

УДК 792.07(470)(092)Акимов Н.П.
ББК 85.333(2)6-85Акимов Н.П., 8
DOI 10.25281/0869-608X-2021-70-2-149-162

Д.В. ФОМИН

Книжная графика Николая Павловича Акимова (к 120-летию со дня рождения)

Реферат. Статья посвящена творчеству выдающегося отечественного художника, режиссера, театрального деятеля Николая Павловича Акимова. При помощи книговедческих, искусствоведческих, источниковедческих методов проанализированы наименее известные, обойденные вниманием большинства исследователей работы мастера в области книжной графики и плаката. Прослежена взаимосвязь между графическими экспериментами режиссера и его театральным творчеством. Автор оспаривает часто встречающееся в книговедческой литературе утверждение о принадлежности большинства обложек Н.П. Акимова 1920-х гг. к «иллюстративному типу», подчеркивает обобщенный, символический, условный характер портретов литературных героев. На нескольких примерах показаны совпадения и разночтения между плакатной трактовкой образов персонажей и их книжной интерпретацией. Рассматриваются не только ранние произведения мастера, но и его дизайнерские опыты конца 1950-х — начала 1960-х гг. Выявляются наиболее существенные черты акимовской графики: ярко выраженное фантазийное начало, пристрастие художника к эксцентризму и гротеску, к неожиданным ракурсам и эффектам освещения, искажению реальных пропорций ради заострения характерности образа, включение букв в структуру фигуративных композиций.

Ключевые слова: Н.П. Акимов, искусство книги, оформление книги, книжная графика, обложка, иллюстрация, театральный плакат, эксцентрик, гротеск, сатира, Academia.

Для цитирования: Фомин Д.В. Книжная графика Николая Павловича Акимова (к 120-летию со дня рождения) // Библиотекословение. 2021. Т. 70, № 2. С. 149–162. DOI: 10.25281/0869-608X-2021-70-2-149-162.

Графическое наследие Николая Павловича Акимова (1901–1968) изучено в гораздо меньшей степени, чем его деятельность в качестве режиссера, сценографа, организатора театра (рис. 1) [1]. Обращение художника к оформлению книги порой трактуется как кратковременное юношеское увлечение, не слишком существенный эпизод творческой биографии разносторонне одаренного мастера. Период его активного сотрудничества с издательствами и в самом деле был недолгим,



Дмитрий Владимирович Фомин,
Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе, ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
кандидат исторических наук
ORCID 0000-0002-9931-6288
E-mail: dfomin13@yandex.ru



Рис. 1. Н.П. Акимов. Автопортрет. 1928.
Бумага, уголь. 56 × 35,5 см. Частное собрание.
Санкт-Петербург. Воспроизведен в книге
«Николай Павлович Акимов» [1, с. 17]

но трудно согласиться с тем, что в акимовских обложках «нет значительных художественных достижений, а многое носило... откровенно рекламный характер» [2, с. 13]. Вернее, рекламный элемент присутствовал во многих графических произведениях будущего режиссера, но это несколько не мешало ему создавать емкие, афористичные визуальные метафоры, очень точно выражающие содержание книги или спектакля.

«С ранних лет я бесповоротно выбрал себе профессию. Это была живопись. И я никогда не собирался работать в театре, — с этих слов начинаются акимовские «Отрывки из ненаписанной автобиографии», — потом все получилось наоборот. <...> Начав случайно работу в театре, я уже не смог из него выбраться» [3, с. 345]. Живописью художнику удавалось заниматься лишь эпизодически, а вот графика играла крайне важную роль в творчестве сценографа. Пристрастие к этому искусству было обусловлено самим характером его дарования.

Наиболее проницательные критики отмечали это уже в 1920-х гг.: «Акимов... является прежде всего графиком и рисовальщиком... а потом уже декоратором и... в последнюю очередь живописцем. <...> Средствами его пластической выразительности является прежде всего линия и отношение света и тени» [4, с. 44, 46].

Почти все писавшие о режиссере подчеркивали, что присущее ему «чувство современности... находит свое выражение даже в тех его работах, которые по своей теме требуют историзма и допускают стилизацию» [5, с. 11]. Но в подтексте столь современных и оригинальных произведений всегда лежало глубокое знание истории искусства; постоянный диалог с великими предшественниками и современниками нередко проявлялся в прямых цитатах и прозрачных аллюзиях. Например, в иллюстрациях к собранию сочинений (1925–1930) Ж. Роме-на узнаются типичные персонажи и пластические интонации немецкого экспрессионизма, а в плакате к спектаклю «Обыкновенное чудо» (1956) воспроизводится ритмический рисунок брейгелевской «Притчи о слепых». «Словно предвосхищая любимые приемы постмодернизма, Акимов с особым изяществом и импровизационной легкостью смешивал краски разных эпох» [6, с. 208].

Сам режиссер считал своими учителями русских иконописцев и титанов итальянского Возрождения, Г. Гольбейна и П. Брейгеля, «малых голландцев» и европейских карикатуристов, классиков отечественной литературы и мирового кино. Но его наставниками в самом прямом смысле этого слова были близкие к объединению «Мир искусства» художники М.В. Добужинский, А.Е. Яковлев и В.И. Шухаев. В значительной мере под их влиянием юный рисовальщик довольно быстро выработал самобытный почерк, овладел «отточенной гротесковой манерой, изысканной орнаментальной линией. <...> Выразительность контура, четкость причудливого силуэта, нарочитая условность объемов, броскость цветовых обозначений нужны ему, чтобы передать самое характерное...» [7, с. 10–11].

Мирискусники, знакомые с творчеством Н.П. Акимова, оценивали его по-разному. Например, А.Я. Головин отнесся к экспериментам младшего коллеги заинтересованно и доброжелательно, просил режиссера Н.В. Петрова: «Привезите ко мне этого смелого маленького человечка с острым носом, который так дерзновенно расправился с горизонтом»¹ [8, с. 208].

Д.И. Митрохин в одном из писем 1941 г. упоминал увиденные на выставке акимовские «любопытные, ловко сделанные макеты и вычурные и фальшивые насквозь рисунки (иллюстрации, портреты)» [9, с. 191].

Конечно, весьма своеобразное искусство Н.П. Акимова не могло нравиться всем, у него были не только преданные поклонники, но и яростные гонители. Особенно досаждали режиссеру газетные рецензенты и партийные чиновники, раз и навсегда объявившие, что он «злейший формалист опаснейшего толка» [3, с. 346], усердно выискивающие скрытую крамолу даже в самых невинных спектаклях и рисунках. Многие постановки мастера запрещались, плакаты подписывались в печать лишь после многочисленных переделок, а сам он на длительное время отстранялся от руководства театром. Многие обвинения звучали поистине смехотворно. Н.П. Акимов писал: «Во-первых, серьезно предполагается, что раз я сам для себя делаю декорации, то уж себе-то я не подгажу (так и писали!), а во-вторых, что раз я художник, то, конечно, я режиссер липовый» [5, с. 7].

