

Т. ЗАРУБИНА
СОСЕД

К восьмидесятипятилетию со дня рождения Н. П. Акимова

«Подруге детства Таньке Зарубиной» — так он подписал мне свою книгу «О театре».

Отчасти он был прав. Потому что если его детство, может быть, безмятежно и спокойно прошло без моего вмешательства, то вот своего детства, отрочества, юности, молодости вне его присутствия и общения с ним я себе не могу и не хочу представить.

Это знакомство было предопределено генеалогически (мама работала в его театре со дня основания до конца своих дней); закреплено территориально (две комнаты его мастерской находились в нашей квартире на Кирпичном, в доме, на котором теперь висит мемориальная доска и мимо которого я не могу проходить без острых приступов сентиментальности, обычно мне несвойственной); наконец,

некоторое время после окончания университета я работала в репертуарном отделе его театра — с 1965 по 1969 годы. «Приветствую мелких служащих театра Комедии», — ехидничал он, здороваясь и надеясь, вероятно, разбудить честолюбие, поскольку был убежден, что я могу писать сама, и только чудовищная лень, пассивность и неорганизованность мешают моей драматургической карьере.

Как бы там ни было, прежде всего он был для меня Соседом, в течение двадцати лет мывшим кисточки и полоскавшим стаканы на нашей кухне («опять раковину спортил», — ворчала наша Домомучительница Софья Львовна, хотя, в отличие от нее, он был предельно аккуратен). Соседом, в комнате которого было интересно.

Интересно — корчить рожи перед разными зеркалами: выпуклыми, вогнутыми, висело даже черное зеркало; интересно слушать часы с разными голосами, особенно те, которые играли какую-то нехитрую и очаровательную мелодию; интересно сидеть верхом на черной собаке-стуле. Историю этого стула я узнала только недавно — и с большим удовольствием — из книжки Е. В. Юнгер.

Все это можно было делать иногда просто так, а иногда за некоторую мзду: посидеть неподвижно в кресле какое-то время, чтобы дать Соседу возможность изобразить на бумаге толстую, курносую, хитрую мою физиономию. Мзда была тяжела, но приходилось подчиняться, ибо награда оправдывала муки получасового бездействия. Вдобавок к зеркалам, часам и собаке после этих сеансов я непременно получала какую-нибудь исключительно вкусную штучку: орех, конфету или фрукт.

Никакого трепета перед именем человека, определяющего в значительной степени лицо любимого моего города, никакой неловкости и волнения от общения со знаменитостью, умницей, блестящим художником, режиссером, человеком огромного и, с моей точки зрения, не до конца еще оцененного литературного дара (публициста, критика, теоретика театра,



Н. П. Акимов. Набросок 1948 года
(Т. Зарубина)

мастера афоризмов и, представьте, поэта) — никаких этих естественных в данном случае чувств я не испытывала. Я вполне могла позволить себе рассердиться на него и даже с ним не здороваться, если он допускал какую-либо несправедливость по отношению к Самой Умной, Самой Красивой, Самой Непогрешимой, Лучшей из Лучших моих подруг Анютке — его дочке. Например, когда он в императивных тонах, с противным металлом в голосе заставлял ее пить рыбий жир, и она, обливаясь слезами, — но только после его ухода, чтобы особенно не радовался! — все-таки эту пакость выпивала, а я — заодно с ней, чтобы мучиться вместе.

Была мама, была дочь Соседа Анюта и ее мама, ослепительная Леночка-Дарилла, жившие ниже этажом, были сам Сосед и Театр, где работали и мама, и Дарилла, и Сосед; был обладатель умнейшего кота и невероятно увлекательной книжки про Степку-Растрепку Евгений Львович Шварц, который в Москве жил в одной с нами гостинице, а в Ленинграде мы ходили к нему в гости на канал Грибоедова и ездили на дачу в Комарово встречать Новый год — и это была норма. Вот такими и должны быть все взрослые люди. Причем, нормой было не только то, как они себя вели, но и то, как они работали: Сосед рисует — так же должны рисовать все художники. Евгений Львович пишет сказки — так должны писать все писатели.

