентам, писал об этом так: «Всегда пружина заведена, двигатель на полном ходу. Все ясно в нем. Никакого тумана. Отсюда правдивость. Отсюда полное отсутствие, даже отрицание магического кристалла. <...> Акимов жаден еще до власти, до славы, до жизни и как человек умный, позволяет себе больше, чем другие. Жаден до того, что не вылезает из драки. Есть множество видов драки. Теперь в театральных кругах победил вид, наиболее мучительный для зрителя: вцепившись в противника когтями, разрывая пальцами рот, ударяя коленом в пах, борец кричит: “Необходима творческая среда”, “без чувства локтя работать немыслимо”, “социалистический реализм”, “высокая принципиальность”, “не умеют у нас беречь людей”, – и так далее. Акимов в драке правдив, ясен и смел до того, что противник, крича “мир хижинам, война дворцам” или

нечто подобное, – исчезает. <...> Единственный боец, на которого я смотрю в этой свалке с удовольствием, – Акимов. Он не теряет чувства безразличности, как безразличник эпохи Возрождения, не кричит, кусая врага: “прекрасное должно быть величаво”. <...> И, наконец, он чуть ли не единственный имеет в своей области пристрастия, привязанности, обнаруживает чуть ли не гениальное упорство. Правдив, правдив!»⁴.

Дело о «Драконе» многое объясняет в судьбе Акимова и его театра, и все расставляет на свои места.

«ДРАКОН»–1944. СТРАХ УЙДЕТ

Мифологическое сознание давно укоренилось в нашей памяти. «Проклятая пора эзоповых речей» (В.И. Ленин) приучила нашу мысль к изобретательности выживания смыслов. В эпоху политической диктатуры, когда в театре установилась власть режиссеров, это оказалось кстати. Мы преуспели в искусстве расшифровки театральных знаков-посланий.

В эпоху диктатуры острые произведения могли быть обнародованы лишь в условиях «оттепели». Именно в такой момент, в 1962 году, проскользнул в печать (с согласия самого Хрущева) «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына, но после брежневского переворота и свержения власти Хрущева жизнь страны замедляется, трансформируется ее стиль, и не один Солженицын становится *persona non grata*. Театр Комедии с 1935 по 1968 годы (за вычетом периода отставки Акимова с 1949 по 1955 годы) оставался островом свободы. Акимов был ее гарантом и заложником. Власть это настораживало.

⁴ Житие сказочника. Евгений Шварц. М, 1991. С. 340.

Опыт

Дважды – в 1944 и 1962 годах – подцензурный «Дракон» Е. Шварца появлялся на сцене Театра Комедии. И тот факт, что пьеса не могла долго удержаться на сцене, свидетельствовал со всей определенностью: неладно что-то в нашем королевстве. Такую уж сказку сочинил этот добрейший, нежнейший, остроумнейший человек. При любом режиме в ней чуяли крамолу.

Страх репрессий у советского человека в военные годы был вымещен другим объектом: объявился враг внешний, враг страшнее. Страна боролась с фашизмом, и драматург Е. Шварц в

опасности. Во время Второй мировой войны все «протестные» (по отношению к фашизму) художники мира писали в тех или иных ракурсах о свободе, вине, покаянии, о страхе и ответственности. Духовное противостояние выражалось по-разному. Хемингуэевский «трагический стоицизм» был не каждому по плечу. В 1941-м, после бомбардировки дома, покончила с собой В. Вулф, в 1942-м в знак протеста против деградации Европы совершил суицид С. Цвейг. В 1943-м Т. Манн написал своего «Доктора Фаустуса», Ж. Ануй – «Антигону», Ж.-П. Сартр – «Бытие и ничто», Г. Гессе завершил нежную утопию



1943 году безболезненно прошел цензуру со своей новой, самой сильной, провидчески страшной пьесой. «Крепким орешком» оказалась эта сказка, детская наивность которой проявила бесчеловечный алгоритм военной политики. До соцреализма «Дракону», как современной советской пьесе, было далеко...

Человек может освободиться от страха лишь в минуту большой



«Игра в бисер».

В том же 1943-м лондонский Театр Олд Вик «на ура» давал пьесу К.М. Симонова «Русские люди». В 1944-м Лоренс Оливье вышел на сцену Ричардом III. Через год актер снял фильм «Генрих IV», а Л. Висконти – «Одержимость». В «контру» фашистским идеологам, использовавшим миф «для достижения грязных целей» (Т. Манн), Сартр, Жироуду, Ануй, Брехт миф «гуманизировали».

Е. Шварц.
Портрет работы
Н. Акимова, 1942

Н. Акимов.
Автопортрет, 1940



Лев Колесов – Дракон

Борис Смирнов –
Ланцелот

В России тем же, по существу, занимался и Е. Шварц. Своего «Дракона», как вариацию мифа о Персее и Чуде святого Георгия, он дописал в 1943-м в Душанбе, где работал в эвакуации вместе с ленинградским Театром Комедии.

В 1943-м «эзопов язык» стал необходим и французам. Оккупированный Париж под носом у немцев ставит «Содом и Гоморру» А. Жироду с Ж. Филипом в главной роли и «Атласную туфельку» П. Клоделя (Комеди Франсэз, режиссер Ж.-Л. Барро). Ш. Дюллен показывает «Мух» Сартра и играет роль Юпитера в этой дерзкой переделке эсхилловской «Орестеи».

Удивительный феномен времени, неожиданная параллель: «Мухи» и «Дракон» оказались зеркальным отражением друг друга. В условиях фашистской оккупации абстрактные рассуждения французского философа-экзистенциалиста обрели непосредственный политический смысл и зазвучали, как призыв к гражданскому самосознанию и борьбе за свободу. В пьесе раскрывается иллюзорность

ницшеанского идеала сверхчеловека как безграничного самоутверждения. Свобода человека, по Сартру, неотчуждаема и неистребима. Все попытки ее подавления или отказа от нее происходят от раздвоенности существования. Между его «желанием быть богом» и достижением «бытия-в-себе» (при сохранности «бытия-для-себя») лежит пропасть, что превращает человека в одно лишь «тщетное стремление».

В спектакле Дюллена героем был тот, кто взвалил на себя ответственность за других. Прибывший в город детства душевно опустошенный Орест мучительно определялся в выборе. (В скобках заметим, что «мухами» французы называли шпионов, «Повелителем мух» считался издревле сам Вельзевул, в пьесе Сартра таким повелителем выступает многоликий Юпитер.) В спектакле-притче о проданной Франции зрителю нетрудно было вычитать актуальный подтекст. В этой болтливой драме были узнаваемы все герои: Орест – человек из Сопротивления, Эгисф – оккупант,

Опыт

ЭМ

Клитемнестра – профашистское французское правительство. Но главным здесь был великий и ужасный кукловод, Юпитер, меняющий внешность, поведение, статус – от прохожего до Бога. Тот, кого Орест победил. Демагогия власти страшна мнимым панибратством и одинакова при любом строе. Юпитер у Сартра менял обличье, стратегию и тактику ровно так, как Дракон у Шварца – Акимова. В сущности, оба были фокусниками-проходимцами, и каждый – колоссом на глиняных ногах, чье мнимое величие запрограммировано в головах запуганных и плохо информированных граждан. Только в спектакле Дюллена сцена изображала разрушенную Элладу, а у Акимова – сказочное Средневековье.

Великая Пустота распирала Дракона, она же заполнила и его наместника, Бургомистра. Наверное, это и есть магия места в буквальном смысле слова: того сиденья, которое сначала воспринимает повадки хозяина, а потом передает их по наследству следующему властителю. А поскольку закон такого поведения работает безотказно, то сама собою напрашивалась крамольная мысль: если освободитель Ланцелот будет лечить больные души, то кто будет ими управлять? И как обойтись без традиции жертвоприношения?..

Как рассказывала мне московский театровед Е.М. Ходунова, попавшие на закрытый просмотр «Дракона» испытали душевное потрясение и почти мистический ужас. Бдительная цензура, как ей и положено, испугалась раньше, и в унисон репутационному процессу заработал запретительный механизм. В Комитете по делам искусств шли совещания. «Помню, как я пытался

спасти в 1944 году “Дракона”, – вспоминал И.Г. Эренбург. – Я не говорил ни об искусстве, ни о той вечной правде, которой посвящена пьеса Шварца. Шла война, совещание происходило 10 ноября 1944 года – за две недели до того наши войска прорвались в Восточную Пруссию. Я говорил о том, что “Дракон” – удар по моральной стороне всех закамуфлированных покровителей фашизма. Защищал пьесу Н.Ф. Погодин, страстно говорил С.В. Образцов. Никто из присутствующих ни в чем не упрекал Шварца. Председатель комитета (М.Б. Храпченко. – М.З.), казалось, внимательно слушал, но случайно наши глаза встретились, и я понял тщету всех наших речей»⁵.