Действительно, оппоненты художника почему-то долго и упорно не хотели смириться с тем, что один и тот же человек может плодотворно, увлеченно, высокопрофессионально трудиться сразу в нескольких сферах искусства, хотя тесная взаимосвязь между разными направлениями деятельности Н.П. Акимова была вполне очевидной. «Как ни самостоятельно и своеобразно то, что он делает в книжной графике, плакате, портрете, все это в конечном счете подчинено театру, неразрывно с театральным творчеством» [7, с. 14], — писала в 1963 г. искусствовед Ф.Я. Сыркина. По ее мнению, работа по оформлению и иллюстрированию книг была очень важна для режиссера, поскольку научила его анализировать литературный текст, графическими средствами выявлять образный строй, стилистические особенности того или иного произведения. Графика художника имеет множество точек соприкосновения с тем условным, но ярким миром, который создавался им на сцене; «каждый хорошо представляющий себе Акимова по театру, без труда узнает его в иллюстрациях и обложках» [10, с. 58].

Наследие мастера интересно не только своими эстетическими достоинствами; оно четко вписано и в культурный, и в политический контекст советской эпохи. Некоторые его художественные высказывания, в том числе и графические реплики, поражают своей дерзостью,

вроде бы невозможной в те годы социальной остротой, но даже самые резкие и смелые из них всегда остаются в границах искусства. Гротескные аллегории, сказочные гиперболы, изящные намеки режиссера действовали на зрителя гораздо сильнее, чем любая публицистическая риторика. Как утверждал режиссер А.А. Белинский, Николай Павлович отличался от многих своих коллег и современников прежде всего тем, что прекрасно «понимал разницу между сарказмом и хамством, иронией и издевательством, юмором и непристойностью. Он был человек... стопроцентного безукоризненного вкуса» [11, с. 61].

Отношение ироничного, быть может, даже избыточно рассудочного художника к его героям и сюжетам (особенно в книжной графике) редко бывало восторженным, патетичным, абсолютно серьезным. Подобно многим сатирикам, Н.П. Акимов видел в любом явлении прежде всего его смешные стороны, специализировался на виртуозном, пластически остром изображении типажей и ситуаций забавных, абсурдных, иногда уродливых, всегда странных (без слова «остранение» не обходится почти ни одна статья о его творчестве). Для их интерпретации художнику потребовался особый, жесткий и парадоксальный пластический язык. Принадлежность к петербургской графической школе не мешала ему проявлять живейший интерес к исканиям конструктивистов, экспрессионистов, сюрреалистов, переиначивать их открытия на свой лад.

О широте стилистического диапазона раннего творчества художника, вернее — о разнообразии тех влияний, которые он испытывал и синтезировал, могут свидетельствовать несколько книг, оформленных им в 1923 г. по заказу петроградского издательства «Третья стража». Обложка теоретического трактата Я.Б. Бруксона «Проблема театральности. (Естественность перед судом марксизма)» выглядит откровенно пародийно. Художник воспроизводит набивший оскомину пропагандистский штамп тех лет, выводит на сцену бодрого, мускулистого рабочего в кепке и неразлучную с ним колхозницу в косынке. Выглядят они весьма странно, им решительно не хватает как раз естественности: пролетарий одной рукой придерживает красное знамя, другой — явно бутафорский, ничего не весящий молот, его спутница с зазубренным серпом зачем-то припала на одно колено. Но именно эта «остраненность» шаблонных аллегорических фигур,



Рис. 2. Обложка книги
Я.М. Окунева «Грядущий мир» [13]

нелепость их поз, притворная неумелость рисунка и привлекают внимание зрителя, отсылая к содержанию текста.

В совсем иной, авангардной, близкой к конструктивизму стилистике выполнена обложка книги А.А. Кашиной-Евреиновой «Подполье гения. (Сексуальные источники творчества Достоевского)». В выходных данных Н.П. Акимов числится как автор рисунка, но наклеенный на обложку небольшой портрет классика (одна половина его лица показана крайне схематично, но узнаваемо, вторая — преобразуется в геометрическую абстракцию) не столь интересен, как его типографическое окружение, которое, скорее всего, тоже монтировалось по эскизу художника. Разномасштабные горизонтальные и вертикальные строки, разбитые на слоги и напечатанные «лесенкой» слова, типографские линейки образуют сложную систему противовесов; рисунок органично вписывается в эту шаткую, асимметричную, но все же четко сбалансированную конструкцию.

Выстроенная по диагонали обложка романа Г.К. Честертон «Человек, который был

Четвергом» — композиция более простая и цельная, но и здесь оформитель довольно экстравагантно работает со шрифтом. Наличие повторяющихся букв в фамилии писателя побуждает художника превратить ее в своеобразный ребус. Большая синяя «Ч» широким жестом обнимает загадочного героя в синих же очках и клетчатом шарфе. Этого персонажа характеризуют не черты лица (при желании зритель может домыслить их самостоятельно), а надвинутая на лоб несуразно высокая шляпа, торчащие из-под нее в разные стороны волосы, наклонное расположение фигуры на листе. «Изобретательная разработка темы при отстраненно-ироническом к ней отношении — отсюда берется эксцентрическое достоинство акимовских обложек» [12, с. 130], — считает искусствовед В.Г. Кричевский.

Для утопического романа Я.М. Окунева «Грядущий мир» художник выполнил целый иллюстрационный цикл [13]. Основную часть обложки занимают прямоугольная колонка газетного объявления, напечатанного красной краской (отдельные слова, выделенные крупным шрифтом, должны особенно заинтериговать читателя) и большой черный круг (символ земного шара и одновременно знак новаторского искусства). Несложная, но эффектная беспредметная композиция не оставляет сомнений в том, что речь в книге пойдет о невероятных событиях планетарного масштаба (рис. 2). Довольно сильное влияние Ю.П. Анненкова сказывается в манере и технике исполнения иллюстраций (резкие контурные линии дополняются россыпями точек, весомыми пятнами туши), в том, как портретные характеристики персонажей уточняются их предметным окружением. Например, на рисунке к первой главе тлеющая сигара, вышитый на скатерти цветок, телефонная трубка, зажатая в руке героя, играют не менее важную роль, чем черты его лица. Сцена заседания штаба воздушной эскадры решается еще более лаконично, почти полностью строится на диалоге предметов, что не лишает ее торжественной значительности. Немногословность графического комментария соответствует интонации автора, излагающего историю грядущих классовых битв бегло, почти конспективно.