То, что на самом деле являлось исключением, я принимала за норму. Потом, действительно столкнувшись с нормой, я, мягко говоря, так растерялась, что до сих пор не могу прийти в себя. Всякое счастье, всякий подарок судьбы имеет, увы, свою оборотную сторону.

Например, я очень тяжело и чаще всего негативно воспринимаю неакимовское оформление. Я была совсем еще в нежном возрасте, когда мама упрекнула меня в необъективности, в отсутствии непосредственного взгляда на вещи — она, скажем, была потрясена охлопковским вариантом «Гамлета» в декорациях Рындина. Я же, четырнадцатилетняя, нахально заявила, что «занавеску» к этому спектаклю, видимо, делал тот же художник, что на ВДНХ соорудил фонтан «Колос», только там это уместнее. Может быть, Рындин написал и прекрасные декорации, но я была «отравлена» с детства акимовским лаконизмом, совершенством композиции, чистотой и ясностью цвета, безукоризненностью вкуса.

Однажды Сосед взял меня с собой на мексиканскую выставку в Эрмитаж, причем очень заинтриговал, сказав, что выставка, должно быть, интереснейшая, сам он никогда такого не видел, и когда мы такое еще увидим — надо бежать сломя голову.

И мы побежали.

Выставка и в самом деле, наверное, была очень интересная, только я, к сожалению, ее не увидела — не успела; в памяти остались какие-то культовые головы с хищными оскалами. Мне было трудно что-нибудь увидеть, потому что мой спутник галопом мчался по залам, волоча меня за собой, и только иногда, на секунду остановив глаз на чем-то, констатировал: «это — красиво», «это — неинтересно», «здесь — гениально», «а это — полная ерунда».

Я решила, что он торопится. Но он вовсе не торопился. Потом мы около часа бродили по городу, он сделал несколько пейзажных снимков — талый снег, мосты, решетки, а заодно и меня, несмотря на сопротивление, запечатлел на фоне Зимнего. Он очень тогда был увлечен фотографией, причем достиг и в этой области изумительных результатов: например, снял в свое время моего пятимесячного сына, с опущенными долу глазами и с улыбкой, предопределившей характер на много лет вперед. Когда мне говорят, что, дескать, у Акимова был какой-то сверхъестественный аппарат, я бешусь — у него глаз был золотой!

А когда он заговорил о выставке, меня потрясло то, что он запомнил решительно все. И очень удивлялся моей невнимательности: «Как же ты не помнишь? Это же мы только что видели — там-то, в таком-то углу стоит...».

Я впервые поняла, что такое профессиональное видение, тот же «золотой глаз», мгновенность реакции и уникальная способность в считанные секунды сосредоточиться на главном.

За всем этим стояла не только детская фанатическая любовь к живописи (он писал, что живопись — любимый вид искусства, потому что ничто его так не раздражает, как плохая живопись), не только огромный опыт работы в ней, но и та глубочайшая культура, которая отличала Акимова-артиста и Акимова-человека от очень многих, пусть даже сверхзнаменитых и вполне заслуженных его коллег.

Его называли холодным рационалистом, формалистом, западником. Сам он считал себя реалистом, но превыше и больше всего он был артистом и ребенком, только воспитанным очень хорошей школой — школой русских интеллигентов, в которой сама по себе сумма знаний, не профильтрованная сквозь мозг, душу, кожу, культурой не считалась и никак не котировалась.

Акимов, еще не видевший Запада, никогда не смог бы допустить на сцене этаким «Париж для бедных» — вкус не позволил бы, чутье, априорное ощущение правды. Там, где знаний не хватало, на помощь, помимо фантазии, приходил щедрый акимовский юмор: корова в «Пу-

тешествеи Перришона» или, десятилетием позже, — деревенка в «Рассказе одной девушки», изображенная так, как изобразил бы ее городской ребенок, мечтающий о даче. Вообще видение ребенка он очень ценил и всегда приводил в пример как полностью исключяющее фальшь. А фальши он не терпел.

