

Н. П. Акимов работает в театре шесть лет. За короткий промежуток времени (1922—1928) им сделано 36 работ, громадное большинство которых было „осуществлено“, т. е. поставлено на сцене театров Харькова (2), Ленинграда (24), и Москвы (2).

Таким путем был накоплен большой практический опыт, что для театрального художника является особенно ценным приобретением. Ведь искусству театра его нигде не учат, и только на практике сценической работы проходит он свою школу.

В этой практической школе молодому художнику грозила опасность со стороны разнородных школ и направлений современного театра. Каждая новая постановка ставила его лицом к лицу с требованиями нового режиссера или же с особенностями разнородных театральных жанров.

Перечень работ Н. П. Акимова \*) говорит о том, что ему приходилось работать с режиссерами: Крыжицким, Н. В. Петровым, Хохловым, Раппопортом, Гейрот, Дмоховским, Вивеном, Кроллем, Гутманом, Вейсбремом, Тамановым, Марголиным, Зоном, А. Д. Поповым и др. Сколько имен, столько и направлений! У каждого из режиссеров — различный подход к театру, иной режиссерский взгляд на художника. От крайнего натурализма до крайнего эксцентризма — вот объем направлений, в который включаются перечисленные имена режиссеров. А ведь каждый из них оказывал свое давление, свое влияние на пришедшего в театр художника, не то направлял, не то сбивал его с толку.

Была ли у Н. П. Акимова возможность опереться на какой-либо твердый театральный организм большого художественного масштаба, с выдержанным репертуаром, со стойким курсом режиссера, с цельным ансамблем, с определившимися традициями актерской игры? Нет, так как особенность ленинградской театральной жизни последних лет в том и заключается, что в ней нет подобной устойчивости. В Москве существует борьба театров разных направлений, у нас идет борьба различных направлений в одном и том же театре, нагромождение различных художественных течений на один и тот же коллектив, теряющий чрез это наслоение четкость своих очертаний.

\*) Более подробную характеристику творчества Н. П. Акимова и перечень его работ читатель найдет в вышедшей изд-вом „Academia“ брошюре „Н. П. Акимов“, Ленинград, 1927, 54 стр. Ц. 90 к.

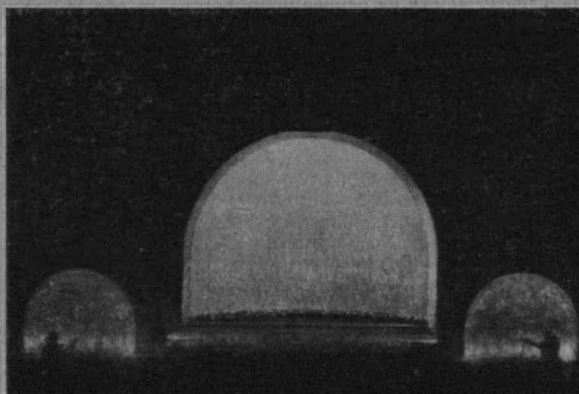
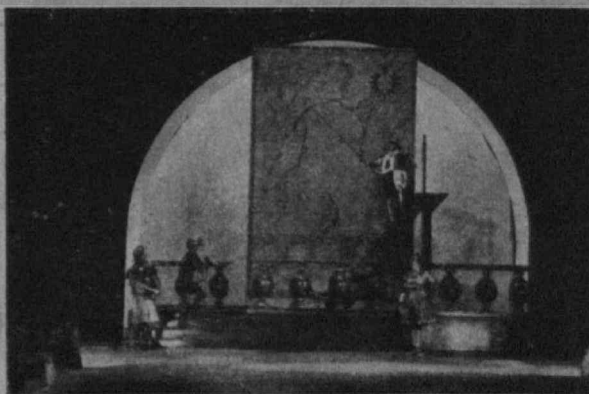
Эта особенность Ленинградских театров не могла не сказаться на творчестве Н. П. Акимова. Она вызвала в нем прежде всего необычайную гибкость отклика на новое, очередное задание, умение быстро разбираться в фактическом положении вещей, встретившемся в данном театре, и до известной степени скептически относиться к возможностям прямого, некомпромисного разрешения задачи в обстановке и в условиях работы данного театрального коллектива. Отсюда исключительная изобретательность Н. П. Акимова, вошедшая, как основная черта, в его характеристику, уже успевшую сложиться, несмотря на сравнительно недолгий срок его работы в театре. В течение шести лет Н. П. Акимов изобретал для разных театров, для разных жанров, для разных режиссеров. И каждый раз ему удавалось найти свежий зрительный образ, оживить сцену искусным приемом инсценировки или остроумной выдумкой, умело приспособленной к реальным возможностям данной сцены. Такие изобретения Н. П. Акимова не раз спасали слабую пьесу, много раз выручали актеров и еще чаще режиссеров. Но иногда и не удавалось „спасти“ постановку, несмотря на блестящий вымысел и редкую изобретательность художника: так случилось, например, с „Мандатом“ в Акраме или, еще показательнее, с „Сэр Джон Фальстаф“ в Большом Драматическом театре. Но такова уже судьба театрального художника, сотрудника сложнейшего целого, именуемого театром, в котором он подчиняется коллективным заданиям.