Изображая многолюдный митинг, художник почти «дословно» цитирует иллюстрации Ю.П. Анненкова к «Двенадцати» А.А. Блока: фигура оратора отбрасывает огромную тень на стену дома, в рассеянном свете фонарей рит-

мично движутся силуэты манифестантов, полумрак разрезают мощные лучи автомобильных фар. Драматический эпизод, когда пассажиров корабля настигает шторм, трактуется в духе цирковой буффонады: чтобы удержать равновесие, профессор, как акробат, стоит вверх ногами на одной руке, а по каюте, словно в космической невесомости, летают бинокль и часы, пенсне и бутылка вина. Акимовское прочтение романа весьма субъективно: график охотно изображает эпизодических персонажей (редактора, полицейского, летчика), но упорно обходит своим вниманием главных героев, а самая любопытная часть текста, в которой действие переносится в 2123 г., и вовсе остается почти без изобразительного сопровождения. Возможно, иллюстратор спешил закончить работу к назначенному сроку, но еще более вероятно, что его не воодушевила нарисованная автором картина коммунистического рая. Образцово-показательный Детский дворец XXII века выглядит на рисунке жутковато: один младенец сидит на чаше весов, другой стоит под стеклянным колпаком; их окружают не люди, а бездушные механизмы и развешенные по стенам графики.

Н.П. Акимов оформил несколько книг писателей, входивших в литературное объединение «Серapiоновы братья». Очень выразительна шрифтовая обложка сборника стихов Е.Г. Полонской «Под каменным дождем» (1923): грубые, угловатые буквы, из которых складывается название книги, словно высечены на камне не очень умелой, но сильной рукой. Справа, сверху и снизу тяжеловесную конструкцию из слов поддерживают прямые линии, а слева ее подпирает то ли обломок огромной стрелы, то ли гарпун. На обложке сборника сатирических рассказов М.М. Зощенко «Аристократка» (1924) художник поместил те самые атрибуты убогого коммунального быта, за которые герои писателя готовы биться не на жизнь, а на смерть: греющийся на «буржуйке» чайник, развешенное на веревке ветхое белье, кружевную занавеску, обшарпанный стол.

Иллюстрируя повесть В.А. Каверина «Черновик человека» (1931), Н.П. Акимов буквально реализует заложенную в названии метафору. На фронтисписе предельно натуралистично изображена кисть руки, сжимающая карандаш, а вот портрет, нарисованный этим карандашом на какой-то коробке, напоминает образцы детского творчества. Нескладный, похожий на головастика человечек, окруженный каракулями, появляется и на крышке переплета. Остальные

иллюстрации представляют собой экспрессивно-гротескные портреты монструозных персонажей: угрюмой, неприветливой женщины с ребенком на руках, звероподобных гимназистов, их сомнамбулического наставника, вероятно уродливой скуластой проститутки. Эти люди — тоже своего рода черновики, их жизни следовало бы переписать набело. На одном из рисунков двое мужчин (первый развалился в кресле, второй стоит в дверях) помещены как бы в разные пространства, не имеющие точек соприкосновения; уже само построение композиции говорит о том, что герои не смогут понять друг друга.

Издательство «Время» поручало Николаю Павловичу главным образом внешнее оформление книг современных зарубежных авторов. Как и многие коллеги, график восполнял недостаточное знание реалий заграничной жизни фантазией и эрудицией. Некоторые его женские типы («Три Шарлотты» Э. Фербер, «Фея снегов» В. Форбэна), похоже, без особых изменений взяты со страниц западных модных журналов и могли бы при небольшой доработке красоваться на киноплакатах. Гораздо более удачны и интересны те композиции, в которых художник ради усиления выразительности подвергает облик персонажей причудливым трансформациям, сознательно допускает грубые анатомические ошибки. Например, на обложке романа Д. Хергешеймера «Тампико» (1927) изображена потупившая взор женщина с неестественно мощной и длинной «лебединой» шеей, с неправдоподобно узкими плечами [14]. Однако она вовсе не кажется смешной или уродливой, нарушение пропорций воспринимается как условный прием, наглядно характеризующий одновременно волевою и мечтательную натуру героини, ее мощный, но глубоко скрытый темперамент (рис. 3). Еще более решительно, откровенно гротескно деформируются и «остраняются» мужские образы («Эльмер Гантри» и «Ментрап» С. Льюиса, 1927; «Тифталу» Т. Стриблинга, 1927). «Их лица наравне с предметами первого плана... доминируют на листе, занимают почти все его поле; остальное дано в сильном ракурсе, в резких сокращениях» [2, с. 14].

Цикл иллюстраций к книге П. Боста «Смерть г-на Жюльена» (1928) — работа значимая и показательная; искусствоведы постоянно обращаются к ней, выявляя наиболее характерные черты акимовского творчества, да и всего искусства 1920-х годов. В исследо-



Рис. 3. Обложка книги
Д. Хергешеймера «Тампико» [14]

вании Ю.Я. Герчука «Художественная структура книги» сцена похорон, увиденная словно с точки зрения отлетающей души, приводится в качестве примера мощного воздействия кино- и фотоэстетики на книжную графику: «Фотографическая перспектива в рисованной иллюстрации — прямое влияние нового искусства. Таких ракурсов старая графика не знала» [15, с. 161]. Часто репродуцируется и анализируется композиция, где никелированный шарик на спинке кровати отражает всю комнату в сферической перспективе. Очень выразителен и другой рисунок: силуэт комнатного цветка накладывается на человеческую фигуру, срывается с ней, «вызывает ассоциации с хищными щупальцами, которые старуха... тянет к умирающему» [16, с. 217]. В остроумном решении разворота обложки (ни один предмет или персонаж не показан здесь целиком: катафалк и циферблат часов, аптечные склянки и фигура прохожего не помещаются на листе, обрезаются его краем) проявились, как считает Э.Д. Кузнецов, «внутренние ресурсы... не использованные и даже не осознанные самим художником...» [10, с. 58].