Не терпел вранья, хамства во всех его проявлениях, чванства, напыщенного невежества, приспособленчества, карьеризма (хотя был невероятно честолюбив), громких слов и показухи, слов-ярлыков, дежурных «словоблоков».

В последнее время все чаще обнаруживается тенденция рассуждать о творческом альянсе «доброего волшебника» Евгения Львовича Шварца со «злым» Николаем Павловичем Акимовым — нечто вроде «они сошлись, волна и камень, стихи и проза, лед и пламень».

Такое распределение ролей представляется мне чрезвычайно поверхностным и едва ли справедливым, потому что заряд злости, беспощадности, нетерпимости к порокам был одинаков — у того и у другого. И суровость их к носителям этих пороков — одинаково бескомпромиссна. Разница была лишь в том, что Шварц мог выражать свою ненависть исключительно через великолепный драматургический материал и актера, Акимову же приходилось выражать свои симпатии и антипатии не только в портретах и спектаклях, но и непосредственно, в лицо генрихам, бургомистрам, министрам-администраторам и цезарям борджиа; говорить все, что он о них думает, — по нелегкой должности руководителя театра.

Никогда не забуду худсовет, где обсуждался поставленный А. Кирилловым, тогда совсем молодым актером театра, «Жаворонок» Ануйя. Я уже работала в театре, и мне надо было вести протокол этого бурного собрания.

Собрались критики.

Тогда чрезвычайно модным течением был «интеллектуализм». Критика требовала от актеров, спектаклей, режиссеров (и, как ни странно, — меньше всего от репертуара) именно интеллектуальности, причем, как правило, весьма своеобразно понимаемой. Такие слова, как «темперамент», «эмоциональность» были почти неприличными.

Под этот критерий в данном случае у критиков подходил только Кириллов, игравший Карла. И, пожалуй, еще Алексей Владимирович Савостьянов в роли Бодрикура — правда, ему был сделан комплимент довольно сомнительного свойства: «Он — единственный, — не спеша говорила утомленная искусством критикесса, — кто в спектакле обыгрывает колористическую гамму своего костюма. Такое рыжее, большое, солнечное...» (костюм был горчичного цвета).

И все как один критики ополчились на исполнительницу главной роли Л. А. Люлько, для которой «Жаворонок» был последней большой ролью, лебединой песней, и весь запас актерских и человеческих сил она вложила в Жанну. Мистическая сторона пьесы Ануйя, связанная с Провидением, таинственными голосами была ей органически чужда, и она играла то, что было близким и понятным: любовь к жизни и своей земле, достоинство и мужество, деревенскую простоту и нежную доверчивость к того не стоившему королю.

Бедная Люся! Чего ей только ни пришлось выслушать на том худсовете! Атака критиков напоминала состязание-конкурс по истории французского театра: сыпались имена режиссеров, драматургов, философов; говорили об экзистенциализме, неокантианстве и фрейдизме, современных мистиках и способах интерпретации вечных сюжетов — в общем, Люся почувствовала себя беспомощной и бессильной в невежестве своем, посягнувшей на нечто такое, что невозможно сыграть, не кончив Сорбонны. Один из начинающих критиков вспомнил актрису, которая играет Смерть в самом начале. Именно этого ему не хватало сегодня, когда с самого начала ему пришлось смотреть на пышущую здоровьем крестьянскую Жанну — Люлько.

У Николая Павловича была очень трудная задача. Ему надо было реабилитировать спектакль, поставленный не им, но в его театре. Спектакль, который далеко не во всем ему нравился. Но он очень умел ценить в людях энтузиазм и одержимость — спектакль был внеплановый, то есть репетировался в свободное время, которого так мало у актеров, часто — ночью.

Он высказал все свои замечания, поблагодарил критиков за то, что они пришли, и... убил наповал только двумя фразами:

«Сегодня впервые, — сказал он, — за срок лет работы в театре художником я услышал, что можно сыграть цвет костюма».

