

И. В. Евреинова

**Образ художественного пространства
в сценографии Н. П. Акимова
середины 1920-х – начала 1930-х гг.**

Проблема создания нового образа художественного пространства является одной из центральных в авангардной сценографии. Н. П. Акимов, выдающийся авангардный сценограф и режиссер, стал одним из реформаторов сценического оформления, предложив новое понимание художественного пространства. Через использование гротеска, приема «остранения» мастер достигает в сценографии «нового художественного видения», отображения «метафорической реальности», определяя эмоциональный строй спектакля. Выявление основных положений метода Акимова в области художественного пространства станет ступенью для дальнейшего исследования его наследия и влияния на сценографию XX в.

Ключевые слова: Н. П. Акимов; авангард; авангардный театр; сценография; театрально-декорационное искусство; экспрессионизм; художественное пространство

Irina Evreinova

**The Image of the Artistic Space
in Nicolay Akimov's Scenography
in the Mid-1920s – Early 1930s**

The creation of a new image of artistic space is one of the main problems in the art of early Russian avant-garde artists. Nicolay Akimov, an outstanding avant-garde stage designer and director, became one of the reformers of stage design, proposing a new understanding of artistic space. Using the grotesque and the technique of “defamiliarization”, the master of scenography achieves a “new artistic vision”, the display of “metaphorical reality”, determining the emotional structure of the performance. Identification of the main points

of Akimov's method in the field of artistic space will be a stepping stone for further research of the master's heritage and his influence on the scenography of the twentieth century.

Keywords: Nicolay Akimov; avant-garde; avant-garde theater; scenography; stage design; expressionism; artistic space

Одной из центральных в авангардной сценографии является проблема создания нового образа художественного пространства. Яркое и неординарное решение она нашла в творчестве Николая Павловича Акимова (1901–1968), так как пластическое воплощение сценического пространства стало одной из доминантных составляющих творческого метода художника, определение которой представляется важнейшим этапом в процессе переосмысления его наследия. Акимов, воспринявший концепты и ценностные ориентиры раннего авангарда 1910-х гг., с 1920-х сам активно включился в процессы реформирования сценографического искусства в театрах Харькова, Петрограда и Москвы. В 1920-е – начале 1930-х гг. сформировались основополагающие принципы художника, которыми он руководствовался в своем творчестве, и в дальнейшем этот «заряд авангарда» он смог передать молодому поколению художников 1950-х – 1960-х гг. Вследствие этого анализ и выявление нового образа художественного пространства, проявившегося в сценографии Акимова этого периода, должны существенно приблизить к пониманию творческого метода художника.

Оригинальность пластического языка отмечали многие исследователи творчества Акимова, анализируя не только его театральные работы, но и графические произведения. Однако проблема нового понимания художественного пространства в творчестве мастера до сих пор остается недостаточно освещенной и конкретизированной. Новаторство Акимова в области пространственного решения прежде всего оценили художники-современники. Так, Н. В. Петров вспоминал, что А. Я. Головин попросил привести к нему «смелого маленького человечка с острым носом, который так дерзновенно расправился с горизонтом» [11, с. 208]. О сложных пространственных построениях, резких ракурсах и трюковым характере сценической декорации Акимова писали ведущие искусствоведы и театроведы

[2; 6; 26], однако яркая образность пластического языка художника и эксцентричность приемов нередко подвергались критике как самоценные, не имеющие под собой драматургического обоснования. Новый взгляд на сценографию Акимова предлагает А. Я. Тучинская, видевшая в его авангардных постановках будущее сцены XXI в. [20, с. 173]. М. В. Заболотная в своих трудах доказывает, что визуальное оформление авангардных постановок Акимова определяло драматургическое решение спектакля [7]. Особенно ценными представляются исследования Е. И. Струтинской, где рассматривается сценография мастера с точки зрения его умения «архитектурно-пластическим решением организовать спектакль» [15, с. 345] и выявляется экспрессионистская составляющая его творчества, черты ар деко, конструктивизма [16]. Однако до сих пор не было выполнено отдельного исследования особенностей нового образа художественного пространства в сценографии Акимова, что представляется важным восполнить.