Большинство акимовских обложек принято причислять к так называемому «иллюстративному типу», который уже в 1920-х гг. казался теоретикам устаревшим, недостаточно книжным. Ведь иллюстрация, как писал Э.Ф. Голлербах, «всегда имеет слишком... частный характер для того, чтобы признать за нею право украшать обложку, от которой мы ждем некоего синтеза» [14, с. 18]. Вряд ли можно согласиться с такой оценкой; чаще всего художник выносит на «фасад» книги именно то, что и должно там находиться: «подытоживающий образ символического порядка» [14, с. 18]. Как правило, перед нами не изображения конкретных сцен, а портреты героев, даже «скорее маски, чем живые люди, — такова природа их остроты» [10, с. 62]. График акцентирует в облике персонажей не только индивидуальные, но и «видовые» черты, обобщает их до символов, подчеркивает принадлежность к определенному социально-психологическому типу. При всей «объемности и выпуклости формы, материальности каждой мелочи» [2, с. 14] подобные композиции достаточно условны, в них всегда остается нечто недосказанное. В одной из поздних статей мастер справедливо утверждал, что «...слишком конкретное изображение героев... почти непременно вызовет наш протест, так как каждый читатель по-своему дорисовывает в своем воображении эти образы» [3, с. 160].

Даже когда Н.П. Акимов портретирует не литературных персонажей, а реальных людей, его графический язык остается причудливо-субъективным. Оформляя обложку очерка Н.Н. Евреинова «Тайна Распутина» (1924), художник явно использовал известную фотографию старца, однако деформировал и заострил черты его лица, создал образ гротескный, но не карикатурный, а глубокий и многозначный. Распутин в интерпретации Н.П. Акимова — фигура малопривлекательная и в то же время, бесспорно, значительная, наделенная мощной энергетикой. Совсем иными, более условными и эксцентричными графическими средствами решается образ самого Евреинова на обложке третьего тома его драматургических сочинений (1923).

Сотрудничество художника со знаменитым издательством Academia достойно отдельного исследования. Некоторые аспекты этой темы затрагивались в мемуарах Л.А. Рождественской [17, с. 265–280], в ряде искусствоведческих и книговедческих работ [10; 16; 18; 19]. Отметим лишь, что рисунки к собраниям сочинений

А. де Ренье и Ж. Ромена стали самыми объемными иллюстрационными циклами в творческой биографии Н.П. Акимова. Исследователей и библиофилов привлекает в них разнообразие продемонстрированных графиком методов «остранения» литературных образов, всевозможных способов «вывести восприятие... рисунков из “автоматизма”, разбить зрительские стереотипы» [16, с. 211]. Помимо беллетристических произведений, художник оформлял в Academia книги по искусствоведению, праву, экономике, технике, шуточные детские стихи. Особенно же часто ему доводилось создавать в технике фотомонтажа обложки пособий для радиолюбителей и публикаций о западном кинематографе. Безусловно, этот опыт был далеко не бесполезен для последующего творчества мастера.

Значительное место среди книг, оформленных Н.П. Акимовым, занимают издания пьес, чаще всего именно тех, к постановке которых он был причастен как сценограф или режиссер. В большинстве случаев мастер просто переносил на обложки этих книг собственные театральные плакаты в слегка измененном и, разумеется, уменьшенном виде. Такой подход можно признать вполне оправданным, ведь плакат и обложка решали, в сущности, сходные задачи, должны были задержать на себе внимание будущего зрителя или читателя, дать ему определенное представление о содержании, стилистике, времени и месте действия спектакля или книги, причем в предельно лаконичной форме. Навыки самостоятельной творческой работы художник получил в плакатной мастерской петроградского Пролеткульта, но самые ранние его опыты не сохранились, поскольку рисовались на фанере и других недолговечных материалах.

Зато первый же плакат, отпечатанный в 1925 г. типографским способом, — он рекламировал спектакль Большого драматического театра «Продавцы славы» — год спустя лег в основу обложки одноименной книги М. Паньоля и П. Нивуа. В центре композиции — манекен в пробковом шлеме, на его деревянной груди красуется орден, по обе стороны от неодушевленного главного героя стоят господа в цилиндрах, сильно напоминающие карикатурных буржуев; двое из них держат в руках лавровые венки. Обобщенный, почти силуэтный рисунок настраивает читателя на восприятие произведения сатирического, обличительного характера. В гораздо более условной манере

выдержана обложка комедии В. Газенклевера «Браки заключаются в небесах» (1929). Художник «иллюстрирует» даже не все название пьесы, а только слово «небеса», причем трактует его в высшей степени материалистично: разбросанные по листу синие и черные круги, пучки расходящихся линий вызывают ассоциации с движущимися по своим орбитам планетами, с излучением звезд. На этих небесах решительно нет места ангелам, пекущимся о судьбах влюбленных.

В книге Ф.Ф. Раскольников «Робеспьер» (1931) фронтисписный портрет героя перекликается с плакатом к спектаклю, поставленному в том же году в Государственном академическом театре драмы Н.В. Петровым и В.Н. Соловьевым и оформленному Н.П. Акимовым. Правда, на плакате художник сгущает краски, выхватывая из беспросветно-черного фона лишь несколько деталей [20]. Букли парика, складки шейного платка, отвороты сюртука кажутся более живыми, чем лицо, вернее, страшная маска героя в черных очках, словно адским пламенем подсвеченная откуда-то снизу желтым цветом (именно так в театре обычно изображают злодеев). Акимовский Робеспьер — существо отталкивающее, жестокое и холодное; во имя ложно понятой идеи бывший революционер, переродившийся в диктатора и палача, вытравил в себе любые человеческие эмоции, превратился в ходячий «аппарат насилия» (депутатов Национального конвента Франции изображали в спектакле деревянные куклы в белых париках). Его имя написано в нижней части листа как будто не краской, а свежей кровью. О.А. Ващук справедливо называет этот лист «одним из наиболее острых и драматичных по звучанию произведений Н.П. Акимова» [21, с. 113].

В книге плакатная резкость несколько смягчена, но в целом трактовка героя остается той же. На фронтисписе франтовато одетый политик в большой шляпе смотрит куда-то вдаль невидящим взглядом; тьма еще не поглотила его целиком, но сумрак уже сгущается по краям листа (рис. 4). На обложке душегуб изображен во весь рост, с букетом в руке, но даже предвкушение любовного свидания не в силах хоть немного очеловечить одетый с иголки манекен, оживить заученные движения и «картинную» позу бездушного автомата. Разумеется, создавая этот образ, художник метил и в «робеспьеров» советского разлива. Через несколько лет после издания пьесы ее автор был объявлен «врагом народа».