И еще:

«Считаю безграмотным со стороны критики утверждение, что конец роли можно сыграть в начале спектакля. Если бы это и было так, было бы очень печально: зрители просто бы не стали смотреть дальше».

Обидно: столько латыни зазубрил, народ просто млеет от твоей образованности, а тут вдруг — тебя с небес да наземь, да еще самым большим оружием — смехом. Да, конечно же, Акимов был злой. Невежества не прощал — профессионального особенно, какими бы учеными степенями и изысканной терминологией оно ни вуалировалось.

Но он был необыкновенно, даже излишне добр к тем, в ком видел хоть малейшее стремление оправдать свое существование через творчество.

Он искренне интересовался моими журналистскими начинаниями и помогал, чем мог. Без всяких утомительных предисловий (не сломай, не разбей, не крути, не дыши) давал на растерзание свою драгоценную пишущую машинку. С удовольствием читал мне то, что писал сам, — делал вид, что моя консультация насущно ему необходима. Призывал в соавторы; в частности, экземпляр отдельного издания шварцевской «Повести о молодых супругах» он подарил мне с надписью: «Дорогому соавтору послесловия».

Дело в том, что это послесловие я действительно пыталась написать и даже написала, но от него, разумеется, мало что осталось в окончательном варианте — во всяком случае, восторженность моих семнадцати лет была отретуширована и приглушена очень умелой рукой.

А в «Балладе от гуся до печатной машинки», которую я сочинила тоже где-то в этом возрасте, две лучшие строфы — акимовские (смысл этой пространной баллады заключался в том, что гусиными перьями писали много лучше, чем теперь пишут на «Оптимах»). Его строфы были таковы:

Смерть гусям! С нововведением
Все справлялись, кто как мог, —
Кое-как писал Есенин,
Через пень колоду Блок.

И дальше, уже о временах пишущих машинок:

Сколько хочет потребитель,
Столько выдаст дум властитель.

Иногда он подсказывал мне имена интересных людей, о которых следовало бы написать в «Театральном Ленинграде», в рубрике «О тех, кого не видит зритель» — в частности, по его совету я написала о Михаиле Павловиче Зандине, старом художнике-декораторе Маринки, работавшем еще с Головиным и Шаляпиным. Я тогда была патологически застенчива и стеснялась отвлекать людей на интервью — мне казалось, я краду у них время.

«Тебе просто необходимо поработать буфетчицей или кондуктором, — говорил он по этому поводу, — иначе у тебя никогда не будет характера».

Увы! Умным советам не всегда следуют.

Впрочем, он вполне мог дать этот совет самому себе.

При всем своем авторитете, положении и званиях он, ненавидящий хамство, — терялся и пасовал перед ним, был совершенно незащищен перед наглостью.

К сожалению, его опрометчивое утверждение о том, что «первую пьесу может написать любой интеллигентный человек, имеющий свободное время и канцелярские принадлежности», восприняли слишком буквально. В театре не было отбоя от графоманов, причем особенно усердствовала одна почтенного возраста дама, от которой Николая Павловича приходилось спасать — она бегала по театру с легкостью, для ее лет просто поразительной, караулила его у входа в репетиционное помещение и бомбардировала все новыми и новыми плодами собственного сочинения. Чеховская Мурашкина в «Драме» по сравнению с этой дамой была просто дитя. Та всего одну пьесу написала, а производительность этой была просто феноменальной — конкурировать мог только Лопе де Вега, который, как утверждают, писал пьесу за три часа.

И что же? «Ядовитый» и «злой» Николай Павлович краснел, как школьник, отводил глаза, робко ссылаясь на недостаток времени для обстоятельного разговора. Когда же, наконец, этот разговор все-таки состоялся (на высшем дипломатическом уровне, в самых деликатных выражениях) — дама разразилась убийственным письмом, где упрекала Акимова в черствости, жестокости и почему-то в том, что он, погрязший в роскоши и богатстве, глух к страданиям бедной женщины.

Я была совершенно уверена, что в следующем своем письме она попросит — нет, скорее потребует, — у него взаймы.

К счастью, это было последним ее сочинением.