Как всегда в судьбе Акимова «кстати» подоспела статья «Вредная сказка», где о «Драконе» было сказано, что это «пасквиль на героическую освободительную борьбу народов с гитлеризмом». «Дракон – это палач народов. Но как относится к нему жители города, которых он угнетает? Тут-то и начинается беспардонная фантазия Шварца, которая выдает его с головой. Оказывается, жители в восторге от своего дракона. “Мы не жалуемся. Пока он здесь, ни один другой дракон не осмелится нас тронуть”, <...> народ предстает в виде безнадежно искалеченных эгоистических обывателей <...> Мораль этой сказки заключается в том, что незачем, мол, бороться с драконом – на его место встанут другие драконы поменьше; да и народ не стоит того, чтобы ради него копья ломать; да и рыцарь борется только потому, что не знает всей низости людей, ради которых он борется»⁶. Т.е. на самом деле смысл и истинное значение этой «сказки на все времена»



Палач.
Эскиз Н. Акимова

⁵ Эренбург И. Люди, годы, жизнь.

Цит. по: Огонек, 1987, № 24. С. 63.

⁶ Бородин С. Вредная сказка // Литература и искусство, 1944, 25 марта.

даже чиновники от искусства поняли прекрасно.

В принципе Акимов и Шварц могли бы привыкнуть к подобному развитию событий, поверив в его историческую закономерность. Шварц пишет, Акимов ставит, спектакль запрещают. Еще в 1935 году они задумали переделать для сцены сказки Андерсена «Голый король» и «Принцесса и свинопас», но работу запретили, когда спектакль был наполовину готов. Оборвалась с началом войны и жизнь поставленной в 1940 году Акимовым «Тени». Теперь на очереди был «Дракон». На войне, как на войне.

...Акимов репетировал пьесу быстро, регулярно выезжая из Душанбе, где работал в это время Театр Комедии, в Москву на переговоры о гастролях и за разрешением на постановку. Хронику рождения и смерти спектакля описал в своем дневнике Е. Шварц.

«1944. 23 января»

Акимов уехал в августе в Москву, и я остался в театре худруком. Кроме того, я кончал «Дракона». До приезда Акимова (21 октября) я успел сделать немного. Но потом он стал торопить, и я погнал вперед. Сначала мне казалось, что ничего не выйдет. Все поворачивало куда-то в разговоры и философию. Но Акимов упорно торопил, ругал, и пьеса была кончена, наконец. 21 ноября я читал ее в театре, где она понравилась...

26 января

Я получил двадцать четвертого телеграмму из Москвы от Акимова: «Пьеса блестяще принята Комитете возможны небольшие поправки горячо поздравляю Акимов». Это о «Драконе». В этот же день получена от него телеграмма, что <...> московские гастроли утверждены.

7 марта

Приехал Акимов позавчера, пятого марта, в воскресенье. Рассказывает, что «Дракон» в Москве пользуется необычайным успехом. Хотят его ставить четыре театра: Камерный, Вахтанговский, театр Охлопкова и театр Завадского <...>

28 марта

<...> «Дракон» как будто получается.

17 июня

«Дракона», которого так хвалили, вдруг в конце марта резко обругали в газете «Литература и искусство». Обругал в статье «Вредная сказка» писатель Бородин. Тем не менее, разрешен закрытый просмотр пьесы. Он состоится, очевидно, в конце июня или в начале июля.

16 июля

«Дракон» все время готовится к показу, но день показа все откладывается. Очень медленно делают в чужих мастерских (в мастерских МХАТа и Вахтанговского театра) декорации и бутафорию. Вчера я в первый раз увидел первый акт в декорациях, гримах и костюмах. Я утратил интерес к пьесе.

9 декабря

«Дракон» был показан, но его не разрешили. Смотрели его три раза. Один раз пропустили на публике (4 августа 1944 года, т.е. две недели спустя после покушения на Гитлера. – М.З.). Спектакль имел успех. Но потребовали много переделок. Вместо того чтобы заниматься мелкими заплатками, я заново написал второй и третий акты. В ноябре пьесу читал на художественном совете ВКИ. Выступали Погодин, Леонов – очень хвалили, но сомневались. Много говорил Эренбург. Очень хвалил и не сомневался. Хвалили

Образцов, Солодовников. Сейчас пьеса лежит в Реперткоме.

15 декабря

Сегодня ходил с Акимовым в Репертком, разговаривал о новом варианте "Дракона". Разговор, в сущности, кончился ничем⁷.

Историю «Дракона»-1944 дополнил и сам Акимов. «В Душанбе Шварц написал одно из самых замечательных своих произведений, начатое им перед самой войной, – сказку "Дракон". Сказка эта писалась для нашего театра, я находился в постоянном общении с ее автором, и мне были известны в деталях все замыслы и намерения Шварца, а также и многочисленные варианты второго и третьего актов – поскольку, согласно своей творческой манере, Шварц написал первый акт сразу и очень быстро. Дальнейшая судьба пьесы и различные ее толкования критиками и зрителями были впоследствии настолько усложнены, что, пожалуй, имеет смысл изложить историю создания этой пьесы. Зная Шварца по всем его произведениям, можно себе ясно представить, как этот настоящий воинствующий гуманист ненавидел фашизм во всех его проявлениях. И начал писать "Дракона" он именно в тот момент, когда сложные дипломатические отношения с гитлеровской Германией в попытках сохранения мира исключали возможность открытого выступления со сцены против уже достаточно ясного и неизбежного противника. <...> Когда в 1942 году Шварц снова принялся за эту работу, никаких препятствий против открытого выступления уже, конечно, не было, но сказочная форма, блестяще удавшаяся в первом акте, сообщала всему произведению такую силу обобщения, в такой

степени заостряла мысль автора, не стесненную документальными подробностями, что она оказалась более точной даже по чисто художественным соображениям. На протяжении двух лет работы исторические события давали новую пищу для развития темы. Задержка открытия второго фронта, сложная игра западных стран, стремившихся добиться победы над германским фашизмом с непременным условием максимального истощения советских сил, говорили о том, что и после победы над Гитлером в мире возникнут новые сложности, что силы, отдавшие в Мюнхене Европу на растерзание фашизму и вынужденные сегодня сами от него обороняться, не стремятся к миру на земле и могут впоследствии оказаться не меньшей угрозой для свободы человечества. Так родилась в этой сказке зловещая фигура Бургомистра, который, изображая собою в первом акте жертву Дракона, приписывает себе победу над ним, чтобы в третьем акте полностью заменить собою убитого Ланцелотом угнетателя города.

<...> Когда в 1944 году Театр Комедии переехал из Таджикистана в Москву и показал там премьеру "Дракона", одобренную и разрешенную на предварительных просмотрах, во время премьеры я был вызван к очень взволнованному председателю Комитета, который сообщил мне, что спектакль этот играть больше нельзя. Мотивировок высказано не было, да и не могло быть высказано: много времени спустя выяснилось, что какой-то сверхбдительный начальник того времени увидел в пьесе то, чего в ней вовсе не было. И только через восемнадцать лет – в 1962 году эта пьеса снова увидела свет рампы в

⁷ Шварц Евгений. Живу беспокойно... Л., 1990. С.13-15.

Театре Комедии, а затем была поставлена в Польше, Чехословакии, в Германской Демократической Республике и США, и из нее был сделан радио-спектакль в Лондоне»⁸.

О «Драконе» Акимов военной поры позволяют составить представление лишь несколько эскизов да пара фотографий. Работая, Акимов все свои эскизы обычно раздавал актерам и в цеха, и там многие из них навсегда растворялись. На одной из фотографий, как на картине Мантеньи «Св. Георгий», мы видим молодого обаятельного парня, закованного в латы, но сохраняющего внутреннее изящество, профессионального рыцаря. Непокрытая голова. Поза победителя. На роль Ланцелота Акимов назначил очень популярного перед войной премьера театра С.Э. Радлова (впоследствии актера МХАТа) Бориса Смирнова. Стройный красавец, у себя в театре он играл либо героев-любовников, либо злодеев. На его актерском счету были громкие сценические победы: Ромео, Павка Корчагин, Паратов, лорд Горинг в «Идеальном муже» О. Уайльда. Роль Ланцелота, попавшего в тихий (до смерти?) городок с говорящими котами и осликами, была несколько иной по накалу и темпераменту. Но, видимо, Акимову нужен был актер с биографией, с «легендой».