Рис. 4. Фронтиспис книги Ф.Ф. Раскольникова
«Робесьер» [20]

Не избежал гонений и другой драматург, с которым сотрудничал Н.П. Акимов, — А.Н. Афиногенов. Один из героев его драмы «Страх» произносил шокирующе откровенный монолог, возвещавший наступление «эпохи великого страха», когда спокойная, по-настоящему творческая работа становится невозможной. И обложка этой пьесы (1931), и плакат к ее постановке в Государственном академическом театре драмы, имевшей огромный успех, решены минималистскими, чисто шрифтовыми средствами. Четыре серые расплывчатые буквы заглавия словно написаны дрожащей рукой на влажной бумаге или тлеющим окурком на белой стене, каждая следующая опускается все ниже, а последняя — большая красная «Х» — перечеркивает предыдущие крест-накрест. Возможно, сам мастер вкладывал в композицию несколько иной смысл, но сегодня она воспринимается как точный символ людоедского времени, все завоевания которого обесмысливаются, перечеркиваются заплаченной за них кровавой ценой.

В 1930–1950-х гг. Н.П. Акимов уже не имел времени и возможности с прежней интенсивностью заниматься книжной графикой, лишь изредка откликнулся на просьбы друзей и оформлял издания их сочинений («Режиссер читает пьесу» Н.В. Петрова, 1934; «Кресло № 16» Д.Б. Угрюмова, 1958; «Повесть о молодых супругах» Е.Л. Шварца, 1958 и др.). Зато, возглавив в 1936 г. Ленинградский государственный театр комедии, режиссер взял за правило делать плакаты к каждой своей новой постановке. Эту работу он не хотел доверять графикам, специализировавшимся на рекламе, поскольку считал ее важной составной частью, вернее, заключительным аккордом деятельности сценографа, своего рода подведением итогов. По мнению художника, «только плакат, сделанный автором оформления, может дать синтетическое представление о творческом решении спектакля» [7, с. 38], да и о стилистическом кредо театра. Искусствоведы справедливо называют акимовские плакаты точными, как формулы, «краткими изобразительными рецензиями» [7, с. 22, 24] на собственные постановки, афористичными «образно-философскими художественными высказываниями» [21, с. 110]. Большую подборку этих замечательных произведений печатной графики и сегодня можно увидеть в фойе театра, который носит имя мастера (Академический театр комедии им. Н.П. Акимова), сохраняет его традиции, придерживается его стиля если не в режиссуре и сценографии, то хотя бы в дизайне афиш, программ, билетов.

Работы Н.П. Акимова 1930–1950-х гг., как и прежде, воспроизводились в книгах — правда, речь идет о типе изданий весьма специфическом, ныне почти забытом. Ведущие театры тех лет выпускали к своим премьерам солидные сборники материалов, часто включавшие полный текст пьесы, а также статьи театроведов и литературоведов, тексты, в которых создатели спектакля объясняли свой замысел и рассказывали о ходе его воплощения. Регулярно издавал такие сборники и Ленинградский государственный театр комедии, и хотя не всегда сам Н.П. Акимов макетировал их, его рисунки ложились в основу зрительного ряда: статьи иллюстрировались эскизами костюмов и декораций, беглые наброски играли роль заставок и концовок.

И все же особенно выразительны воспроизведенные на обложках плакаты; по ним можно изучать и историю акимовского театра,

и особенности графического языка мастера, умевшего изобретательно варьировать полюбившиеся ему мотивы, совершенно по-разному интерпретировать одни и те же произведения. Скажем, образ тени, зажившей самостоятельной жизнью, присутствует во многих композициях, но всегда наполняется новым смыслом. Длинная тень героя «Валенсианской вдовы» Ф. Лопе де Вега (1939) [22] стелется по ступенькам, как будто спешит попасть в дом возлюбленной раньше своего хозяина (рис. 5); силуэт пронырливого проходимца в цилиндре из пьесы Е.Л. Шварца «Тень» (1940) действует решительнее: с легкостью запрыгивает на высокий балкон. На плакате к другой сценической редакции сказки (1960) этот персонаж выглядит куда более inferнально. Распластанный по стене, он еще не отделился полностью от своего беспечного хозяина, но уже перестал повторять его движения, вырос до огромных размеров; тонкие скрюченные пальцы придают ему сходство с вампиром из фильма Ф.В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса». Для обложки буклета к новой версии спектакля Н.П. Акимов создал композицию простую и лаконичную, нарядив черный силуэт самозванца в королевскую мантию.

Несколько интересных и значительных книжно-оформительских работ было создано мастером в конце 1950-х — начале 1960-х годов. Конечно, стилистически они сильно отличаются от его ранних обложек и иллюстраций, четко выражают характер совсем иного времени — недолгого периода «оттепели». «Многозначительная сосредоточенность двадцатых годов сменилась интонацией легкой, шутливой или непритязательно-декоративной. Акимов стал интересоваться специфическими возможностями, которые предоставляет книжная композиция...» [10, с. 64, 66]. Но и здесь узнаются твердая рука и зоркий глаз художника, его пристрастие к эксцентризму, к парадоксам и каламбурам.

Оформление сборника драматургических произведений Е.Л. Шварца (1960) было для Н.П. Акимова своего рода данью памяти недавно ушедшего друга и соратника [23]. Как подчеркивал режиссер, «...у пьес Евгения Шварца... такая же судьба, как у цветов, морского прибоя и других даров природы: их любят все, независимо от возраста» [3, с. 275], поэтому и графическое их истолкование предполагает разные уровни прочтения. В книге нет иллюстраций в прямом смысле этого слова, нет даже заставок



Рис. 5. Обложка книги Ф. Лопе де Вега «Валенсианская вдова» [22]

и концовок. Мастеру вполне хватает других элементов оформительского ансамбля, чтобы найти яркий образительный эквивалент гротескно-фантастического, доброго, но отнюдь не бесконфликтного мира, рожденного воображением писателя.

Красочная суперобложка представляет панораму сказочного королевства, в котором разворачивается действие почти всех шварцевских пьес. Пожалуй, больше всего этот пейзаж напоминает одну из немногих работ Н.П. Акимова в кино — декорации к известнейшему фильму «Золушка» (1947). Счастливое королевство благоденствует, пребывает в состоянии безмятежного покоя. На скалистом берегу моря возвышается замок; крепостная стена, прорезанная высокими арками, извивается, как серпантин; в бухту заходят парусники; на сторожевой башне водружен белый флаг с фамилией драматурга. Предваряя каждую пьесу шмуцтитлом, художник выбирает пластический язык еще более лаконичный, чем в плакатах, создает своего рода



Рис. 6. Шмуцтитул сборника пьес
Е.Л. Шварца [23, с. 165]

эмблемы поставленных когда-то или только задуманных спектаклей, соединяет в цельную композицию фигуративные изображения и рисованный шрифт. Так, все угловатые литеры, образующие слово «Клад», не теряя своей удобочитаемости, трансформируются в спортивные снаряды или сценические конструкции, по которым карабкаются персонажи. Чаще изобретательно обыгрывается, «опредмечивается» лишь та буква, с которой начинается название. Например, «Д» («Дракон») может читаться как островерхая крыша дома; «С» («Снежная королева») «рифмуется» с месяцем (рис. 6); «З», подобно вихрю, собирается закружить Золушку в танце. Рисунки так точно выражали образный строй текста, что и через много лет после смерти художника сборник неоднократно переиздавался именно в его оформлении.