Истоки болезненной реакции на наглость заключались в природной акимовской скромности. Наглый человек был для него просто аномалией: чем-то вроде душевнобольного, которого надо остерегаться, покуда не придет «скорая помощь».

Мне бы не хотелось писать о его скромности, тем не менее я должна кое-что сказать на этот счет, поскольку это само собою разумеющееся в интеллигентном человеке качество чем дальше, тем больше становится дефицитным.

Он очень любил славу. Любил аплодисменты, аншлаги, хвалебные рецензии в свой адрес и терпеть не мог ругательных. Награды и премии приносили ему удовлетворение. Он был честолюбив. Иначе он не был бы Артистом.

Но все это было в пределах искусства. И только.

Самое буйное воображение, самая неистовая фантазия никогда не помогут представить Акимова хитро подмигивающим директору магазина («Я — народный артист. Дайте птичьего молока!»), или лезущим без очереди, или обивающим пороги государственных учреждений по личным вопросам.

Самое насущное — светлая мастерская с окнами на Цеву, мечта всей его жизни — осуществилась за год до смерти. Потому что он ждал, как ждут многие.

У него не было сомнений в том, что он — прекрасный художник, может быть, даже единственный в своем роде, но он знал также, что талантливый врач, компетентный юрист, превосходный бухгалтер, отличный производственник, образцовая домашняя хозяйка имеют не меньшее право и на птичье молоко, и на свободное время.

Спекуляция на имени была для него одной из позорных ипостасей хамства.

В том же духе были воспитаны и моя мать, и Дарилла — Елена Владимировна Юнгер, и большинство актеров его труппы.

Отчасти благодаря такому воспитанию акимовский театр считался истинно ленинградским, интеллигентным театром.

Откуда же возникло это обывательское: «Он, деятель искусства, с его положением — и не может...» (достать, купить, продать, пробить, выхлопотать).

Они — не могли.

И грустно, что иные — могут, забывая, что спекулировать вообще нехорошо, а на собственном имени — вдвойне, хотя такой вид спекуляции не карается уголовным кодексом.

Удручающая в сопричастных искусству людях философия «сапоги выше Шекспира» была органически чужда Акимову — он по сути своей был антибуржуазен.

Николай Павлович любил повторять, что «симуляция безумия есть самый простой способ прослыть гениальным». Впервые этот акимовский афоризм возник на одной из лекций по эстетике, которые ему пришлось проводить в театре — пришлось, потому что ничьи другие лекции не вызвали столь дружного энтузиазма и не собирали такого количества народа.

«Лекции по эстетике» — конечно, чисто условное наименование тех блестящих выступлений-экспромтов о современном состоянии искусства, которые куда больше давали труппе, чем рядовые регулярные занятия с оплачиваемыми профессионалами в области, выражаясь акимовским языком, «самой неточной из наук».

Афоризм насчет гения и безумия прозвучал в связи с именем Сальватора Дали. Николай Павлович утверждал, что этого большого художника в конце концов погубит патологическое тщеславие. Тут, говорил Акимов, наблюдается по сравнению с прошлыми временами довольно странное явление: недуг, который во все време-

на считался несчастьем и проклятьем, тщательно скрывался, отрывал от творчества (Достоевский, Врубель, Ван Гог), — стал предметом рекламы, бизнеса, спекуляции. Явление это, с точки зрения Акимова, не только странное, но грустное и пугающее: суррогат безумия — ради рекламы культуры, тоже превращающийся в суррогат.

То, что ему приходилось видеть в западных театрах, в частности, во французском во время его поездки в Париж для постановки «Свадьбы Кречинского» на сцене «Комеди Франсез», — за редкими исключениями повергло его в уныние. Он говорил о драматурге, прославившемся только благодаря уголовной биографии; об омерзительной низкопробной порнографии, завладевшей французской сценой и неспособной вызвать ничего, кроме ощущения мрачной подавленности, угнетающей тоски и стыда. Акимов говорил обо всем этом с искренней болью и тревогой человека, влюбленного в эту страну, в ее народ, язык которого он прекрасно знал, в ее культуру — Корнелия и Вольтера он называл в числе своих учителей по режиссуре и композиции. Любимым его художником был Ван Гог, столь же принадлежащий Франции, сколько и своей родине; на первых пластинках, которые он приобрел, купив проигрыватель, были Дебюсси и Равель.