... На сцене, за массивной, цвета запекшейся крови, стеной, казалось, составленной из окаменевших понурых человеческих фигур, возвышался средневековый замок. На тесной площади перед ним застыли голые чахлые деревца в позах отчаяния: одно воздело ветви к небу, другое согнулось в три погибели. Напротив ратуши в

полупрофиль возвышался замок Дракона. В целях устрашения громадная стрельчатая арка пещеры была украшена архитектурными деталями в виде каменных лап хозяина: задние конечности упирались в землю, передние были вытянуты вперед, причем, на одной из них стоял часовой, а другая держала вывеску: «Людям вход безусловно воспрещен».

Дракона играл актер сдержанного, но сильного темперамента, с уникальным голосом и выразительным декламационным даром – Лев Колесов. В данном случае было совсем неважно, сколь интеллигентно лицо исполнителя Дракона (в «Милом лжеце» Килти Колесов изящно играл Бернарда Шоу, а много раньше, еще в ленинградском ТЮЗе, – пушкинского Бориса Годунова). Его лицо было закрыто жуткой маской, похожей на морду хамелеона. Но актерская органика, импровизационный навык бывшего «синеглазника» лишь усиливали внешний эффект. Опасностью несло от этой твари, за время своей власти иссушившей души горожан и превратившей их в механических кукол. Однако, подавив сопротивление, Дракон несколько размяк и обленился. Появление одинокого бесстрашного незнакомца растревожило сонную жизнь города, вызвало недовольство многих. Презрев поведение гостя, Ланцелот, не раздумывая, вызвал на бой Дракона, чтобы спасти от смерти самую красивую девушку города, уготованную Горынычу в жены. (По утверждению Д.З. Шухман, работавшей на спектакле 1944 года осветителем, Эльзу играла возвратившаяся из Голливуда Е.В. Юнгер. Но иных подтверждений этому нет.)

⁸ Акимов Н. Наш автор Евгений Шварц // *Житие сказочника. М.* 1991. С. 227–234.

«Папаша Дра-дра» менял свое обличье по настроению и обстоятельствам: от человекоподобного лысого монстра до прямоходящей саламандры в лапах, с черепом в крокодильих наростах, с обвислыми, носорожьими складками кожи. Его трон, грубо сбитый на манер массивного табурета с подушечкой, также обвивали когтистые лапы земноводного чудовища. Но Дракон на нем не восседал: он попирали его лапами, как и город. В его логове стояли скульптуры только коленопреклоненных людей, – тех, кто превратился в пресмыкающихся от раблепной позы. Его ухмыляющаяся рожа появлялась даже на циферблате ратушных часов: здесь и время было подчинено Дракону.

Вот какому чудищу посмел бросить вызов Ланцелот. Усталый, израненный в боях, он случайно забрел в дом архивариуса Шарлеманя (Глеб Флоринский), влюбился в его дочь, покорную девушку Эльзу, и мгновенно вязался в драку. Сработал инстинкт профессионального рыцаря: это потом уже он подумал про город и его мертвые души. А если рыцарь защищает даму, то, по мысли режиссера, вызов на бой смотрится, как вызов на дуэль. И Акимов сочиняет эффектную, экспрессивную сцену. Среди медных сковородок и кастрюль уютной кухни Шарлеманя Ланцелот давал Дракону звонкую пощечину. Противники стояли на противоположных концах сцены, и пощечина «перелетала» это расстояние со скоростью звука: Ланцелот замахивался, за кулисами раздавался хлопок в ладоши, Дракон от неожиданности вздрагивал и хватался лапой за щеку. Это людоеду Борджиа после пластической операции пощечина казалась мягким

шлепком, потому что он пересадил себе на лицо кожу с собственной ягодицы. А Дракон от ярости багровел.

«Раздается оглушительный, страшный, тройной рев. Несмотря на мощь этого рева, от которого стены дрожат, он не лишен некоторой музыкальности. Ничего человеческого в этом реве нет. Это ревет Дракон, сжав кулаки и топая ногами. <...> делает легкое движение плечами и вдруг поразительно меняется. Новая голова появляется у Дракона на плечах. Старая исчезает бесследно. Серьезный, сдержанный, высоколобый, узколикий, седеющий блондин стоит перед Ланцелотом. <...>

Д р а к о н. Вы знаете, в какой день я появился на свет?

Л а н ц е л о т. В несчастный.

Д р а к о н. В день страшной битвы. В тот день сам Аттила потерпел поражение, – вам понятно, сколько воинов надо было уложить для этого? Земля пропиталась кровью. Листья на деревьях к полуночи стали коричневыми. К рассвету огромные черные грибы – они называются гробовики – выросли под деревьями. А вслед за ними из-под земли выполз я. Я – сын войны. Война – это я. Кровь мертвых гуннов течет в моих жилах, – это холодная кровь. В бою я холоден, спокоен и точен».

Чудес и преобразений Акимов в своем спектакле придумал великое множество, художник превратился в волшебника. Но воплотить задуманное было не так просто. Мы помним, как нервничал Шварц по поводу затянувшейся работы над сценическим оформлением. По свидетельству бутафора Театра им. Евг. Вахтангова Ольги Владимировны Сваричевской,

которую Акимов просил смастерить важные сценические детали «Дракона», подготовка к спектаклю шла в условиях строжайшей конспирации. В поздних воспоминаниях этой женщины, бесспорно, есть исторические неточности, но атмосфера времени, а главное, характер акимовской работы переданы очень выразительно. Ученическая тетрадка, куда были записаны важные эпизоды из жизни акимовского «Дракона», хранится в РГАЛИ. Этот документ военной эпохи (с сокращениями и в соответствии с нормами современного русского языка) приводится впервые.

Из воспоминаний Ольги Владимировны Сваричевской⁹

«В квартире на ул. Вахтангова В. Герасимова (завпост Театра им. Евг. Вахтангова. – М.З.) жил Акимов. В комнате стены были завешаны восточными масками. <...>

Акимов был сосредоточен. Усадил меня на кушетку и долго молчал, глядя на меня. Владимир Михайлович (Герасимов. – М.З.) молчал тоже. Я ждала <...>

Акимов: «Вы можете работать столько, сколько мне надо? Ночью, днем... подумайте, не торопитесь...»

«Могут», – ответила я. <...>

Владимир Михайлович сказал: «Акимов приехал в Москву, чтобы поставить «Дракона» Шварца. В Ленинграде не всем это понравилось, и он приехал делать здесь, уже готовое увезти в Ленинград».

Первая постановка должна была пройти здесь же.

«Желательно об этом не распространяться. В цеху скажите, что берете отпуск за свой счет. Акимов

вам заплатит с лихвой. Но на работе ничего не должны знать, где вы и чем заняты. Это в помещении театра, но никакого общения с цехом. Завтра в 10 к Акимову с инструментом».

Акимов принес папку эскизов с головами персонажей. «Увеличьте головы, а мне нужно сделать стулья, похожие на тех людей, которые сидят в них помногу лет в заседаниях. Стулья приняли образ сидящих. Это люди черной души. Надо, чтобы стулья отразили эту черную душу. Я умышленно не даю вам большой размер, чтобы вы не копировали. Каждый думает по-своему. Я хочу, чтобы вы в глине отразили черноту их душ, как вы это понимаете сами. Есть момент, когда на заседание люди еще не вошли, а стулья стоят. Так вот, стулья должны отразить характер тех, кто придет и сядет в них. Чтоб отразили все их дела, черные, скрытые за прекрасными словами, чтобы было страшно смотреть даже на стулья, в которые сядут [эти] люди. Начертите фигуру в полную величину, чтобы можно было отдать столярам делать стулья и кресла. Потом вы облепите его глиной. Папье-маше будем снимать поверху <...> Головы будем отливать в формы».

Огромный рулон бумаги на полу. Серая мягкая бумага. Стоит ее порвать на крохотные, меньше пяточка, кусочки, уложить в форму, намазав клейстером, и она примет все контуры, формы. Высохнет, и чудесные орнаменты завьются перед глазами. Все в моих руках! Краска оживит, тон лака дадут блеск и сияние.