Другая отличительная черта деятельности Н. П. Акимова — это работа над разными театральными жанрами. С одной стороны „малые“ жанры: Вольная Комедия-Балаганчик, Театр-Кабаре, Музыкальная Комедия, Свободный Театр, Театр Сатиры, Оперетта и другие „чудеса в решете“ на малых и больших сценах театра веселой шутки, музыкальной пародии и игривой выдумки. С другой стороны, театр серьезной драмы и „высокой“ комедии, бытовой современной пьесы, экспрессионистской фантазии на современные социальные противоречия, исторической хроники, сатирической комедии и революционной „октябрьской“ постановки (Академ. Театр Драмы, Большой Драматический Театр и за последнее время Московский Театр им. Вахтангова).

Еще неавно одновременная работа в театрах „малого“ и „высокого“ жанра могла показаться внутренне противоречивой. „Высокое“ искусство драматического



Н. П. Акимов

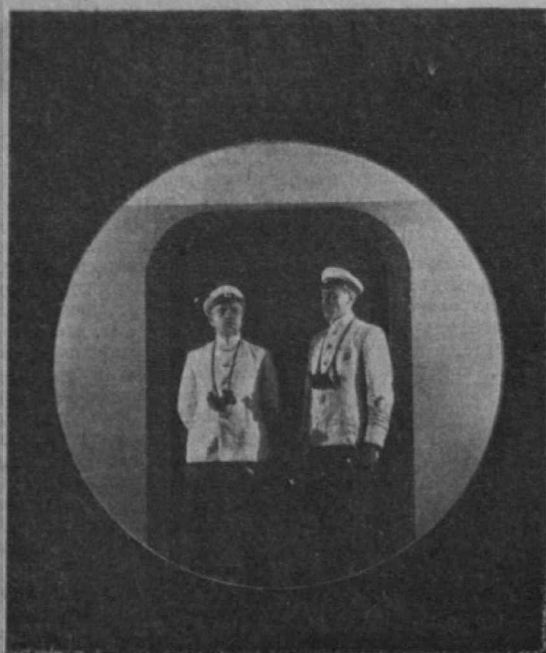
Общая установка  
Сэр Джон Фальстаф

Художн. Н. П. Акимов

1 акт

Б. Драм. Театр





„Разлом“

II-й акт В театре им. Вахтангова  
Худож. Н. П. Акимов

театра охотно смотрело свысока на соперничавшие с ним малые театры и театрики. Но наша эпоха в корне изменила такое отношение. Во-первых, за малыми театрами признали их право на самостоятельность, как специфически театральные (а не литературные) художественные явления. А во-вторых, большие и почтенные драматические театры сами стали пользоваться приемами малых театров, почувствовав всю нетеатральность разговорных, салонных, бытовых, психологических пьес с „настроениями“ или же высокомерных трагедий с напыщенной и фальшивой декламацией. Остатки классицизма и ложноклассицизма были вырваны из театра крепкой рукой нового зрителя. Эта реформа не обошлась без помощи кино, малых жанров, балагана и эстрады.