Он всегда интересовался новой французской литературой — в частности, когда Франсуаза Саган еще не была у нас переведена и даже в общих обзорах о ней не было ни строчки, я знала уже несколько ее романов в его пересказе; правда, здесь было больше интереса к личности. Он рассказывал о ней мне в назидание — не надо бояться молодости и ждать, пока придет опыт, который сам по себе не придет — надо работать и писать сейчас, потом уже так не напишешь.

У меня была педагогическая практика в девятом классе средней школы, и темой урока были сказки Щедрина. Естественно, что за консультацией я обратилась к Соседу, который не только любил и превосходно знал Щедрина, но и, с моей точки зрения, гениально поставил забытую его пьесу «Тени» на сцене Театра имени Ленсовета.

Николай Павлович напомнил мне, что за моей спиной — великая русская литература и советская тоже, в лице хотя бы того же Шварца, который, когда собратья по перу снисходительно говорили ему: «Хорошо вам, Евгений Львович, вы все сказки пишете», — отвечал им столь же снисходительно: «Это вы пишете сказки. Я пишу правду». Типический характер может проявиться не только в типических обстоятельствах, но и в нетипических,

исключительных — это принцип сатиры, да и не только сатиры, это одно из условий превращения рядового характера в определенный тип. «Кроме того, самый обыденный персонаж, оказавшийся в противоречивей здравому смыслу обстановке, — это всегда смешно. Вспомни гоголевский „Нос“».

Позже, занимаясь в аспирантском семинаре теорией смеха в связи с работой о Саше Черном, я оказалась заведомо подготовленной к восприятию необходимой литературы благодаря той короткой акимовской консультации. Больше того: именно благодаря Соседу я, в отличие от многих моих сверстников, да и не только сверстников, ничуть не смутилась, прочитав первые опубликованные в одиннадцатом номере «Москвы» за 1966 год главы гениального булгаковского романа, который приняла сразу же, безоговорочно, всем существом и кожей, как в юности — Блока, потом — Цветаеву и Пастернака, и уж не помню, с какого времени — Достоевского.

Кстати, тот злополучный урок я, по совету Соседа, начала с повести Гоголя, вернее, с рассуждений Достоевского о «Носе», которые показали мне очень близкими к тому, что говорил Сосед. В «Дневнике писателя» Достоевский пишет о том, как пол-России узнало себя в майоре Ковалева, хотя у всех носы благополучно сидели на месте, а не разгуливали по Невскому среди бела дня.

О Достоевском мы никогда с Соседом не говорили; насколько мне известно, Акимов никогда не ставил, не оформлял и не иллюстрировал его произведений, тем не менее в «Автобиографии» Николай Павлович называет Достоевского в ряду своих учителей «школы режиссуры и драматургии». И это — не обмолвка, не описка, не ради красного словца сделанное заявление. Потому что Достоевский как бы сконцентрировал в себе все то, что хотел видеть Акимов в искусстве вообще и в искусстве театра, в частности.

Прежде всего — интерес к личности, к неоднозначному человеку, к человеку, в чьей психологии уже заключен некий элемент детектива — его поведение трудно предугадать, поэтому он интересен. Тургенев великолепно определил эту особенность Достоевского, назвав его писателем «обратного общего места», то есть если у другого писателя герой, встретившись в пустыне с тигром, побледнеет и побежит, — у Достоевского он покраснеет и остановится.

Эта парадоксальность в поведении человека очень была близка Акимову-режиссеру. Скажем, маме, игравшей в спектакле «Цилиндр» остепенившуюся со временем проститутку, он посоветовал в том месте, где она говорила о своем намерении тряхнуть стариной, — искренне по-

стесняться. В принципе — это та же растерянность перед тигром.

