

В Новой художественной мастерской, где Акимов обучался вместе с будущими художниками В. Милашевским, Б. Каплянским, В. Гринбергом, В. Козлинским, он получил основы художественной грамоты. Сам художник считает, что именно здесь сформировались его вкусы и привязанности в искусстве, никогда позднее в своих принципах не изменявшиеся. Он особенно высоко ставил мастерство своих учителей — А. Яковлева и В. Шухаева, ценил Б. Кустодиева и З. Серебрякову. Стал постоянным посетителем Эрмитажа, где восторгался творчеством Кранаха, Дюрера, Гольбейна, художниками раннего итальянского Возрождения (прежде всего Боттичелли и Пинтуриккио), мастерами французского карандашного портрета XVI века, Иеронимом Босхом, Бальдунгом Грином и Питером Брейгелем Старшим. Он любил Андрея Рублева, русскую иконопись и произведения крепостных живописцев. В ученических работах Акимова можно разглядеть черты, ставшие характерными для всего его дальнейшего творчества: определенность и чеканность рисунка, стремление к энергичной лентке объемов, к отточенности формы, к экспрессивности.

Октябрьскую революцию Акимов встретил шестнадцатилетним юношей. На его глазах рухнул старый мир, в вихре революционных сражений родилось новое общество. Революция создавала свое искусство. Акимов не мог оставаться в стороне от общего движения. Когда в 1918 году Новая художественная мастерская распалась, он начал работать в мастерской плакатов петроградского Пролеткульта, где выполнял агитационные плакаты и лубки. Здесь он впервые познакомился с техникой плаката, приобрел знания, столь пригодившиеся впоследствии.

В 1920—1922 годах Акимов жил в Харькове, где работал инструктором отдела народного образования по изобразительному искусству, а вечерами преподавал рисунок на высших курсах политпросветработников. Когда же в 1921 году на Всеукраинской художественной выставке в Харькове



Портрет мальчика.  
1919



„Бронепоезд  
14—69“. На мосту.  
Манет декорации.  
1927

к самому небу, символизируя могучий порыв, движение, борьбу. Мы видим громаду моста так, словно вместе с группой партизан, подстерегающих врага, притаились внизу, под насыпью, среди выжженных солнцем кустов. Все это: и холодный бетон насыпи, и одинокий фонарный столб, и мертвенная неприветливость земли создает в настроенном зрителе беспокойное ощущение драматизма предстоящих событий. Патетически трагедийное звучание этой картины помогает сильнее, глубже, острее почувствовать героизм людей, идущих навстречу смерти. Суровый лаконизм и широкое образное содержание выдвигают декорацию к третьему действию „Бронепоезда“ в ряд лучших достижений художников советского театра в двадцатые годы.

Как и в „Конце Криворыльска“, в декорациях к „Бронепоезду“ отсутствуют живописные завесы, все элементы объемны, и даже впечатление огромности неба создает театральный осветитель. В низком горизонте, в ракурсах, в почти монохромной цветовой гамме критика тех лет видела влияние кино. Это, конечно, справедливо, хотя важнее другое: смелые ракурсы и резкие углы зрения явились





ВТОРНИК

30

ДЕКАБРЯ 1930 Г.

## ГОС. ТЕАТР ДРАМЫ ПРЕМЬЕРА

Васильевская и Москвитинская восточная восток 1905 года, 2-й акт. Юр. Соловьев

в Вп. Подгорного

Инсталляционная группа: Н. П. АКИМОВ, Кирилл КУСТОДИЕВ, С. А. МУЗИК,  
Николай ПЕТРОВ, Ю. А. ШАПОРИН и В. В. ШВЕРУБОВИЧ

Женя А. Н. Саженова, Т. А. Глыбова, Е. М. Калустина, Н. Н. Колесникова, Б. П. Корнилова,  
Александровская, Ч. Л. С. В. Луковская, К. И. Адашевский, С. В. Азанчевский, А. А. Зюкеев,  
И. И. Борисов, А. Ф. Борисов, И. П. Самойлович, Ф. П. Богданов, В. Я. Воронцов, Л. Л.  
В. И. Голубов, Ф. В. Горюхов, Б. Е. Жуковский, И. С. Золотой, В. Г. Киселев, Ю. С. Лавров,  
С. С. Матрухов, А. А. Мещеров, Е. И. Николаев, А. П. Нелидов, Г. И. Осипенко, Н. И. Пельцов, Д. А. Радзинь,  
С. Ф. Радзинь, М. Ф. Романов, С. А. Соколов, В. И. Честнов, А. Честнов, Л. Д. А. Ежидина,  
Ф. Антонец, В. В. Воронцовский, А. Н. Каратов, А. П. Козловский, С. И. Каратов, М. П. Малинин,  
М. Л. Никельберг, Д. Е. Пылаев, Н. Ф. Разуваса, А. В. Соколов, А. Честнов, В. В. Эрнст,  
Д. И. Янковский

Начало в 8 час. веч.

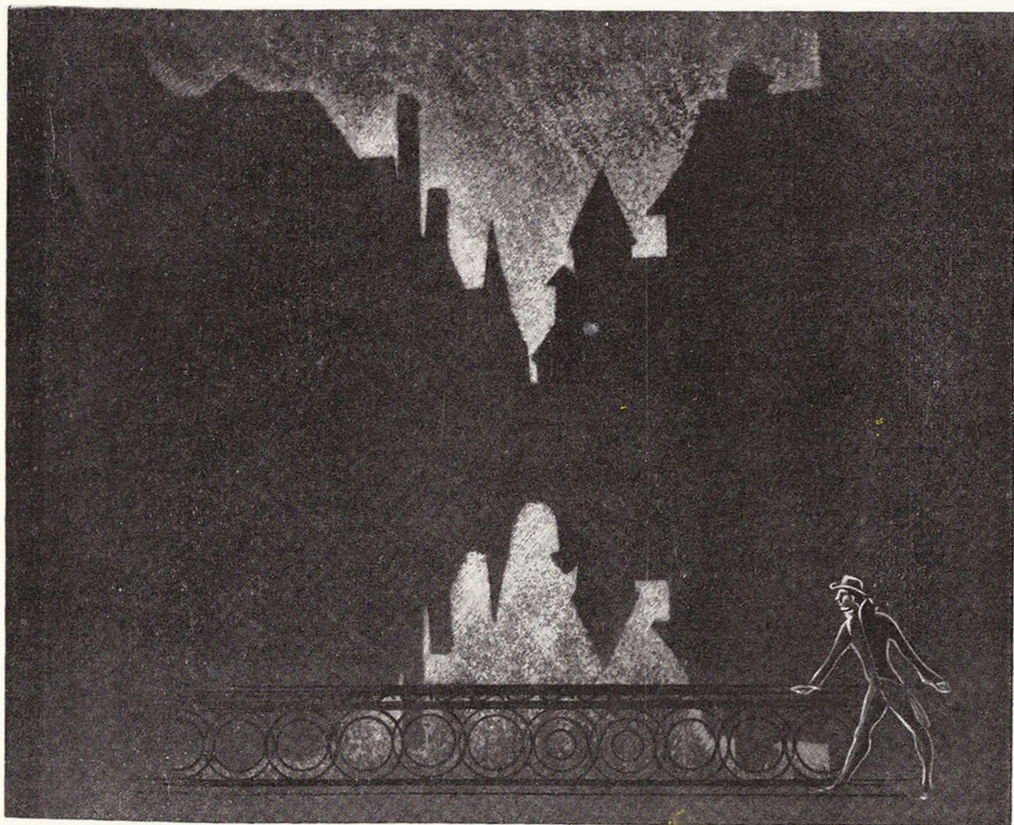
α



актеров, фрагменты пейзажа и обстановки. Ярко высвеченные на фоне черного бархата плоские и лепные детали пейзажа и архитектуры в сочетании с лаконичными объемными макетами на первом плане — уличным фонарем, участком мостовой, углом здания — создавали убедительную иллюзию пространства и перспективы. Перед глазами зрителя возникали ночные улицы и мосты Парижа, ратуша, Тюильрийский парк, интерьеры зданий.

Одна из декораций неизменно шла под аплодисменты: сцена заседания Конвента, голосующего казнь Робеспьера. Обычно подобные эпизоды, требующие изображения огромного зала, заполненного людьми, считались „нетеатральными“ — действительно, показать их в театре трудно. В таких случаях режиссеру приходится искать способ, позволяющий сообщить зрительному залу о том, что будто бы произошло за сценой. Но Акимову, уверенному, что нет невозможного для воплощения в театре, а есть лишь то, что художники

„Робеспьер“. Ночной Париж. Эскиз декорации. 1931



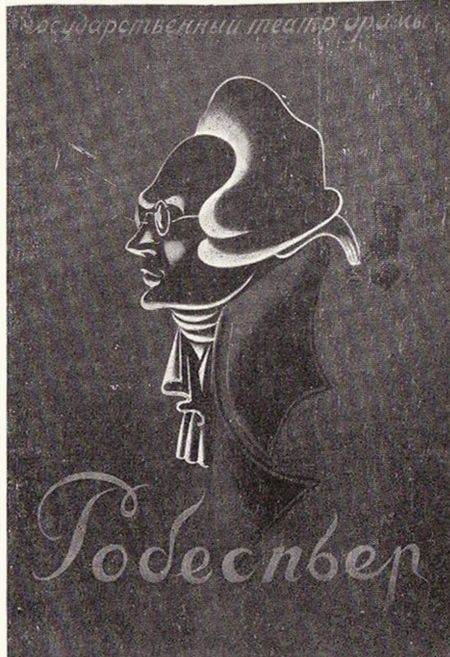


еще не научились изображать, не хотелось идти по традиционному пути. В этом случае ему удалось изобразить „неизобразимое“.