Учитывая эту эволюцию театра, глубоко характерную для нашего времени, нельзя не учесть закономерности в работе Н. П. Акимова, разбившейся по двум намеченным руслам. На его долю выпало быть проводником указанного сближения. Он вносил в „высокий“ жанр все увлекательные и зрелищно-действенные особенности „малых“ театров, с их установкой на выразительность динамичных, лаконичных, окруженных светом и музыкой зрительных образов, с преобладанием над словом и движением актера вещи, света и звука.



„Разлом“

(IV акт)

Худож. Н. П. Акимов

Но с переходом из „малого“ в „большой“ театр требовалось придать беглым и гибким зрительным образам монументальный характер, остерегаться измельчания зрелищных моментов и отделять главное от несущественного. В этом отношении у Н. П. Акимова можно подметить некоторую неуверенность в постановках на большой сцене, где не всегда ему удавалось избежать измельчания. Остроумная выдумка проводилась иногда изолированно от основного замысла, с ярким увлечением, но без строгой конструктивной энергии. И в „Мандате“, и в „Сэр Джон Фальстаф“ и в „Бубусе“ и в „Девственном Лесе“ ему не удавалось, при всей оригинальности и свежести замысла, найти упрощенную выразительность формы всего спектакля в целом. Н. П. Акимов режиссировал спектакль, оставаясь на посту художника, но режиссировал недостаточно энергично, в условиях и в окружении вышеочерченной неустойчивости самих театров. Однако, художник находит силу и умение преодолеть отмеченные затруднения. Он сближается с московским театром имени Вахтангова и находит здесь твердую опору для своего роста и для углубления и расширения своих творческих замыслов. Наступает период вдумчивой, осмысленной работы над постановкой „Труадека“, где „изобретения“ теряют свой характер выдумки и превращаются в цельную композицию, охватывающую в стройной стилистической обработке весь спектакль. Здесь вскрывается новая черта в творчестве Н. П. Акимова — уверенная работа с крупными планами, взятыми для отдельных элементов сценического оформления и проведенными методически, как твердый принцип постановки. Но неудачный сюжетный материал пьесы Жюль Ромэна и неопределенность его освещения в самой драматургической трактовке французского писателя сильно вредят успеху спектакля, затеянная проделанная художником работа. За то в следующей постановке в том же театре — в „Разломе“ Б. Лавренева (1927) — Н. П. Акимов вскрывал свои силы на твердом, прочном сюжете, взятом из классовой, революционной борьбы, и создает ясное, крепкое и крайне выразительное оформление спектакля, чутко улавливая скрытые в современном сюжете театральные возможности и доводя их до зрителя оригинальными и вместе с тем лаконично-конструктивными приемами с использованием зрительных навыков кино-театра. Чисто живописные, статичные приемы прежних художников-декораторов преодолеваются здесь уверенной архитектурной сценой, разбитой на „кадры“ и показывающей действующих лиц крупным первым планом, с характерными для кино „разрезами“ и „наклонами“, искусно использованными для театральных целей, с правильным учетом тематики и особенностей сюжетного материала. Здесь уже совсем нет беспредметной игры приемами, театра ради театра. Захватывает содержание, которое и является благодаря вдумчивой и стройной работе зрелого и опытного художника.

„Разлом“ в театре им. Вахтангова знаменует для Н. П. Акимова выход на широкий путь углубленной творческой работы и решительный шаг на пути к монументальной форме большого и содержательного, волнующего современного спектакля. Для Н. П. Акимова настает пора зрелого мастерства. Ученические годы закончены. А впереди — богатейшие возможности плодотворной деятельности на основе приобретенного опыта, знаний и подлинно театрального дарования.

А. ГВОЗДЕВ



(финал)

в театре им. Вахтангова





„Труадек“ в театре им. Вахтангова



Художки. И. П. Акилов.