Пьеса Д. Аля (Д.Н. Альшица) и Л.Л. Ракова «Опаснее врага» (1962) — довольно смелая по тем временам сатира на советских бюрократов и лжеученых. Художник снова цитирует в книге собственный плакат, но уже не переносит его на

обложку целиком, а выбирает один наиболее важный фрагмент, причем несколько видоизменяет его. На плакате, рекламирующем спектакль Ленинградского государственного театра комедии (1961), собирательный образ бюрократа от науки дан в полный рост. Дорого, но безвкусно одетый чиновник с университетским значком на лацкане пиджака стоит в собственном кабинете, выпятив живот; свой лакированный портфель он бесцеремонно водрузил на голову гипсового Сократа. У самого же начальника вместо головы — яйцо, на нем каким-то чудом держатся очки и фетровая шляпа. Этот дефект нисколько не смущает самоуверенного руководителя и не мешает его работе.

В книге же яйцеобразная, но несколько приплюснутая, вызывающая ассоциации с чайником, голова «главначпупса» занимает весь разворот суперобложки [24]. Обтекаемый, непроницаемый для любых внешних воздействий гротескный объект зияет внутренней пустотой. Физиономия героя четко делится корешком книги на две половины: в правой части композиции «ответственное лицо» пронзает читателя строгим, недоверчивым взглядом, в левой оно же улыбается и подмигивает зрителю. Черты лица, несколькими линиями нарисованные на матовой поверхности яйца, легко могут быть стерты и заменены другими. Это — точная графическая формула «человека без свойств», ежесекундно готового перестроиться, стать таким, каким нужно начальству. Безликость и беспринципность советских функционеров, виртуозно умевших «колебаться вместе с генеральной линией», раздражали Н.П. Акимова еще больше, чем их глупость и хамство.

Однако мастер не ограничился этой издательской характеристикой ненавистного персонажа, а затеял еще более дерзкую, рискованную игру. Он расположил текст на листе таким образом, что название издательства и заглавие комедии складывались в одну фразу: «Искусство — опаснее врага» (рис. 7). Художник был очень доволен этой находкой, нарисовал увеличенный вариант суперобложки и приглашал для его просмотра своих друзей и коллег. Д. Аль вспоминал: «При этом сам он молча, но с многозначительной хитрой улыбкой стоял в стороне... <...> Могу... совершенно уверенно утверждать — любой входящий был поражен удивленным <...> Можно только удивляться тому, как... акимовское оформление книги прошло через цензуру» [17, с. 296–297]. Скорее всего, бдительные цензоры просто не догадались раз-

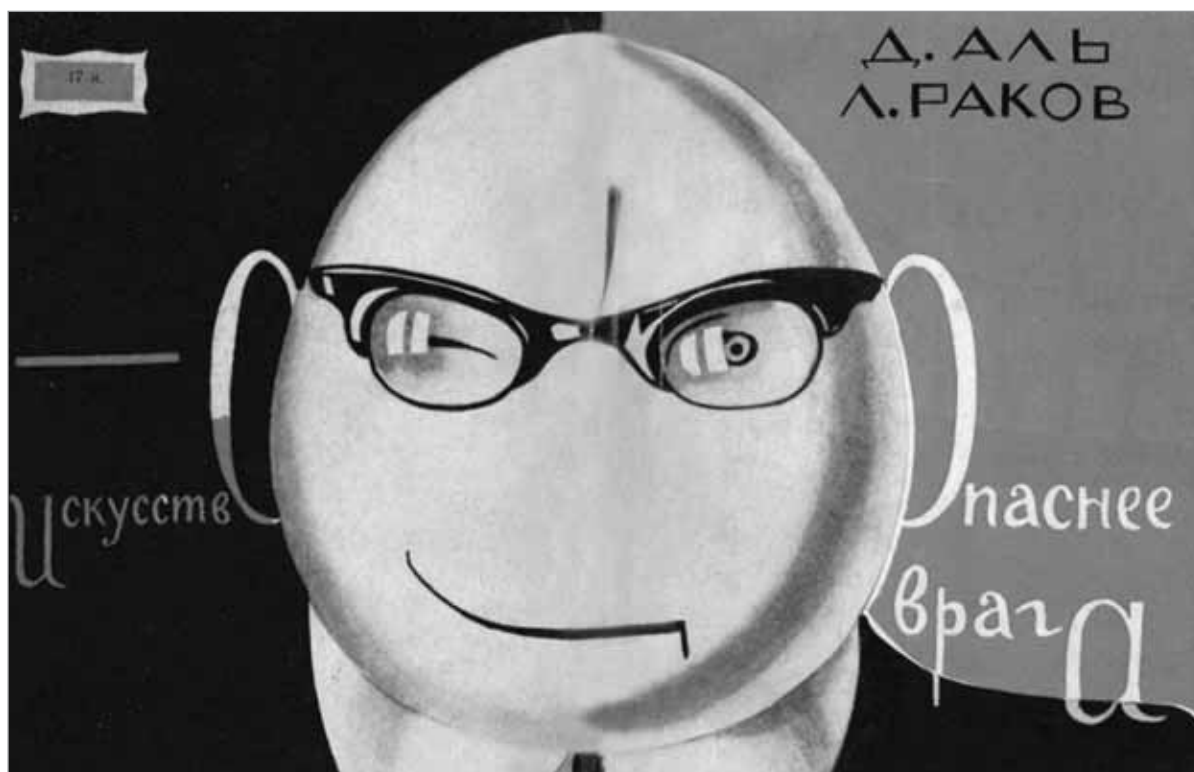


Рис. 7. Разворот суперобложки книги Д. Аля и Л. Ракова «Опаснее врага» [24]

вернуть суперобложку, соединить две ее части и не сумели прочесть лозунг, вложенный графическим в уста монструозного героя.

Еще одна любопытная дизайнерская работа Н.П. Акимова — оформление его собственной книги «О театре» (1962). Волнообразные синие и красные линии переходят с суперобложки на форзац. Круглая буква «А», напоминающая греческую «альфу» — легко узнаваемая подпись, монограмма режиссера — единственная надпись, помещенная на крышке переплета. Как и в книге Е.Л. Шварца, важное место в оформительском ансамбле отводится шмуцтитулам; иногда мысль художника доходчиво выражается чисто шрифтовыми средствами. Захватские росчерки заголовка «О спектаклях» свидетельствуют о безрассудной смелости постановщика; надпись «О режиссуре», составленная из знаков самого разнообразного начертания, намекает на возможность мирного сосуществования множества режиссерских школ; в заглавии «Легкомысленные статьи» буквы первого слова разбегаются по странице, как расшалившиеся дети. Иногда рисованный шрифт органично соединяется с графикой фигуративной.