Революционные открытия авангардного театра, воплотившиеся в творчестве В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, Н. Н. Евреинова, потребовали принципиально иного подхода к созданию театральной декорации. Рассчитанная на то, чтобы разбудить воображение зрителя, одежда сцены стремилась выйти за пределы иллюстративного описания места действия, воздействовала визуально, выявляя сущность драматургического и режиссерского замысла. В этом отношении искусство сценографии развивалось параллельно с изобразительным искусством, по сути кардинально изменяя доавангардную картину мира.

Особый подход к художественному пространству имел решающее значение для Акимова в создании целостности сценографии спектакля. «...Внести на сцену такой стул, от которого зал зарыдал бы» [1, с. 162] – то есть создать одежду сцены, чтобы она раскрывала основную мысль драматургии и добавляла дополнительные углубляющие произведение смыслы, – задача, которую ставил перед собой художник. Акимов словно пользовался специальной художественной «оптикой», позволяющей видеть пространство не обыденным, профанным, а «сакральным» взглядом. Концепт

«нового зрения» [4, с. 134] является важнейшей составляющей авангардной культуры, позволяющей разрушить прежние устойчивые культурные, ассоциативно узнаваемые связи между вещами. «Задача искусства, – пишет о. Павел Флоренский, – переорганизовать пространство, т. е. организовать его по-новому, устроить по-своему» [21, с. 122]. Свой метод построения пространства на сцене Н. П. Акимов называл «иллюзорным» [1, с. 159]. Под иллюзией он понимал не воспроизведение реального места действия, а метод создания декораций, где сценограф мог применить систему оптических эффектов, обманывающих зрителя и зрительно трансформирующих пространство. «Иллюзорный метод» давал возможность не замечать реальных размеров сценической коробки. Создавая пространственный образ, художник мог добиваться такого визуального впечатления, которое позволяло пространству казаться, в зависимости от задач, то сжатым и сдавленным, то просторным и необъятным.

Творческий метод Акимова, включающий работу над художественным пространством, претерпел определенную эволюцию. Применение конструкций на сцене («Мистер Могридж-младший» (1924), «Атилла» (1927) и др.) воспринималось художником как движение в сторону условности художественного языка и возможность отойти от иллюзорного воспроизведения места действия. В то же время работы Акимова этого периода нельзя отнести к чистому конструктивизму, так как примененные им объемные конструкции не были лишь «аппаратом для игры актеров», но всегда оставались камертоном эмоционально-содержательной составляющей спектакля. Следующим шагом на пути к переосмыслению образа художественного пространства стало привнесение Акимовым в сценическое оформление динамики. Мастер создает такие подвижные конструкции, которые отражают изменение и развитие театрального действия, играют на раскрытие формы спектакля, подчеркивают его ритм, усиливают кульминацию, становясь одним из главных «действующих лиц» постановки («Конец Криворыльска» (1926) и др.). Схожие тенденции в это же время обнаруживаются и в постановках Мейерхольда, который со второй половины

1920-х гг. начинает сам активно руководить оформлением сцены, по сути возлагая на себя обязанности сценографа («Лес» (1926) и последующие работы). В постановках Государственного театра имени Вс. Мейерхольда (ГосТиМ) этого периода утверждается мысль, что «спектакль как зрелище требует оформления пространства, придания сцене живописной и архитектурной выразительности, в которой бы проявлялся смысл пьесы не в меньшей степени, чем в репликах, движении и жестах актера» [17, с. 25]. По мысли известного исследователя Н. М. Тарабукина, театральное оформление, предлагаемое Мейерхольдом, отказывается от живописных картин-декораций и станков конструктивистов и начинает идти по пути архитектурного оформления сцены, которая «создает „постановку“ игры» [17, с. 24]. В этом отношении творческий путь молодого Акимова пересекался с поисками мэтра.

Применяя динамические декорации, трансформируя их, подключая возможности освещения, Акимов играл не только пространством, но и временем. Так, для спектакля «Сэр Джон Фальстаф» 1927 г. в БДТ Акимов соорудил купол, внутри которого менялись от сцены к сцене подвижные декорации, полукруглый просцениум и два купола-раковины для оркестров по бокам просцениума. Это куполообразное пространство для игры актеров – переосмысленный павильон, который подчеркивал условность действия, представлял некой «шкатулкой с сокровищами», откуда художник, как фокусник, «вынимал» чудесные фахверковые домики, интерьеры таверны с висящими тушами, графически точные силуэты скрюченных деревьев (*ил. 1*). Это сжатое пространство, своего рода квинтэссенция шекспировской эпохи, была не точным ее воспроизведением, а той стилизацией, за которую ратовал Мейерхольд [10, с. 8]. Такой подход, когда художник выстраивает пространственно-временной континуум, живущий по своим далеким от реальности, но возможным в гипотетической действительности художественного произведения законам, Тарабукин называл гиперпространством [18, с. 347]. Гиперпространство подразумевает иную, нежели в реальности, степень пространственно-временной сопряженности. Это форма отображения умозрительного,