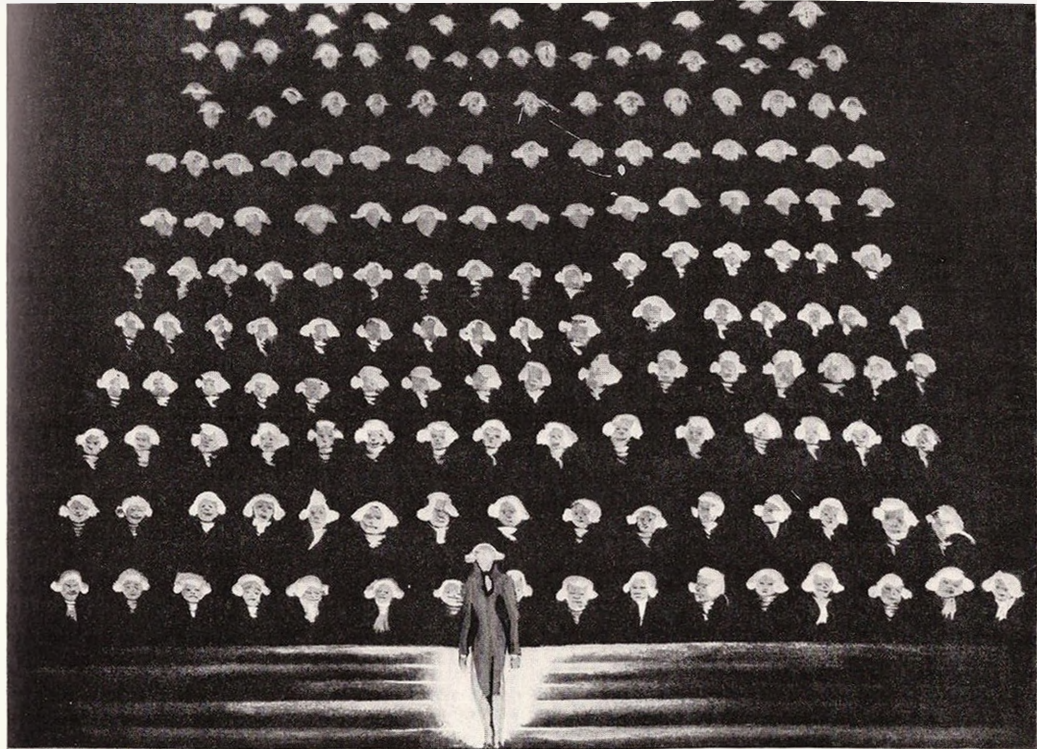
На сцене — зал Конвента, заполненный застывшими депутатами; прокурор требует ареста и казни Робеспьера. Поддерживающим обвинение предлагают встать. И зал встает, голосуя. Лишь несколько членов Конвента, осужденных вместе с Робеспьером, остаются на своих местах. Участь Робеспьера решена.

Подобного решения, навеянного, видимо, знаменитой литографией О. Домье „Законодательное чрево“, нельзя было достигнуть декорацией, писанной на холсте. Никакие конструктивистские ухищрения не могли бы помочь художнику. В оформлении Акимова сказались его фантазия изобретателя, талант инженера, дерзость режиссера, умеющего рисковать. Он добился цели, соорудив раму, обтянутую черным бархатом, с прикрепленными к ней рядами различно заgrimированных голов из папье-маше: белые парики, желтые лица, белые жабо. Куклы перспективно уменьшались. Рама располагалась за рядами актеров, игравших депутатов, а в момент голосования медленно поднималась, создавая впечатление огромной вставшей толпы.

„В этом приеме,— писал Акимов,— я ценю две особенности. Первая: куклы абсолютно сходили за людей (были обмануты даже профессионалы-театралы),— прием был действительно иллюзорный. Вторая: если первый ряд голов подымался на  $\frac{1}{2}$  метра, то последние ряды на 6—7 метров; такое вставание было не натуралистично, но в тысячу раз темпераментнее и выразительнее, чем если бы 200 статистов встали со стульев. Эта условность тоже никак не замечалась зрителем, увлеченным содержанием сцены. Таким образом, условность работала здесь не как жеманный прием, а как иллюзорное же увеличение выразительной силы“.<sup>13</sup>



Плакат  
к спектаклю  
„Робеспьер“.<sup>13</sup> 1931



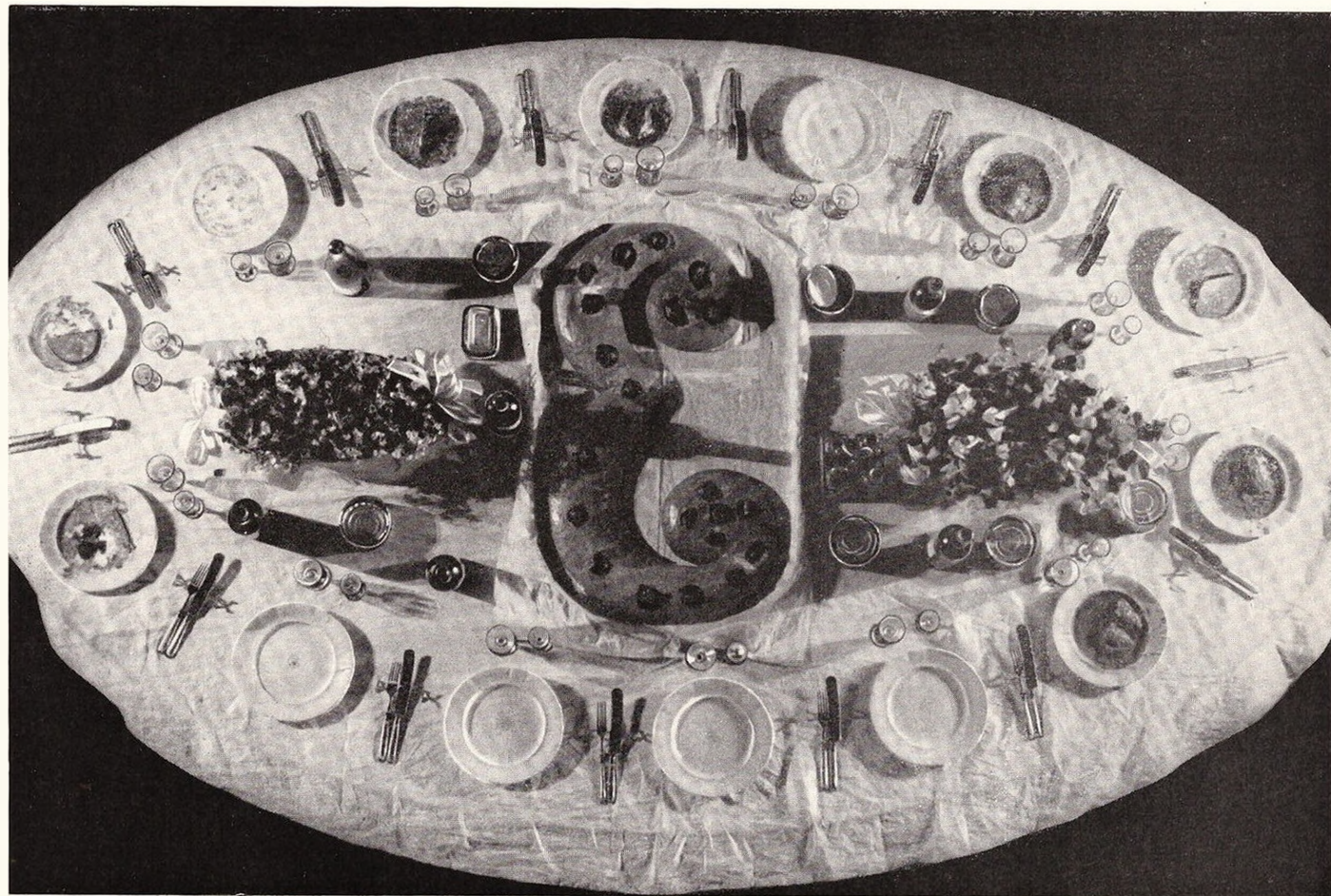
желанием учесть уроки развивающегося киноискусства. Но это не все. Акимов полагал, что с таким же правом, с каким, добиваясь впечатления глубины, другие художники театра изображают вещи на живописных задниках в уменьшенном виде (а он сам делал это в объемных перспективных макетах), можно позволить себе их увеличение. Художник рассматривал актера как некий „средний план“, по отношению к которому предметы, находящиеся дальше его, могут быть даны в уменьшенных размерах, а помещенные на первом плане — нарочито укрупненными.

Эта мысль наиболее последовательно была проведена в оформлении „Робеспьера“: достаточно вспомнить гигантские метровые подсвечники с горящими свечами в углах сцены („Речь Робеспьера в Конвенте“). В другой картине Акимов добивался перспективности декорации резким сокращением размера макетов, уходящих в глубину и

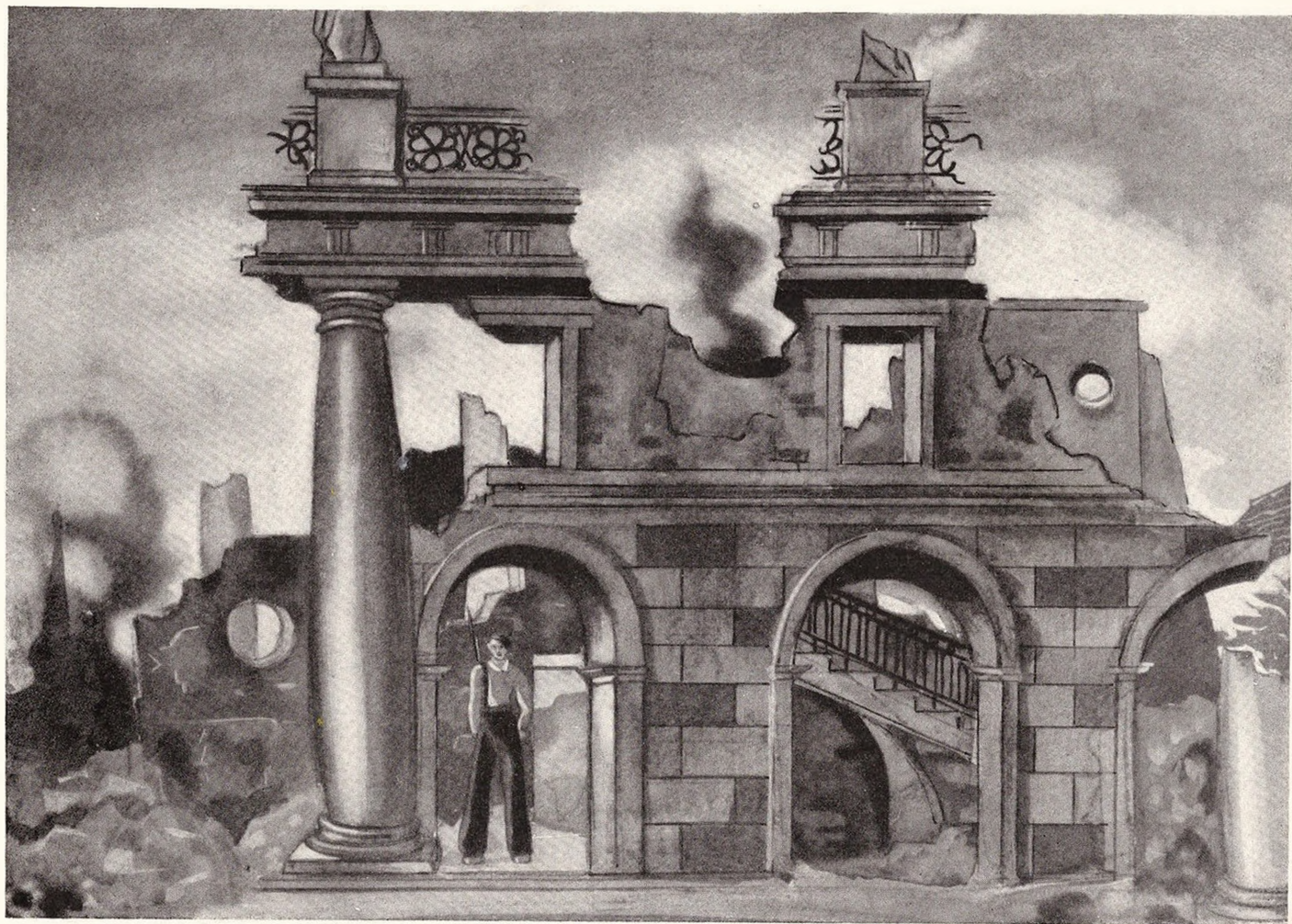
„Робеспьер“. Голо-  
сование в Конвен-  
те. Эскиз декора-  
ции. 1931