Включенные в книгу едкие фельетоны иллюстрируются небольшими шаржированными рисунками в тексте. С особой ненавистью мастер изображает критиков. Самый, пожалуй, силь-

ный и впечатляющий образ в этом ряду — обобщенный портрет свирепого партийного цербера в виде усеянной острыми шипами корявой дубины, на которой проступают и без того безобразные, но еще и искаженные гневом черты. На другом рисунке рецензент-погромщик с дубиной преследует несчастного режиссера, а тот вынужден прятаться от него за бюстом Шекспира, прикрываться авторитетом классика.

В 1966 г. сборник, дополненный новыми текстами и рисунками, был переиздан под названием «Не только о театре». Особенно остроумно решен шмуцтитул раздела «Воспоминания»: это слово разбито на четыре строки и превращено в таблицу для проверки зрения. Но буква «Я» не желает мириться с отведенным ей скромным местом, вырастает до гигантских размеров, наливается красной краской. Ибо истинная цель любого мемуариста, как шутил Николай Павлович, «дать понять, что автор... — личность незаурядная, из ряда вон выходящая, исключительная и неслыханная» [17, с. 70].

Созданные художником в разные годы книжные обложки, иллюстрационные циклы, плакаты являются исключительно важной и ценной частью его наследия; напрямую связанные с театральной деятельностью мастера, они позволяют глубже понять суть его сценических экспериментов, направление поисков, эволюцию стилисти-

ки режиссера. В своей совокупности акимовская графика свидетельствует об удивительной цельности и последовательности творческого пути выдающегося сатирика, которого не сломила «эпоха великого страха». Критики, цензоры, благонамеренные коллеги потратили немало сил, чтобы сделать из своевольного комедиографа правоверного соцреалиста, обезличить его уникальный талант. Театровед Д.И. Золотницкий пишет: «Старались наставники зря. Акимов оставался самим собой. А если менялся, то по зову внутренней необходимости. <...> В метафорах не всегда осторожных, в решениях на грани экстравагантности он раскрывался как чистокровный классик современности, как *художник* во всех неисчерпаемых значениях этого слова» [17, с. 283, 291].

Примечание

- ¹ Имелось в виду эксцентричное сценографическое решение одной из сцен спектакля «Броне-поезд 14-69».

Список источников

1. Николай Павлович Акимов : [альбом] / сост. И.Г. Ландер, П.Г. Махо. Санкт-Петербург, 2008. 207 с.
2. *Эткинд М.Г.* Н.П. Акимов — художник. Ленинград : Художник РСФСР, 1960. 150 с.
3. *Акимов Н.П.* Не только о театре : [сборник статей. 2-е изд., доп. и перераб.]. Ленинград ; Москва : Искусство, 1966. 427 с.
4. Н.П. Акимов : статьи А. Пиотровского, Н. Петрова, Б.П. Брюлова. Ленинград : Academia, 1927. 55 с. (Современные театральные художники).
5. *Бартошевич А. Н.* Акимов — художник. Ленинград : Ленингр. отделение Художественного фонда СССР, 1947. 56 с., 27 л. ил.
6. *Заболотняя М.* Лошади Акимова // Вопросы театра. 2009. № 3–4. С. 208–212.
7. Театральный плакат Н. Акимова : [альбом] / [ред.-сост. И.Н. Бурлак ; вступ. ст. Ф.Я. Сыркиной]. Москва : Советская Россия, 1963. 40 с., 31 л. ил.
8. *Петров Н.В.* 50 и 500. Москва : Всероссийское театральное общество, 1960. 554 с., 28 л. ил.
9. Книга о Митрохине : статьи, письма, воспоминания : сборник / сост. Л.В. Чага. Ленинград : Художник РСФСР, 1986. 508 с.
10. *Кузнецов Э.* Книжная графика Николая Павловича Акимова // Искусство книги. Вып. 8. Москва : Книга, 1975. С. 58–67.
11. Н.П. Акимов — художник, режиссер, театральный деятель // Материалы научно-практической конференции, 14–16 апр. 2001 г. : сборник статей / отв. ред. Г.А. Лапкина; сост. И.В. Лобанова. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2001. 80 с.
12. *Кричевский В.* Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска, 1917–1937. Москва : Самолет, 2002. 272 с.
13. *Окунев Я.М.* Грядущий мир : утопический роман. [Петроград], 1923. 70 с.
14. *Голлербах Э.Ф.* Современная обложка ; 75 произведений. Ленинград : Академия художеств, 1927. 27 с., 35 л. ил.
15. *Герчук Ю.Я.* Художественная структура книги. Москва : Книга, 1984. 208 с.
16. *Берман Б.* О книжной графике Н.П. Акимова // Советская графика / сост. Е.И. Буторина. Москва : Советский художник, 1986. Вып. 10. С. 210–218.
17. Акимов — это Акимов! : [сборник статей]. Санкт-Петербург : Российская национальная библиотека, 2006. 384 с.
18. *Фомин Д.В.* Тема кино в книжной обложке 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 626–635. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-5-626-635.
19. *Фомин Д.В.* Приемы графического оформления собраний сочинений: из опыта советских художников 1920-х годов // Библиотекосведение. 2018. Т. 67, № 6. С. 645–654. DOI: 10.25281/0869-608X-2018-67-6-645-654.
20. *Раскольников Ф.Ф.* Робеспьер : пьеса. Ленинград ; Москва, 1931. 110 с.
21. *Ващук О.А.* Театральные плакаты Н.П. Акимова: стилистические и коммуникативные особенности художеств. формы. Из истории ленингр. школы графики. К 110-летию со дня рожд. Н.П. Акимова // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 1. С. 109–117.
22. *Лопе де-Вега Ф.* Валенсианская вдова : комедия. Ленинград : Ленинградский государственный театр комедии, 1939. 106 с.
23. *Шварц Е.Л.* Клад. Снежная королева. Голый король. Тень. Дракон. Два клена. Обыкновенное чудо. Повесть о молодых супругах. Золушка. Дон-Кихот : пьесы. Ленинград : Советский писатель, 1960. 686 с.
24. *Аль Д.Н., Раков Л.Л.* Опаснее врага : комедия. Ленинград ; Москва : Искусство, 1962. 98 с.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Book Graphics by Nikolay Pavlovich Akimov. To the 120th Birth Anniversary of the Artist