восходящего не к объективному, а субъективному, личному переживанию в художественном произведении единства протяженности и длительности. Такой тип пространства был освоен экспрессионистами¹. Пространство Акимова не замкнутое, оно способно в любой момент трансформироваться и должно стать не вместилищем предметов, а той «действенной средой», которая стремится показать объекты в их истинном значении. «Так все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него не взгляд – у него взор. Он не описывает – он сопереживает. Он не отражает – он изображает» [24]. В качестве примера можно привести акимовское оформление комедии «Делец» в Государственном академическом театре драмы (1928). Лаконичными, но предельно емкими приемами художник создает концентрированный образ современного капиталистического города. Вместо классического павильона камертоном оформления становится белая конструкция полусферической формы, висящая над сценой и напоминающая одновременно и эмалированный бортик ванны – символ комфорта, и край фаянсовой урны, и гигантскую телефонную трубку – необходимый атрибут крупного дельца, и даже купол Евангелической церкви, где действие достигает кульминации (ил. 2). Таким образом, трансформация места действия происходит скорее в воображении зрителя благодаря визуальным намекам художника, основной же целью сценографии становится эмоциональное воздействие.

Образ художественного пространства в сценографии Акимова определяется также и композиционным соотношением находящихся на сцене вещей и фигур, к которым можно отнести не только элементы декорации и бутафорию, но и актеров. Акимов писал: «...театр есть не только искусство актера... Выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет» [1, с. 140]. Вещь на сцене, то есть вещь в пространстве, всегда имела особую роль для художника. Причем вещь обязательно должна быть задействована, должна участвовать в спектакле и воздействовать пластически, посредством «совокупности визуальных характеристик объекта» [8, с. 21]. Вещественное оформление сцены –

это преобразованная действительность, осмысленная художником. Огромная, гипертрофированная вещь (галоши и пепельница в «Человеке с портфелем» (1928), свеча в спектакле «Робеспьер» (1931)), находящаяся на переднем плане, должна была служить маркером «крупного плана», который пришел из искусства кинематографа. Но подчас вроде бы объясненный рационально прием уводил в область странного и фантастического, такого, где разумные толкования не действовали. В. С. Соловьев писал: «В подлинно фантастическом всегда остается внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной, всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность» [13]. Эта мысль неожиданным образом перекликается с высказыванием Мейерхольда: «В жизни кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого» [10, с. 169]. Таким образом, применяя гротеск как прием, Акимов сталкивал в художественном пространстве несопоставимые, ошеломляющие в своем единстве вещи, заставляя зрителя заглянуть за грань обыденного. Стремление создать нереальное искаженное пространство заметно на примере ранних графических листов художника, где он часто «объясняет» деформацию пространства использованием разных оптических приспособлений, через которые предлагается смотреть зрителю. Например, лакированный поднос, блестящая поверхность которого, как фантастическое зеркало, обнаруживает сцену убийства; выпуклая стеклянная колба, отражение в которой разоблачает поцелуй влюбленных (*ил. 3*). Подобные образы отсылают к символистским мотивам иного мира и двойничества – мотивам, которые затем станут центральными в творчестве Акимова («Тень» Е. Л. Шварца и «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина). В то же время художник, используя неожиданные ракурсы и пересоздавая реальность, позволяет заново взглянуть на знакомые вещи. Ярким

примером может служить сценографическое решение спектакля «Заговор чувств» в Государственном театре имени Евг. Вахтангова (1929), где Акимов применил полупрозрачную сетку. Она полностью окутывала зеркало сцены, отделяя действие от зрительного зала. Это, с одной стороны, было своего рода иронией над идеей «четвертой стены», а с другой – сетка с нашитыми на нее пятнами-заплатами ткани символизировала грязь и ветхость уходящего мира.