Акимова интересовали сложные характеры, с широким диапазоном страстей («широк русский человек, лучше бы сузить»), способные вызвать разнообразные эмоции: наблюдать за обаятельным злодеем куда интереснее, чем просто за злодеем. Даже если пьеса была совершенна по форме, безукоризненна по языку, актуальна и глубока по своей проблематике, но характеры в ней были односторонни, схематичны, плакатны, иллюстрировали одну какую-то идею, — он такую пьесу не воспринимал, испытывая к ней «чисто формальное уважение».

Именно в силу повышенного интереса к личности каждого персонажа он до конца своих дней оставался холоден к театру Мольера, к плакатным героям Брехта и Маяковского.

Акимов очень ценил умение строить сюжет, ясность сюжета считал элементарной вежливостью драматурга, с огромным уважением относился к детективу, к полицейскому роману — и здесь опять же нельзя не вспомнить о Достоевском, строившем фабулу на уголовной хронике.

Эта детская, мальчишеская потребность в интересном сюжете объясняет отчасти сдержанность Акимова по отношению к «серьезной» драматургии горячо любимого им Чехова.

О юморе Акимова, о его органичной природе, о том, как он ценил это волшебное качество в окружающих и тем более в драматургах, даже тех, кому, по его словам, в отличие от классиков «суждена сомнительная слава и успех при жизни», — сказано и написано уже много и им самим, и не только им.

Иногда этот юмор мешал. Именно благодаря ему Акимов приобрел репутацию желчного человека, хотя был крайне добрым, умеющим сочувствовать, сострадать, выслушивать, понимать и помогать, не крича об этом в рупор на всех перекрестках, более того — делать это так, что благодетельствованный не всегда подзревал, кто именно ему помог.

Мешал он также лирике — в акимовских спектаклях лирические сцены всегда уступали сатирическим, потому что лирика неизбежно связана с высокими словами, которых он боялся и, право же, имел на это некоторые основания.

Но в основном юмор спасал. Акимов любил смеяться сам, любил веселых людей и был неподдельно, по-настоящему счастлив, когда слышал смех в зрительном зале своего театра.

Он считал юмор «первым признаком человечности» и в этом смысле тоже мог назвать себя учеником Достоевского, который считал, что «смех есть самая верная проба души».

Акимовский смех был самой высокой пробы.

После его смерти, обрушившейся вдруг и безжалостно, многие говорили о «работе на износ» как об одной из ее причин (две несчастные области — медицина и искусство! Все всё понимают...).

«На износ» он, конечно, не работал. Просто он эгоистически по отношению ко всем, кого оставил, ежедневно и еженощно занимался тем, без чего не мог дышать. Это был способ существования, и все, что мешало дышать — путевки в дома отдыха, бюллетени с непременным постельным режимом, — либо вовсе отвергалось, либо принималось на какой-то мизерный срок, причем персонал домов отдыха недоумевал («И чего еще ему надо? Воздух, комфорт, отдельный номер...»), а медицинские работники по-настоящему страдали от беспокойного, недисциплинированного, излишне любопытного больного.

На мой вопрос, неужто необходимо работать еще и ночью, он неизменно гово-

рил: «Когда все доброе ложится, то все разумное встает».

Постепенно вставало как раз «недоброе».

Похороны его я почти не помню — толпа всегда действовала на меня оглушающе, а тут еще — какая-то жуткая нелепость: он, гроб, речи, как на юбилейном застолье, только в прошедшем времени. Абсурд — пострашнее драконов.

Запомнила только слова Г. А. Товстоногова о том, что с уходом Акимова осиротел город.

Город, которому он, боясь высокопарных слов, никогда не объяснялся в любви, действительно в чем-то опустел — это я поняла тут же, остро, едва вышла из театра. И потом каждый день — все больше и больше.

Это поняли все — каждый по-своему.

А потом, на его выставке, впервые увидев предсмертные эскизы к «Маскараду», я поняла, что он многого не успел сделать, но объяснить в любви своему городу все-таки успел.