Dmitry V. Fomin,

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia

ORCID 0000-0002-9931-6288

E-mail: dfomin13@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the art work of the outstanding Russian artist, stage director, theatre figure Nikolay Pavlovich Akimov. Using bibliological, art history and source study methods, the author analyzes the least known works of the master in the field of book graphics and posters, which have been overlooked by most researchers. The article traces the relationship between the stage director's graphic experiments and his theatrical work. The author disputes the statement that most of Akimov's covers of the 1920s belong to the "illustrative type", which is often found in the bibliological literature, and emphasizes the generalized, symbolic, conditional nature of the portraits of literary characters. The examples show the coincidences and differences between the poster interpretation of the characters' images and their book interpretation. The article considers not only the early works of the master, but also his design experiences of the late 1950s – early 1960s. The author reveals the most significant features of Akimov's graphics: strongly pronounced fantasy spirit, the artist's predilection for the eccentric and grotesque, for unexpected angles and lighting effects, distortion of real proportions for the sake of sharpening the character of the image, the inclusion of letters in the structure of figurative compositions.

Key words: N.P. Akimov, book art, book design, book graphics, cover, illustration, theatre poster, eccentricity, grotesque, satire, Academia.

Citation: Fomin D.V. Book Graphics by Nikolay Pavlovich Akimov. To the 120th Birth Anniversary of the Artist, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2021, vol. 70, no. 2, pp. 149–162. DOI: 10.25281/0869-608X-2021-70-2-149-162.

References

1. Lander I.G., Makho P.G. (eds.) *Nikolay Pavlovich Akimov*. St. Petersburg, 2008, 207 p. (in Russ.).
2. Etkind M.G. *N.P. Akimov – khudozhnik* [N.P. Akimov – an Artist]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1960, 150 p.
3. Akimov N.P. *Ne tol'ko o teatre* [Not Just about the Theater]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1966, 427 p.
4. *N.P. Akimov: stat'i A. Piotrovskogo, N. Petrova, B.P. Bryulova* [N.P. Akimov: Articles by A. Piotrovsky, N. Petrov, B.P. Bryulov]. Leningrad, Asademia, 1927, 55 p.
5. Bartoshevich A. *N. Akimov – khudozhnik* [N. Akimov – an Artist]. Leningrad, Leningradskoe Otdelenie Khudozhestvennogo Fonda SSSR Publ., 1947, 56 p.
6. Zabolotnyaya M. Akimov's Horses, *Voprosy teatra* [Problems of the Theatre], 2009, no. 3–4, pp. 208–212 (in Russ.).
7. *Teatral'nyi plakat N. Akimova* [N. Akimov's Theater Poster]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1963, 40 p.
8. Petrov N.V. *50 i 500* [50 and 500]. Moscow, Vserossiiskoe Teatral'noe Obshchestvo Publ., 1960, 554 p.
9. Chaga L.V. (ed.) *Kniga o Mitrokhine: stat'i, pis'ma, vospominaniya: sbornik* [A Book about Mitrokhin: Articles, Letters, Memoirs: collection]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1986, 508 p.

10. Kuznetsov E. Nikolay Pavlovich Akimov's Book Graphics, *Iskusstvo knigi* [The Art of Book], issue 8. Moscow, Kniga Publ., 1975, pp. 58–67 (in Russ.).
11. Lapkina G.A. (ed.) N.P. Akimov — an Artist, Director, Theater Worker, *Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii, 14–16 apr. 2001 g.: sbornik statei* [Proceedings of the Scientific and Practical Conference, April 14–16, 2001: collected articles]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya Gosudarstvennaya Akademiya Teatral'nogo Iskusstva Publ., 2001, 80 p. (in Russ.).
12. Krichevsky V. *Oblozhka: graficheskoe litso epokhi revolyutsionnogo natiska, 1917–1937* [Covers: The Graphic Face of the Revolutionary Onslaught Era, 1917–1937]. Moscow, Samolet Publ., 2002, 272 p.
13. Okunev Ya.M. *Gryadushchii mir: utopicheskii roman* [The World to Come: A Utopian Novel], 1923, 70 p.
14. Gollerbakh E.F. *Sovremennaya oblozhka; 75 vosproizvedenii* [Modern Covers; 75 Reproductions]. Leningrad, Akademiya Khudozhestv Publ., 1927, 27 p.
15. Gerchuk Yu.Ya. *Khudozhestvennaya struktura knigi* [The Artistic Structure of Book]. Moscow, Kniga Publ., 1984, 208 p.
16. Berman B. About N.P. Akimov's Book Graphics, *Sovetskaya grafika* [Soviet Graphics]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1986, issue 10, pp. 210–218 (in Russ.).
17. *Akimov — eto Akimov!* [Akimov Is Akimov!]. St. Petersburg, Rossiiskaya Natsional'naya Biblioteka Publ., 2006, 384 p.
18. Fomin D.V. Cinematic Theme in the Book Cover of the 1920s, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 5, pp. 626–635. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-5-626-635 (in Russ.).
19. Fomin D.V. Methods of Graphic Design of the Collected Editions: from the Experience of Soviet Artists of the 1920s, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2018, vol. 67, no. 6, pp. 645–654. DOI: 10.25281/0869-608X-2018-67-6-645-654 (in Russ.).
20. Raskolnikov F.F. *Robesp'er: p'esa* [Robespierre: a play]. Leningrad, Moscow, 1931, 110 p.
21. Vashchuk O.A. Theater Posters by Nicolay Pavlovich Akimov: Stylistic and Communicative Features of the Artistic Form. On the History of the Leningrad School of Graphics, *Vestnik SPbGU* [Bulletin of the Saint Petersburg University], ser. 15, 2012, issue 1, pp. 109–117 (in Russ.).
22. Lope de-Vega F. *Valensianskaya vdova: komediya* [The Widow from Valencia: a comedy]. Leningrad, Leningradskii Gosudarstvennyi Teatr Komedii Publ., 1939, 106 p.
23. Schwartz E.L. *Klad. Snezhnaya koroleva. Golyi korol'. Ten'. Drakon. Dva klena. Obyknovennoe chudo. Povest' o molodykh suprugakh. Zolushka. Don-Kikhot: p'esy* [The Treasure. The Snow Queen. The Emperor's New Clothes. The Shadow. The Dragon. Two Maples. An Ordinary Miracle. The Story of a Young Couple. Cinderella. Don Quixote: plays]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1960, 686 p.
24. Al D.N., Rakov L.L. *Opasnee vruga: komediya* [More Dangerous Than an Enemy: comedy]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1962, 98 p.