Таким образом, через переконструирование предметного мира художник отходит от иллюзорной передачи действительности и добивается сущностного прочтения реальности, что требует произвольного отношения к объекту изображения [19, с. 188]. Это единство внешнего и сущностного в творчестве Акимова заставляет вспомнить о двоемирии экспрессионизма: «Действительность для экспрессиониста – воплощенный парадокс, она загадочна, ибо таит в себе, а не зеркально отражает некий „высший“ смысл... Сущность бытия проявляется через банальные атрибуты повседневности» [5, с. 17]. Сознательно акцентирование на «неузнавании знакомого» имеет прямое отношение к приему «остранения», который получил теоретическое обоснование в статье В. Б. Шкловского 1919 г.: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [23, с. 136]. Сделать привычное непривычным, странным – это означает изъять предмет из мира обыденной, бессознательно проживаемой действительности и поместить его в мир художественного произведения. Тезисы, выдвинутые Шкловским, перекликаются с идеями З. Фрейда, высказанными им в этом же году в статье «Жуткое». У Фрейда «жуткое» (*unheimlich*) – чужое, непривычное, не относящееся к дому – определяется им как «разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [22, с. 265–266]. Если прием «остранения» Шкловский описывает именно как художественный и имеющий отношение ко всему, на что нужно

взглянуть нетривиально, то Фрейд акцентирует внимание именно на восприятии жуткого и пугающего². Эта сторона «остранения» интересна именно с точки зрения экспрессионистических поисков, и особенно в тех направлениях развития экспрессионизма, где художники якобы возвращались к реальным формам внешнего мира, позволяя взглянуть на обыденное новыми глазами. А. К. Якимович, рассматривая различные витки реализма XX в., называет реализм «люциферовым искусством», потому что «он способен изображать как живое и подлинное что-нибудь такое, чего никогда не было и быть не могло (и чего не будет никогда)» [27, с. 14]. Возможность посмотреть на предметы «странными» глазами, показать их так, чтобы они были узнаваемыми, но в то же время нереальными, стала важной особенностью художественной практики авангарда и некоторых других направлений, сформировавшихся после Первой мировой войны³. Прием «остранения», с определенными особенностями получивший развитие в практике В. Э. Мейерхольда, ФЭКСов (ФЭКС – Фабрика эксцентрического актера), теории и практики театра Б. Брехта («эффект очуждения») и др., напрямую не развивавшийся и не декларировавшийся Акимовым, может быть выявлен не только в станковых работах художника, но и в его сценографической и режиссерской деятельности. Нереальные пространственные построения сценографии в «Робеспьере» и «Прекрасной Елене» 1931 г., как и в более поздних постановках – спектаклях «Дракон» (1944), «Смех и слезы» (1947), «Обыкновенное чудо» (1956) и др., роднятся с сюрреалистическими опусами Рене Магритта, магическими пейзажами Де Кирико, сближают с безвоздушной и поэтому нечеловеческой реальностью произведений немецких художников «новой вещественности» (ил. 4). Интересно, что на отечественной сцене идея жизни вещей впервые реализовалась в легендарном спектакле «Синяя птица» 1908 г. во МХАТе. М. Н. Строева писала о спектакле: «...режиссер пытается вернуть быт, но находит ему совсем иную – сказочную – функцию: происходит одухотворение вещей» [14, с. 227.]. К. С. Станиславский отказался от символистской идеи Рока в пользу пантеистической идеи очеловечивания вещи. Акимов по-своему