„Заговор чувств“. Именинный стол. Занавес. 1929









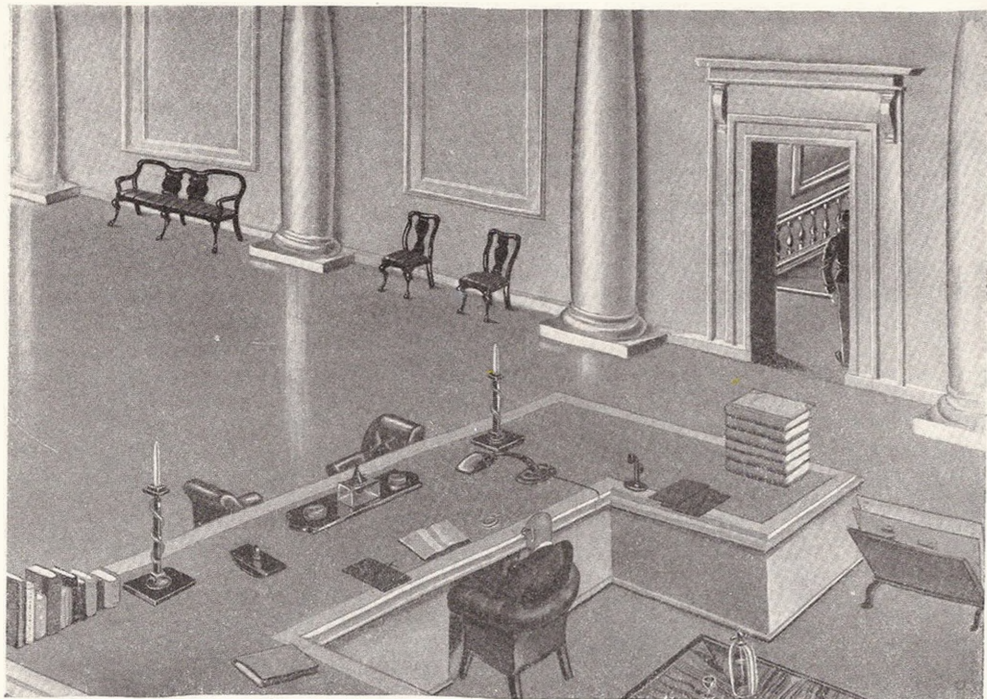
получивших широкую известность: это были И. Зарубина, И. Гошева, Л. Сухаревская, К. Гурецкая, Л. Скопина, П. Суханов, Э. Гариш, Б. Тенин, И. Ханзель, В. Киселев, А. Бонди. У театра появился и свой композитор — А. Животов. В течение следующих лет творчество Акимова оказалось теснейшим образом связанным с этим коллективом.

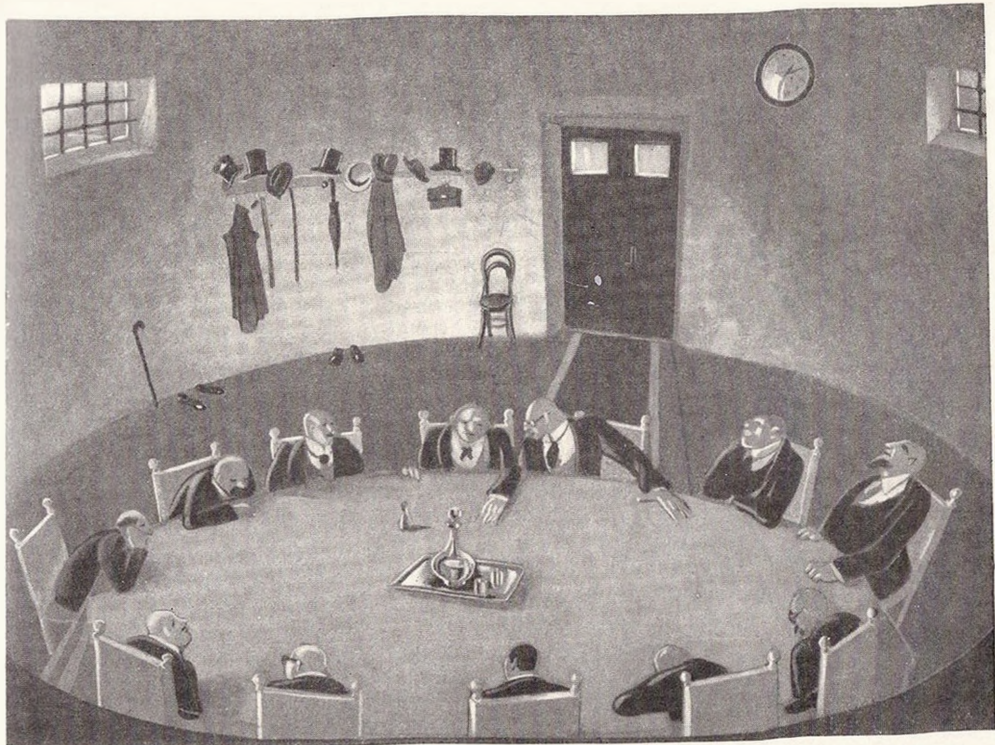
Ленинградский театр комедии был организован и развивался как единственный в стране специально комедийный театр. Уже в первые годы жизни он определил жанровые границы своей деятельности: они охватывали как высокую комедию — спектакль значительной темы, глубокой идеи, так и трагикомедию, бытовую комедию-фарс, комедию-сказку, водевиль.

Первая работа Акимова в этом театре — декорации к пьесе Л. Вернейля и Бера „Мое преступление“ (постановка М. Терешковича, 1935).

Уже здесь в творчестве Акимова появились черты, обусловленные не только спецификой комедийного жанра, но также и особенностями отведенного новому театру здания с его маленькой сценой и небольшим зрительным залом. Художнику, привыкшему распоряжаться огромными сценическими пространствами Театра драмы имени А. С. Пушкина или

„Мое преступление“.  
Кабинет прокурора  
Рабюссе.  
Эскиз декорации.  
1935



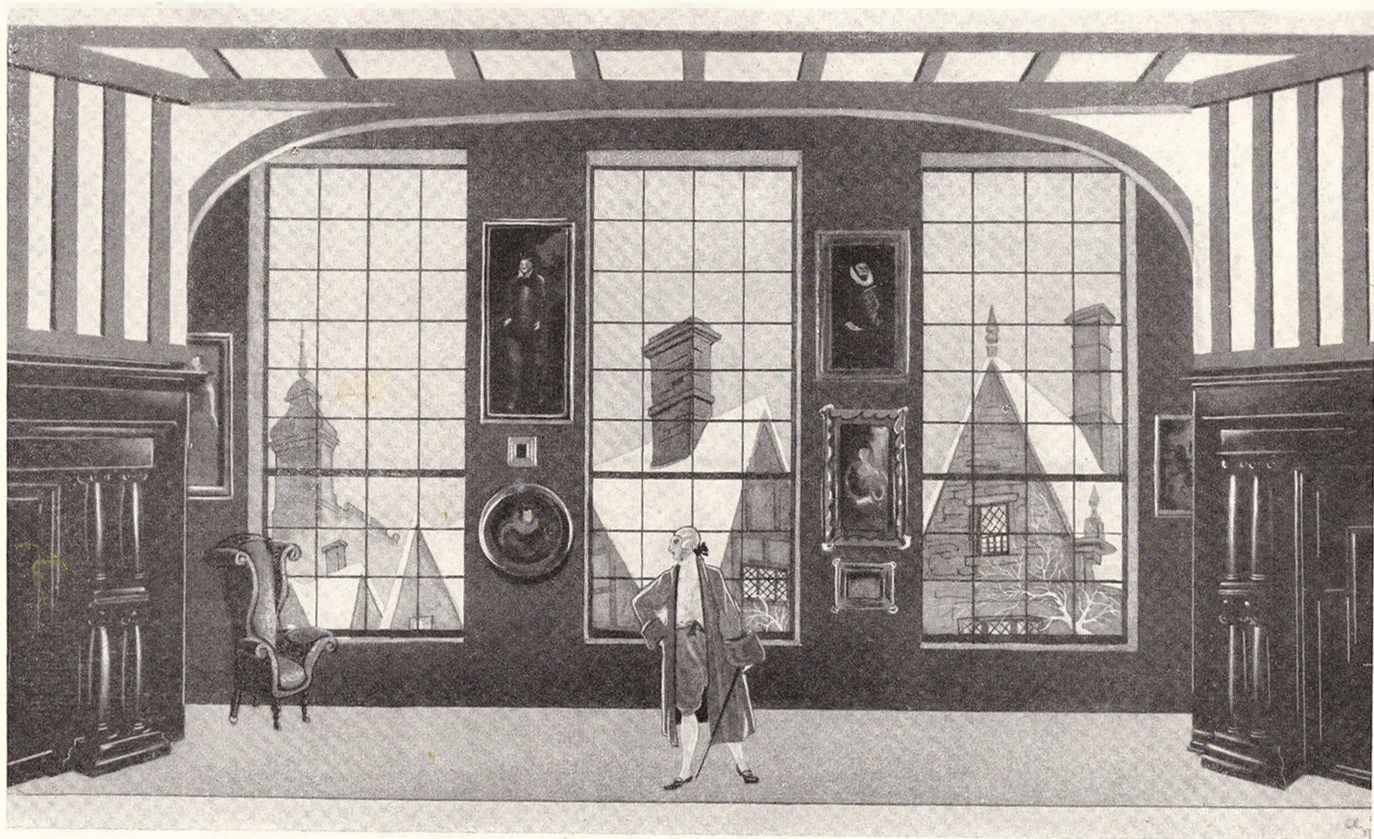


меньшей, но все же значительной по размерам сценой вахтанговского театра, приходилось приспособляться к новым условиям работы. Масштабность оформления спектаклей героико-эпического плана вроде „Бронепоезда“, „Разлома“, „Страха“ или „Гибели эскадры“ сменилась камерностью декораций к комедийным пьесам. Невозможность осуществлять при малочисленной труппе Театра комедии массовые многолюдные сцены, требующие большого актерского коллектива, выдвигала задачу создавать декорации, выразительно подающие всего лишь нескольких актеров, а размеры сценической площадки диктовали необходимость ее максимально использовать и обыграть.

В декорациях к спектаклю „Мое преступление“ („Заседание присяжных“, „Кабинет прокурора Рабюссе“) художник не пошел по пути сооружения традиционного павильона.

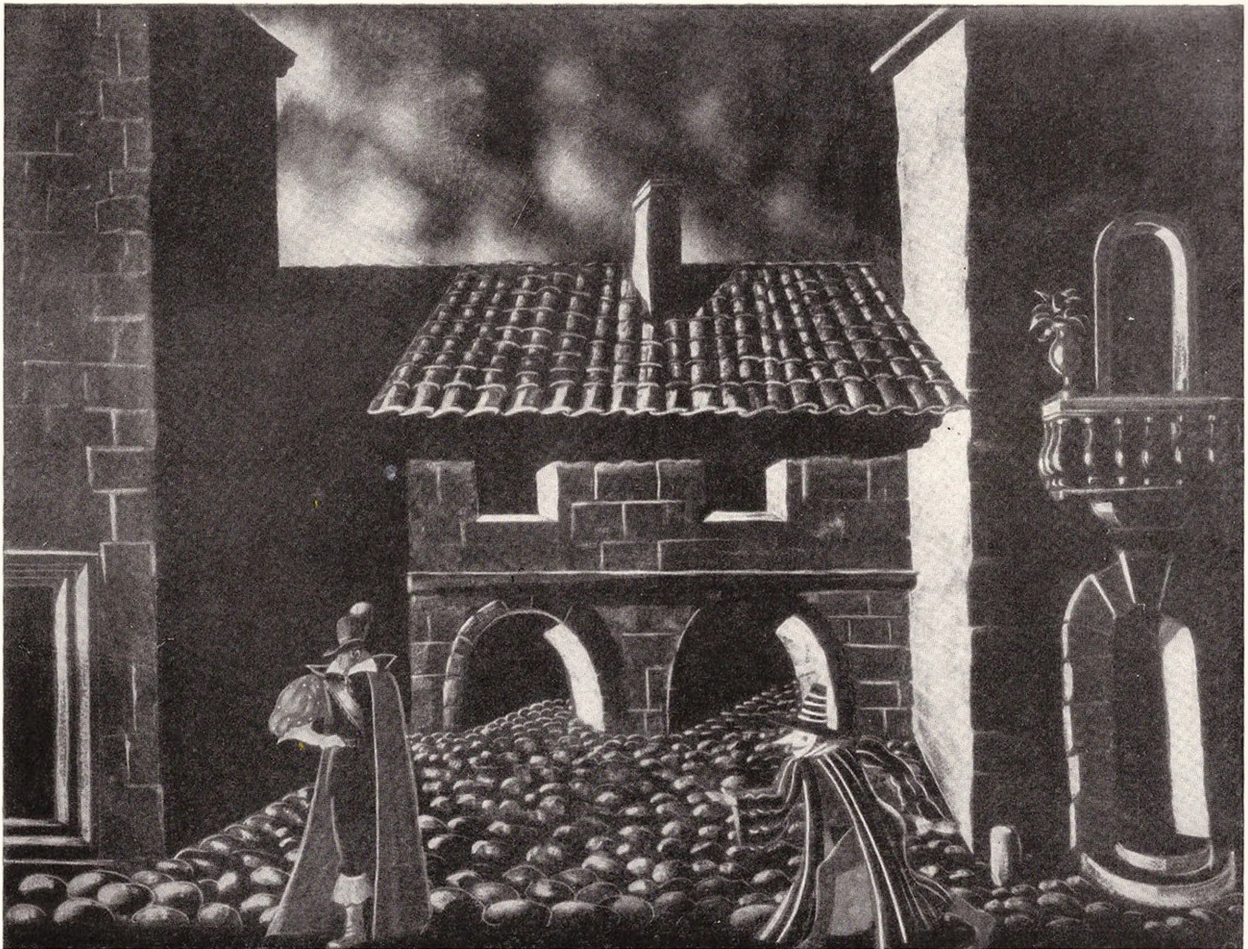
„Мое  
преступление“.  
Заседание  
присяжных. Эскиз  
декорации. 1935





„Школа элословия“. Картинная галерея. Эскиз декорации, 1937.