Это были табуреты с фанерным контуром персонажа. Коренастый, но легкий, подвижный, Акимов весь светился каким-то светом. Его большие черные (в действительности,

⁹ РГАЛИ. Ф. 2737. Оп. 2. Ед. хр. 26.

голубые. – М.З.) глаза сияли. Он шел легко по залу и чуть жестикулировал сам с собой руками. Узнав, что одна фигура полностью нанесена на бумагу, пришел в восторг. “Мне хочется скорее посмотреть, как ляжет глина!”

Советник был в мантилье, она складками шла до полу. Сутана иезуита лежала более плотными складками, свисали четки с пояса и веревочный поясик, завязанный на одну петлю, тоже свисал сбоку.

Акимов радовался. Он прищурился, отходил, подходил, смотрел издали. “И до дракона доберемся <...> я сам еще не полностью решил. Эскиз готов, но надо его оживить. Думаю обтянуть его зеленым шелком на каркасе, а голову – наросты, гребешки и пасть – из папье-маше. Вращающиеся глаза с фонарями, пасть раскрыв[ается] и высовывается язык. Шарниры для поворотов”.

Акимов увидел стулья.

“Все правильно, все, как задумано. Ольга Владимировна, а вы сами садились в стулья?” Акимов оторвал кусок бумаги, набросил на сиденье и плюхнулся на стул. “Хорошо! Удобно. Ну, начинайте! Слоек 12 <...> надо”. Когда Акимов встал, все выпуклости остались [.] чуть примявшись. “Мне надо, чтобы актер чувствовал себя удобно на стуле, чтобы не думал: тут впиывается, там жмет. Вот и примял их вам. Теперь удобно” <...>

Владимир Михайлович:

“Отделывать и красить стулья не будем, их требуют для репетиции в театр Оперетты – там мы будем ставить «Дракона». Левкасить, шпаклевать – позже...”

Стульев было пять, по два по бокам, в центре – мордастый буржуй в котелке. Его руки изображали

подлокотники, опирающиеся на бруссы, замаскированные рукавами его визитки. Мантии не было, ноги расставлены врозь. Этот нравился Акимову больше всех.

<...> Не зная до поры точно, я гадалась, что произошел крах, крушение акимовской мечты.

Срочно неготовые стулья потребовали привезти в “Оперетту”. Я сопровождала их на грузовике.

Вот центральный буржуй: щекастый, в круглом котелке, воротничок подпирал надутые щеки. Галстук бантиком, манишка топорщится. Пиджак чуть распахнулся, и на круглом животе обрисовалась цепочка от часов и [с] брелоком. Руки впились в подлокотники, пальцы скрючены, как когти зверя. Ноги врозь на подставке, будто он выше других. Глаза чуть нависают, всматриваются, кого можно съесть раньше, захватить в свои пути. Он не выдох. Так что поедут четыре стула – с узкими высокими спинками.

Кому-то помешала слава Акимова, блеск его остроумия, его неумная фантазия! Помешали его прекрасные черные глаза, его организаторские способности! Против него затеяно “черное дело”, и главным действующим лицом этого “дела” стала <...> я. Я оказалась тем местом, куда больше всего можно было укусить художника!

В задуманных стульях была большая удача художника! Они были центром спектакля, блеском его фантазии!

Стоило подсыпать в муку песок, – и клейстера нет! Левкаса нет! Работы нет! А неопытный бутафор, работающий с плохим клейстером, – вся работа сорвана! Мука – дефицит!

<...> Стулья побросали в грузовик. Садовая вся разбита. Особенно трясло Советника. Его

остроконечная шапка была узкой и длинной, а шея тонкой. Голова эта вдруг оторвалась и повисла вперед.

Люди смеялись, издевались: “Столько шума, а гроша ломаного не стоит”. Потасили на сцену, меня не пустили. Как я пережила, как выдержала? Сколько ждала? Наконец, вышел Герасимов и спросил: “Вы еще здесь? Не пойдет “Дракон” <...> не приняли. Идите домой”.

Конечно, приведенный текст – не столько документ, сколько проекция, пожелтевший отпечаток времени, кое-как сохранившийся в памяти женщины. Даже в подробностях вредительства по поводу подсыпанного кем-то в муку песка и в трогательном до наивности чувстве вины девушки, полагающей, что именно ее работа сорвала премьеру, – интонация, колорит и воздух эпохи. В рассказе участницы событий не только проясняется логика акимовского замысла, секреты его творческой кухни. Ощутим ритм жизни и та атмосфера, в которую погружался каждый участник спектакля, будь то артист, осветитель или бутафор.

Известно, что акимовский режиссерский метод (сомнительный для некоторых профессионалов) предполагал безоговорочный примат сценографии. В создании спектакля у Акимова доминировал визуальный план: каждая мизансцена сочинялась художником по принципу мультипликации. На первой встрече с актерами, где он выступал с развернутой двухчасовой режиссерской экспликацией, он раздавал им эскизы декораций, костюмов и гримов. Он создавал пиршество сначала для глаз, а дальше – имеющий уши да услышит... Его

спектакли проще было запретить, чем переделать. Это было акимовское ноу-хау, и переубедить режиссера-художника не мог даже автор пьесы. В письме от 19 марта 1944 года Шварц писал Акимову: «Власть Ваша, власть постановщика, все-таки велика и почти божественна, хоть и ограничена». Вполне допустимо, что сценическим изобилием режиссер мог «перекрыть» (а, может, и прикрыть) текст. Прогон первого действия «Дракона» вызвал у Шварца двойственное чувство, о чем он и сообщил в письме: «Чудеса придуманы прекрасно. Но в самом обилии их есть оттенок недоверия к пьесе... Если чудо вытекает из того, что сказано в пьесе, – оно работает на пьесу. Если же чудо хоть на миг вызывает недоумение, требует дополнительного объяснения, – зритель будет отвлечен от весьма важных событий. Развлечен, но отвлечен»¹⁰.

Очевидцы рассказывали, что в «Драконе» художественный иллюзионизм Акимова достигал сценического совершенства. Вероятно, это был первый отечественный триллер «фэнтэзи». Чудеса и превращения казались почти стереоскопическими. Зритель не понимал, как появлялось и куда исчезало чудовище, каким образом оно оказывалось в одной точке сценического пространства, чтобы тотчас возникнуть в новом месте и новом обличье (для этого Акимову понадобились три актера на роль Дракона). Страх и трепет нагнетались исподволь, толчками. Сила обобщения, возникавшая на контрапункте визуального с вербальным, по словам очевидцев, потрясала.

¹⁰ Письмо Е.Л. Шварца Н.П. Акимову. 1944, 19 марта // Житие сказочника. Евгений Шварц. М. 1991. С.154. Впервые опубликовано: Вопросы литературы. 1967.

В новом изложении – живом, наивном и трепетном – древней легенды о Георгии Победоносце открылась страшноватая перспектива нашего послевоенного будущего. Такова сила театра: ставили о Гитлере, а разглядели и Сталина. Смысловой перевертыш расширил игровое поле спектакля. С тем же успехом, будь сказка поставлена даже в Париже, она отразила бы мир любого другого конкретного зрителя.

Неожиданно прозвучала в спектакле и тема присвоения подвига, неистребимое русское самозванство. Ланцелот, победитель Дракона, возвращался в город, как в психушку, лечить «мертвые, дырявые» души обывателей. Но видел, что Бургомистр уже занял место Дракона, а его сын Генрих – место отца, и уклад жизни никак не переменялся. В приводимом выше письме Шварц аттестует рабскую ординарность самых ярких персонажей сказки. Их устоявшийся быт давно превратился в череду церемоний. Все здесь держится в рамках приличий. Каждый по-своему аристократичен, изящен, уверен в себе в координатах общепринятого уклада. Далее – terra incognita. На чужой территории эти люди теряют индивидуальные свойства, превращаясь в беспомощных детей, вынутых из песочницы.

Шарлемань, защищая Ланцелота, оправдывается перед Драконом. Добродетельная Эльза в полной растерянности говорит Ланцелоту, растревожившему весь город: «Все было так ясно и достойно». Ей, как и ее подругам, как и всем горожанам, понятна безусловность ее жертвы. Это не оспаривается, к этому привыкли.

Должны привыкнуть и к переменам. Форсмажорные обстоятельства поколебали город. Генрих (тут Акимов был солидарен со Шварцем, назначив на роль героя-любownika И. Ханзеля), аристократичный и изящный, сын своего отца, всегда и во всем искренне верящий в собственную правоту и добродетельность, выросал в виртуозного демагога.

«Генрих. Год назад самоуверенный проходимец вызвал набой проклятого дракона. Специальная комиссия, созданная городским самоуправлением, установила следующее – покойный наглец только раздражил покойное чудовище, неопасно ранив его. Тогда бывший наш бургомистр, а ныне президент вольного города героически бросился на дракона и убил его, уже окончательно, совершив различные чудеса храбрости. <...> Чертополох гнусного рабства был с корнем вырван из почвы нашей общественной нивы. ...Благодарный город постановил следующее: если мы проклятому чудовищу отдавали лучших наших девушек, то неужели мы откажем в этом простом и естественном праве нашему дорогому избавителю!».

Открытый финал – весело играющая музыка, объяснение рыцаря в любви всем горожанам, цветы, чудесным образом распускающиеся от радости, – был сказочно сладок, но и он не спас спектакль от цензуры. Общее ликование с надеждой на прекрасное будущее было смазано. (Вспомним, что у Сартра в «Мухах» Орест после убийства тирана покидает город, увлекая за собой рой мстительных старух и, тем самым, освобождая жителей от страха.)



**«ДРАКОН»–1962.
«ПОУЧИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ»**

В 1962 году Акимов решил вновь поставить «Дракона». На то имелись веские причины. Не стоит забывать его личную заинтересованность в пьесе, к созданию которой он приложил столько сил. Считается, что шварцевская «Тень» стала для режиссера тем, чем была для МХТ чеховская «Чайка» или «Синяя птица», а для Вахтангова – «Принцесса Турандот». Но в «Драконе», может быть, даже в большей степени, чем в «Тени», ощущалось столь милое сердцу Акимова вахтанговское начало. Эстетика «фантастического реализма» в этой сказке могла проявиться в невиданной вариации. А в густой пряной сказочности – проявиться смысл новой жизни.

На гребне хрущевской «оттепели» стоило рискнуть еще раз. Момент был не столько удобный, сколько исторически важный.

В августе 1961 года была возведена Берлинская стена между восточной и западной частью города, чтобы воспрепятствовать потоку беженцев на запад. В связи с этим бургомистр В. Брандт обратился с письмом к Дж. Кеннеди: «Акция режима Ульбрихта, поддержанная Советским Союзом и другими странами восточного блока, почти полностью ликвидировала остатки статуса четырех держав. <...> Возведение стены <...> я считаю таким серьезным нарушением послевоенного статуса этого города, какого не было со времен блокады. <...> Я вижу опасные в политическом и психологическом плане последствия: бездействие и полнейшая пассивность могут вызвать кризис доверия к западным державам <...> породить излишнюю самоуверенность у восточно-берлинского режима»¹¹. В воздухе запахло грозой. Точнее, атомной

Евгений Шварц
1940-е

Николай Акимов,
1960-е

¹¹ Харенберг Бодо. Хроника человечества. Мюнхен. 1994. С. 1010.

Опыт



войной. «Искрили» не только международные отношения.

В начале 1960-х в СССР произошли серьезные перемены. На XXII съезде КПСС (октябрь 1961 года) была принята утопическая программа построения коммунизма со сроком реализации к 1980 году. Особое внимание уделялось воспитанию «нового человека». Хрущев вновь обвинил Сталина в «преступлениях и массовых репрессиях против честных советских граждан», не сказав, правда, при этом ни слова об ответственности партии за проводившуюся политику. Тело Сталина вынесли из Мавзолея. Все смешалось на нашей маленькой планете: Карибский кризис, голод в СССР, расстрел демонстрации рабочих в Новочеркасске. Ослепленные улыбками Монро, Гагарина и Дж. Кеннеди, шальные 1960-е оказались временем особой, почти экзальтированной потребности в правде, а нетленный «Дракон» – рассчитанным на предъявителя: тут был весь «джентльменский» набор, вся атрибутика времени, от профессионального героя до профессионального злодея. И «президент вольного города», занявший место Дракона, и нелепые искусственные перемены в церемониях. «Ведь вы знаете победителя дракона, – поучает горожан новый бургомистр Генрих. – Это простой до наивности человек. Он любит искренность, задушевность». Что ни фраза – художественный и политический перл и мгновенная узнаваемость момента.

«Б у р г о м и с т р. Ах, ты мой единственный, ах, ты мой шпиончик <...> карьерочку делает, крошка <...> Ну что ты сыночек, как маленький – правду, правду <...> я

ведь не обыватель какой-нибудь, а бургомистр. Я сам себе не говорю правды уже столько лет, что и забыл, какая она, правда-то. Меня от нее воротит, отшвыривает. Правда, она, знаешь, чем пахнет, проклятая?»

После тягостных 1950-х, маккартизма и «холодной войны», вдруг произошло «ускорение в небесах». На сцену ворвался ветер перемен. Мода на естественность обнаружилась даже в сценической речи. Еще не родилась Таганка Ю. Любимова, но уже дышал «Современник», в БДТ Г. Товстоногов ставил «Горе от ума», где трепетный Чацкий С. Юрского падал в обморок, а циничный Молчалин К. Лаврова был дьявольски умен. Благодаря этим премьерам, Акимов и Товстоногов стали чаще видаться на совещаниях в Таврическом дворце: Акимов защищал «Дракона», Товстоногов отбивался и каялся за Пушкина (эпиграфом к «Горю от ума» была его знаменитая фраза «Черт догадал меня родиться в России с душою и талантом!»).

Интересно, что в 1960 году в Париже, а в 1962 году в Лондоне и Германии на сцену пришли «Носороги» недоступного тогда советскому зрителю абсурдиста Э. Ионеско (у французов главного героя Беранже играл Ж.-Л. Барро, у англичан – Лоренс Оливье). Понимая фашизм как политическую систему, Барро увидел в пьесе, прежде всего, критику современного ему общества. Процесс превращения человека в носорога охватил целый город. Так что единственному сохранившему человеческий облик герою Барро ничего не оставалось делать, как принять смерть.

В 1962 году А. Хичкок выпустил «хоррор» «Птицы». В «хорроре»

Акимов «Дракон»-1962 чиновникам от искусства было от чего поседеть. В новом историческом контексте «Дракон» снял территориальные привязки темы к «фашизму». Понятие трансмутировало. Это и показал со всей очевидностью новый спектакль Акимова.

Пьеса, бесспорно, была опасна своим свободолобием. В ней самый сказочный и невинный эпизод, каждая реплика звучали современно. В СССР повышены цены на продукты, у Шварца – «война идет уже целых десять минут, а конца ей еще не видно. Все так взволнованы, даже простые торговки подняли цены на молоко втрое. <...> По дороге сюда мы увидели зрелище, леденящее душу. Сахар и сливочное масло, бледные, как смерть, неслись из магазинов на склады. Ужасно нервные продукты. Как услышат шум боя – так и прячутся». По требованию цензоров пришлось заменить «молоко и масло» на «сахар и шоколад»: на них цены не повышали. Приемка спектакля прошла с боем. Текст пьесы был сокращен, но и этого оказалось недостаточно. Спектакль разрешили с одним условием: перед его началом Лицо от театра (Алексей Савостьянов) должно разъяснять зрителю антифашистскую суть сказки. Но спектаклю не помогло и это, слишком ясны и сильны были аллюзии. В Театре не существует иного времени, кроме настоящего: «здесь и сейчас» властвуют на сцене вне зависимости от жанра, будь то фантастика или сказка. Конечно, если они талантливо написаны. В этой сказке каждый правитель мог узнать себя и, значит, запретить пьесу. Шварц создал драматургический шедевр, актуальный (т.е. оппозиционный)

при любой политической системе. Так, в Бургомистре 1962 года угадывались уже черты не Сталина, а Никиты Хрущева.

Понятно, что на спектакль сразу набросились «нужные» критики, пошли заседания деятелей культуры и партийных лиц. Как и «Гамлет», «Дракон» продержался в репертуаре чуть больше сезона. Достаточно было парочки статей, парочки проработок «наверху», и спектаклю пришел конец. Первый удар по «Дракону», руководствуясь принципами самого Дракона, нанес «Вечерний Ленинград»: «<...> эта пьеса, написанная драматургом Шварцем в годы Великой Отечественной войны, была задумана как философская сказка, обличающая гитлеровский фашизм. Возобновив ее постановку почти через два десятилетия, режиссура попыталась придать спектаклю современное звучание. Но что получилось из этого? Зрители явно недоумевают: на сцене средневековые пейзажи, актеры одеты в костюмы «немецкого» кроя. Однако пьеса в постановке Театра Комедии трактуется настолько двусмысленно, что многие думают: да уж не о временах ли культа личности Сталина идет речь? Этот акцент проходит через весь спектакль. <...>

Многие коммунисты уже при подготовке спектакля видели серьезные недостатки этой пьесы, но ни у кого не хватило партийной принципиальности возразить художественному руководству предложить доработать ее. Наоборот, все превозносили постановщиков, носились с этим спектаклем, как с крупной творческой удачей, вострачая в штыки нелестные отзывы рецензентов. Лишь после острой критики этой пьесы на совещании

работников литературы и искусства в Таврическом дворце художественное руководство театра вынуждено было признать, что пьеса нуждается в переработке.

На последнем партийном собрании <...> коммунисты, критикуя, спектакль «Дракон», не проанализировали причин, породивших серьезную творческую неудачу коллектива. А причина одна: слепое преклонение перед авторитетом и непогрешимостью главного режиссера. «Как можно его критиковать? – искренне удивлялись члены партийного бюро, – Николай Павлович Акимов на голову выше любого из нас» (секретарем партбюро была тогда завлит театра М.А. Шувалова. – М.З.).

Откуда у коммунистов, творческих работников такое самоуничтожение? Никто не требует, чтобы партийная организация подменяла художественное руководство. Но отстаивать четкие идейные позиции, дать правильный совет – первейший долг коммуниста.

За полтора года в Театре Комедии состоялось 17 партийных

собраний, но лишь семь из них – открытых. За последние годы ряды партийной организации театра не пополнились ни одним творческим работником, хотя среди актеров, особенно, молодежи, есть немало людей, достойных стать членом КПСС¹². Автор поставил недвусмысленный диагноз: внутри одного отдельно взятого театра царит культ личности Акимова. Серьезное обвинение с далеко идущими последствиями. «Советская культура» в Москве, что называется, подвела под «Драконом» черту: «Досадно, что из всего арсенала советской драматургии театр выбрал именно эту устаревшую и идейно неполноценную пьесу. Хорошо, что в настоящее время коллектив театра сам пришел к выводу о необходимости этот спектакль снять»¹³.

Друзья пытались спектакль спасти. 18 июля 1962 года Ольга Берггольц писала: «В этом театральном сезоне ленинградские зрители получили большой чудесный подарок: я говорю о пьесе Евгения Шварца «Дракон» в постановке и декорациях народного

¹² Щеглов Г. Куда идет театр Комедии? // Вечерний Ленинград, 1963, 10 апреля.

¹³ Барулина Л. Направление таланта // Советская культура, 1963, 16 июля.



Геннадий Воропаев –
Ланцелот,
Нелли Корнева –
Эльза

артиста СССР Николая Акимова в театре Комедии. Для меня лично – как для большинства писателей и работников искусства – этот спектакль был еще одной незабываемой встречей с Евгением Шварцем. Как я вспоминала его таким, каким он был в дни жестокого штурма Ленинграда и свирепые первые месяцы блокады! <...> Я хочу обратить внимание читателей на то, что Шварц написал свою пьесу в разгар ожесточеннейшей битвы (точнее единоборства) советского народа с фашизмом, в 1943 году, и с тех пор, несмотря на сложную судьбу пьесы, не вносил в нее ни разу никаких конъюнктурных или иных поправок. Она увидела свое долгожданное нами сценическое воплощение в том виде, как была написана почти двадцать

лет назад. И вот обнаружилось, что “сказка в трех действиях” не только не утратила своей идейно-политической остроты, но как истинно художественное произведение вобрала в себя опыт протекших лет – стала богаче, значительнее, полновочувственнее. Автор назвал свою пьесу “сказкой”, но “сказочный город”, где разворачивается действие (и “сказочность” подчеркивается декорациями и костюмами Акимова), – не предстает перед зрителями как загадка <...>. Очевидно, что не была пьеса загадкой и для цензуры, понимавшей ее острую актуальность. Каждый идеологический работник узнавал и себя в начале третьего акта, когда Генрих репетировал речь простых горожан на предстоящей свадьбе президента:

Лев Милиндер –
Ланцелот,
Лев Колесов – Дракон



Опыт



«Г е н р и х. Нет-нет, любезный. Не так. Не надо нажимать на "о". Получается какой-то двусмысленный завыв: "Оучень". Поднаприте-ка на "ч". <...> Отлично! Стойте. Вставим здесь что-нибудь этакое... гуманное, добродетельное... Победитель дракона это любит».

Статья Берггольц так и осталась лежать в архиве писательницы¹⁴. Но и вовремя опубликованная она бы не спасла спектакль. Хотя считается, что именно благодаря выступлениям Берггольц в защиту Шварца, в 1956 году вышел первый сборник его пьес.

Беспартийным Акимовым управлять было трудно. Классическую угрозу «Партбилет на стол!» применить к нему было невозможно. Тем не менее, окончательно загнанный в угол, Акимов был вынужден сам спектакль закрыть. Сообщая об этом труппе, он мрачно пошутил: «Если вы хотите собирать незабудки на железнодорожной насыпи, лучше это делать либо до, либо после прохождения поезда».

Старожилы Театра Комедии до сих пор вспоминают, как играли последний спектакль. Как театр окружила конная милиция, как набился до отказа зал, а на балконе сгрудились студенты. Как после окончания спектакля зал взорвался овациями, скандируя «браво» и вызывая на сцену режиссера. Даже когда закрыли занавес, а за ним опустили и занавес пожарный, притихший зритель еще минут двадцать сидел в полумраке, прощаясь с «Драконом». Люди прощались не только со спектаклем, но и с целой эпохой, с ее сомнительной «оттепелью». «А была ли она на самом деле? – такой вопрос напрашивался сам собой после «Дракона». Начиналась унылая пора Брежнева.

...Акимов тогда на поклоны не вышел. Наверное, впервые в жизни блистательному оратору нечего было сказать. Он все уже сказал за полтора года до этого, перед премьерой¹⁵:

«Как обычно, первый просмотр – старейшим актерам и студентам!

Привет.

Мы все любим Шварца. Дети и взрослые. Он оставил нам много пьес, но, быть может, самая лучшая, самая умная, самая глубокая из них – это «Дракон».

Она написана в 1943 году. В 1944 мы ее показали в Москве, где тогда играл театр Комедии. В то время шло много антифашистских пьес. Мало, что из них осталось в нашей драматургии. Большинство оказались не столько антифашистскими, сколько антинемецкими, и быстро утратили свое значение. Некоторые

¹⁴ Горяева Т.М. *Неизвестная Ольга Берггольц. Вестник истории, литературы, искусства. Отделение историко-филологических наук.* /Ред. Г. М. Бонгард-Левин, В.П. Польковская. М. 2006. С. 488-489.

¹⁵ Оригинал выступления Н.П. Акимова перед генеральной репетицией «Дракона», состоявшегося 25 мая 1962 года, хранится в музее Театра Комедии. Синтаксис оригинала сохранен.

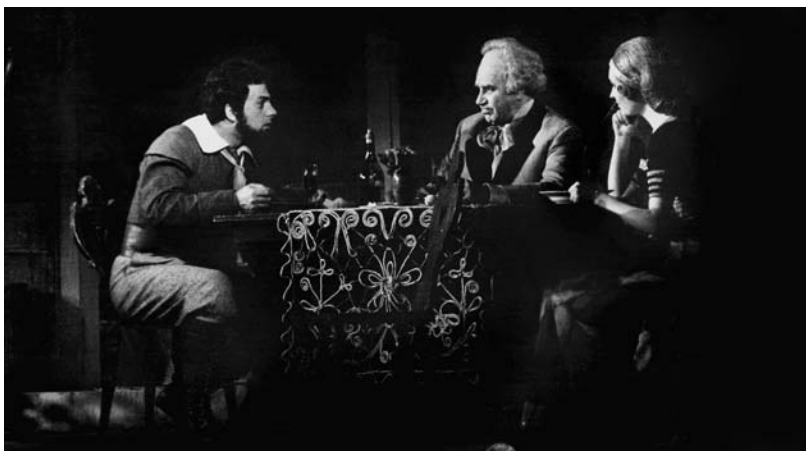


Pro memoria


Нелли Корнева –
Эльза,
Иосиф Ханзель –
Генрих



Геннадий Воропаев –
Ланцелот,
Павел Суханов –
Бургомистр



Лев Милиндер –
Ланцелот,
Глеб Флоринский –
Шарлемань,
Нелли Корнева –
Эльза

Опыт



критики спрашивали тогда Шварца: "Зачем вам все эти иносказания? Почему не назвать Гитлера – Гитлером, немцев – немцами, и все будет просто и ясно. Ведь мы же открыто воюем с Гитлером!"

Но Шварц был глубоко прав, когда его интересовали не конкретные фигуры эсэсовцев, не немецкие гестаповцы, а корни фашизма.

Теперь мы видим, что корни еще живы. Что с разгромом немецкого фашизма его биография еще не кончена, что, в сущности, гораздо

Пользуясь приемами сказочно-го обобщения, наш мечтательный драматург показал нам те первоосновы фашизма, на которых он возникает:

Мораль: человек человеку – волк.

Террор, которым подавляются народы.

Искаленные души, доведенные до полной покорности.

В 1944 году мы сыграли наш спектакль один раз. В то время было модно делать карьеру на виртуозной бдительности, которая умела рас-

Геннадий Воропаев –
Ланцелот,
Лев Колесов – Дракон



менее важно, в какой форме – немецкой, португальской или французской, – действуют фашисты, чем то, что это позорное начало еще отравляет земную атмосферу.

В свое время Илья Эренбург назвал сказку "Дракон" самой сильной антифашистской сатирой, написанной в Советском Союзе. И он оказался прав. К сожалению, эта сказка совсем не устарела и сохранила на сегодня всю свою политическую остроту.

смотреть в художественном произведении то, чего в нем не было, но за что можно было его запретить.

Лица, предпринявшие это, карьеры не сделали и уже покинули политическое поприще. Мир праху их.

В 1962 году, когда мы заново поставили этот спектакль, нас уже [волнует проблема] найти наиболее выразительную форму для этого замечательного содержания. Сегодня – первый контакт актеров

со зрителями. Репетиция будет трудная. Актеры будут волноваться и от этого забывать текст, бороды будут отклеиваться. Время от времени декорации будут на них падать. Оркестр иногда будет вступать не вовремя и издавать фальшивые ноты. И, наконец, будут длинные антракты. Однако наши постоянные посетители просмотров – люди закаленные и, наверно, все стойко перенесут.

Мы заранее благодарны не только за ваше внимание, но и за вашу снисходительность к возможным авариям во время этого первого испытания нового произведения!»

...Зараженный вахтанговским вирусом, Акимов любил пьесы динамичные, пьесы интриги. И в репетиции ценил четкость, логику, обходя стороной долгие посиделки за столом. В репзале больше занимались поиском нужных физических приспособлений и трюков. Работа над спектаклем шла, как всегда, легко и весело. Уникальный язык, коллизии и перипетии сказки

щекотали нервы. Если это и была са-тира, то ужасно смешная в буквальном смысле слова. По традиции на первой встрече с актерами Акимов выступил с подробным анализом пьесы. В сказке он выделял главную тему – тему человеческого достоинства. В стиле игры не хотел утрировать сказочность. Смысловой акцент был в другом. «Иногда в хорошей современной бытовой пьесе хочется, чтобы обычное воспринималось, как сказочное, необычное. Здесь – наоборот: сюжет – сплошная сказка, а играть ее надо реалистически. Человеческие чувства должны быть искренни, условности быть не может <...> нет ни одной роли, которую можно исполнить шутливо (это не капуста). Над пьесой надо работать, как над психологической драмой конца 19 века»¹⁶. Распределение ролей не ограничилось приказом по театру. Каждый актер получил от художника эскиз-портрет своего героя. Осталось только внимательно при-смотреться, и... удобно вписаться в

¹⁶ Родионова И. Акимов работает. М. 1974. С. 64.

Сцена из спектакля.



Опыт

предлагаемый контур. Есть такое редкое упражнение в актерской технике М. Чехова: надеть маску, подойти к зеркалу и проследить, что с тобой произойдет дальше, на какое действие спровоцирует тебя маска. У хороших актеров это работает.

Исполнители главных ролей были прежними: Бургомистр – Павел Суханов, Генрих – погрузивший и уже не такой молодой, как в 1944 году, Иосиф Ханзель. Тот же был и Дракон. «Лев Колесов в роли чудища хорош и многолик, – то грубый солдафон, то смертельно напуганный нахал, то откровенный тупица. Он сказочен и жизнен одновременно»¹⁷. Добавим, что Старый Ящер был еще отличным психологом и даже философом. Во всяком случае, пропагандой своей политики занимался мастерски. Отговаривая Ланцелота от боя и излагая аргументы и факты, говорил правду так же убедительно, как и ложь.

«Д р а к о н. Мои люди очень страшные. Таких больше нигде не найдешь. Моя работа. Я их кроил.

Л а н ц е л о т. И все-таки они люди.

Д р а к о н. Это снаружи.

Л а н ц е л о т. Нет.

Д р а к о н. Если бы ты увидел их души – ох, задрожал бы. <...> Не стал бы умирать из-за калек. Я же их, любезный мой, лично покалечил. Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам – человек околеет. А душу разорвешь – станет послушной, и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберешь. <...> Знаешь, почему бургомистр притворяется душевнобольным? Чтобы скрыть, что у него и вовсе нет души. Дырявые души, продажные души,

прожженные души, мертвые души».

Ланцелот в исполнении Геннадия Воропаева был мягок и наивен, но без приторности. Как всегда, используя внешность героя-любовника, Акимов сдерживал актерскую характерность. В этом сквозила доля скепсиса самого Акимова. Счастливец, играющий Несчастливецца, – что может быть забавнее и театральнее? Талант прирожденного комика придавал образу сколь неповторимую, столь и неожиданную свежесть. Чтобы вызвать симпатию к своему герою, Воропаеву достаточно было оставаться на сцене самим собой. Не сразу удалось актеру внутреннее преображение героя (от рабочего рыцаря к политику-демократу). Обладая сказочным обаянием, актер с несильным, высоковатым по тембру голосом, в своей улыбчивой человеческой простоте, в какой-то мере податливости (если не сказать, мягкотелости) создавал обманчивое впечатление безобидного

¹⁷ Молдавский Дм. Господин Дракон, герр Бургомистр и другие // Литература и жизнь. 1962, 1 июля.





Геннадий Воропаев –
Ланцелот,
Нелли Корнева – Эльза

уютного рыцарства, героизм профессионала казался будничным, почти рутинным. Может, оттого ему и сочувствовали, что понимали его обреченность. Этот Ланцелот не был супергероем, но был тверд и честен даже в идеализме, свойственном любой сказке.

Спектакль получился трагически напряженным, но легким по восприятию. Театровед И. Родионова, работавшая в те годы у Акимова, писала: «Пьеса Шварца, вскрывающая философию фашизма, ставилась Акимовым строго и серьезно, глубокие раздумья автора, чистота его помыслов были в центре внимания театра. Акимов не позволял ни себе, ни исполнителям никаких намеков, двусмысленностей, мелких уколов. Лишь в плакате к спектаклю он намекнул на предмет аллегорий Шварца – летящий над сказочным городом дракон напоминал своими очертаниями гитлеровский “мессершмидт”»¹⁸. Но не это было главным в спектакле. Война давно кончилась. Теперь важно было оглянуться и сверить часы: какое нынче, милые, тысячелетие на дворе? что изменилось? о чем думали тогда, и что стало с обществом теперь?

Самые страшные сцены в этом спектакле безжалостно обнажали равнодушие зомбированной толпы. «Сцена горожан – целая история общества. Их реакция на постепенную гибель Дракона – поучительная история», – говорил режиссер. Битва с Драконом была кровавой, но поскольку проходила в воздухе, то отражалась лишь в реакциях горожан. Когда очередная зеленая башка Дракона шмякалась им под ноги, гас свет, в кромешной темноте горели глаза умирающего чудовища и постепенно гасли. По мере того, как уменьшалось количество

голов Ящера, менялось и настроение толпы: из массы начинали вылупливаться индивидуальности. Акимов специально составил массовку из ведущих артистов труппы. Блестящий комедийный артист Владимир Труханов играл торговца. Загримированный под грузина, в кепке-аэродроме, он ловко шнырял в толпе зевак, сбывая ходовой товар – закопченные стеклышки, сквозь которые можно было увидеть копченого Дракона. А когда смотреть в небо запретили, пошли в ход зеркала: смотришь вниз, а видишь небо. Когда третья голова покатила по сцене, наступала немая сцена, после чего один из горожан (Константин Злобин) тросточкой осторожно трогал эту голову. Поверив, наконец, что дракон сдох, он начал повторять, сначала – шепотом, а потом – все увереннее и громче: «Долой Дракона». Осознав революционный момент своей жизни, и остальные подхватывали эту фразу, и вот уже под музыку из балета «Пламя Парижа» все горожане начинали кружиться по сцене. Всеобщее ликование от победы пьянило людей, в сущности, Акимов повторил на сцене то, что происходило в реальности в мае 1945 года. Счастливые и свободные, люди обнимались, но грубый окрик Генриха возвращал их к действительности: «За распространение слухов будем рубить головы без замены штрафом. Поняли? Все по домам! Стража!» Сухой барабанный бой оглушал. Сжавшись, все моментально замирали, в унисон приседали, будто от страха у всех подкашивались ноги, да так, на полусогнутых, гуськом и молча уходили со сцены. От вольного веселого танца не оставалось и вздоха. А место Дракона занимал Бургомистр, которого блистательно

¹⁸ Родионова И. Указ.соч. С. 64.

играл Павел Суханов. Обладая кошачьей пластикой, актер передавал естество и суть высокопоставленного правительственного лица с той силой и очевидностью, которых не могла скрыть ни одна пояснительная лекция Лица от театра. Его Бургомистр, чиновник-хамелеон, виртуозно демонстрировал, кто и как делает политику. «Вот ничего более страшного я в своей жизни не видала. <...> И так же, как в последнем акте, когда, наконец, попадала власть бургомистру, выстраивались все его чиновники поперек сцены, и бургомистр выходил широким шагом на сцену, выходил Суханов абсолютно лысый в клоунском наряде. Вот за это, я думаю, спектакль в конце концов и сняли. Это была такая пародия на Хрущева – выходил Хрущев один к одному. Суханов еще и был похож на Хрущева. И шел по сцене, лицемеря и говоря всякие жестокие вещи»¹⁹, – вспоминала в 2001 году известный фотограф, живущая ныне в США Нина Аловерт. (Заметим в скобках, что Суханов внешне ни на йоту не был похож на бывшего руководителя партии: вот она, великая сила искусства!)

Итак, Дракон убит, Ланцелот исчез, Бургомистр стал Президентом и по праву победителя готовится вступить в брак с той самой девушкой, которую якобы спас. Свидетелям реального боя заткнули рты, помогавших Ланцелоту ткачей и ремесленников бросили в тюрьму. И опять Эльза, как в начале спектакля, готовится к смерти.

Какие же перемены произошли в городе после победы над Драконом? Этому, собственно, и было посвящено третье действие спектакля.

Акимов изобразил дворцовый зал нового президента, округлые стены которого были разрисованы

ключевыми сценами битвы (тогда еще) Бургомистра с Драконом. Настенная живопись сообщала о художественном стиле новой власти. И если в 1944 году Акимов стилизовал их под росписи египетских пирамид, то в 1962 году все выглядело куда «демократичнее»: рисунки, описывающие бой якобы Бургомистра с Драконом, напоминали уже народное творчество заборов. Сталинский глобализм в искусстве сменила элементарная плакатная пропаганда. Вдоль стены тянулся огромный длинный стол, груженный яствами. Дверной проем сжимали пилястры в виде ухмыляющихся толстеньких человечков. Яствами уставлен был не только свадебный стол: покрытый белой скатертью, он подозрительно напоминал о «цековской» столовке. Фруктовые муляжи украшали разжиревшие пилястры дверей. Бутафорское изобилие комической рекламы. Почти посредине зала Акимов установил памятник Победителю Дракона, в слишком толстом цоколе которого скрывалось помещение для подслушивания. Оттуда Президент следил за встречей Эльзы с Генрихом. Шпионские страсти – вам не игрушки! Эльзу готовили к свадьбе с Президентом. По сравнению с предыдущим женихом, этот выглядел человеком и не терял головы. Ее подруги усматривали в этом явный прогресс и искренне за девушку радовались. Вот уж и Писец вызван, чтобы зарегистрировать брак. Даже на такой крошечный эпизод Акимов не пожалел фантазии: у Писца – Труханова были громадные круглые очки (привет Тарталье из «Турандот» Вахтангова!), за спиной – деревянный ранец-ящичек с

¹⁹ Беседа И. Толстого с Н. Аловерт.

К столетию Н. Акимова.

<http://www.svoboda.org/programs/>

OTB/2001/OBT.051501.asp.

письменными принадлежностями, а на голове – шапка с перьями.

В самый отчаянный, полный безысходности момент раздавался стук с улицы, и в дверях появлялся Ланцелот. В суровом плаще с капюшоном, он и сам был так суров, что подруги Эльзы от страха залезали под стол и сидели там, затаившись, почти всю сцену. Актриса Алла Прохорова, игравшая Первую подругу, из своего укрытия только и видела, как падала в обморок Эльза и как от нервного напряжения на ее бледном лице дрожали приклеенные кукольные ресницы. Эльзу играла выпускница Щукинского училища, хрупкая и трепетная Нелли Корнева (к сожалению, очень рано ушедшая из жизни). В ней были и искренность, и страсть живой, мечущейся натуры. Акимов ей не мешал.

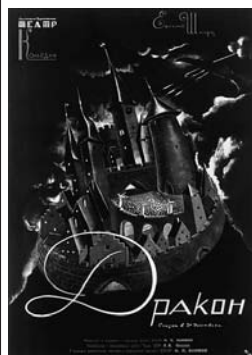
В отличие от первого варианта «Дракона», кода этого спектакля звучала жестче. Не было оживающих цветов. Но Акимов не был бы Акимовым, если бы не придумал заключительный смысловой трюк этой прекрасной, но отнюдь не прекраснотушной сказки. Вовремя подоспевший «к столу» Ланцелот получал без боя и невесту, и город, и власть. А после финальных слов любви и всеобщего примирения происходило преобразование того самого памятника, сидя в котором, Президент вольного города подсматривал за Эльзой. Кто-то из актеров незаметно сдергивал с монумента императорскую тогу, и глазам присутствующих представляла леденящая душу картина: на голом каркасе, похожем на рыбью кость, мерно покачивалась глиняная башка. Вот она, изнанка власти: пуста, великое Ничто. Никакого преобразования, никакого светлого будущего. Чиновничье государство сегодня отличалось от

государства вчера лишь внешней бутафорией. Болванка была общей. Так обнажался вечный механизм человеческого ничтожества и подлости. Так художник-режиссер одним росчерком пера эстетически раскланивался не только со Шварцем, но и с Салтыковым-Щедриным, объединив в своем «Драконе» и не поставленного когда-то «Голого короля», и «Историю города Глупова». Так появлялось в спектакле жирное многоточие.

ДРАКОН–1968...

Всю жизнь, балансируя над пропастью, Акимов, как и А. Солженицын, не только приветствовал гражданскую смелость, но и сам был наделен ею безмерно, что бы ни говорили и ни писали о нем критики. В конце жизни Акимов воспринимался более закрытым человеком, чем раньше. Стал суровее его взгляд на жизнь. Но человеческое благородство и чувство собственного достоинства были неисчерпаемы.

Краткая жизнь столь мощной и масштабной идеи, каким был его «Дракон», видимо, не давала покоя ее создателю. Поэтому Акимов и в третий раз обратился к пьесе. В новом варианте «Дракона» Акимов предполагал занять много молодежи, пришедшей в его театр. На роль Генриха был назначен Борис Улитин. Прежние роли сохранили Воропаев, Суханов и Колесов. Вместо трагически погибшей Нелли Корневой, на роль Эльзы предполагалась еще одна юная выпускница Щукинского училища Ирина Григорьева. Но в политически бурном 1968 году Акимов умер, унеся с собой в могилу тайну своего третьего «Дракона». Похоже, навсегда. А иначе, отчего так редко эту пьесу ставят?..



Плакат Н. Акимова к спектаклю. 1962