продолжает и развивает эту линию взаимодействия с вещью, при которой она отображает свойства художественно-преобразованного бытия; при этом стирается грань между субъектом (человеком, персонажем, зрителем) и объектом. Вещь в творчестве Акимова всегда мыслится репрезентирующей подлинное бытие, которое надо уметь увидеть, вскрыть как раз с помощью персонифицированной вещи, что отражает телесно-ориентированную составляющую авангардного мышления художника. Поэтому еще одной важной чертой творчества Акимова является «портретное» видение вещей и пространства. Здесь мы сталкиваемся с особым качеством восприятия действительности художником, который персонифицирует любой объект, привнося в характеристику предметов человекоподобные черты. Акимов оставил после себя огромное количество портретов своих современников. Именно портретность как метод была основополагающей составляющей его творчества. Например, в двух разных спектаклях можно заметить своеобразный прием-перевертыш: в спектакле «Сэр Джон Фальстаф» «щиты, которые образовывали задник, вдруг переворачиваются и обнаруживают воинов, которые их держат» [12], а в постановке «Гамлета» (1932) и «Двенадцатой ночи» (1938) иллюзорно изображенные художником персонажи воспринимались живыми, сливались с действующими актерами. Наиболее полно этот прием раскрылся затем в спектаклях «Тень» (1940) и «Дракон» (1944) в Ленинградском государственном театре комедии, где вещи казались не менее живыми, чем действующие персонажи пьесы. В сценографии Акимова стирается грань между миром живой и неживой материи. Предметный мир начинает «подглядывать» за действующими персонажами и зрителем (!), словно тысячеглазый Аргус. Это угаданное пантеистическое начало переставляет человека с позиции наблюдателя в позицию наблюдаемого, окруженного безграничным непознанным персонифицированным миром⁴.

Таким образом, можно говорить о том, что проблема пространства – одна из центральных в творчестве Акимова. Концепт «нового зрения» или иного видения, ставший важным аспектом искусства авангарда, выразился в творчестве Акимова через применение гротеска и приема «остранения». Акцент на сознательном неузнавании

обыденного пространства и существующих в нем вещей позволял перестроить привычные уопостигаемые взаимосвязи между явлениями, вел к сущностному прочтению пьесы, рождению новых, порой парадоксальных смыслов, созданию художественного образа всего спектакля как единого произведения. Художественное пространство мыслится Акимовым неразрывно в паре с образом художественного времени, образуя связку «пространство – время», где возможны разнообразные трансформации, необходимые для раскрытия творческого замысла. Сдвигая временные рамки, сгущая и накладывая друг на друга разновременные моменты, словно кинематографические наплывы, а также расширяя и сжимая место действия, художник приходит к так называемому гиперпространству, не отвечающему объективной действительности, но служащему предельной выразительности, экспрессивности в решении спектакля. Особое место в творчестве художника имеет жизнь вещей в пространстве. Наделенные портретностью, они становятся равноценными героями спектакля наряду с актерами, тем самым выявляя природу вещи как объекта подлинной реальности. Пространство, наполненное «живыми» персонифицированными вещами, само нередко может трактоваться как единый одушевленный организм, живущий по правилам определенной художественной логики. Изобретательность и экспрессия создаваемых Акимовым образов на сцене способствовали рождению обширного интерпретационного поля, обогащающего действо. Тем самым выявлялось игровое начало творчества художника, что, в свою очередь, позволяет увидеть связь его сценографических работ с последующими исканиями искусства постмодернизма. Выявление нового образа художественного пространства дает возможность более глубоко изучить творческий метод Акимова и впоследствии проследить влияние наследия мастера на современную сценографию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В свою очередь, М. М. Бахтин вводит понятие «хронотоп» как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с. 234]. Но если, по

Бахтину, в литературном произведении «ведущим началом в хронотопе является время», то в изобразительном искусстве таковым нужно считать пространство.

² Подробнее об этом пишет М. Эпштейн [25].

³ Имеются в виду итальянская «метафизическая» живопись, «новая вещественность» и «магический реализм», сюрреализм и др.

⁴ Интересно, что сам Акимов в ранний период творчества относил себя к неоклассицистам. Прав был А. А. Бартошевич, писавший, что «Акимов сплошь и рядом создает вещи, в которых „барочность“ выражена настолько ясно, что о каком-либо классицизме говорить становится трудно» [2, с. 14]. Преломляясь в творчестве иногда совершенно разных художников, русский неоклассицизм подчас приходил к совершенно парадоксальным результатам. Емко отразил линию метаморфоз неоклассицизма В. А. Ляшин: «В свободном пространстве символизма-акмеизма классический пафос смягчался игровым началом и, стремясь к самореализации, пластическому оформлению реальности, не слишком на этом настаивал. Теперь – портреты и автопортреты А. М. Гусятинского, А. С. Шендерова, А. А. Лепорской – эта реальность предписывала искусству свои законы, управлявшие (с разной степенью неумолимости) и новой вещественностью, и Новеченто – „тихими тяжелыми шагами в дом вступает Командор“» [9, с. 9].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Акимов Н. П.* Театральное наследие : сб. : в 2 кн. / Николай Акимов ; сост. В. М. Миронова ; под ред. С. Л. Цимбала. Кн. 1 : Об искусстве театра; Театральный художник. Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1978. 294 с.
2. *Бартошевич А. А.* Николай Акимов / Андрей Бартошевич. Л. : Театлуб, 1933. 108 с.
3. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1975. 502 с.
4. *Гирин Ю. Н.* Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : [в 2 кн.] / [под ред. Ю. Н. Гирина]. М. : ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 77–156.
5. *Дранов А. В.* Немецкий экспрессионизм и проблема метода : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. М. : Изд-во МГУ, 1980. 27 с.