# ИТОГИ ЭСТРАДЫ

Десять лет советской эстрады и пять лет существования ее профессиональной организации—Горкома дают возможность подвести кое-какие итоги пройденного пути, ибо в прошлом никогда эстрады не было, а были так называемые „дивертисментные“ артисты, кои всегда делились на две категории: „высококвалифицированных“ и „средняка“. Первые работали в цирках, а вторые, в виду отсутствия эстрадных площадок, волею обстоятельств должны были скитаться... по ресторанам. Даже такие мастера слова, как Н. П. Мальский, Сладкопевцев и другие, вынуждены были выступать перед „почтеннейшей“ публикой в разных „благородных“ и „дворянских“ собраниях. Для широкой массы этот род искусства не показывался, а загонялся „в питейные заведения первого разряда“, где артиста вынуждали идти по линии наименьшего сопротивления, угождая загулявшему гостиндворскому купчику. А если иногда артист и пытался быть общественником, то результаты немедленно сказывались: от него отбиралась подписка о немедленном выезде из города. Для примера вспомним все мытарства Анатолия Дурова. Не было почти ни одного города, откуда не высылали бы этот артист-общественник. Так вот влачили свое полуполезное и жалкое существование артисты „дивертисмента“ до Октябрьской революции, но с переходом власти в руки трудящихся положение их резко меняется; в период гражданской борьбы артисты „дивертисмента“ призываются на службу Красной Армии в качестве культурной силы, и тут они впервые получают „боевое крещение“ советского эстрадника. Будучи разрозненными, профессионально неорганизованными и политически почти неразвитыми, они тем не менее искренно, „не за страх, а за совесть“, шли нога в ногу с революцией в качестве носителей искусства и нередко, даже на передовых позициях, под аккомпанимент свистящих пуль и громящих пушек, подымали дух героической Красной Армии. После окончания гражданской войны эстрада впервые была объединена своим союзом в единый профессиональный орган — „Горком“, и в создании этой организации была большая заслуга наших союзных органов, ибо, объединившись, эстрадники получили полную возможность стать на правильные рельсы как по линии идеологической, так и по линии укрепления своего экономического положения. Впервые были организованы производственные, которые установили тесный контакт и приблизили эстрадника к его идеологическим руководителям, как-то: Художественному

Отделу Политпросвета, Гублиту и Губпрофсовету. При поддержке со стороны указанных руководящих органов перед эстрадой широко раскрылись ворота фабрик и заводов, где эстрадник тепло и искренно был принят рабочей аудиторией как в часы рабочего отдыха, так и в обеденных перерывах у станка. Там эстрадник изучал быт. Конечно, многое еще не доделано, и много еще работы предстоит эстраднику впереди: углубление своей квалификации и политическое развитие — вот две неотложных задачи, стоящие перед эстрадником в первую очередь. Какая же из них важнее? Я думаю, что для советского эстрадника обе задачи равноценны, ибо никакая квалификация артиста „не вывезет“ при отсутствии политической грамотности, т. к. советская общественность требует в равной мере творчества и политического развития. Особенно это относится „к разговорному жанру“, т. к. времена воспевания „луны и балкона“ канули в вечность, теперь эстрадник стал общественником, обязанным идти в темпе жизни, а артист-общественник должен быть обязательно политически грамотен. Каким же путем можно в этой области помочь эстраднику? Мне мыслятся два способа: углубление квалификации должно происходить в Техникуме эстрадного мастерства исключительно для профессионалов эстрадников, и попутно необходима организация кружка эстрады при Областном Театральном Совете с широким привлечением рабочих организаций, в том числе и рабкоров. В этом кружке должны происходить беседы, диспуты, тесно связанные с вопросами эстрады, товарищеские советы в области новых форм и материала, но все это не должно носить характера сухих



Я. И. Рубцов.  
Председатель Ленинградского Горкома эстрады.

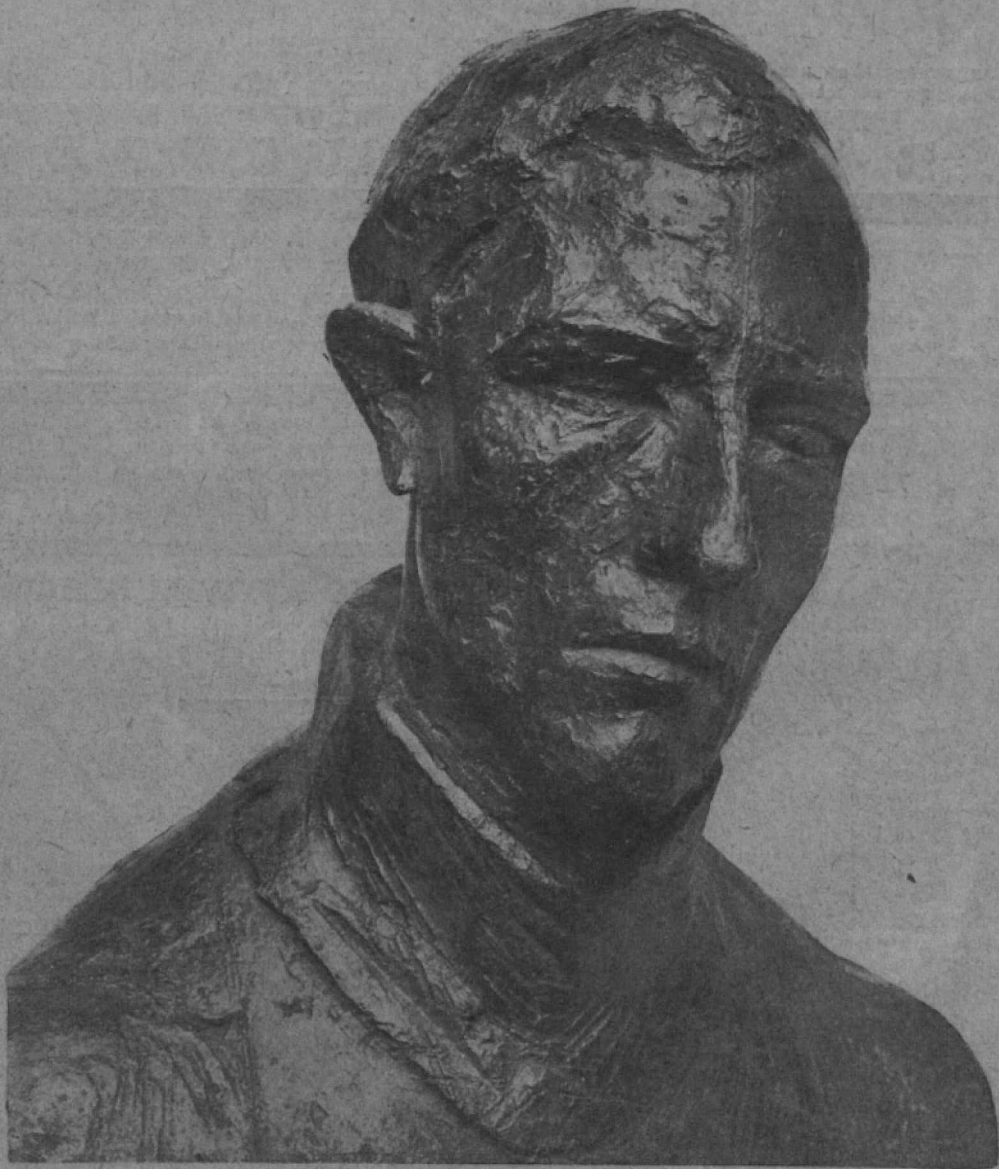
официальных лекций, а вестись в плане взаимного обмена мнений. Такие встречи, несомненно, привлекут эстрадные массы. Характерно отметить, что Центральный Дом Искусств, устраивая постоянно диспуты, вечера на всевозможные темы, до сих пор ни одного дня не посвятил вопросам об эстраде. Но эстрадник стремится в своем Ц. Д. И. найти помощь и по основной профессии, поэтому я полагаю, что Ц. Д. И. должен на будущее время заострить свое внимание на этом вопросе, ибо только близкие и родственные эстраднику организации помогут ему развиваться и углубить свою квалификацию, а совершенствуясь в своей работе, эстрадник тем самым сможет внести и свою лепту в общее дело создания советской культуры.

Артист эстрады С. АГУЛЯНСКИЙ



*Ю. М. Рыжков*

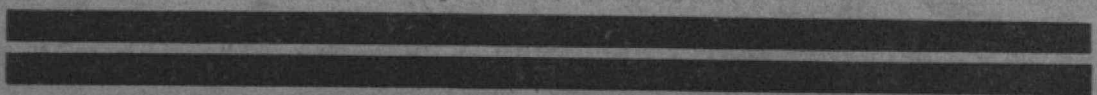
# ЖИЗНЬ ИСКУССТВА



Скульптура Оскара Мещанинова.

(См. статью на стр. 10.)

№



5

## Театральное обслуживание деревни

Вопросам культурного строительства за последнее время уделяется исключительно большое внимание. И это вполне понятно: вопросы эти за все время пролетарской революции никогда еще не стояли перед нами так неотложно, так остро, как именно теперь. Недаром т. Рыков на XV съезде партии говорил, что нам „нельзя (теперь) отделять хозяйственную революцию от культурной. Ножицы в этой области могут обойтись очень дорого“. А между тем, по словам т. Рыкова, „у нас культурное развитие значительно отстает от нашего хозяйственного развития и повышения жизненного уровня рабочих и крестьян“.

Поэтому-то резолюция партсъезда по докладу т. Молотова, касаясь вопроса о культурной работе в деревне, дает совершенно определенную директиву: „Укрепить политпросветработу в деревне, повысить ее качество. Особое внимание обратить на развитие дела деревенских радиоустановок, кино, усиление сети библиотек и т. п.“.

Нужно ли особо подчеркивать, что эту политпросветработу на селе должен осуществлять и театр? Прошлогоднее совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) вынесло на этот счет вполне ясное постановление.

„В условиях диктатуры пролетариата, осуществляющего социалистическое строительство, театр, поднимая культурный уровень рабочих и крестьянских \*) масс, ставя и решая актуальные вопросы современности, доставляя здоровый отдых,—должен выполнять... роль одного из важных рычагов способствования социалистическому строительству, вовлекая в него широкие массы рабочих и крестьян...“

Такая широкая директива совершенно точно определяет установку театральной работы на селе и еще раз подчеркивает жизненную актуальность лозунга „Лицом к деревне!“

Но как практически выполняется на всесоюзном театральном фронте смычка города с деревней, в каких формах и в каком объеме ведется эта чрезвычайно важная и ответственная работа?

Нужно сознаться, что общественная значимость проблемы театрального обслуживания деревни, повидимому, начинает на местах понемногу затухать даже в политпросветах, и, проглядывая изо дня в день провинциальную прессу, можно заметить, что вопросам деревенского театра уделяется все меньше и меньше внимания. За всю эту зиму на столбцах провинциальной печати нам не доводилось встречать обстоятельных статей, более или менее широко освещающих практику местной деревенской театральной работы\*). Между тем зимний сезон—это как раз та пора, когда театральная культработа может быть наиболее широко развернута.

И тем не менее места хранят гробовое молчание по столь жизненному, столь волнующему всех нас вопросу\*\*).

В чем же дело? Может быть, действительность так бедна фактами, что не дает материала для освещения работы на деревенском театральном фронте? Может быть, работа количественно и качественно снижается? Но в таком случае надо вскрыть действительное положение вещей на этом важном участке культурной работы, надо забить тревогу, привлечь внимание советской общественности к вопросу о состоянии деревенского театра, принять все меры к тому, чтобы кризис этот был постепенно изжит и театральное строительство деревни, которому партия придает такое значение в интересах развития культуры нашей страны, было бы поставлено на твердые рельсы.

Учитывая всю важность правильной постановки дела театрального обслуживания деревни, мы открываем столбцы нашего журнала для широкого освещения нужд и потребностей деревенской театральной работы.

\*) Исключение—статья „О театре в деревне“, появившаяся недавно в № 300 (2744) Нижегородской Коммуны\*.

\*\*) Недавно, впрочем, в „Красной Газете“ (утр. вып.) появилось сообщение, что в связи с районированием С.-З. области перед театральными организациями встал вопрос о планомерном обслуживании области театральными постановками и концертами. Уже приступлено к точному учету всех городских и деревенских театральных площадок области и составляется ряд примерных маршрутов, по которым будут направляться передвижные театральные и эстрадные группы.

\*) Курсив наш.