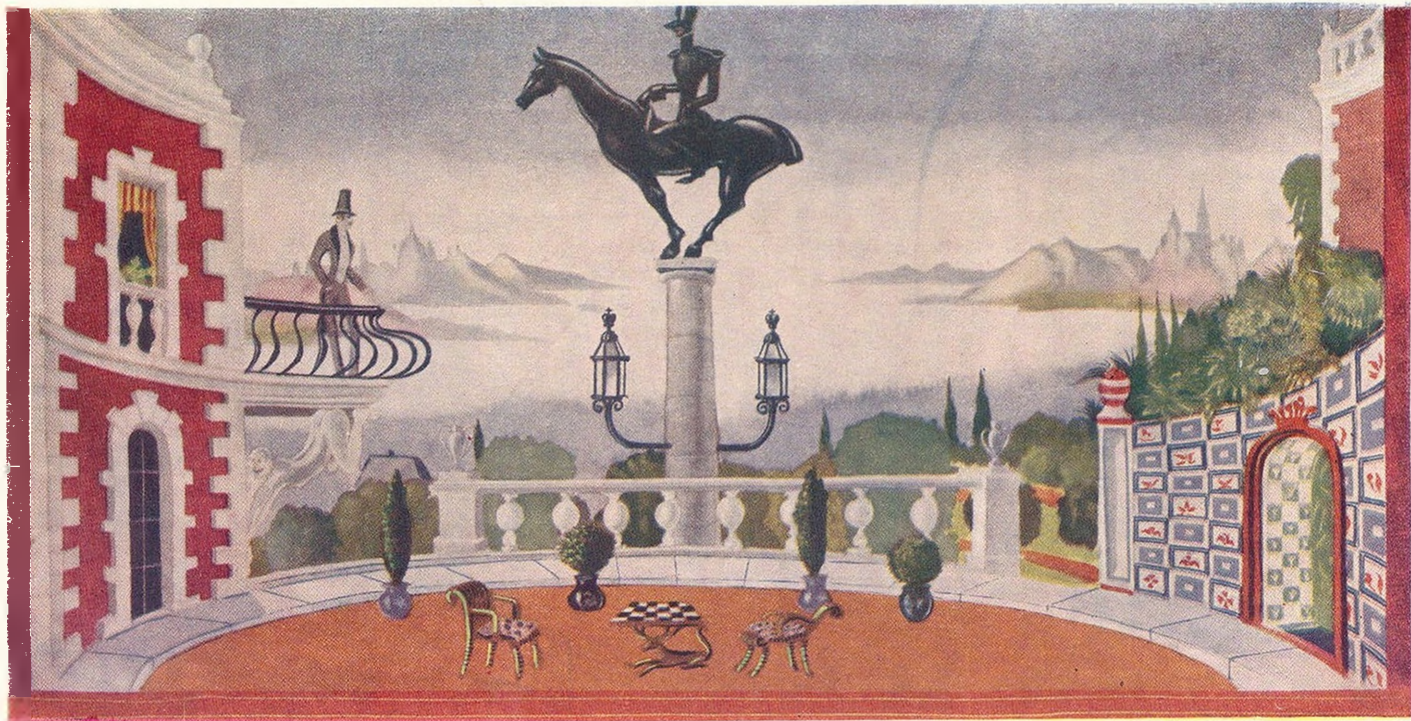




„Валенсийская вдова“, Эскиз занавеса. 1939



„Тень“ Е. Шварца. Эскиз декорации. 1940



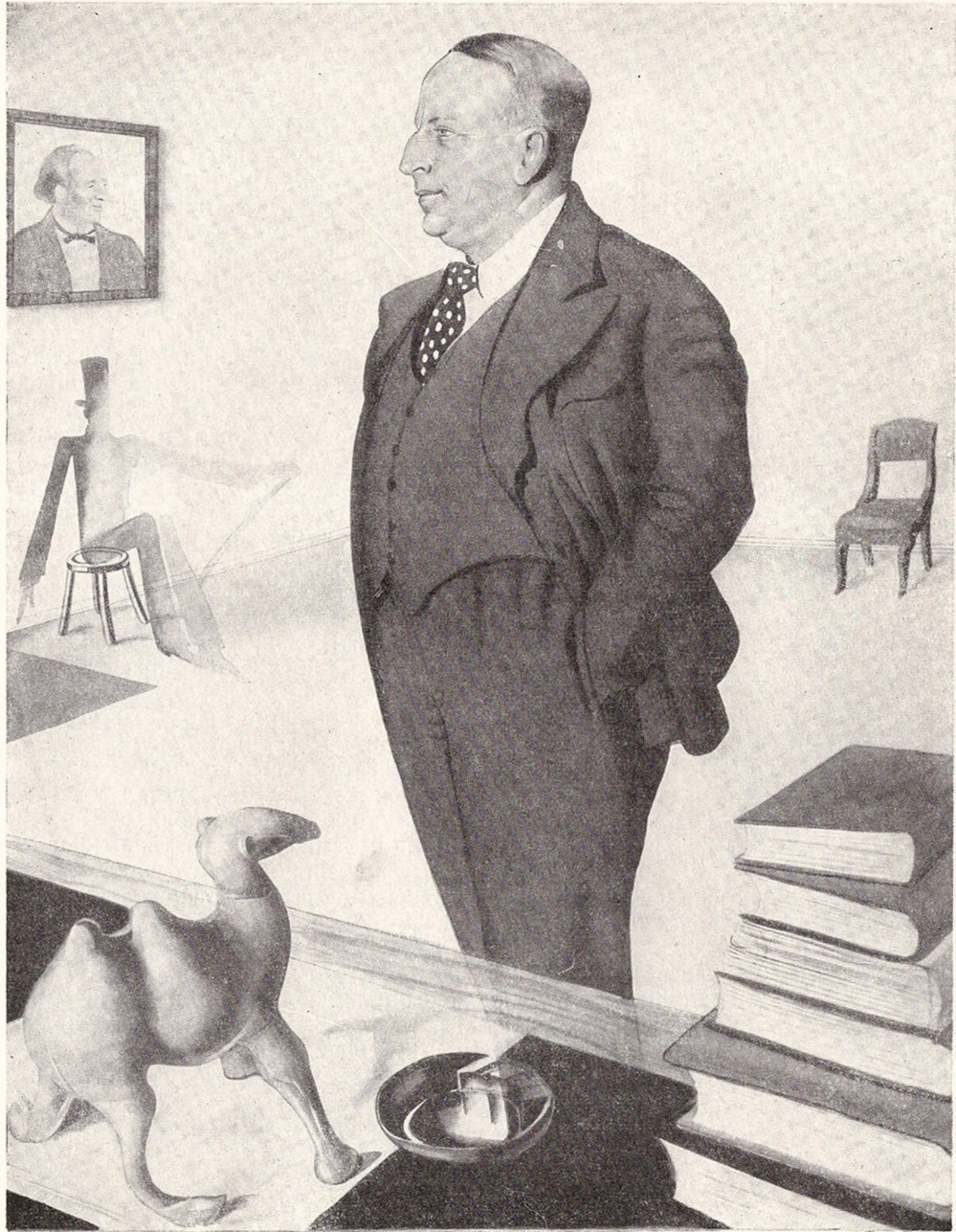


„Валенсианская вдова“.  
Лопе де Вега. Эскиз  
костюма Лисандро. 1938

„С любовью не шутят“.  
П. Кальдерона.  
Эскиз костюма. 1948



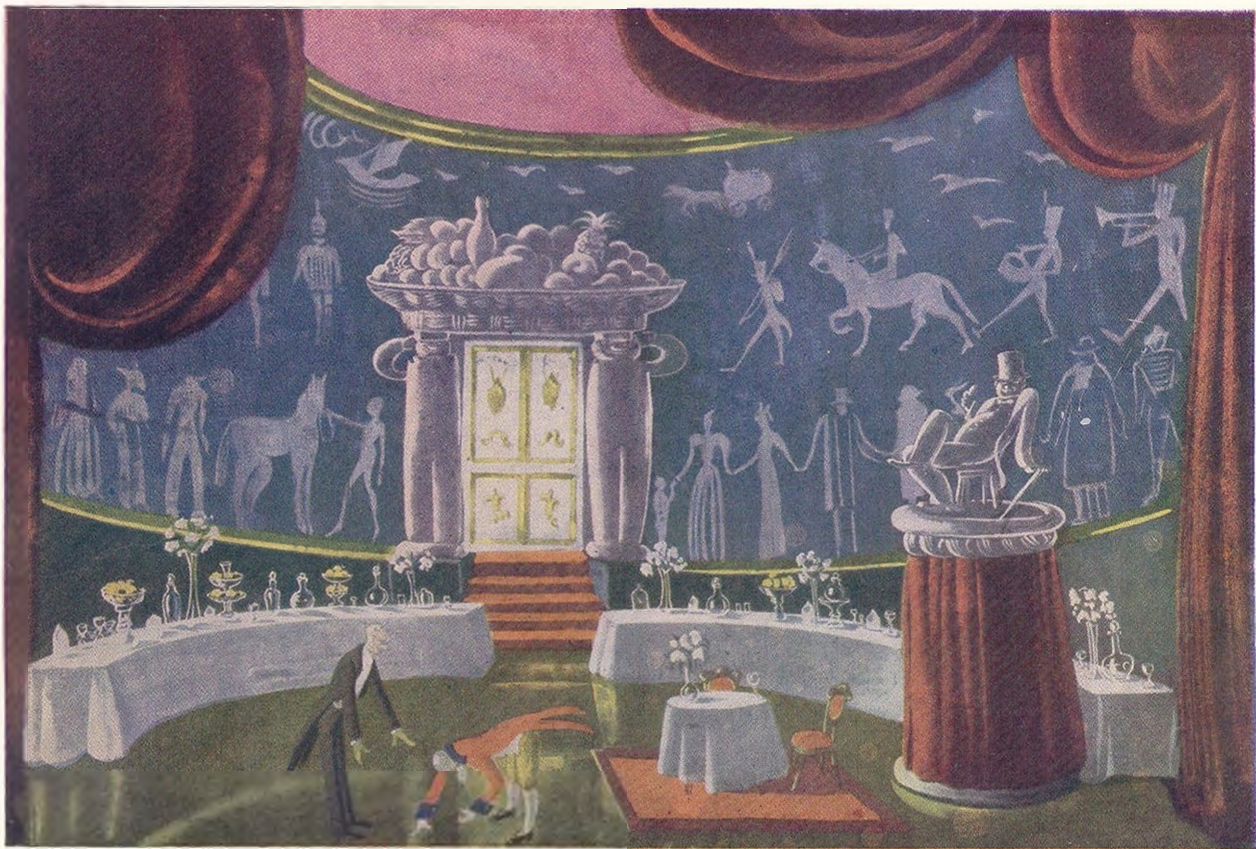




Портрет Е. Шварца. 1938



„Дракон“. Е. Шварца. Эскиз декорации. 1944





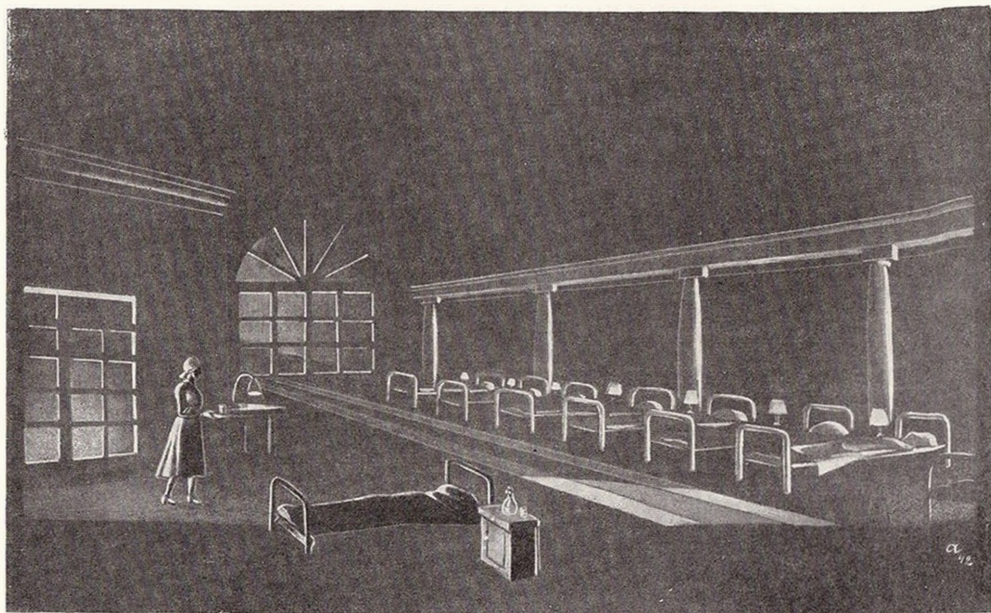
президентом города самому себе) иронически рассказывает о торжестве воинствующего мещанина.

Столкновение темных сил зла, стихийных и грозных, со старой и великой европейской культурой — такова основа акимовского замысла. В своих сатирических декорациях он пытался создать по-сказочному обобщенный, но вместе с тем узнаваемый зрителем образ Западной Европы. По этим декорациям нельзя сказать, когда, в какую историческую эпоху происходит события в пьесе: здесь есть намеки и на средневековье, и на XVIII век, и на наше столетие. По идее художника эти события могли произойти раньше, но актуальны и теперь. Поэтому Акимов свободно обращается с модами: в эскизах костюмов городской стражи, например, он дает причудливое смешение форм рыцарских доспехов с современной одеждой; зеленые костюмы Дракона представляют собой синтез одежды современного военачальника-милитариста с формами ящерицы и крокодила.

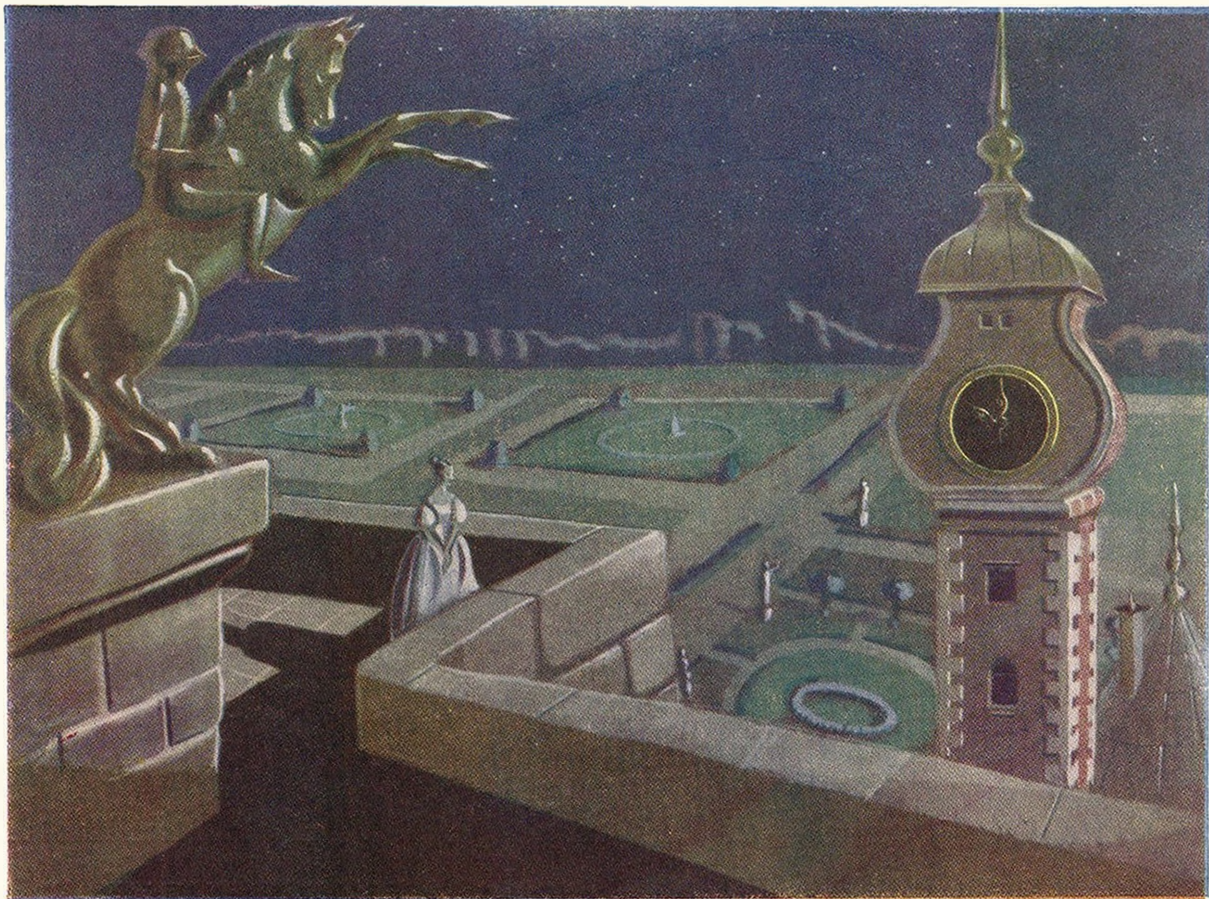
Эскизы декораций и костюмов к этому спектаклю колючи и злы. Это — высказанные на языке художественных образов мысли Акимова о тех, кто, разжигая пламя войны, топчет в человеке все человеческое, о звериной сущности подлецов, уничтожающих культуру и счастье людей.

В Москве, где по дороге домой Ленинградский театр комедии гастролировал в конце 1944 и начале 1945 годов, Акимов выполнил оформление к двум спектаклям, совершенно

„Актриса“. В госпитале. Эскиз декораций. 1942







Кинофильм „Золушка“. Терраса королевского дворца. Эскиз декорации. 1947





„Дракон“.  
1944  
Эскизы костюмов  
Дракона и Палача.



Эскиз декорации. Городская площадь.

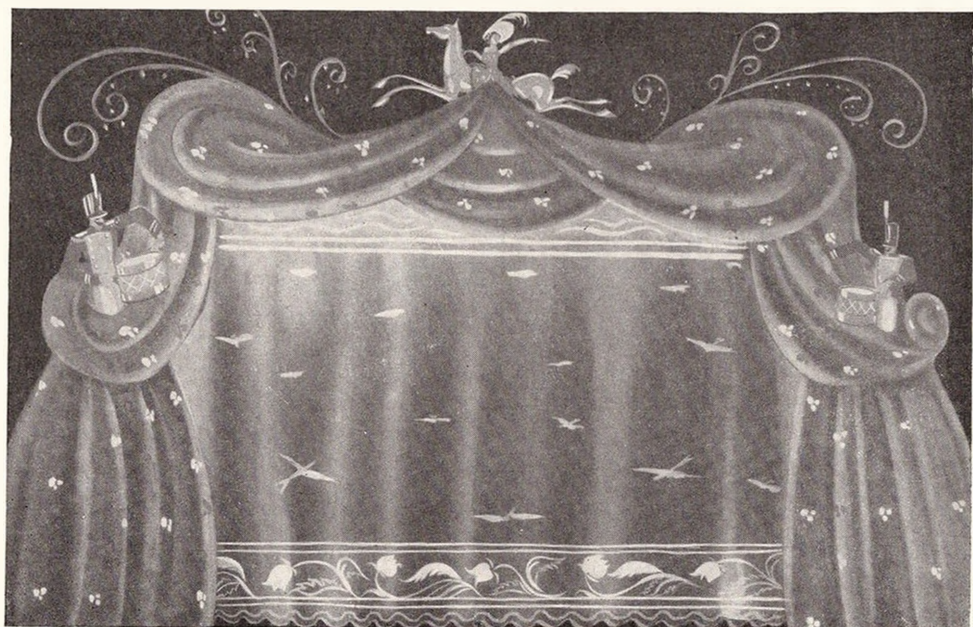




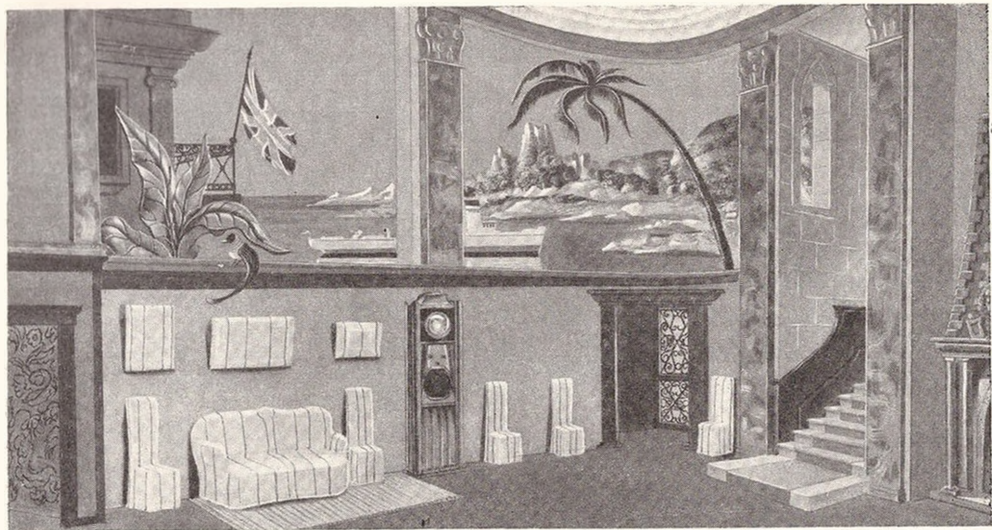


„Офицер флота“. На Фонтанке. Эскиз декорации.  
1945

„Мадмуазель Нитуш“. Эскиз занавеса.  
1945

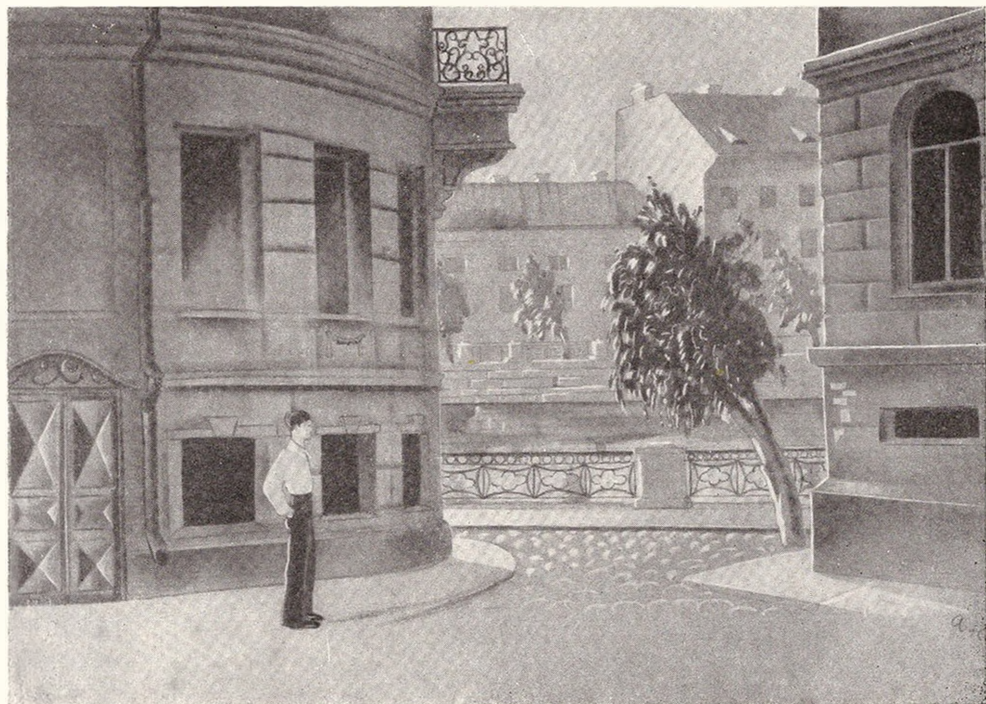




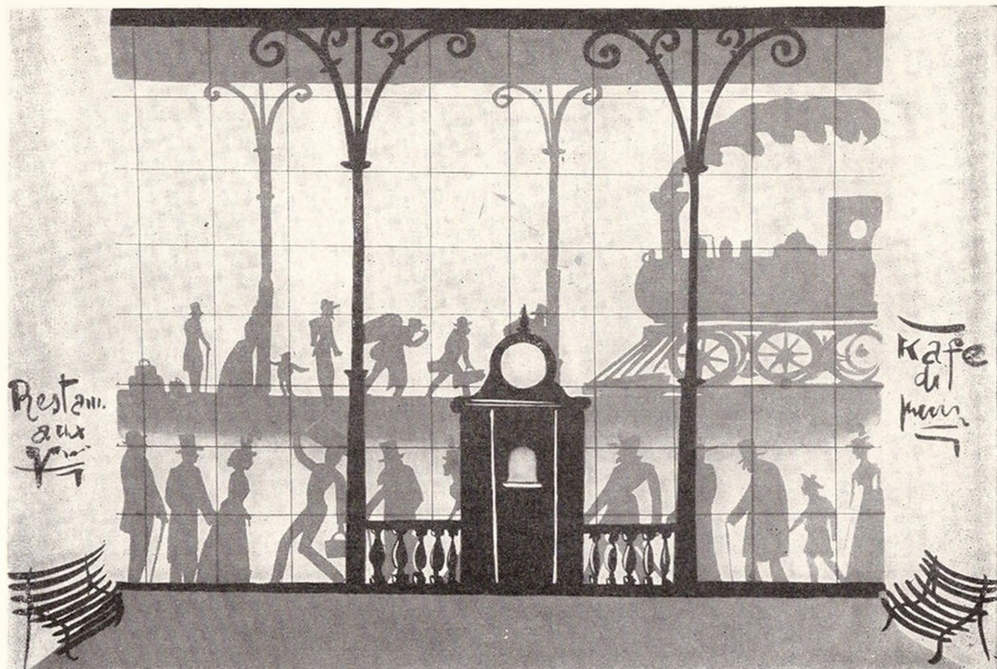


„Остров мира“. На острове. Эскиз декорации.  
1947

„Старые друзья“. На ленинградской улице. Эскиз декорации.  
1946

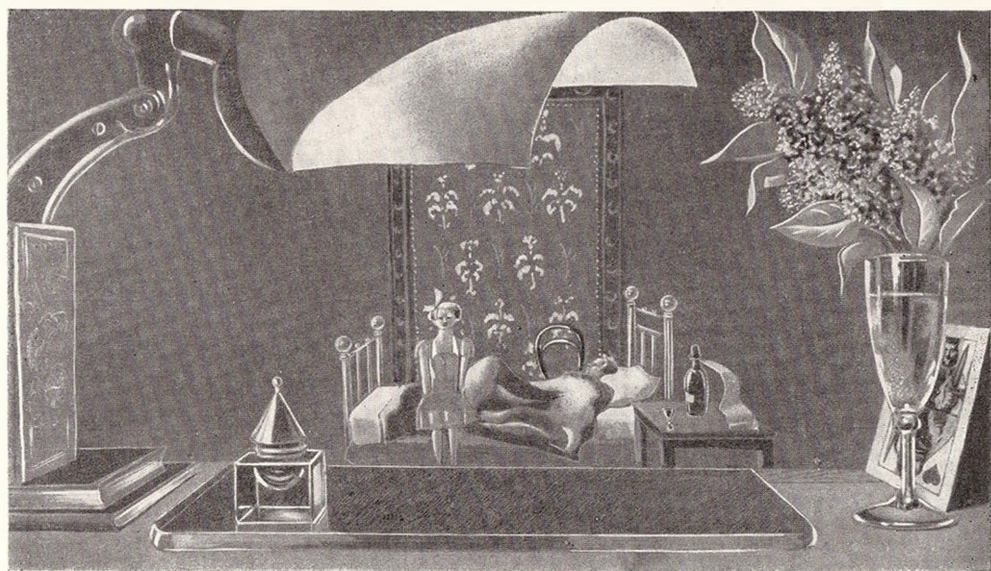






„Путешествие господина Перришона“. Вокзал. Эскиз декорации. 1946

„Смех и слезы“. Пролог. Эскиз декорации. 1947

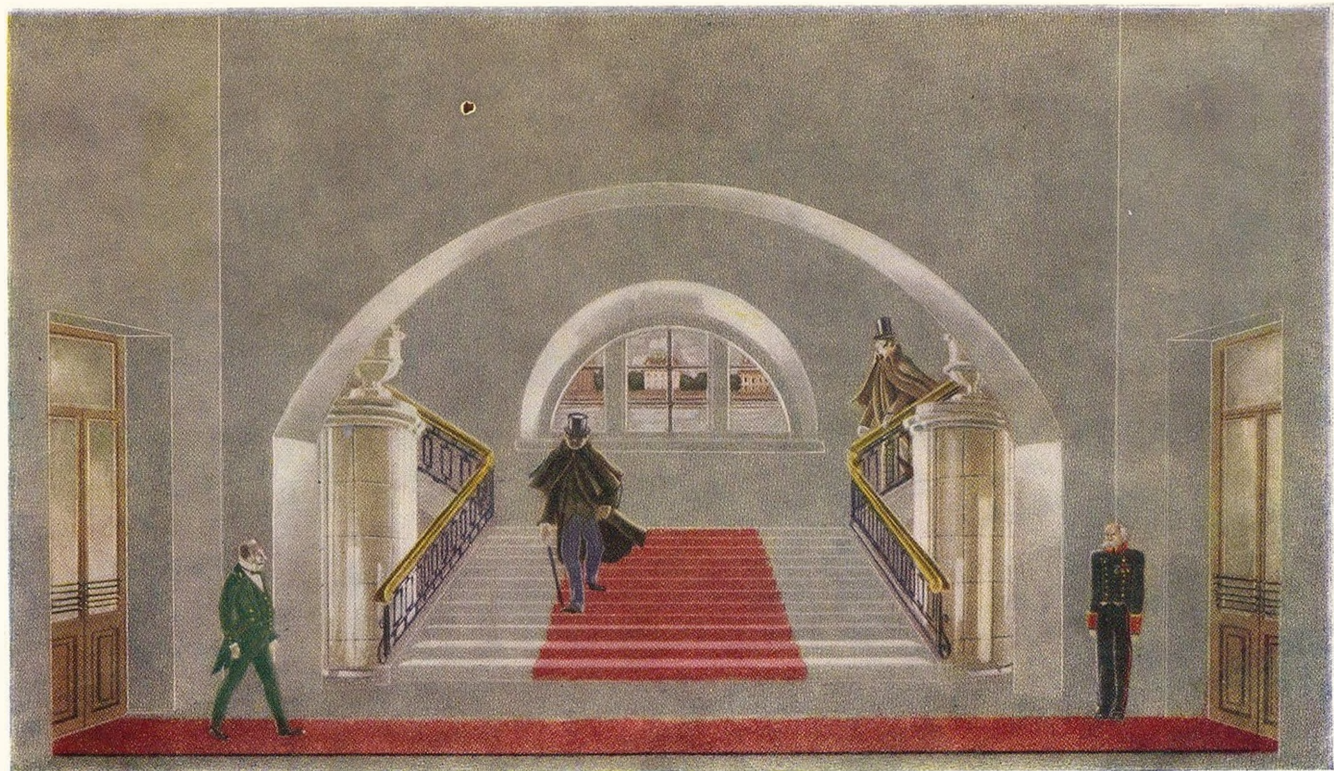




„Дело“ А. Сухово-Кобылина.  
Эскиз костюма Варравина. 1954



„Лев Гурыч Синичкин“  
А. Бонди.  
Эскиз костюма графа  
Зефирова. 1945



„Дело“ А. Сухово-Кобылина. Вестибюль Сената. Эскиз декорации. 1954



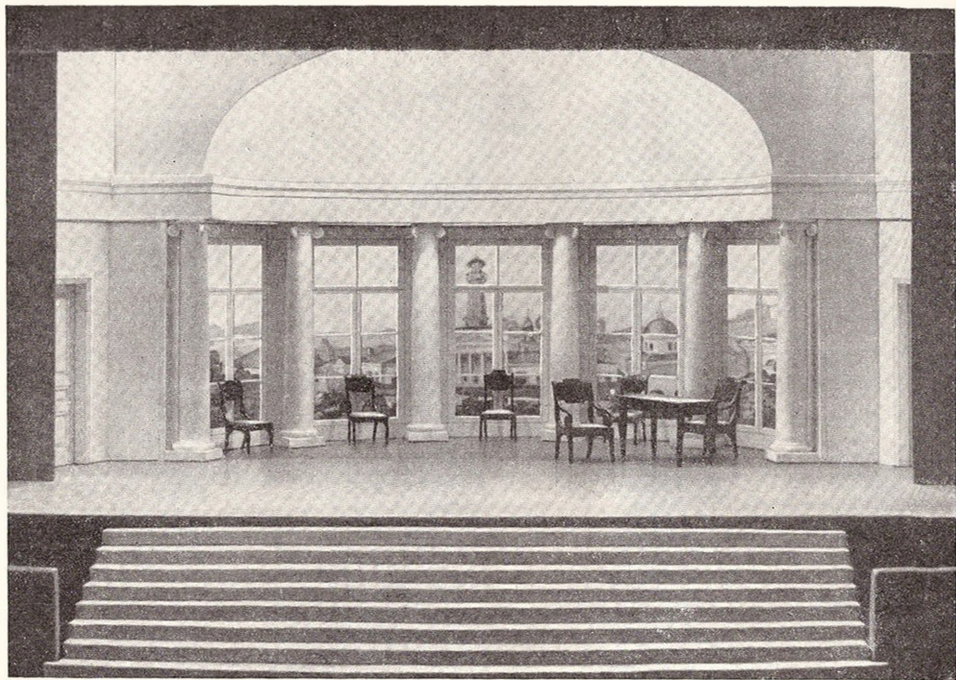
ЛЕНИНГРАДСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
**ТЕАТР**  
ИМЕНИ  
**ЛЕНСОВЕТА**  
ВЛАДИМИРСКИЙ ПР. 12

*А. В. Сухово-Кобилин*



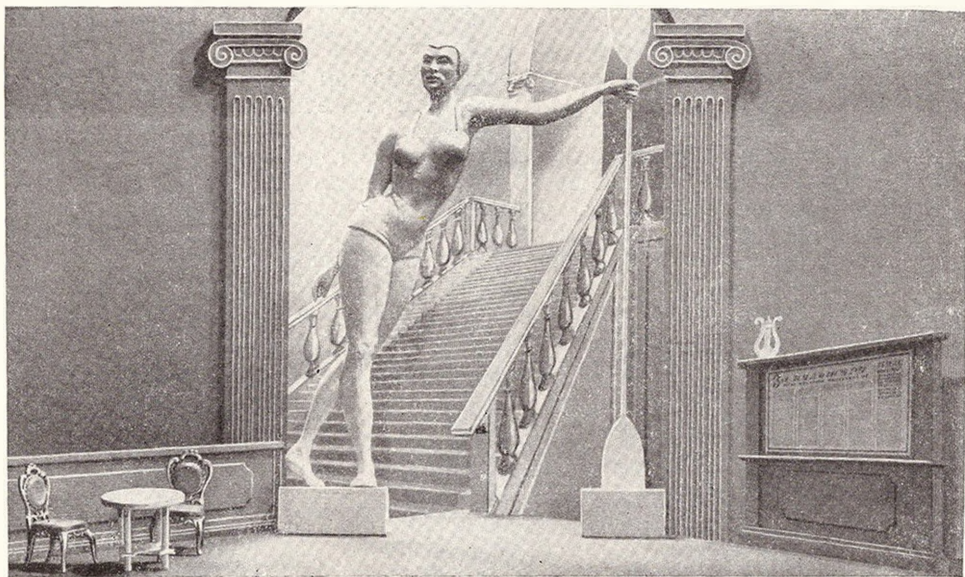
*Драма в 4-х действиях 6-ти картин.*





„Ревизор“. Дом городничего. Макет декорации. 1939

„Кресло № 16“. Управление Искусств. Макет декорации. 1957

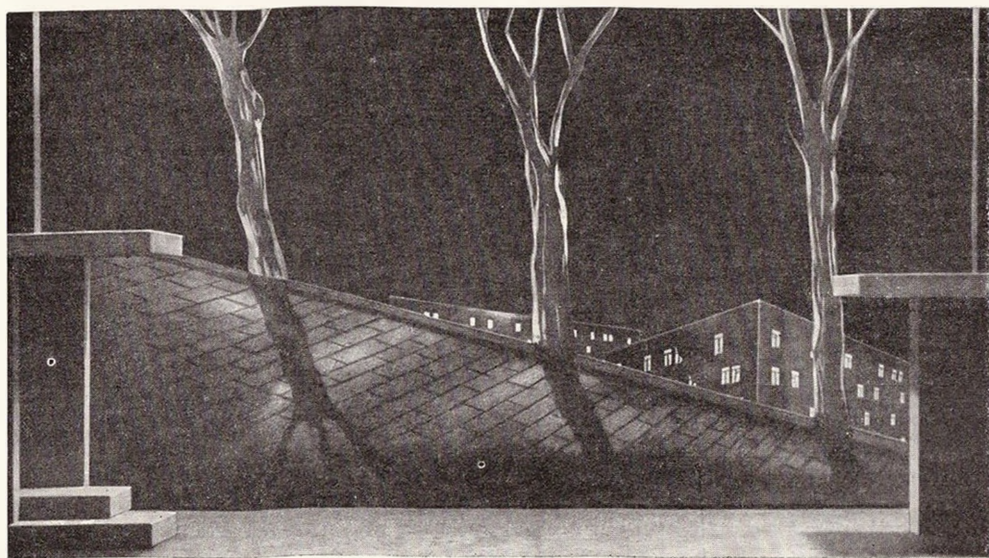






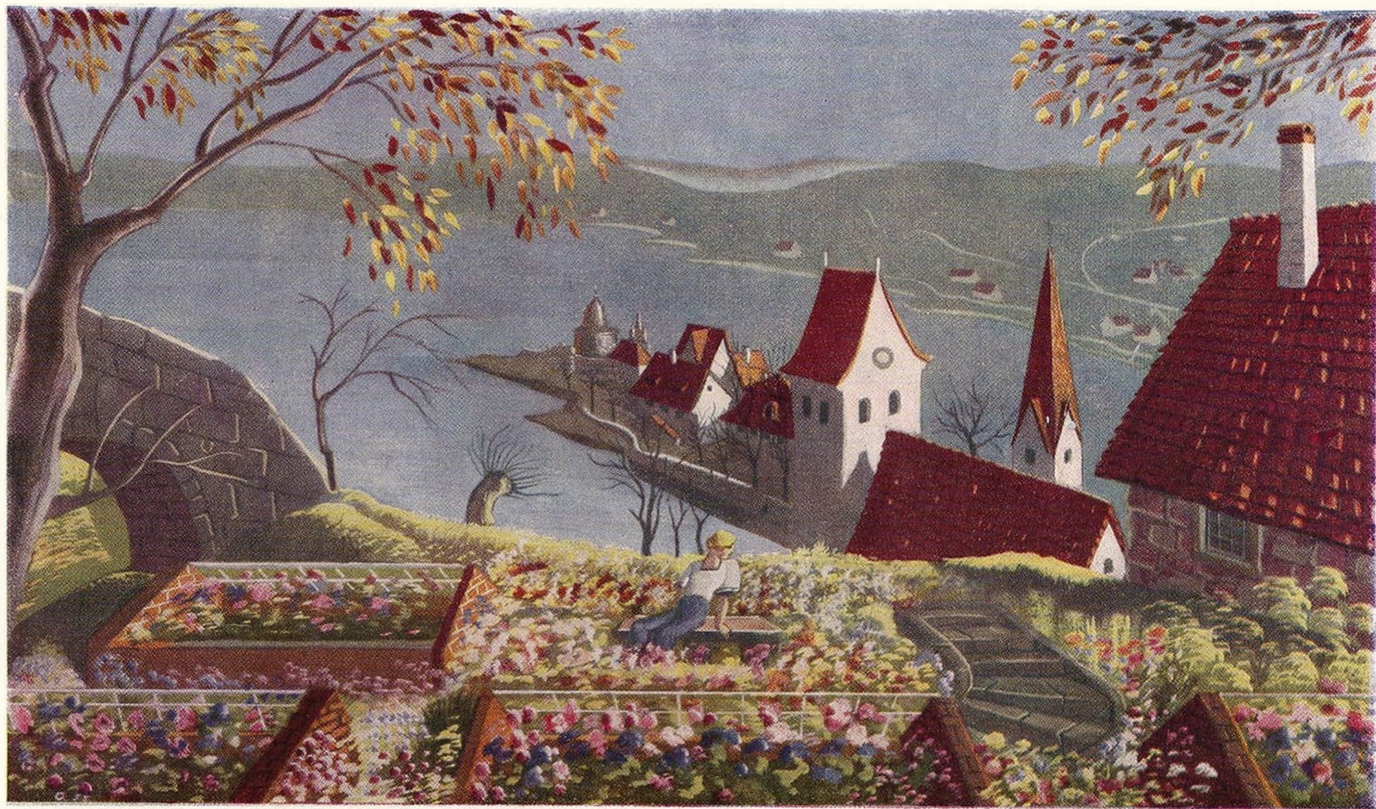
„Мирные люди“. Эскиз занавеса. 1959

„Рассказ одной девушки“. Ночная улица. Макет декорации. 1959

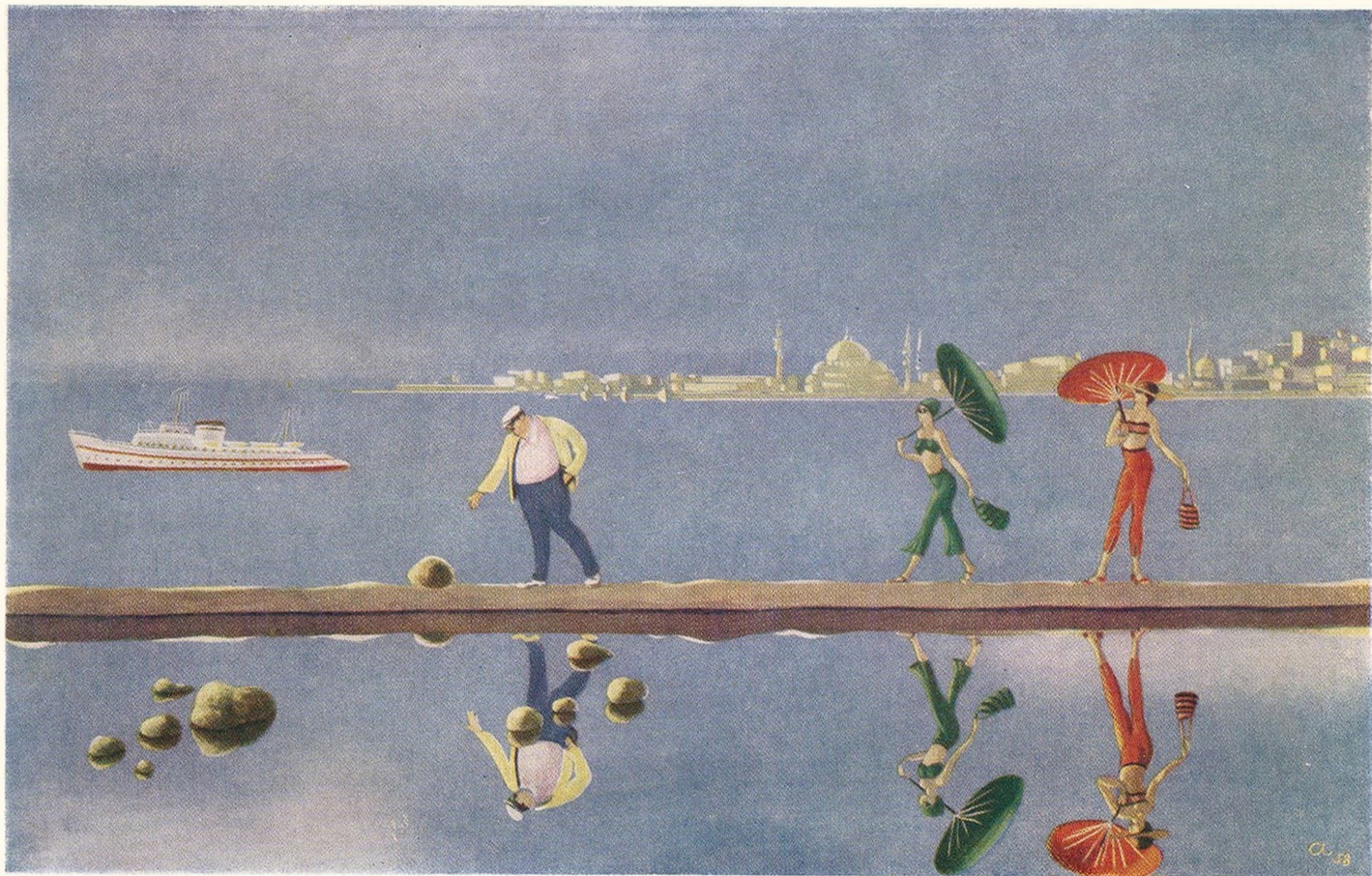




„Перед заходом солнца“ Г. Гауптмана. Эскиз декорации, 1955







„Чудак“ Н. Хикмета. Пролог Эскиз декорации. 1956





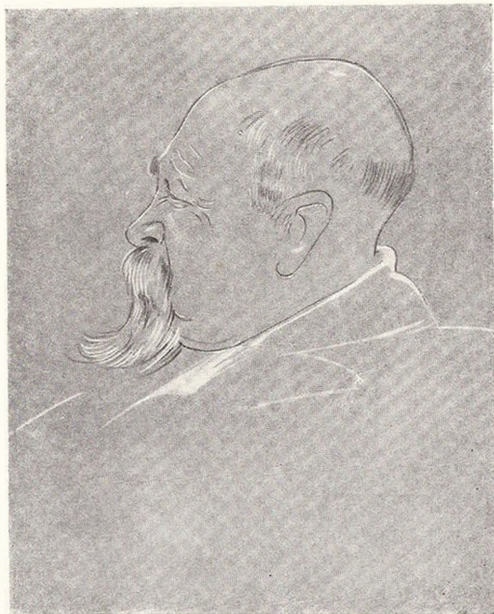
Портрет А. Райкина. 1959



Портрет Г. Тостоногова. 1959

Портрет Н. Толстого. 1959

Портрет А. Брянцева. 1953







Портрет И. Гошевой. 1950