6. *Жежеленко М. Л.* Режиссерское творчество Н. П. Акимова : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.00 / Жежеленко Марина Леонидовна. Л. : 1970. 404 с.
7. *Заболотная М.* Фальстаф великий и ужасный / Марина Заболотная // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 291–303.
8. *Кривцун О. А.* Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / Олег Кривцун // Артикульт. Научный электронный журнал. 2018. № 29 (январь-март). С. 20–34.
9. *Леняшин В. А.* Не о классицизме // Неоклассицизм в России : материалы выставки / авт. ст. Владимир Круглов и др. СПб. : Palace Editions : Graficart, 2008. С. 5–10.
10. *Мейерхольд В.* ...О театре / Вс. Мейерхольд. Санкт-Петербург : Просвещение, 1913. 208 с.
11. *Петров Н.* 50 и 500 / Н. Петров. М. : ВТО, 1960. 554 с.
12. *Слонимский А.* «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре // Жизнь искусства. 1927. 15 апреля. № 15. С. 12.
13. *Соловьев В. С.* Предисловие к «Упырю» графа А. К. Толстого // Толстой А. К. Упырь. Рассказ графа А. К. Толстого с предисловием В. Соловьева. СПб. : Издание С.-Петербургского книжного склада М. Залшупина, 1900.
14. *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917 / М. Строева. М. : Наука, 1973. 375 с.
15. *Струтинская Е. И.* Гильотина на советской сцене в 1931 г. Сценография Н. П. Акимова к спектаклю «Страх» // Вопросы театра. 2022. № 3–4. С. 340–363.
16. *Струтинская Е. И.* Искания художников театра. 1910–1920-е годы / Е. Струтинская. М. : Государственный институт искусствоведения, 1998. 246 с.
17. *Тарабукин Н. М.* Зрительное оформление в ГОСТИМе / Н. М. Тарабукин ; подгот. текста проф. Е. Г. Короткевич // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 4. С. 17–30.
18. *Тарабукин Н. М.* Проблема пространства в живописи. Окончание / Н. Тарабукин ; подгот. текста и коммент. А. Г. Дунаева // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 311–359.
19. *Турчинская Е. Ю.* Экспрессионизм как «большой» стиль в отечественном искусстве XX века: родовые особенности // Отечественное искусство конца XIX – начала XXI вв. в диалоге эпох: идеи, стили, мастера : Мат-лы научно-практич. конф., 29 сентября 2022 г. / науч. ред. и состав.

А. В. Карпов, Н. Н. Мутья. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 179–192.

20. *Тучинская А. Я.* Век Акимова: театральная история в рисунках и фотографиях / А. Тучинская // Театр. 2011. № 4. С. 162–187.

21. *Флоренский П. А.* Собрание сочинений. Т. 131 : Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. Флоренский. М. : Мысль. 2000. 446 с.

22. *Фрейд З.* Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование : сб. : [пер. с нем.] / [общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова]. М. : Республика, 1995. С. 264–280.

23. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Формальный метод. Антология русского модернизма : в 3 т. Т. I : Системы / под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург. М. : Кабинетный ученый. 2016. С. 131–146.

24. *Эдмид К.* Об экспрессионизме в литературе. (Речь, прочитанная в Берлине в декабре 1917-го в «Немецком обществе имени 1914 года») // Деблин А., Эдмид К. Манифесты экспрессионизма / пер. с нем. Вальдемара Вебера. Оpubл. в журн. «Крещатик». № 2 (56). 2012 // журнал «Крещатик». URL: <https://www.kreschatik.kiev.ua> (дата обращения: 01.05.2023).

