Елена Струтинская

Гильотина на советской сцене в 1931 г.

Сценография Н.П. Акимова к спектаклю «Страх»

Пьеса Александра Афиногенова «Страх» хорошо известна, шла с успехом чуть ли не во всех театрах нашей страны и многократно рассмотрена в критике, воспоминаниях и более поздних аналитических работах. Тем не менее остаются неясными некоторые вопросы: что сделало столь масштабным событием в истории театра спектакль 1931 г. в Гос. академическом театре драмы (бывш. Александринском, далее Госдрама), то есть не мхатовский спектакль по этой же пьесе, академичный и аккуратный, и не все другие постановки, а именно этот спектакль Госдрамы, и какой вклад в это событие принадлежит художнику Николаю Акимову?

Н. Акимов.
Автопортрет

Сюжет моего повествования – о конфликте художника с пьесой. И с драматургом, естественно. Конфликт, в котором художник победил, хотя драматург, мне кажется, был рад, что художник вскрыл его потаенные искренние мысли о кошмаре, происходившем в стране, но так, что это не повредило его репутации как одного из самых правоверных «пролетарских» писателей.

Репрессии, особенно в начальный период, были демонстративными, открытые судебные процессы освещались в советской и мировой прессе. «Шахтинское дело» 1928 г., разгром Наркомата путей сообщения 1929 г., «Промпартии» 1930 г., дело Трудовой крестьянской партии 1930–1932 гг. Ангажированные залы встречали аплодисментами обвинительные приговоры в финалах разыгранных властью спектаклей, и театры были вынуждены отсалютовать спектаклями на ту же тему.

Сценическое решение спектакля по пьесе Афиногенова в Госдраме пошло наперекор общему течению.

По жанру пьеса – политическое высказывание, содержащее манифест и предлагающее дискуссию. Названием, подобным крику, пьеса говорила о страхе, который парализует общество. Научный руководитель Института физиологических стимулов Иван Ильич Бородин ведет исследования страха, охватившего все слои населения: страх разлагает людей, угнетает, не дает им нормально жить и работать, тормозит развитие страны. Его оппонент, старая большевичка Клавдия Васильевна

Спасова (партийная кличка Клара), уверяет, что страха в нашей стране нет, боятся лишь враги – те, кому есть что скрывать, кто в оппозиции к политическому строю. Намечена и лирическая линия, завершающаяся браком персонажей второго плана, который распадается, как только исчезает карьерный интерес.

Тема интеллигенции и ее места в новом государстве приобрела в советской драматургии специфическую остроту. Образы нэпманов и белогвардейцев к концу 1920-х гг. утратили актуальность, а статус интеллигента еще долго оставался сомнителен: в пьесах 1920-х–1930-х гг. интеллигент явный или тайный враг, за редким исключением.

Афиногенов, не противореча этой тенденции, расширяет ее, устами профессора Бородина говорит о страхе не интеллигенции, а простых людей всей страны:

«Молочница боится конфискации коровы, крестьянин насильственной коллективизации, советский работник – непрерывных чисток, партийный работник боится обвинений в уклоне, научный работник – обвинения в идеализме, работник техники – обвинений во вредительстве. Мы живем в эпоху великого страха. <…> Страх ходит за человеком. Человек становится недоверчивым, замкнутым, недобросовестным, неряшливым и беспринципным. Страх порождает прогулы, опоздание поездов, прорывы производства, общую бедность и голод. <…> Мозг людей физического труда пугается непосильной нагрузки, развивается мания преследования. Они все время стремятся догнать и перегнать. И, задыхаясь в непрерывной гонке, мозг сходит с ума или медленно деградирует. Уничтожьте страх, уничтожьте все, что рождает страх, – и вы увидите, какой богатой творческой жизнью расцветет страна»[1].

Бородин доказывает, что страх стал главной эмоцией времени, страхом мотивированы все действия людей. Он говорит не только о страхе, но и вообще о положении дел в стране, и говорит очень резко: «Лаборатория докажет, что вся жизнь идет черт знает как, что мы в пропасть катимся. Страной должны управлять ученые, а не выдвиженцы – да, да! Я это научно докажу». Ему вторит Герман Кастальский (отрицательный герой): «Система советского управления людьми никуда не годится»[2].

Аргументы Бородина убедительнее банальностей его оппонентов, и пьеса, задуманная как бы для опровержения его идей, превращается в их утверждение. Это делает ее одним из самых странных текстов совет-

ской культуры. Кажется, над ней работали три человека: один яростный защитник советской идеологии, второй столь же горячий ее противник и разоблачитель, а третий мечется между ними, пытаясь понять, что же они написали и как теперь с этим жить, как уберечь театры и себя от того, что последует, если инакомыслие будет обнаружено. Следы первого, второго и третьего авторов видны в пьесе, выступлениях Афиногенова на обсуждениях спектакля, в дневниковых записях.

Какую позицию в этой дискуссии заняла критика, догадаться не трудно: избегала разговора о главной проблеме пьесы – страхе, повторяя, как мантру: «Тема пьесы – классовая борьба в науке и дискредитация идеи ее аполитичности и возможности политического нейтралитета для самих людей науки»[3].

Со второй половины 1920-х гг. и особенно с 1929-го – года «великого перелома» – драматургия становится ангажированной, ее тематика определяется политическими и идеологическими установками партии. Афиногенов искренно стремился показать происходящие в стране процессы, находя сюжеты, способные заинтересовать театры. Ни одна пьеса советских авторов не была столь актуальна, как «Страх», и не отражала так ясно формирование общественного сознания, подчиненного партийному диктату.

Несмотря на молодость, Афиногенов к своим 27-ми годам – опытный драматург; «Страх» его шестая пьеса, он один из руководителей РАПП, и надо полагать, отлично понимал, что написал. Однако такого эффекта, похоже, не ожидал.

Инна Соловьева писала о предыдущей пьесе Афиногенова, «Чудак», что она обладает свойством «гигроскопичности», втягивает «влагу времени». В «Страхе» эта влага била из текста фонтаном.

Тема страха оказалась слишком масштабной и сложной, чтобы подчиниться однозначному истолкованию. Это оставляло театрам и зрителям право на разное понимание.

Премьера «Страха» в Госдраме прошла 31 мая 1931 г. с успехом. Спектакль выглядел не так, как хотелось бы автору, но открещиваться от него Афиногенов не стал, только заявил, что в постановке появилась новая идея, привнесенная театром. Суть этой новой идеи автор не раскрыл.

На обсуждении спектакля, организованном Ленинградским областным отделом Союза работников искусств (Рабис) в Госдраме 15 и 27 июня 1931 г., Афиногенов заявил: «Оформление Акимова чрезвычайно

интересно, но в нем одна большая опасность: <…> плохо, когда появляется вторая идея, то есть идея спектакля в отличие от идеи пьесы. А этот грех случается с Акимовым, потому что его оформление пошло по линии идеи спектакля – вывести пьесу из пределов камерности. Можно, конечно, укоротить пол, укрепить стулья – это поможет актерам играть, но не изменит основного положения параллелизма заданий, путающих зрителя и спектакль»[4].

Итак, спектакль для него раздвоился на идею автора и идею сценографа. Пьеса в его представлении была камерной.

Пьеса о том, как страх парализует страну – камерная?!

Полагаю, Афиногенов хотел сосредоточить внимание на внутренних проблемах своих героев и самоустраниться от пугающего социального прогноза. Поворот полемики в проблему масштаба пьесы – ее камерности или социальности – уводил от сути дела, от ситуации террора в СССР, раскрытой с такой остротой в первый и, наверное, последний раз в советской стране. Автора пьесы можно понять. Он спасал пьесу, спектакль и себя.

В тот момент контуры социалистического реализма еще не определились, еще легитимны были дерзкие театральные эксперименты первой половины 1920-х, и предложение списать дело на волюнтаризм сценографического решения всех устроило.

Кроме того, немногие тогда понимали подлинный масштаб террора, развязанного государством против собственных граждан. Он прояснится через много лет, а театр сможет прикоснуться к нему через несколько десятилетий.

У пьесы необычная структура: двойная и даже тройная. На первом плане драматическое действие, которое автор называл камерным – конфликты возникают и разрешаются в группе персонажей. Внутрь этого «ибсеновского» действия (Афиногенов считал себя последователем Ибсена и Чехова) вставлен доклад профессора Бородина – как «текст в тексте». Он не содержит в себе драматического действия, только констатирует факты. Это второй пласт. В докладе сообщается о том, что в обществе нарастает атмосфера страха, страх убивает страну, а так как все герои – граждане этой страны, то косвенно речь идет и о них, и тогда «текст в тексте» парадоксальным образом оказывается не внутренним, а внешним, рамочным, охватывая судьбу героев в перспективе их жизни, где им придется столкнуться со страхом. Таков третий уровень.

Смысл выплескивается из доклада в камерный сюжет и внесценический гражданский контекст. «Текст в тексте» становится рамкой основного текста.

В сценографии Акимова истинный масштаб этой драмы проявлен со всей резкостью театральными средствами. Художник фактически инсценировал не пьесу Афиногенова, а доклад Бородина. Создал визуальную «формулу страха», поглощающую жизненную среду людей.

Николай Павлович Акимов (1901–1968) не принадлежит к числу художников, чьи имена известны лишь историкам театра, им восхищались и при его жизни, и после, о нем написаны статьи и книги. И все же первые десять лет его работы в театре (до постановки «Гамлета» в Театре им. Евг. Вахтангова, 1932) известны мало. Он дебютировал как сценограф в 1922 г., принадлежал к поколению художников, вошедших в профессию в эпоху военного коммунизма и первые годы нэпа. О них А.М. Эфрос писал: «это новая порода театрального художника. У него особое восприятие, другой глаз и иные руки. Он живет на сцене, как ей рожденное существо»[5]. Акимов обладал своим видением эпохи, чувствовал вибрации общественной психологии и реагировал на них с беспощадной иронией. Вероятно, отчасти этим объясняются изменения его художественной манеры, постановочных приемов, выразительных средств, трактовки сценического пространства. Он умел режиссерски прочесть пьесу и предложить ее постановочное решение.

За первые пять лет работы им оформлено более 30 спектаклей, Акимов востребован в ленинградских театрах, дебютирует в Москве. Неистощимость его художественной фантазии, способность архитектурно-пластическим решением организовать спектакль привлекла к нему внимание театров, зрителей, критиков. Его фамилия на афише – гарантия живого интересного зрелища. В 1927 г. издательство *«Academia»* выпустило серию небольших книжек «Современные театральные художники», одна из них посвящена Акимову. Яркие статьи Адр. Пиотровского, Н. Петрова и Б. Брюлова оставляют, на мой взгляд, ощущение глубинного сомнения пишущих в исчерпывающей оценке его творчества. Анализируя сделанное художником за пять лет, авторы пытались понять его стиль, найти ему место в щедро-богатой картине русского театра 1920-х гг. Кто он – не реалист, не конструктивист, не экспрессионист, каких же он кровей?

Сам Акимов в 1933 г. так характеризовал себя: «Всячески стараясь не повторяться и очень любя новизну в приемах, считаю нужным

ограничивать это разнообразие своей единой манерой, и, я бы сказал, единством в способе восприятия действительности. Единство это лежит для меня, выражаясь декларативно, в “экспрессивном реализме”»[6]. Изящная автохарактеристика станет приговором для Акимова: в 1949 г. после статьи в «Правде»[7] его обвинят в следовании программе «экспрессивного реализма», в воплощении «безыдейного», «антиреалистического» и «формалистического» искусства[8] и уволят из Ленинградского театра комедии.

Акимов любил гротескные преувеличения, неожиданные метафоры, ракурсы и гиперболы, его сценографические работы объединяет острота формы, обладающая мощным образным посылом. У него свой взгляд на выбор формы для спектакля, никаких запретов и табу он не соблюдал и не открещивался от сценографических форм разных направлений, от живописных до конструктивистских и супрематических.

Когда павильон на сцене представлял собой жупел ретроградности, он построил его на сцене БДТ в спектакле «Девственный лес» (1924, по пьесе Э. Толлера «Освобожденный Вотан»). Но что это был за павильон?! Он играл, был динамичен, подвижен, менял свои конфигурации, участвовал в действии: двигались стены, менялся рельеф пола, исчезал потолок, вращались двери. Он жил сценической жизнью, вел свою роль в гротескной игре. Белоснежные стены павильона не только двигались, они задавали ритм этой странной симфонии, пульсируя графикой теней, отбрасываемых персонажами. Тени насмешничали, издевательски пародировали своих хозяев, то уродливо вытягивались, то съеживались, неожиданно возникали и исчезали.

Акимов работал на разных по масштабам и технической оснащенности театральных площадках, с разными коллективами и режиссерами. Эти условия творческого бытия сформировали в нем независимость, способность самостоятельно определять целостное видение будущего спектакля, находить каждый раз новые постановочные решения, не раз спасавшие театры и режиссеров от провала.

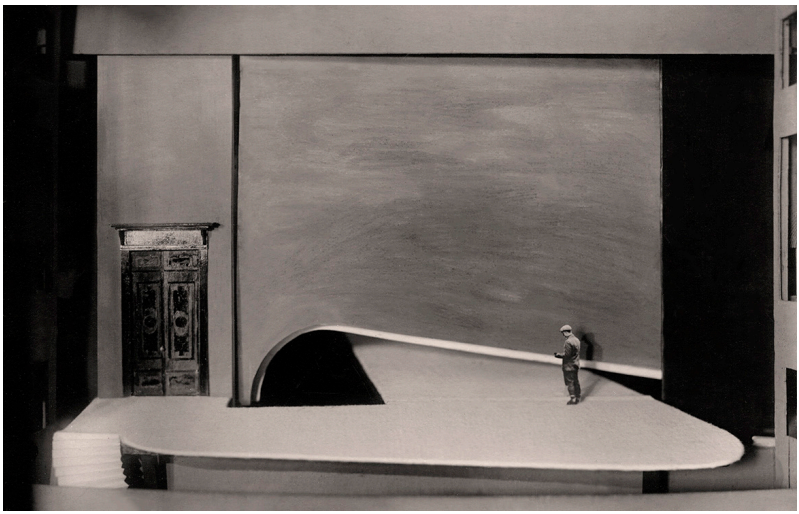
Свободное владение техникой сцены, знание ее возможностей и умение сконструировать необходимую аппаратуру воспринимались в начале его творческого пути как трюки, своеобразные сценографические соло, поражавшие зрителей и критиков. Постепенно находки Акимова обретают конструктивную и композиционную целостность, определяющую образное решение спектакля в целом.

Акимов значился в афишах художником спектакля, но фактически выполнял и режиссерские функции, создавая образно-пластическое решение постановки. Это дало ему право написать: «Влияние сценического оформления на спектакль становится с каждым сезоном все сильнее. Все чаще замысел художника кладется в основу спектакля, обращая тем самым работу режиссера в подчиненный элемент спектакля»[9]. И это не преувеличение. Сценография Акимова с ее мощной экспрессией предопределяла художественную цельность и выразительность спектаклей.

«Разлом» Б. Лавренева, переделанный Акимовым в сценарий благодаря оформлению, стилизованному под кинофильм на экране, превратился в стремительно развивавшуюся киномелодраму на революционную тему (Театр им. Евг. Вахтангова, реж. А.Д. Попов, 1927), а «Человек с портфелем» А. Файко (Театр Революции, реж. А.Д. Дикий, 1928) – в абсурдистский детектив: главный герой профессор Гранатов скрывает свое контрреволюционное прошлое, становится убийцей трех человек и в финале внезапно кается в своих преступлениях. Акимов провоцирует зрителей, подчеркивает сюжетную нелепость вещами гипертрофированных размеров – огромная пепельница с дымящейся папиросой, гигантские галоши и шинель в гардеробе научного института. Гротескные формы позволяли усомниться в правдивости сюжета.

Акимов создавал средствами сценографии картину современной жизни, пропущенной через его внутреннее «видение-понимание». Он не был одурманен идеологией, трезво воспринимал происходящее в стране, иронически оценивал политические темы пьес и стремился раскрыть, насколько возможно, заложенную в них ложь. Его постановочные решения разоблачительны.

К началу 1930-х гг. новая отечественная драматургия утвердилась в репертуаре. Среди внушительного количества пьес о социально-бытовых проблемах лишь немногие годились к постановке. Театры мучились над тем, как из полученного материала сделать спектакль, какими выразительными средствами справиться с бедой современной драматургии – анемичностью действия и банальностью содержания. Акимов первым из сценографов начал публично обсуждать эту ситуацию на страницах ленинградского журнала «Жизнь искусства». В трех статьях он рассказывал о трудностях, с какими сталкиваются театры и художники в работе над советской драматургией, когда им приходится «тратить силы на преодоление безвкусицы и театральной безграмотности драматургов»[10] и решать главный вопрос о «степени пригодности сырья»[11]. Пьесы, как



«Страх». Макет общей установки с опущенным занавесом

правило, состояли из двух неравных частей: «Меньшая – действенная, раскрывающая интригу, и большая – разговоры. Разговорная бездейственная часть пьесы обычно состоит из “идеологических” рассуждений, пришитых к пьесе для сообщения ей созвучности эпохе, плюс разговоры вообще. <…> Для того, чтобы разговоры эти как-то вообще слушались, приходится прибегать к отчаянным, чисто искусственным средствам, развлекая зрителей добавочными аттракционами»[12]. Успех спектакля зависел теперь не только от актеров и режиссера, но и от способности художника замаскировать яркой сценографией отсутствие драматического действия и хоть как-то приблизить сюжет к жизненной правде.

На этом фоне почти исключительным выглядит спектакль «Страх» в Госдраме, где роль художника состояла не в спасении и не в исправлении пьесы. Акимов проигнорировал надуманную сюжетную линию, связанную с классовой борьбой в науке, и сосредоточился на раскрытии глубинного смысла: в фокусе его внимания страх людей перед репрессивной государственной машиной, набиравшей обороты.

«Страх» – тринадцатая совместная работа Акимова в Госдраме с режиссером Николаем Васильевичем Петровым (они ставили спектакли и в других театрах, их сотрудничество началось в 1923 в «Вольной комедии»). Петров ни с кем из художников так много не работал, как с Акимо-

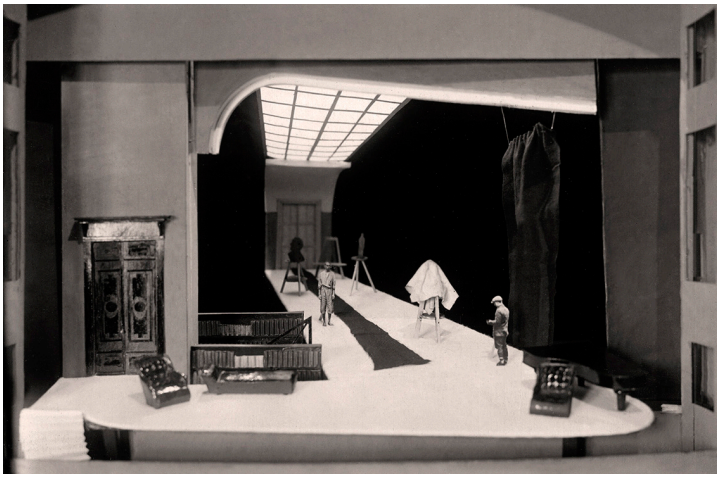
вым, в нем он нашел сопостановщика, соавтора, художника-режиссера: сценографические решения Акимова выводили основные идеи драматургии на уровень визуальных образов, резких и отчетливых, а Петров – режиссер актерский, умевший работать с исполнителями, – наполнял спектакли объемными человеческими характерами. Его решение поставить пьесу Афиногенова в театре встретили настороженно. Повод для сомнений давало назначение актеров на главные роли. И.Н. Певцов уже играл в Госдраме противников советской власти, профессор Бородин мог стать его новым достижением на этом поле, что заставляло более осторожных коллег в театре опасаться идейно-политического провала. Корчагина-Александровская – создательница галереи комедийных старух в пьесах Островского: добросердечных, юрких, пронырливых, лукавых и простодушных. Как доверить ей роль старой большевички?! Режиссерское чутье не подвело Петрова. Актриса наполнила пафосный монолог живой трагедийной глубиной.

Незадолго до премьеры В.Е. Рафалович в журнале «Рабочий и театр» предрек спектаклю Госдрамы успех: «старый путь Александринки, как чиновничье-дворянского театра, закончился “Маскарадом”, опусом 17-го года. “Страх”, опус 31-го года – историческая дата рождения новой Госдрамы»[13]. Его прогноз после премьеры поддержал С. Мокульский: «Не будет преувеличением сказать, что такого спектакля мы не видели на сцене б. Александринского театра за все 14 лет, протекших со времени постановки “Маскарада”». Сценография Акимова не похожа на образы Головина, и речь шла, конечно, не о визуальном сходстве двух спектаклей, но о смене эпох, точно почувствованной в каждом из них. Мокульский отметил, что «спектакль не ограничился выдвижением советской тематики, утверждающей определенное отношение художника к объективной действительности, а пытается достаточно серьезно и глубоко познать самую эту действительность во всех ее сторонах, связях и опосредствованиях...»[14]. Подтекст этого осторожного высказывания, в сущности, гораздо смелее оценок других критиков, предпочитавших писать о классовой борьбе в науке.

Что же зрители увидели на сцене Госдрамы?

Решение сценического пространства чеканно, сдержанно. Один из участников обсуждения спектакля назовет его «стальным».

Макет «Страха» строится на пересекающихся плоскостях: вертикальной – портала с жестким спускным занавесом серо-стального цвета, и горизонтальной, точнее, наклонной, образованной



«Страх». Макет 1 и 6 картины. Квартира Бородина

станком-пандусом, спускающимся из глубины сцены и перекрывающим до половины оркестровую яму; на просцениуме ключевые моменты спектакля шли как бы крупным планом.

Графика линий доминировала в образном решении. Акимов использовал так называемую «скоростную линию» ар деко, скругляющую острый угол. Знаком модерна осталась причудливо извивающаяся линия Орта, а «скоростная линия» в архитектуре и дизайне стала опознавательным знаком ар деко: величественного, холодного и тревожного стиля межвоенной эпохи. «Скоростная линия» в «Страхе» очертила закругление помоста на просцениуме и контуры нависавшего над станком спускного занавеса, обрезала наискосок его нижний край – слева элипсовидная, а справа завершенная острым углом; он выглядел заточенным, похожим на нож гильотины или топор палача. Занавес-лезвие в нескольких картинах опускался на половину высоты зеркала сцены, нависал над героями спектакля и падал с наступлением темноты в финале каждой картины.

Обнаженность идеи в сценографическом решении – беспрецедентная для того времени, на грани провокации.

Рискну предположить, что оформление «Страха» связано с предыдущей работой Акимова в Госдраме – «Робеспьер» по пьесе Ф.Ф. Раскольникова (реж. Н.В. Петров и В.Н. Соловьев, премьера 12 февраля 1931).

«Страх». Сцена из спектакля. 1 картина

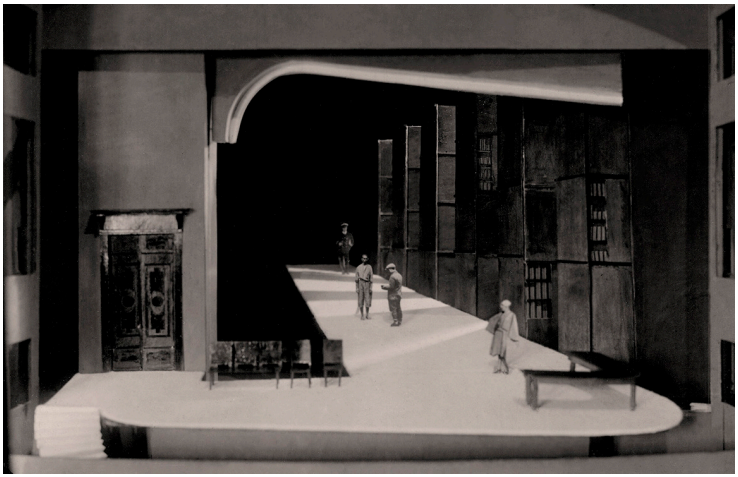
Не впрямую, косвенно. В тексте Раскольникова чуть ли не в каждой реплике звучат призывы отправить на гильотину врагов революции, а потом и ее руководителей; основной инструмент революции возвышается на сцене в третьем акте (согласно монтировке[15]). В «Страхе» нет гильотины, но ее тень появляется в виде занавеса-лезвия.

В стальную монохромность портала Акимов вмонтировал с левой стороны ампирную дверь, стилизованную под двери фойе бельэтажа Александринского театра – прямая цитата из «Маскарада». Как и в спектакле Мейерхольда и Головина, портальная дверь и просцениум связывали сцену и зрительный зал, но у Акимова она вызывающе диссонировала с современной архитектурой портала: сбой формы тревожил, говорил о разрушенной гармонии.

Спектакль начинался с удара гонга и мгновенной вырубки света в зале. В режиссерском экземпляре перед каждой картиной повторяется краткая запись «1) гонг – тьма в публике. 2) гонг – подъем занавеса»[16], в финалах картин также звучал гонг, и сцену поглощал мрак.

В пьесе девять картин и шесть мест действия (трижды повторяется «Общая комната в коммунальной квартире» и дважды «Гостиная в квартире Бородина»).

Первая картина – гостиная в квартире Бородина – изумляла зрителей масштабом пространства, стеклянным перекрытием потолка,



«Страх». Макет 3 картины. Библиотека

как в мастерских художников (единственное в спектакле помещение с окном), и немногими деталями интерьера: абстрактные скульптуры дочери профессора Вали на подставках, в начале действия закутанные в белые холсты, интриговали своими причудливыми контурами; несколько кожаных кресел, рояль на просцениуме. Элегантный и самодостаточный интерьер полон достоинства, но его огромные размеры и пространственная открытость говорят о незащищенности обитателей. «Когда вы видите громадный зал у профессора, вы сразу чувствуете, что эта необыкновенная обстановка – только часть квартиры, – высказал свое впечатление А.Н. Дальский, зам. директора Ленинградского театра юных зрителей. – Коробка сцены не изолированное помещение, отделяемое спускающимся занавесом, действие выносится за занавес, сюда, в зрительный зал»[17].

Контрапунктом шла картина «Общая комната в коммунальной квартире». Драматург сделал соседями по коммуналке выдвиженку Макарову, ее мужа аспиранта Цехового, скрывающего свое непролетарское происхождение (сын военного прокурора), его дочь пионерку Наташу, идейное дитя советской власти, и старую большевичку Клару. Художник отказался от воссоздания скученного быта, лишь опустил занавес на половину высоты зеркала сцены, «придавил» интерьер, обозначил его похожей на коридор тюрьмы стеной с тремя узкими дверями (за кото-

рыми предполагались столь же узкие комнаты). Акимов писал: «Картина эта, выпадая характером из других, требует быта (не прибрано, неуютно) и не укладывается в общее решение спектакля. Однако правильнее было бы поступиться этой картиной, чем всеми остальными, загружая оформление бытом»[18].

Из коммуналки действие переносилось в библиотеку института. Занавес вновь открывал все сценическое пространство, огромные шкафы, подобно колоннам античного храма, уходили в перспективу торжественно-мерным ритмом. По мнению профессора Бородина, масштабом, количеством книг они подавляют выдвиженцев, боявшихся своей некомпетентности.

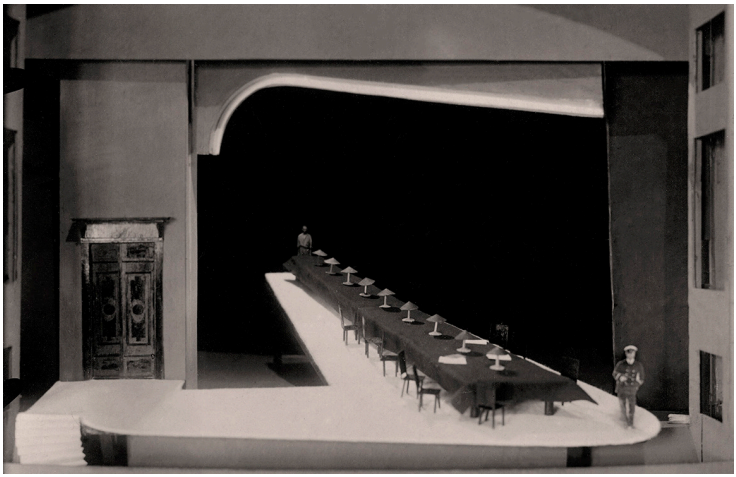
Еще в первом сборнике статей об Акимове режиссер Н.В. Петров обратил внимание на особенность его манеры: «Часто один предмет у него определяет всю декорацию»[19].

В каждой картине «Страха» доминирует какая-то деталь, иногда гротескная, и вместе они выстраивают единую образно-смысловую линию, раскрывающую трагизм происходящего: хрупкий парящий стеклянный потолок гостиной в квартире Бородина; казарменно-тюремное однообразие череды дверей в коммуналке; строй книжных стеллажей в библиотеке; полыхающий пурпуром скатерти бессмысленно длинный стол в зале заседаний; гигантская статуя Ленина; едва различимый стол следователя с тусклой лампой, скудно освещавшей пространство.

Драматическое напряжение, ощущение тревоги усиливалось и наклоном станка (под углом 10 градусов). Неширокий наклонный помост-пандус расширялся к авансцене и в резком вираже заворачивал, подобно серпу, к левой кулисе. Трактовка действия и темпоритмические возможности актерской пластики непосредственно связаны с ним.

Помост-пандус особенно активно задействован в пятой картине «Зал заседаний». Всю его длину занимал стол под красным сукном, девять настольных ламп освещали передний край стола, дальний терялся в темной перспективе.

Угнетающая статика царила на дальнем конце станка в глубине сцены. Там, у торца стола, сидел некто без фамилии и молчал, с одной репликой на уходе: «Чай весь. Бутерброды все. Можно домой идти. Вы там присоедините мой голос – за»[20]. Он спускался к авансцене и уходил, плотно закрыв за собой россиевскую дверь.



«Страх». Макет 5 картины. Зал заседаний

Пространственное решение связано со световой средой спектакля. По крутому скату-помосту мрак наступал на зрительный зал, от картины к картине подталкивая игровое поле к просцениуму. Начиная с этой картины световое поле сужалось, затухало, зона темноты увеличивается, сценическое пространство погружается во мрак, и тема страха выходит на первый план. Замысел художника направлен на обнажение идеи страха через трагическое столкновение света и тьмы, мрака, пожирающего пространство.

Столь острая сценическая форма заставила критиков поморщиться: «взятые Акимовым масштабы вызывают само собой такие самодовлеющие формальные эффекты, как грандиозный стол для заседаний президиума института, по масштабу своему пригодный по крайней мере для заседания Реввоенсовета. Аплодисменты по адресу этого стола не радуют: эти аплодисменты эффектному формальному трюку»[21]. И.А. Крути писал в журнале «Советский театр»: «Художник Н. Акимов дал огромную наклонную площадку, которая превращает людей в пигмеев и рассеивает внимание зрителя. В величии этого покатого пола, этих исполинских стен и дверей тонет происходящее на сцене»[22].

На самом деле установка и портальная рама сокращали объем сцены. А приподнятый помост визуально не уменьшал, а укрупнял фигуру актера, обеспечивая зрителям идеальный обзор любой мизансцены.

«Страх». Сцена из спектакля. 5 картина

Госдрама видела и более острые решения Акимова – в предыдущих работах он не раз использовал весь объем сцены, не вызывая раздражений рецензентов. Резкая диагональ железнодорожной насыпи в «Бронепоезде 14-69» взлетала под колосники и приводила в восторг тех же авторов. Однако подобное решение в «Страхе» они сочли недопустимым. Переполох по поводу приподнятого станка выглядит нарочитым, скрывающим истинный смысл сценографического решения.

Кульминация спектакля – седьмая картина «Кафедра». Здесь, как писал позже П.А. Марков, «Афиногенов прибегнул к любопытному и смелому приему: он как бы заключил все линии сюжета в двух сильных и дорогих актерам монологах Бородина и Клары, ставшими центром пьесы. Как будто яростные столкновения, которые накапливались в течение нескольких картин, вылились в некое философское обобщение»[23].

Образная экспрессия оформления достигает в этой сцене апогея. Зловещая черная бездна поглотила все пространство сцены. Действие переместилось на просцениум, слилось с залом.

Холодный световой луч выхватывал из темноты статую Ленина, кафедру и актера на ней, остальное пространство тонуло во мраке. Гигантских размеров белая фигура вождя возвышалась слева у портала

«Страх». Макет 7 картины. Кафедра

в странном ракурсе, в профиль к зрительному залу. Поднятая рука Ильича висела над сценой как стрела подъемного крана, указывала во тьму правых кулис и на кафедру для докладчиков. Восторженные рецензенты писали о ленинском жесте, «указывающем путь пролетарской науке»[24].

В книге о Художественном театре (изданной в 1976 г.) П.А. Марков, сравнивая «Страх» во МХАТе и Александринском театре, назовет оформление Акимова «ироническим». Да, оно ироническое, но это трагическая ирония.

По выразительной мощи освещение в этой сцене достигало максимального драматизма. Акимов, много работавший как график, хорошо чувствовал эмоциональную и образную экспрессию света и мрака, противостояния белого и черного.

На протяжении спектакля использовался белый («чистый») и синий свет. Боковые прожектора высветляли персонажей, участвовавших в действии, все остальное пребывало во мгле. Спектакль шел через серию затемнений, как бы отдельными диапозитивами.

От решения картины «Кафедра» зависела судьба всего спектакля[25]. Основная нагрузка ложилась на исполнителей ролей Бородина и Клары. Образы, созданные И.Н. Певцовым и Е.П. Корчагиной-Александровской, признали блестящим достижением все критики, даже не принявшие спектакль Госдрамы.

«Страх». Сцена из спектакля. 7 картина

Речь Бородина в исполнении Певцова[26] обращена к человеческому разуму, слова Клары – к состраданию и эмоциям. Корчагина-Александровская сумела покорить зрителей, она смягчила трескучий пафос монолога, написанного автором, по мнению критики, в духе речей провинциальных агитаторов. Зрителей убеждала трагическая экспрессия, глубина материнского горя, боль рассказа о казни сына за участие в революционных выступлениях 1905 г., искренность слов о преодолении страха. Ее монолог переходил в гневный призыв уничтожать врагов советского строя и завершался под гром аплодисментов.

Сцена своей смысловой и эмоциональной насыщенностью выпадала из общего решения спектакля, возвышалась над ним, по впечатлению автора, как башня. Вернувшись с генеральной репетиции 28 мая 1931 г., Афиногенов записал в дневнике: «Через три дня премьера. <…> Когда смотришь, ничего не понимаешь, интрига путается в ногах, седьмая картина как башня – остальные ползают у ног, и не знаешь, зачем они, собственно. <…> Воздуха мало, хоть и очень много пространства»[27]. После премьеры это впечатление укрепилось: «Было много поздравлений, аплодисментов, вызывали, кричали “браво”, успех очень большой. <…> А все-таки у меня ноет и ноет, ощущение “не того”. Что именно не то – не могу еще ощутить, ясно пока одно – пьесу я ненавижу. <…> И главное – не могу разобраться пока, в чем конкретно моя вина – в массе

«Страх». Сцена из спектакля. 4 картина. Комната в коммунальной квартире

линий, в путаной теме, и в дикой башне, выпирающей из пьесы, в недоработке, в спешке, небрежности, халтурмейстерстве и проч. и проч. И это – одна из лучших моих работ!..»[28].

Окончательное разоблачение противников советской власти происходило в кабинете следователя ОГПУ, куда профессор попал после доклада о страхе. Интерьера здесь, собственно говоря, не было. Из мрака выступали лишь стол и два стула для следователя и арестованного. Съежившееся пространство тускло освещал один источник света – настольная лампа на столе следователя. Из темноты в луче «следящего» света возникали сотрудники Бородина, обвинившие его в создании контрреволюционной «научной партии», после очных ставок с коллегами потрясенного профессора отпускали с миром. Картина произвела на критика И.А. Березарка сильнейшее впечатление: «Сцена у следователя является “катарсисом”, если можно применить этот античный термин к современной психологической драме. Здесь разрешается эпическая проблема – обман врагов и великодушие пролетариата»[29]. Видимо, на мысль об античной трагедии навела критика божественная мудрость следователя (в Госдраме следовательницу из пьесы заменили на следователя). Мгновенно разобравшись в наветах врагов и вопреки отсутствию вразумительных оправданий, он освобождал оклеветанного профессора. Действительно, катарсис… Тем не менее, эта картина, как

и предыдущая, не оставляла надежды. Мрак, поглотивший всю глубину пространства сцены, буквально «выпихнул» актеров в зрительный зал, объединив их общим световым решением. Если в начале спектакля игровые зоны рассредоточены по всей площадке, то затем они смещаются к просцениуму.

Завершался спектакль идиллией под приспущенным лезвием гильотины. В захламленной общей комнате коммуналки собрались все оставшиеся на свободе персонажи. Выдвиженка Макарова из бывших работниц завода стала директором института, бывший пастух из киргизских степей Кимбаев – главой партячейки, а отпущенный из ОГПУ, осознавший необходимость классовой позиции в науке Бородин получил возможность продолжить исследования во главе лаборатории. Стремительное перерождение профессора происходило в антураже грязной посуды, примусов и корзин со старым тряпьем, он являлся сюда с букетиком подснежников в руке – нелепым символом обновления, задуманным Афиногеновым и выполненным постановщиками. Последним зрительным впечатлением публики в финале спектакля становился опустевший блеклый обезличенный, замусоренный интерьер коммуналки.

Художник обосновал свое право не воссоздавать бытовые ремарки драматурга: «Все действие разворачивается в нескольких комнатах, разворачивается реалистически, как бы требуя настоятельно простых павильонов с дверью слева и камином справа. Однако было бы величайшей ошибкой пойти навстречу такому требованию. Детальный анализ пьесы показывает сложность ее строения. Под внешней реалистически-бытовой оболочкой заложен основной слой философской проблемы, который и составляет основу пьесы и спектакля. На обязанности театра лежит вскрытие этого слоя, четкий показ его зрителю, расчистка бытовых деталей и соблюдение при всем этом реалистической природы пьесы»[30]. «Основной слой философской проблемы» Акимов раскрыл сценографически, создал пластическую формулу бытия в «эпоху великого страха»: лишил интерьеры уютного благополучия, сменил бытовой регистр на условный, добился нарастания эмоционального напряжения.

На упомянутом выше обсуждении спектакля, организованном ленинградским Рабисом, зрители премьерных представлений разошлись с критиками в восприятии постановки; один из них, врач М.Э. Краснов, заметил: «Акимов правильно понял, что на него наступает совершенно новый материал, <…> для данного материала <…> не нужно обычной

изобразительности, ее нужно будет вырабатывать постепенно, параллельно с ростом материала, который будет поступать в будущем. Здесь же изобразительность забила бы значение пьесы»[31].

Рецензенты вслед за Афиногеновым ставили в упрек Акимову внесение в спектакль новой идеи, якобы отсутствовавшей в пьесе, но не объясняли, что это за идея, вероятно, никто не хотел внятно высказать нечто совершенно очевидное – что художник воплотил на сцене образы из доклада профессора Бородина. Один только Б.В. Алперс переадресовал эти упреки автору, но на свой лад, доказывая, что требования разоблачить концепцию Бородина невыполнимы: «Взяв бородинскую теорию темой пьесы, сам драматург не продумал ее до конца. Логическим доводам Бородина он противопоставил чисто публицистическую речь Клары. Теория “страха” оказалась неразоблаченной и во второй половине пьесы вообще исчезает из поля зрения драматурга. Место сложной проблемы занимает тезис о том, что нет аполитической науки, – тезис, в наше время бесспорный и не требующий особых доказательств»[32].

Да, из поля зрения драматурга «теория страха» исчезла, но в сценографии она осталась. Ни театр, ни автор не смогли бы выполнить требования Алперса. Для разоблачения «теории страха» жизнь не давала аргументов. Отсюда – идиллический финал сцены в ОГПУ и молниеносное прозрение профессора, гротескные образы-маски антисоветски настроенных работников института.

Через полгода прошла премьера «Страха» во МХАТе. Критики сравнивали ленинградский и московский спектакли, мнения были разные, но сходились в одном: театры не смогли исчерпывающе «разоблачить теорию страха». О.С. Литовский завершил статью о двух спектаклях вопросом: «Где лучше идет “Страх”: в Ленинграде или в Москве? На этот вопрос следует ответить так же, как мы ответили бы на вопрос Наташи: “Что лучше: левый загиб или правый уклон?” Оба хуже»[33]. Но предпочтение он все же отдал ленинградскому спектаклю, благодаря Корчагиной-Александровской в роли Клары.

Зрители проигнорировали критические статьи в прессе и оценили спектакль иначе. Он прошел за первые полтора года 300 раз. Продолжал идти с аншлагами до смерти И.Н. Певцова 25 октября 1934 года.

1 декабря 1934 г. был убит поддержавший постановку С.М. Киров. В январе 1935 начались репрессии, вошедшие в историю как «кировский поток», из Ленинграда выслали 39 600 жителей, 24 374 приговорили к различным наказаниям от расстрела до лагерных сроков.

В 1935 г. газеты объявили о возобновлении «Страха» в Госдраме с новым составом исполнителей. Но спектакль не состоялся.

17 ноября 1935 г. Сталин на слете стахановцев заявил: в стране жить стало лучше и веселее. Ни о каком страхе больше не могло быть и речи. Возможность диалога с властью прервалась на долгие десятилетия. Поводов для страха становилось все больше, но говорить об этом уже стало невозможно.

[1] *Афиногенов Александр.* «Страх» / Афиногенов А.Н. Избранное. В 2-х т. Пьесы, статьи, выступления. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 229–230.

[2] Там же. С. 195.

[3] *Литовский О.* «Страх» во МХАТ // *Советское искусство*. 1931. 30 декабря. С. 2.

[4] *Афиногенов А.Н.* Выступление на обсуждении спектакля «Страх» в Ленинградском академическом театре драмы / О «Страхе». Обработанная стенограмма выездного заседания президиума ленинградского областного отдела союза работников искусств в Государственном театре драмы 15 и 27 июня 1931 года. Л.: Лен. обл. Союз Рабис, 1931. С. 89.

[5] *Эфрос Абрам.* Младшие художники Художественного театра / Абрам Эфрос. В движении. Профили театра. М.: АРТ, 2019. С. 137.

[6] *Акимов Н.П.* Художник в театре / Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Об искусстве театра. Театральный художник. В 2-х т. Л.: Искусство, 1978. Т. 1. С. 170.

[7] *Граков Глеб*. Рецидивы формализма. О гастролях Ленинградского Театра Комедии в Москве // *Правда*. 1949. 5 августа. С. 3.

[8] *Б.п.* В Комитете по делам искусств. О Ленинградском театре комедии // *Советское искусство*. 1949. № 33 (1173), 13 августа. С. 4. В заключительной части отчета констатировалось: «Есть еще кое-где очаги формализма и эстетства, встречаются не до конца разоружившиеся формалисты. Наглядным примером тому служит практика бывшего руководителя Камерного театра А. Таирова и бывшего руководителя Ленинградского театра комедии режиссера и художника Н. Акимова. <…> Сложная и путаная генеалогия метода Н. Акимова, как это было подтверждено в ходе обсуждения, восходит к теоретическим положениям “Мира искусства”, конструктивизму, экспрессионизму, натурализму и пр. Н. Акимов копировал худшие образцы растленного “искусства” Мейерхольда. Не случайным поэтому для Акимова является отрицание драматургии, как основы театра, отказ от правдивого отображения действительности».

[9] *Акимов Н.П.* О технике сцены // *Жизнь искусства*. 1927. № 28. 14 июля. С. 6. Это утверждение Акимова вызвало резкое возражение С.Э. Радлова, опубликовавшего статью «Об ошибках художника» (*Жизнь искусства*. 1927. № 28. 14 июля. С. 8), в которой он отстаивал права режиссера и протестовал против узурпации режиссерских функций художником. В следующем номере «Жизни искусства» (№ 29. 21 июля. С. 7) появился ответ Акимова – «Двенадцать строк, которые потрясли Радлова».

[10] *Акимов Н.П.* Не будем называть имен / Театральное наследие. Т.1. С.152.

[11] *Акимов Н.П.* Там же. С. 149.

[12] *Акимов Н.П.* Там же. С.151.

[13] *Рафалович В.* Заметки о «Страхе» // *Рабочий и театр*. 1931. № 15, 31 мая. С. 7.

[14] *Мокульский С.* «Страх» в Гостеатре драмы // *Рабочий и театр*. 1931. № 16, 11 июня. С. 4.

[15] СПб Государственная Театральная библиотека. О.р. Р 6/24 Монтировки драматических спектаклей. «Робеспьер». 1930. Л. 5.

[16] СПб Государственная Театральная библиотека. С I. А. – 195/2. А. Афиногенов. «Страх». 1931. С. 4.

[17] *Дальский А.Н.* // О «Страхе». С. 36.

[18] *Акимов Н.П.* Об оформлении «Страха» // О «Страхе». С. 104.

[19] *Петров Николай.* Н.П. Акимов – как театральный художник // Н.П. Акимов. Л.: Academia, 1927. С. 34–35.

[20] *Афиногенов Александр.* «Страх». С. 219.

[21] *Мокульский С.* Цит. соч. С. 6.

[22] *Крути И.* «Страх» // *Советский театр*. М.: 1931. № 7. С. 25.

[23] *Марков П.А.* В Художественном театре. Книга завлита. М.: ВТО, 1976. С. 273.

[24] *Березарк И.* Проверка творчеством. Уроки трех «Страхов» должны быть изучены каждым актером // *Рабис*. 1932. № 9–10, 30 марта. С. 8.

[25] МХАТ получил право первой постановки «Страха» в Москве, Госдрама в Ленинграде. Оба театра одновременно приступили к работе над спектаклем, однако МХАТ сыграл премьеру на полгода позже, 24 декабря (реж. И.Я. Судаков, худ. Н.А. Шифрин). На обсуждении «Страха» во МХАТе высказывались опасения, что доводы Бородина сильнее возражений большевички Клары, Афиногенову предлагали дополнить ее монолог «примерами бесстрашия из современности (гражданская война, борьба пролетариата на Западе)». (См.: *Бокшанская О.С.* / Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко в 2-х т. М.: МХТ, 2005. Т. 1. [1922–

1931] Письмо № 192. С. 785). Монолог Клары драматург переписал, но все же ее образ не удался О. Л. Книппер-Чеховой (перед премьерой она отказалась от роли) и заменившей ее Н.А. Соколовской. Во МХАТе понимали сложность темы и опасались обвинений в идеологической ошибке. К.С. Станиславский принял участие в репетициях, предложил сцену «Кафедра» поставить как народную: молодые люди возмущенно реагировали на выступление Бородина, речь Клары принимали восторженно; вскоре от этой идеи он отказался. По настоянию И.М. Москвина, утверждавшего, что «постановка совершенно реалистичная и такого "туману", как внезапная тьма, не надо», отвергли решение заканчивать картины полной темнотой. (См.: *Бокшанская О.С.* Указ. соч. Т. 2. [1931–1942]. Письмо № 226. С. 58).

[26] По мнению Б. Н. Ливанова (исполнителя роли Кимбаева в мхатовском «Страхе») трактовка Певцова отличалась от истолкования этого образа другими исполнителями: «Многие актеры играли профессора Бородина в "Страхе". Играли по-разному и тем не менее <…> объединялись в одном и общем для многих штампе изображения чудаковатого, нелепо и неуклюже брюзжащего на советскую власть старого профессора. <…> Бородин Певцова был человеком с первого взгляда чрезвычайно жестким и неприятным. Он был ученым, уверенным в своей абсолютной и непререкаемой правоте. <…> Речь о страхе он превращал в большой и значительный доклад о своем жизнепонимании. <…> В момент этой речи он воспринимал себя таким же носителем истины, борцом за правду, как любой первооткрыватель человеческого знания. Вот почему этот доклад был так драматичен». См.: *Ливанов Б.* Дары дружбы / Илларион Николаевич Певцов. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. М.: ВТО, 1978. С. 220.

[27] *Афиногенов А.Н.* Избранное. В 2-х т. Письма, дневники. Т. 2. С. 142.

[28] Там же. С. 144.

[29] *Березарк И.* Цит. соч. С. 8.

[30] *Акимов Н.П.* «Художник» / Ленинградский Государственный театр драмы. «Страх». Пьеса в 4 действиях А. Афиногенова. Постановка Николая Петрова. Художник Н.П. Акимов. Л.: 1931. С. 27.

[31] *Краснов М.Э.* О «Страхе». С. 45.

[32] *Алперс Б.* Путь хроникальной драмы / Б. Алперс. Театральные очерки в двух томах. М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 224.

[33] *Литовский О.* Цит. соч.