25. *Эпштейн М.* Жуткое и странное. О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского // Русский Журнал. 2003. 14 марта. URL:http://old.russ.ru/krug/razbor/20030314_ep.html (дата обращения: 15.06.2022).

26. *Эткинд М. Н. П.* Акимов – художник / М. Эткинд. Л. : Художник РСФСР, 1960. 150 с.

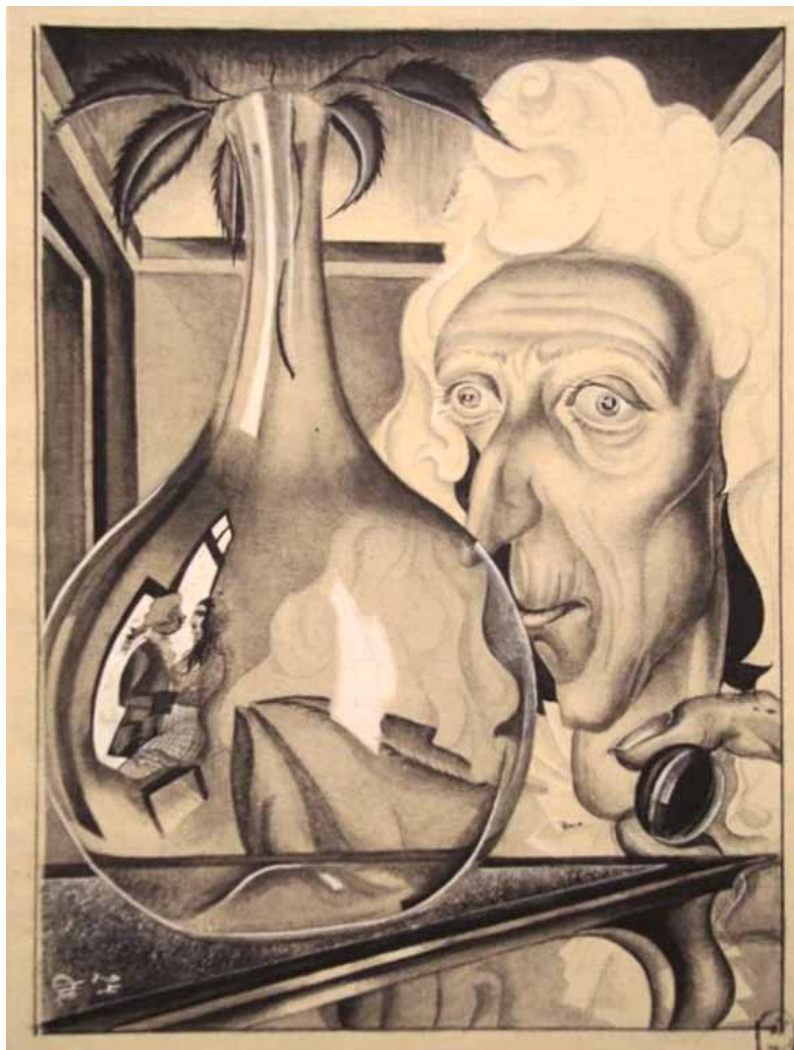
27. *Якимович А. К.* Реализмы двадцатого века. Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм. Европа. Америка. Россия, 1916–1970 : альбом / Александр Якимович. М. : ГАЛАРТ ; ОЛМА-ПРЕСС, 2000. 176 с.



1. Сцена из спектакля «Сэр Джон Фальстаф». 1927. БДТ. Художник
Н. П. Акимов. Фотография. Творческо-исследовательская часть
Большого драматического театра имени Г. А. Товстоногова,
Санкт-Петербург



2. Сцена из спектакля «Делец». Государственный театр драмы. 1928.
Художник Н. П. Акимов. Фотография из фондов Санкт-Петербургского
государственного музея театрального и музыкального искусства,
Санкт-Петербург



3. Н. П. Акимов. Фронтиспис к роману Анри де Ренье «Дважды любимая». (Ренье А., де. Собрание сочинений : в 19 т. Л. : Academia, 1924.) Бумага, акварель черная, белила. 16,3×12,2.
Государственный Русский музей



4. Н. П. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю «Обыкновенное чудо». III акт. 1956. Ленинградский государственный театр комедии. Бумага, графитный карандаш, черный карандаш, гуашь. 34,6×49,4. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва