Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] **Творческий театр**. 5‑е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. 234 с.

К пятому изданию 5 [Читать](#_TOC195610761)

Из предисловия к четвертому изданию 7 [Читать](#_TOC195610762)

*Глава I.* Театр сегодняшнего дня 9 [Читать](#_TOC195610763)

*Глава II.* Реформаторы театра 35 [Читать](#_TOC195610764)

*Глава III.* Театр народа 48 [Читать](#_TOC195610765)

*Глава IV.* Социалистический театр 65 [Читать](#_TOC195610766)

*Глава V.* Созидание пролетарского театра 75 [Читать](#_TOC195610767)

*Глава VI.* Вопросы репертуара 95 [Читать](#_TOC195610768)

*Глава VII.* Новые пути театра 110 [Читать](#_TOC195610769)

*Глава VIII.* Успехи нового театра 123 [Читать](#_TOC195610770)

*Глава IX.* Народные празднества 161 [Читать](#_TOC195610771)

*Глава X.* Крестьянский театр 172 [Читать](#_TOC195610772)

*Глава XI.* Искусство на улице 177 [Читать](#_TOC195610773)

*Глава XII.* Задачи государственного кинематографа 187 [Читать](#_TOC195610774)

*Глава XIII.* Театр и школа 196 [Читать](#_TOC195610775)

*Глава XIV.* Буржуазный театр 206 [Читать](#_TOC195610776)

*Глава XV.* Театральная политика 217 [Читать](#_TOC195610777)

# **{5}** К пятому изданию

По укоренившейся привычке я выпускаю новое издание «Творческого Театра», пересмотрев и довольно значительно дополнив его. Главнейшие дополнения касаются успехов нового театра в Советской России, а также некоторых заграничных театральных исканий, близких по духу идеям этой книги. Приходится отметить, что программа нового театра, пропагандировавшаяся мной за эти годы революции, по-видимому, представляет интерес и за пределами нашей республики. Укажу, напр., что эта книга печатается сейчас по-немецки, итальянски и шведски и что сочувственные отзывы и выдержки из нее попадались мне в различных иностранных изданиях Америки, Франции, Италии, Германии, Чехословакии и пр.

В странах, переживших революцию, равно как и в государствах, вышедших из мировой катастрофы без особых потрясений, равно ощущается острый кризис старой культуры в том числе и театра. И повсюду создание нового искусства мыслится лишь как творчество широких трудовых масс. Тут сходятся линии работы деятелей театра различных стран.

Эту основную тему своей работы я имею возможность теперь еще более подкрепить, в частности на основе заграничных работ. Внимательный читатель убедится, что мне и на этот раз не приходится ничего менять в основной программе максимум и минимум, как они были намечены в самом начале революции. Я делаю некоторые мелкие исправления {6} лишь в немногих пунктах и аргументах, что революция в течение своих сложных перипетий вполне подтвердила правильность всех основных и многих второстепенных положений этой книги. Прошедшие годы борьбы показали также, сколь беспринципна и беспрограммна была наша развинченная театральная политика. Если русский театр и, добился чего-либо в смысле приближения к новым формам социалистического театра, то лишь вопреки этой политике, а не благодаря ей.

Стокгольм, июнь 1922 г.

# **{7}** Из предисловия к четвертому изданию

Когда два года назад, в начале 1918 г., появилось в свет первое издание этой работы, развитые в ней взгляды вызвали оживленные споры и дискуссии, но почти не нашли сторонников. Театральные профессионалы отнеслись к книге, как к «социалистической фантазии» человека, театра не понимающего, работники нового театра находили, что я чересчур большие надежды возлагаю на пролетарское творчество и ставлю в порядок дня программу, осуществимую лишь через много десятков лет.

Мне приходится с некоторым удовлетворением констатировать, что истекшие годы подтвердили правильность моих театральных теорий и практических предложений. Даже самые спорные раньше проекты, например, о соучастии зрителей, импровизациях, коллективном творчестве в театре, массовых спектаклях под открытым небом и пр. сейчас практически проводятся в жизнь. Другие положения, например, о Крахе буржуазного театра, о зарождении нового театра из пролетарской среды, об исключительном театральном значении народных празднеств и т. д., стали теперь почти ходячими аксиомами.

Первая петербургская конференция пролетарских культурно-просветительных организаций (октябрь 1917 г.) отнеслась с некоторым недоверием к развивавшимся мной взглядам на пролетарский театр. Сейчас большинство пролеткультов в своей театральной работе примыкает к теориям этой Книги. Первая Всероссийская конференция пролеткультов {8} (осень 1918 г.), вторая московская городская конференция пролеткультов, московская губернская конференция единодушно приняли резолюции автора этой работы, развивавшие взгляды, недавно казавшиеся ересью. На первом Всероссийском съезде рабоче-крестьянского театра пролетарская и красноармейская часть съезда целиком стояла на платформе «Творческого театра», большинство съезда, отвергнув пролетарскую позицию в теоретических вопросах театра, приняло почти все практические резолюции по докладам членов «пролеткультского» крыла съезда. Так социалистический театр одерживал победу за победой.

Январь 1920.

# **{9}** Глава IТеатр сегодняшнего дня

Мысленно перебираю театральные столицы современности и останавливаюсь на Нью-Йорке, на этом остро-безумном городе, где белые линии высящихся утесов-небоскребов пересекаются вечно движущимися черными полосами улиц, где вся жизнь — в напряженном, неустанном движении, в стальной клетке пересекающихся под углом плоскостей и линий.

Нью-Йорк — самый театральный город сейчас. Нигде нет такой алчбы к зрелищам, к показываемому, и такого бесчисленного множества и многоразличия театров и театриков, кинематографов и клубных сцен, оперных помещений и концертных зал. Только в Америке платят такие бешеные оклады знаменитостям и любимцам публики. Здесь гонорар героя кино Чарли Чаплина достигает миллиона долларов в год, а клоун «То-То» или шотландский бард получают за выход по нескольку тысяч долларов.

Здесь поселились чуть не все концертные маэстро. Сюда стремятся все знаменитости европейской оперы, драмы, балета — не для художественного признания, конечно, а для шумного успеха и выгодного турне. Именно здесь создалась своего рода театральная биржа, в которой лестно зарегистрироваться всем деятелям мирового театра. Как золото и биржевые бумаги всего мира стекаются в подвалы National {10} City Bank, так собираются в Нью-Йорк все алмазы театра и все дутые, но высоко котируемые театральные величины. Здесь театральные синдикаты владеют десятками театров и трупп и по своей воле направляют театральную жизнь Нью-Йорка и всей страны. Тут вне синдиката театральных предпринимателей артисту нет ходу, и турне даже самого знаменитого певца или музыканта может быть организовано лишь специалистом-антрепренером.

Америка не только потребляет театральное искусство как прожорливый Гаргантюа, она уже начала экспортировать его и с большим успехом. Ведь вспомните, что «кино» имеет американский штамп, а «мюзик-холлы» созданы Америкой. Она начинает оказывать свое гигантское влияние на театр мира.

Если вы спросите любого жителя Нью-Йорка, с чего вам начать знакомство с театральной жизнью города, он вам ответит:

— Пойдите в «Гипподром».

И я согласен с этим. Если вы действительно хотите сразу получить представление о художественном уровне американского театра, вкусах публики, блеске техники — пойдите в «Гипподром». Если вы думаете соприкоснуться с самым типичным, что дает сейчас театральное искусство мира — пойдите в «Гипподром».

«Гипподром» находится в двух шагах от «Таймс-сквера» — центра нью-йоркской театральной жизни. Вечером, особенно по окончании спектаклей, после 11 часов, здесь бушует «неисчерпаемый поток» людей и автомобилей. Эта черная, расползающаяся во все стороны, гидра шумливо шевелит своими многоколенчатыми суставами среди высоких, темных зданий, на которых сверкают бойкие, многоцветные лампочки движущихся реклам. Летит птица из электрических огней, бьет фонтаном шампанское из бутылки, пляшет джигу шотландец, рекламируя виски, бегут струи водопада, стреляет красным ядром пушка, бешено крутится зеленая белка в колесе.

Это какой-то апофеоз показного, внешнего зрелища, вакханалия театра.

{11} Внешность «Гипподрома» не остановит внимания — красноватое здание, занимающее целый квартал, не имеет никакой архитектуры, ничего, кроме гигантских афиш, что бы отличало его от соседних бесцветных зданий. Войдя внутрь, вы теряетесь. Зрительный зал, вмещающий до 5 тыс. человек, состоит из громадных балконов, с бесконечными, изгибающимися полукругом, линиями кресел. Число рядов кажется бесконечными. Своеобразная архитектура здания делает театр похожим скорее на цирк, чем на театральный зал. Сцена превосходит все европейские масштабы. Она, по крайней мере, в полтора раза шире сцены Мариинской оперы и даже театра «Шателе» (Париж). Авансцена вдается в зал большим полукругом, и вдоль рампы внизу идет щель, откуда поднимается своеобразный полукруглый занавес. Один из кунштюков театра заключается в том, что этот железный занавес, внезапно выдвигающийся из-под земли, возносит вверх и часть танцовщиц или хористок.

Программа «Гипподрома» состоит из 15 – 20 номеров. Труппа, включая оркестр и технический персонал, достигает 2 – 3 тысяч человек. Массовые сцены занимают на сцене одновременно 400 – 500 чел. Все в этом театре такого же широкого масштаба. Постановки оцениваются сотнями тысяч долларов. Одна и та же программа разыгрывается дважды в день в течение круглого сезона, да с ней еще делаются турне по провинции. Некоторые спектакли отводятся для провинциалов, специально приезжающих в Нью-Йорк в особых поездах.

Ровно в назначенный час тухнет в зале театра электричество, и наступает полная тьма, только с боков сцены горят красные цифры, обозначающие, какой номер программы будет исполняться, да в оркестре сверкает огонь электрической лампочки, прикрепленной к палочке дирижера.

Прославленная по всему миру программа «Гипподрома», вызывающая зависть и подражание сотен театров Европы и Америки, состоит из одного-двух больших номеров, продолжающихся по часу, и из десятка полутора коротких. Что же стоит в центре программы? Танцует Павлова с балетной {12} труппой. Декорации и костюмы Бакста. Балет обкромсан до часовой нормы и является какой-то непонятной дребеденью, где зияющие купюры превосходят музыкальный материал, оставленный нетронутым. Анна Келлерман — знаменитая женщина-пловец — показывает со своей труппой «подводное царство». Для этого сцена превращена в колоссальный аквариум, а одетые в зеленое трико женщины изображают резвящихся нимф. В другой раз сцена превращается в каток в швейцарских горах, и несколько десятков артистов целый час катаются по нему на коньках, санках и лыжах и показывают свое конькобежное мастерство.

В таком же роде и остальная программа: рояль с пианистом, освещаемая меняющим цвет лучом прожектора, носится по воздуху, а балерина танцует на крышке рояля; группа японских акробатов строит лестницу живых тел; певец поет шотландские баллады; показывается группа ученых собак; на десять минут внимание привлекает одноактная драматическая пьеска, а потом танцы, клоуны, акробаты, хоры, кунштюки электрического освещения и сценической техники, певцы, подражающие птицам, клоуны, изображающие кукол, карлики, лирическое сопрано с романсами, эквилибристы, танец мечей, вальс скелета и т. д. без конца.

Театр с такой нелепой мешаниной из драмы, цирка, оперы, улицы, исключительно типичен для Соединенных Штатов и Нью-Йорка особенно. «Смесь» — здесь закон вещей. Смешались разные расы и национальности, пестры вкусы и симпатии. Причудливо прослоены все социальные группы. Типичный магазин — это «Department stores», где можно купить все — от окорока до автомобиля. Характернейшая лавка — это «Drug Stores» (аптекарский магазин), где продают мороженое и скипидар, шоколад и калоши, где объедаются пирожными и покупают слабительное. Да и сладости здесь сложные и комбинированные: мороженое разных сортов и цветов, обязательно с содовой водой, да посыпано толченым орехом, украшено ягодой, залито сиропом. А любимый американский напиток — это «коктейль» (coctail — петуший хвост), т. е. бесчисленные виды разных спиртных смесей — немножко виски (различных {13} фирм), немножко вина, какого-нибудь ликера, рома, еще чего-нибудь алкогольного, еще немного для придания цвета.

В этом царстве смесей — «мюзик-холл» описанного типа естественно явился королем театра. Но, завоевав Америку, этот жанр триумфально покорил и все европейские сцены, конечно, впитав в себя местные, национальные особенности. Он несколько томителен своей чинностью в Англии, скабрезен в Париже, угловато-пошл в Берлине, наивно-сентиментален в Италии. Но всюду «мюзик-холлы», «варьете», театры смешанной программы стали самыми доходными, популярными, типичными. Сарра Бернар, Макс Рейнхардт, Павлова, всякие другие знаменитости, приезжая в Англию и Америку, выступают со своими номерами и постановками именно в «мюзик-холлах» в промежутках между учеными собачками и японскими клоунами. А разве в Париже — этом центре искусства — не царят «мюзик-холлы» и театры «обозрения», куда всасываются, за редкими исключениями, и все важнейшие театральные силы?

Бесчисленные кабаре и маленькие театрики Парижа, Вены, Мюнхена, когда-то славившиеся своей артистичностью и вкусом, теперь превратились в жалкое подражание тому же всемогущему «мюзик-холлу».

Мюзик-холлы создают славу артистам. Из мюзик-холлов расходятся по свету все популярные мотивы и песенки (напр., знаменитая песня английских солдат — «It’s a long way to Tipperary»).

Таково достижение современного театра, таковы краски махрового цветка теперешней театральной культуры.

## \* \* \*

«Но вы забываете драматический театр» — слышу я возражение. — «В нем — источник истинного искусства».

Да, драма — вершина театра. Но ведь в театре драматическом первое — репертуар. А где же наши прославленные европейские драматурги? Кто творит драматургию нашего времени? Кто вознесен и восславлен театром?

{14} Лет пятнадцать тому назад самым популярным драматургом Европы был, конечно, Сарду. Теперь из Франции пошла слава таких же «мастеров» драмы**—** Батайля, Бернштейна, Кайавэ, Мольнара и проч. Какой французский или европейский драматург может соперничать с этими ремесленниками театра по своей популярности во всех городах Европы? Перед лицом такого узаконенного первенства посредственностей бессилен истинный талант. Вся драматургия современного французского театра, ловко скроенная и сшитая, тщательно обходит все острые вопросы современных социальных отношений, и если у драматургов, вроде Эрвье или Мирбо, раздаются ноты протеста, то и они не выходят обычно за пределы элементарного «честного демократизма».

Печать и буржуазное общественное мнение Франции кладут свое ненарушимое veto на всякую смелую драму, бросающую вызов создавшимся социальным отношениям. Область личной жизни — остается излюбленной и исключительной темой драматургов Франции.

Англия с еще большей энергией изгоняла со сцены ноты протеста и лозунги борьбы во имя новых социальных идеалов. На помощь прессе здесь приходит театральная цензура, которая с грубой беспощадностью воспрещает к постановке все свежее, оригинальное, зовущее к борьбе. Под запрет попали «Ткачи» и «Ганнеле» Гауптмана, революционные пьесы Голсуорси, Ибсена («Привидения»!), пьесы Эрвье. Шоу («Профессия г‑жи Уоррен» и др. пьесы), Уайльда («Саломея»), Грэнвиля Баркера и т. д.

Традиционная задача английских драматургов изображать прелести семейного очага и все трагедии жизни обязательно заканчивать счастливым финалом, примиряющим слушателя с жизнью, притупляющим чувство недовольства и протеста.

Пьесы Шоу ставятся редко и до сих пор считаются чем-то неподходящим для истинно художественного вкуса Они начали ставиться в Англии только после того, как они попали на европейскую сцену.

Тон английской драме продолжают задавать драматурги {15} и кроители «исторических» пьес вроде Пинеро, Сарду и т. д. Даже Шекспира полузабыли — нет ничего труднее, как увидать в Лондоне «Гамлета» или «Аира».

В Америке славится пьесокроитель, создавший «Поташа и Перльмуттера», и ему подобные драматурги.

По России до последнего времени кочевали пьесы тех же заграничных ремесленников плюс произведения Рышковых, Острожских и т. п. репертуар большинства трупп в столице или провинции состоял из жалкого хлама, который стыдно играть и мучительно смотреть. Да и сейчас такой дребедени на подмостках хоть отбавляй.

Обычная постановка драматических пьес в театрах всего мира уже выработала свой прочный шаблон. Его репертуар должен проповедовать строго выдержанные идеалы господствующих классов, а обстановка, в какой этот репертуар преподносится, обязана удовлетворять основному требованию всякого предприятия: «окупаться».

Прочтите, с какой иронией описывает Гордон Крэг впечатление, которое производит на английских антрепренеров сообщение о многолетнем дефиците Художественного театра[[1]](#footnote-2).

Постановка должна быть «выгодна» — вот основная максима европейского театра. Это, конечно, не значит — дешева. Напротив, дороговизна постановки пьес в лондонских «His Majesty» или «Drury Lane», в парижском «Одеоне», нью-йоркских театрах Шуберта, является одним из элементов рекламы. Затратить сто — двести тысяч рублей на одну постановку — вещь обычная.

Именно ради импонирующего «богатства» постановки руководящие драматические театры Европы так любят исторические пьесы и те сложные и нелепые пантомимы, которыми услаждаются лондонцы на рождественских каникулах.

Нечего говорить, что в художественном отношении типичные постановки европейского театра вызывают лишь чувство уныния. На сцене сооружается настоящий дом, дерево {16} снабжено вырезанными листьями и выпуклой корой, луна производит иллюзию подлинной, корабли могут выдержать морское путешествие и т. п., но за этим ремесленным совершенством нет ни истинной красоты, ни понимания духа исполняемого произведения.

Актер в рамках ходовой пьесы и безвкусной обстановки становится служебным элементом, беспрекословно и слепо выполняющим волю руководителей дела. Отражая в себе весь строй европейского театра, актер современной сцены порой обладает техникой, но не увлекает, он искусный ремесленник и добросовестный работник, но он вынужден свести до минимума свое творческое вдохновение и свою индивидуальность. Так как, по условиям капиталистического рынка, товар выгодно сбывать лишь при массовом спросе, и пьесу есть расчет ставить только, если она «пройдет» сотни раз, то актер, естественно, превращается в простую оживленную машину. Что может остаться от актерского творчества, если актеру после пятидесяти репетиций приходится играть одну и ту же роль круглый год, и притом два — три раза в неделю дважды в день? Именно таково положение всех актеров главнейших драматических сцен. Капиталистический театр требует себе, прежде всего, испытанного и выносливого ремесленника сцены.

Неудивительно, что при высоком среднем уровне европейского драматического актера все реже попадаются истинно великие актеры. Все выдающиеся актеры современной Европы и Америки относятся к той плеяде, которая выработалась в эпоху, когда капитализм еще не закабалил сцены до такой степени. Все они уже доживают свои годы или сошли со сцены. А на смену этим Дузе, Бернар, Сальвини, Ирвингу, Коклену — не приходит никто[[2]](#footnote-3). Театр буржуазии смалывает своими жерновами всякое творчество.

И разве приходится удивляться поэтому, что такие видные деятели современного театра, как Крэг и Мейерхольд, {17} начинают воспевать актера-марионетку и предпочитать живому человеку механическую деревянную куклу? И, вторя им, Ф. Сологуб писал:

«А почему же, однако, и не быть актеру, как марионетка? Для человека это необходимо» (?!), тем более, что, согласно Ф. Сологубу, «не должно быть на сцене игры. Только ровная передача слово за словом. Спокойное воспроизведение положений, картина за картиной. Актер должен быть холоден и спокоен»[[3]](#footnote-4).

Если сейчас механический театр-кинематограф так успешно конкурирует с драматическими театрами, то именно потому, что последний превратился в бездушный механизм, который дает чисто внешнее впечатление. Зачем же идти в драматический театр глядеть на живых людей в неживой обстановке, если можно насладиться усовершенствованным машинным театром, преподносящим комедию и драму в сложной постановке, в быстром темпе, в пестром разнообразии?

Театр драматический, столкнувшись с театром механическим, не выиграл, а проиграл. Драма дала кинематографу свои лучшие силы (напр., в Америке), для кинематографа стали играть виднейшие артисты мира и самые выдающиеся труппы. Даже сам метод драматических постановок и техники современных драматургов выдает влияние кинематографа.

Одна из сцен пантомимы «Венецианская ночь» Гофмансталя в постановке Макса Рейнхардта была преподнесена зрителям в чисто-кинематографическом виде. Сцена изображала погоню привидений за героем пьесы. Преследуемый перебегал из комнаты в комнату, а тем временем сцена быстро вращалась. Погоня выбегала из дома — и мы видели венецианскую улицу. Преследуемый бежит на мост, сбегает с него, бросается в другой дом, и повернувшаяся сцена показывает нам и этот дом и т. д. Так, два движения — бегущих людей и передвигающейся цепи декораций на круглой сцене — создавали исключительный теми погони и давали чисто кинематографическую иллюзию.

{18} Да и другие постановки Рейнхардта (напр., «Чудо») с их людскими массами, фиолетовыми лучами прожекторов, общим темпом, со всеми их чисто внешними задачами находились под непосредственным влиянием кинематографа и, частью, цирка.

Падение драматического театра может быть поставлено рядом с исключительным кризисом современной оперы. Опера всегда была особенно покровительствуемым и субсидируемым видом театрального искусства. Всякий, кому приходилось видеть постановки прославленных оперных театров Европы, неизбежно испытывал горестное разочарование. Рутина самого оперного стиля только подчеркивается рутинностью декораций и исполнения. Декорации угнетают своей бездарностью, постановка — нелепой трафаретностью. Вы можете смотреть «Золото Рейна» в Париже и Нью-Йорке, Москве и Берлине, Париже и Милане — и везде вы увидите ту же «mise-en-scén», те же костюмы и декорации, тот же штамп исполнения. Общий строй оперных театров свелся к гастролированию знаменитостей — все остальные актеры, хор, вся постановка явились лишь необходимым, но не существенным добавлением, о характере которого никто не заботился

Оперные абонементы стали свидетельством принадлежности к привилегированным слоям общества. Оперные спектакли — местом для сборища денежной аристократии. Опера явилась достоянием, главным образом, привилегированных классов, — тем более понятен ее упадок.

Не удивительно, что оперное творчество заковано в шаблонах, а оперный репертуар продолжает питаться наивными (с драматической точки зрения) операми Гуно, Пуччини, Верди. До сих пор оперы Вагнера, несомненно, полные драматического напряжения, признаются революционным материалом оперных сцен. А с точки зрения истинного драматизма, что может быть ужаснее, чем, напр., 2‑е действие «Валькирии» с его бесконечными диалогами или 2‑е действие «Лоэнгрина» с двумя беседами-диспутами или бесчисленное количество рассказов о предыдущих событиях, которыми полон весь цикл «Нибелунгов»? Сюжет большинства опер Вагнера абсолютно {19} непонятен без комментариев, и это одно убивает их как драматические произведения.

Новые оперные течения — Мусоргский, Стравинский, Штраус и др. — еще не пробили бреши в оперной рутине, да к тому же они сильнее всего не в Европе и Америке, а в России, которая продолжает развиваться в своеобразных условиях.

Один из реформаторов немецкого театра, Г. Фукс, в своей книге о театре дает такую злую характеристику оперного дела в Европе:

«Наглая буржуазия, опираясь на все растущую силу фабричной цивилизации, решила фальшивым хламом своих балаганов перещеголять подлинную роскошь пышных придворных празднеств или даже, на позор себе соперничать с неистощимым богатством и красотой природы.

Большая Опера превратила театр в зрелище постыднейшей псевдокультуры, когда-либо виданной в Европе. К оглушающему шуму ее колоссального оркестра, к фокуснической колоратуре ее примадонн, к ватой подбитому трико ее громозвучных виртуозов, ко всей этой дух захватывающей сенсационной драматике ее постановок как нельзя более подходит и этот головокружительный блеск ее инсценировок, и эти ложи зрительного зала, с выступающими из них фигурами надутых чванством выскочек, и этот напыщенный театральный фасад с его позорными буфетно-раковинными завитушками в духе ренессанса»[[4]](#footnote-5).

Не удивительно, что опера, несмотря на свое повсеместное распространение, в сущности так чужда большинству зрителей и существует, главным образом, на поддержку дворов и муниципалитетов.

В Лондоне вообще не существует постоянной оперы, и специальное новое здание оперного театра сдается под кинематограф или «обозрения». Только месяца два в году в Лондоне гастролируют оперные труппы — итальянцев, немцев, русских. Только в 1922 году возникла чисто английская опера и открыла свой сезон… «Риголетто».

{20} В Нью-Йорке опера тоже давно уже превратилась в место гастролей иноземных трупп и знаменитостей. Общеевропейская система оперных гастролей вконец подорвала развитие местных оперных организаций.

Говорить об упадке оперы можно лишь в связи с расцветом и успехами оперетки. Именно таково многозначительное развитие оперного искусства в эпоху капитализма: опера (хотя бы и комическая) выродилась в оперетку. Начало механическое, внешнее, ремесленное победило истиннее творчество.

## \* \* \*

Развитие театра за последние десятилетия совершалось под знаком узкого коммерсиализма. Театр превратился в один из видов промышленности. Театральным делом стали руководить акционерные компании, антрепренеры капиталисты, импресарио-предприниматели.

Типичной иллюстрацией в этом отношении может быть Америка. Там почти нет отдельных антрепренеров, а существуют театральные синдикаты. Эти крупные акционерные театральные предприятия владеют десятками театров в разных частях Америки, арендуют по определенным контрактам несколько трупп всякого рода, и оперных, и драматических, и балетных, и снабжают население зрелищами, как «Стандард Ойль» снабжает керосином, а аптекарские фирмы — касторкой.

Синдикаты заказывают драматургам известное количество пьес, приблизительно указав их содержание и то, — какой пьеса должна быть — веселой или немного меланхолической, или пикантной. Затем заказывают музыку, декорации, реквизит, и начинают эту полученную по заказу пьесу разыгрывать во всех десятках театров, которые у них имеются. Фактически все театральное дело в Америке находится в руках десятка крупных синдикатов. Один из таких синдикатов имеет в одном Нью-Йорке до 50 театров.

Понятно, что получается, когда театральным делом руководит синдикат! Ведь синдикат — это акционерная компания, {21} т. е. группа лиц, которая внесла деньги, чтобы получить определеннее барыши. Она стремится извлечь из театрального дела максимум прибыли Она жаждет иметь полные сборы, а для этого нужно потакать вкусам публики. Совершенно ясно, как они стараются понравиться публике. Они заказывают пьесу не самым талантливым драматургам, а такому, который может написать пьесу, подходящую для невзыскательной аудитории. Такой драматург создает пьесу по возможности с счастливым концом, потому что печальный конец публике не нравится. Он старается подделаться к уровню и вкусам среднего обывателя, который наполняет театр. Он создает пьесу, которая затрагивает любопытство, но не идет в разрез с вкусами среднего человека. Каждая пьеса готовится таким образом, чтобы она прошла раз 400 – 500, и труппа приглашается специально для данной пьесы, при чем артисты играют каждый вечер, а по воскресеньям и два раза среди недели еще и днем. Они играют таким образом весь сезон, а к весне начинают с пьесой ездить по провинциальным городам, где театры находятся тоже в руках этого синдиката.

Разумеется, артиста такая игра убивает и убивает тем больше, что, при наборе труппы только для данной пьесы, артисту дается роль, к которой он больше всего подходит по фигуре, по голосу, по своей манере игры. Таким образом ему и играть-то нечего, и ему остается лишь заучить слова роли и пятьсот раз их повторять. Не удивительно, что американская сцена не выдвинула за все эти годы ни одного артиста с мировой репутацией.

С другой стороны и американским драматургам не было поля для работы, так как несколько излюбленных синдикатом ремесленников сцены целиком завладели театром. Не будь в Америке полулюбительских маленьких театров, американская публика была бы лишена лучшего европейского репертуара, а такие крупные драматурги, как О’Нил, никогда не смогли бы выбиться из неизвестности.

Нечего говорить, что художественный уровень американских постановок ниже всякой критики. В этом случае — {22} вершина американской сцены — известный актер и режиссер Беласко. «Я верю в мелочи», заявил он. Все его постановки, перегруженные натуралистическими мелочами и пустяками, базируются на дешевых эффектах техники. В постановке «Дубовые сердца» успех достигался Беласко при помощи элементарных трюков. Специально выдрессированная кошка в нужный момент переходила по всей сцене и скребла лапкой в дверь. В другой сцене спящий грудной ребенок в точно определенный момент пробуждался и начинал плакать.

Другие трюки американской драмы такого же порядка: на сцене состязание мчащихся лошадей, запряженных в колесницы («Бенгур»), телефонный коммутатор, включенный в центральную станцию города, настоящий ливень, подлинная наборная машина в действии и т. д.[[5]](#footnote-6)

При помощи американской системы, которая обща и английскому и французскому театру, из артистов выжимаются все соки, но благодаря этому театр превращается в лавочку, где заботятся не об искусстве, а только о доходах. Антрепренеры всего мира завидуют английскому импресарио, создавшему пьесу «Чи‑чу‑чанг», которая шла в Лондоне пять сезонов подряд и выдержала несколько тысяч представлений.

Дело дошло до того, что даже верблюд, занятый в пьесе, не выдержал этого напряженного искусства и издох. Находчивый антрепренер ввел вместо покойника каких-то других экзотических актеров в роде зебр. Но представьте, что должно было сделаться с актерами, пять лет своей жизни изо дня в день повторявшими дикую чепуху английского писаки.

Еще Р. Вагнер (в 1849 г.) дал едкую характеристику засилья капитала в искусстве. «Современное искусство подчинено богу Меркурию, богу обманщиков и плутов, богу пяти процентов», — писал он. («революция и искусство», изд. 1918 г., {23} стр. 15 и 29). «Истинная сущность современного искусства — индустрия, его моральная цель — нажива, его эстетический предлог — развлечение для скучающих. Из сердца нашего современного общества, из его кровеносного центра — спекуляции на большую ногу — берет наше искусство свои питательные соки. Оно заимствует бездушную грацию у безжизненных остатков рыцарской средневековой условности и благоволит спускаться с видом христианской благотворительности, которая не брезгает даже лептой бедняка, до самых низов пролетариата, энервируя, деморализуя, лишая человеческого облика всюду, где разливается яд его соков».

Вагнер пишет дальше словно о нашей современности до октябрьской революции, словно о наших деятелях театра:

«Что представляют собой эти современные театры, располагающие ресурсами всех искусств? Промышленные предприятия даже там, где они получают специальные субсидии от государства или разных принцев: заведование ими возлагается обыкновенно на тех же людей, которые вчера занимались спекуляцией хлебом, а завтра посвятят свои солидные познания торговле сахаром, если только они не приобрели необходимых познаний для понимания величия театра в тайнах коммерческой службы или других тому подобных должностей».

С той поры, описанной Вагнером, капитал сделал еще больше хищнических захватов и насилий в области искусства.

Вот одна из характерных иллюстраций. Во время войны английский драматург Пинеро, несмотря на свою посредственность, считающийся в Англии светилом драматургии, написал пьесу, которая кончалась печально, кажется, смертью женщины, или что-то в этом роде. Пьеса была поставлена. Вся буржуазная критика одобрила пьесу, но протестовала против печального конца: теперь война, и так слишком много горя. Пьеса в таком виде не может идти в этом сезоне. Антрепренер предложил Пинеро изменить конец и сделать его веселым — вместо смерти устроить свадьбу. Пинеро через два дня, не долго думая, кончил пьесу свадьбой. И пьеса стала идти о другим концом. Представьте, что Льву Толстому сказали {24} бы, что «Власть тьмы» кончается чересчур трагично, и нельзя ли, чтобы она завершилась веселыми нотами. Для нас это даже звучит дико. Как художник может коренным образом изменять свое произведение? Это возможно только тогда, если он убеждается, что он понимал психологию людей превратно и в своем творчестве был неправ. Мы знаем, что некоторые крупные писатели, как Гоголь, коренным образом изменяли свои произведения и даже уничтожали их, потому что они не отвечали их требованиям. Но в указанном примере из европейского буржуазного быта дело обстоит совершенно иначе, там человек меняет свое произведение, убивает свое дитя, потому что выгодно писать не так, как он думал, а так, как он не думал.

Так коммерческое начало в корень развратило театр, а разложение буржуазного строя охватило сцену запахом своего гниения. Свободное творчество было признано несовместимым со сценой, репертуар был подогнан к уровню среднего филистера буржуазного мира. Художественность постановки была поставлена в зависимость от ее доходности. Деспотическая власть директора, а через него режиссера была провозглашена верховной истиной театра.

Задача театра была определена, как забава и развлечение. Отсюда широкий успех всякого легкого жанра: оперетка вместо оперы, театр миниатюр и кабаре вместо драмы, мюзик-холл — как универсальный театр, господствующий над всем была и другая особенность у буржуазного театра, которая обрекла его на гибель — разлад и разрыв между артистами и зрителями. Что такое зритель буржуазного театра? Это прежде всего человек, который платит деньги в кассу. С этой точки зрения подходит к нему и антрепренер, и, как вы видели, драматург, и артист. Полный сбор — вот то, что нужно им всем. От зрителя они хотят, чтобы он покупал билет, смирно сидел на своем кресле партера или на своей скамейке на галерке и хлопал, с тем, чтобы завтра снова прийти, сидеть и хлопать.

Вот на этой пассивности зрителя буржуазный театр и строит свое благополучие. Между зрительным залом и сценой {25} существует глубокая пропасть. Тут можно провести некоторую аналогию. К чему сводится политический режим буржуазии? К тому, что политикой заведует группа министров или других лиц, и никто больше не может вмешиваться в политику. Конечно, есть такие утешительные вещи, как всеобщее избирательное право, парламент и т. д., но все эти хитрые штуки приводят лишь к тому, что в конце концов власть оказывается у маленькой группы политиканов, выразителей воли капитала. В Англии, с ее широким избирательным правом, с «свободой печати» и т. п. «благами», политическая власть, по признанию самих буржуазных современников, находится в руках небольшой группы людей, почти как непосредственная собственность нескольких родовитых семейств Англии.

Вот типичная особенность буржуазного строя: в политике господствует и распоряжается специальная группа политиканов, а вся широкая масса призвана быть пассивной. То же самое наблюдается в области промышленной или хозяйственной, где тон задает небольшая группа помещиков и финансистов. Особенно это характерно для Америки, где разные Рокфеллеры, Морганы, Швобы и др., по существу всего лишь десяток-другой лиц, держат в своих руках всю железнодорожную и телефонную сеть, все пороховые заводь, все рудники и заводы. А вся остальная масса людей, работающих в промышленности, обращается в пассивных зрителей, они только «смотрят», а «играет роль» эта небольшая группа.

Все развитие буржуазного театра неизменно обрекало зрителя на полнейшую пассивность. Рампа стала пропастью, отделяющей сцену, где порой звучит творчество актера, от зрительного зала, который обречен на темноту, молчание, пассивное восприятие того, что ему преподносят.

«Атмосфера зрительного зала есть лень по преимуществу, — пишет один из современных художественных критиков. — Этот зритель иногда волнуется, иногда восторгается, но умственно он непобедимо пассивен. Ему представляют, его забавляют, он одобряет и уходит довольный собой и театром. Сарсэ — умный и авторитетный критик, определявший {26} театральные воззрения в течение четверти века, — характерный зритель этого типа: “он поощряет посредственные вкусы толпы и поддерживает ее в блаженной иллюзии, что театр не может дать ничего другого, кроме удовольствий водевиля или мелодрамы”»[[6]](#footnote-7).

Вместо того, чтобы явиться местом для творческих переживаний и воплощений, театр стал для зрителя областью, где он приглашался «отдыхать», бездействовать, только слушать.

Эта бездейственность зрительного зала неизбежно тяготила даже буржуазного зрителя (я сказал бы — созерцателя), успех гастролеров и знаменитостей объясняется не только эстетическим наслаждением, получаемым от их исполнения, но и наслаждением коллективной возбужденностью и элементарной активностью, находившей себе выражение в бурных овациях.

Тупик, в который зашел буржуазный театр во всех странах, поставил на очередь вопрос о «кризисе театра». Полемика на эту тему вызвала сотни статей и книг, но большинство авторов не понимало, что кризис театра является лишь отражением общего кризиса капиталистического строя Вместо средств для радикального исцеления, писатели о театре изобретали хитрые методы новых постановок, технических усовершенствований, изощренной стилизации.

Более решительные заявили даже, что над театром вообще следует поставить крест, так как он уже изжил самого себя. Так, Айхенвальд в наделавшей много шуму лекции сказал: «театр в принципе все более и более идет на убыль, приближается к своему идейному концу». «Современному писателю, избраннику высшей культуры, сцена, “позорище”, становится все больше и больше ненужной», «театр — ложный и незаконный вид искусства»[[7]](#footnote-8).

Мотивируя свой смертный приговор, Айхенвальд говорит: «театр не знатен». Он — «отрада плебса, игрушка детей». {27} И этим доводом отмечает, что классовое общество и его аристократия («избранники высшей культуры») безнадежно оторваны от истинного театрального творчества, что жизнь театра связана с «плебсом», с коллективной работой трудовой демократии.

Олицетворяя идеологию капитализма, Айхенвальд вполне логически заключает: «утончение игры, аристократизация рампы вернет к вечной аристократке — книге». Да, творческий театр опирается лишь на коллективное начало Индивидуализм, отрицающий коллективность, возвращается от театра к кабинету, от сцены к книге.

Характеризуя современный театр, Айхенвальд говорит дальше: «театр задает роскошный пир глазам, он все для нас приготовил, нам остается только смотреть (и слушать); мы предупредительно освобождены от необходимости прилагать какие бы то ни было усилия и напряжения».

Ю. Айхенвальд не видит, как можно уничтожить эту бездейственность зрителя. Он предлагает самое коренное средство (ignis sanat!) — вылечить театр уничтожением его

А вот что пишет другой исследователь театра:

«Что мы видим в наличности современного театра? Во-первых, драму, открывающую картину беззастенчивого хозяйничанья слова. Во-вторых, феерию и балет, рожденные прихотью двора и относящиеся к искусству театра приблизительно так же, как романс относится к искусству поэзии. В‑третьих, оперу, в которой неумолчно звенят кандалы “заколдованного действа”. Поистине трагическое зрелище, неопровержимо свидетельствующее о глубоком развале европейского театра».

«Так называемый новый театр строится на принципах театра старого, ибо якобы новое здание возводится на рыхлом гниющем фундаменте театра-иллюстратора, театра-раба, театра-скомороха, кривляющегося и паясничающего перед всесильными и зазнавшимися жрецами иных муз»[[8]](#footnote-9).

{28} В Западной Европе слышатся не менее критические отзывы о современном театре.

Вот как характеризует германский театр цитированный выше Г. Фукс:

«Грубая плутократия, стоящая во главе литературного и театрального мира официальной Германии, душит все сильное и способное, все талантливое и оригинальное, что ни выходит из недр народа. Наши знаменитые теперешние драматурги — сплошь богатые люди, которые, благодаря своему финансовому и общественному положению, держат в своих руках театральных директоров, акционеров, издателей, агентов и прессу — молчаливо, без всякого подкупа! Талантливому человеку из народа совершенно немыслимо выдвинуться в Германии. Все, что господствует у нас в литературе и театре, относится с враждой ко всякого рода преобразованиям, к повышению общего театрального уровнях»[[9]](#footnote-10).

Свою оценку буржуазного театра, находящегося «под державным жезлом литературных партий и под опекой разных аферистов», Фукс заканчивает пессимистической фразой: «в этом театре никакая художественная эволюция совершиться не может».

Великая трагическая актриса Дузе с болью за искусство театра говорила: «Чтобы спасти театр, его надо разрушить; все актеры и актрисы должны погибнуть от чумы. Они отравляют воздух и делают невозможным искусство. Мы должны вернуться к эпохе греков, играть под открытым небом. Драма умирает от этих кресел партера и лож, от вечерних туалетов и от публики, приходящей в театр переваривать свой обед».

Гордон Крэг выразил свой приговор театру в не менее решительной форме: «Восток еще может похвастаться театром, но западный театр находится при последнем издыхании.

## \* \* \*

Искусство театра занимает исключительное, счастливое место в ряде других искусств, потому что все они творчески {29} в нем сочетаются, сближаются, роднятся. Истинный подлинный театр всегда объединяет поэта и артиста, художника и музыканта, архитектора и мастера танца. Вне театра большая часть видов» искусства живут розно. Правда, живопись порой (но редко) сочетается с архитектурой, но никогда с музыкой. Музыка чуждается архитектуры. Поэзия не знается с живописью.

И не будь сцены, театра, не существуй искусства зрелищ (то есть тоже мастерства театрального) — вся семья искусств была бы в разлете, без дружного общения, без тесной связи. Крыша театра, это — родительская кровля, под которой сходятся искусства и вспоминают свою родственную близость. Театральное искусство, оставаясь своеобразным по содержанию и методам, синтезирует все другие виды искусства.

Исключительная популярность театра во все времена и у всех классов в значительной степени объясняется именно этим обстоятельством. Представьте на минуту, что вы находитесь в театральном зале перед поднятием занавеса. Занавес еще не открывался, а уже один из видов искусства перед вами налицо: в зале звучит увертюра. Но вот занавес раздвигается. В этот момент, даже если идет опера, главное внимание зрителя обращается на декорации, расположение действующих лиц, сочетание красок.

Театр не может существовать без живописи. Даже при постановке «в сукнах», где вместо декораций — серое сукно, все-таки остается сочетание красок, потому что артисты играют в различных костюмах, их лица по разному загримированы. Обычно на сцене вы видите сочетание разнообразных красочных пятен: синих, зеленых, голубых, фиолетовых и др. тонов. На фоне этих пестрых декораций движется ряд фигур, ежесекундно создавая все новые и новые сочетания красочных пятен и линий. Так во всяком театре всегда присутствует живопись. Без живописи театра нет.

Но так же неотделима от театра и музыка, которая всегда присутствует не только в опере, но и во всяком драматическом произведении (самый голос артиста должен {30} звучать по определенном законам звука, как музыка). Современные учителя декламации почти умеют записать нотами и специальными знаками всю роль артиста. Это показывает, что правильно разученная роль приближается к музыкальному произведению. Голоса артистов должны по тембру гармонировать друг с другом, реплики звучать музыкально и стройно сочетаться воедино.

Мы знаем, что во все эпохи расцвета театра первое, что требовалось от артиста, это — голос и музыкальность. Не было даже различия между музыкальным и драматическим артистом, всякий артист должен был и петь, и играть, и танцевать — до такой степени сближалось искусство актера и певца.

Здесь мы подходим к другому искусству, которое всегда бывает в театре, к искусству танца. Искусство танца зародилось очень давно. Первоначальные, почти доисторические театральные постановки уже имели в себе элемент танца. Театр начался с охотничьих игр, которые устраивались много тысяч лет назад нашими предками. Кто-нибудь изображал охотника, другой тигра или оленя, остальные охотники изображали собак, которые гнали этого зверя, или других диких животных. Так разыгрывалась игра в охоту, сопровождавшаяся пением охотничьих песен и подражательными ритмическими движениями

Танцы всегда присутствуют не только в оперном, но и в драматическом представлении. Ведь всякое гармоническое, грациозное движение человеческого тела в пространстве есть уже элемент танца. И театральное зрелище достигает эффекта, только если будет проникнуто гармонией движения.

В японском театре, который во многих отношениях остается непревзойденным, драматические постановки разучиваются по правилам музыкальным, как у нас опера. Каждое движение строго размерено в смысле такта, и все пьесы идут под музыкальный аккомпанемент инструмента. Аккомпанемент дает определенное количество тактов на каждое движение, и японский артист (что особенно бросается {31} в глаза) движется строго сообразно с музыкальным тактом.

Японский театр совершеннее нашего, потому что там всякое движение гармонично; оно так гармонично, что вы даже не заметите усилия, вам будет казаться естественным, как именно артист перешел по сцене. Когда представляется сражение или дуэль, то вас поразит в них нечто особенное. Они далеки от реального, но изумительно красивы равномерностью движений и приятной гармонией линий. Это достигается тем, что в основе всего японского театра положено стремление создать гармоническое, т. е. танцевальное движение.

Японские артисты разучивают всю пьесу, вечно памятуя о такте. Но так же, в более грубых формах, разучиваются движения и всеми другими артистами. Всякий артист имеет внутреннее стремление найти такт. То же и в массовых сценах. Чем больше усвоена музыкальность, тем большее впечатление производят массовые сцены в театре.

Тесно сплетена с театром и архитектура. И не только потому, что само здание строится по специальным архитектурным заданиям — ведь и расположение декораций на сцене, характер сценической площадки тоже подчинены законам архитектуры.

Скульптура неотделима от театра, работа режиссера над группировкой и жестами артистов, «над выражением» их лиц и тел есть, в сущности, работа скульптора над податливой глиной.

Изящная литература является отраслью искусства, особенно тесно связанной с театром. Когда мы говорим об истории театра, мы одновременно должны говорить и об истории литературы. История театра и история литературы переплетены между собой. Искусство слова занимает первенствующее положение на театральных подмостках. В этом случае театр находится в исключительном положении. Поэзия, изящная литература и искусство слова почти не соприкасаются с живописью, музыкой и другими видами искусства, между тем как без художественного слова театр в {32} целом существовать не может. Даже пантомима, где никто не произносит ни одного слова, где все основано на игре движений, связана с искусством литературы, потому что она всегда имеет сюжет.

Театр, соединяя много искусств, многоразличен и многогранен. Музыка для многих может быть непонятна. Есть много людей, которые не видят красок, которые не могут сказать, какого цвета обои в комнате или платье, потому что они их просто не замечают. И в то же время вы не найдете ни одного человека, которому был бы чужд театр, не театр в узком обывательском понимании, а в широком и действительном своем значении.

Счастливы поэтому деятели театра, имея перед собой такие обширные возможности творческого объединения различных родов искусства вокруг сценической постановки. Но, увы, в последние годы весьма редко удавалось видеть подлинное сочетание искусств в театре.

Эпоха буржуазного господства, всюду вносившая разделение, разъединение, культивировавшая замкнутость, узкую специализацию, крайний индивидуализм, рассеяла, разбросала родственные виды искусства. Каждое оторвалось от других, скрылось в свою собственную область. Далее наиболее близкие друг другу роды искусства разорвались: почти исчезли фрески (сочетание архитектуры с живописью), скульптурные украшения зданий перешли к ремесленникам и т. д.

В эпоху расцвета капитализма театр является перед нами не в виде синтеза искусств, а скорее в виде складочного места полежалого второсортного товара, сбиваемого по сходной цене под маркой «искусства».

Разъединение искусств в буржуазном строе наблюдается повсюду. Величайшие писатели оказываются неспособными дать что-либо выдающееся для театра, или театр просто не приемлет их творений. Толстого толкнуло к театру случайное обстоятельство — желание написать пьесу для домашнего спектакля. Из его немногочисленных драматических творений, в сущности, только две пьесы подошли к театру. У Толстого, инстинктивно чувствовавшего всю ложь и {33} историческую осужденность буржуазной культуры, всегда была внутренняя вражда к современному театру. Чехов и Горький выявились как драматурги лишь благодаря специальному, исключительному театру.

То же и на Западе. Величайшие мастера слова с театром соприкасались лишь случайно или писали пьесы, которых никто не хотел ставить, — назову А. Франса, Верхарна, Уэльса.

Всюду главными поставщиками пьес явились второстепенные и третьестепенные писатели — ремесленники пера и сцены. Буржуазный театр по своему уровню был неподходящ для гениев и создавал родную атмосферу главным образом для полударовитых или полубездарных писателей.

То же и с живописью. Декорации всюду рисовались и рисуются специальными малодаровитыми, но «приспособившимися» художниками. Мастера кисти — за флагом. Такие величайшие декораторы, как Сезан и особенно Гоген, остались на задворках театра. В России только случайная частная инициатива дала нам интересные декорации Рериха, Бенуа, Бакста, Добужинского.

Крупнейшие музыканты не дали ничего театру — например, Скрябин, даже Берлиоз. Связь Дебюсси с театром тоже была случайна. Зато охотно раскрывались двери перед Массене, Пуччини, Верди — и особенно перед творцами опереточных мелодий.

Нечего говорить, что мастера танца — напр., Айседора Дункан — остались вне театра, оставив поле действий балетмейстерам старой школы.

Буржуазный театр не только не объединял разных искусств, а напротив, вселял вражду среди них. Для себя же он приспосабливал особых «своих» художников, «своих» Музыкантов, «своих» мастеров танца.

Этот распад буржуазного театра на составные элементы чрезвычайно напоминает другой период упадка — в греческой истории. Именно о нем писал Вагнер слова, так применимые к современности:

«Вместе с последовавшим упадком трагедии искусство {34} все больше теряло свой характер выразителя народного сознания: драма распалась на свои составные части: риторика, скульптура, живопись, музыка и т. д. покинули хоровод, в котором они все время действовали в унисон, и каждая из них пошла своей дорогой, продолжая свое личное, не одинокое и эгоистическое существование»[[10]](#footnote-11).

Рознь искусств, обнаружившаяся в буржуазном театре с такой яркостью, свидетельствовала с полной убедительностью о жалком крахе капиталистического театра.

Яркое сознание, что современный театр гибнет в тенетах капитала, побудило наиболее живые элементы сцены приступить к исканиям новых начал для театрального возрождения. Последние 15 – 20 лет были полны всевозможных попыток вернуть театру отлетевшее от него творческое начало.

Как шли и к чему привели эти попытки?

# **{35}** Глава IIРеформаторы театра

В течение последних десятилетий упадок буржуазного театра был в такой степени очевиден, что все более или менее чуткие театральные деятели сознали необходимость коренных реформ в этой области.

Конечно, подавляющее большинство театров, добрых 90 %, остались совсем незатронутыми какими-либо реформаторскими течениями и продолжали работать как обыкновенные бездарные, безвкусные лавки, торгующие ходовым товаром, но кое-где, в столицах мира и в провинциальных городах, стали производиться опыты создания нового театра. Как ни разнообразна и ни пестра деятельность этих новаторов сцены, можно отыскать несколько общих характерных черт, объединяющих все эти реформаторские попытки.

Любопытно прежде всего, что они исходили не от профессионалов сцены. Очевидно, буржуазный театр до такой степени омертвил своих деятелей, что они потеряли возможность решиться на какое-либо смелое творческое начинание. Все наиболее интересные новшества были введены любителями при деятельном участии таких же непрофессионалов из мира литераторов и художников.

{36} Антуан создал свою группу из любителей. Художественный театр вырос частью из любительской труппы. Новый художественный репертуар попадает на английскую сцену только благодаря обществу любителей литературы и искусства — «Stage Society». Ирландская сцена обновлена дублинским «Театром Аббатства» («Abbey theatre»), созданным группой художников и драматургов. Театры исканий в Америке созданы несколько лет назад группами любителей при участии художников и писателей («Washington Square Players» — «Комедианты Вашингтонского сквера», Чикагский «Маленький театр» Мориса Брауна, бостонский «Игрушечный театр», Детройтский «Театр искусств и ремесел», под руководством Хьюма). Другие очаги нового театра в Америке — «соседские театры» — тоже созданы любителями.

В других случаях новые идеи о театре рождались в атмосфере, тоже чуждой духа предпринимательства вне торных дорог театральной жизни. «Мейнингенцы», внесшие в театральную рутину идеи натурализма и художественной правды, получили возможность работать, благодаря меценатству одного из мелких немецких герцогов, не задававшегося никакими коммерческими целями. Русский балет, в дягилевских постановках, который в последние годы совершенно преобразовал искусство танца в Западной Европе, развился в атмосфере государственного субсидирования.

Таким образом, реформа буржуазного театра исходила не из него самого, а или из интеллигентских слоев, чуждых коммерческих целей, или из театральных групп, развившихся под эгидой феодально-абсолютистских отношений.

С точки зрения финансовых и коммерческих заправил капиталистического театра, все эти новшества не заслуживали внимания, как явно убыточные. Они апеллировали не к притязательному, грубому вкусу среднего буржуа, а к более высоким потребностям верхов интеллигенции и поэтому, естественно, не могли рассчитывать на скорый успех. Капитал, затраченный на эксперименты, не мог скоро обернуться.

{37} Не имея поэтому ни финансовой поддержки, ни достаточно обширной и чуткой аудитории, новаторы театра долгие годы бились в нужде и сплошь да рядом обрывали свою работу под давлением материального краха.

Художественный театр был много раз накануне краха, и только старорусское «барское» меценатство, столь непонятное для западноевропейского капиталиста, спасало его от гибели.

Все попытки создать в Лондоне театр, преследующий чисто художественные задачи, оказались неудачными. Талантливый Грэнвиль Баркер, после нескольких лет борьбы за новый театр, был вынужден оставить всякую мысль о возможности победить буржуазный, коммерческий театр и даже вообще отказаться от своих театральных опытов. Гордон Крэг после нескольких лет скитаний по Англии, оставил свою родину, осмеянный и непризнанный, и только на чужбине смог приложить свои силы.

Попытки создания художественного театра в Париже в финансовом отношении оказывались обычно совершенно безнадежными («Thêatre des Arts», «Veux Colombier» и др.).

«Комедианты Вашингтонского сквера» в Нью-Йорке играли три года на окраине, в театре на 200 человек, и только после этого смогли снять крошечный театрик в центре города.

И если некоторые из этих новаторских попыток увенчались и материальным успехом, то это обычно сопровождалось известным упадком самого нового театра и уступками буржуазным законодателям художественного вкуса.

Такой печатью упадка отмечены, напр., недавние постановки Макса Рейнхардта безвкусная пестрота освещения (разноцветными лучами прожекторов), напряженная и преувеличенная подвижность толпы, усиленное введение элемента клоунады, подчеркнутость трагических сцен, — весь этот кинематографический антураж явно рассчитывал на «цирковую» публику, не удовлетворяющуюся художественным и требующую нарочитой преувеличенности во всяком зрелище.

Все многоразличие театральных реформ последнего времени {38} может быть сведено к двум основным типам: одни пытались обновить репертуар театра, т. е. приблизить его к литературе, другие главное внимание обращали на преобразование в технике игры, на художественность постановки и т. д.

Обновление репертуара сводилось, главным образом, к постановке на сцене пьес тех представителей литературы периода буржуазного упадка, которые с особенной остротой поставили вопросы о личной трагедии отдельного индивидуума. Произведения Метерлинка, Пшибышевского, Гофмансталя, Ведекинда, даже Гауптмана, по большей части, замыкались в кругу проблем личной жизни и оставляли в стороне всякие общие социальные проблемы.

Темы о тщете мира, о злом роке, искажающем стремления людей, о мистическом преклонении перед неведомой высшей волей, об иррациональности человеческих переживаний стали обычным материалом пьес «нового театра».

Но на ряду с этим мистическим, религиозным, эгоцентрическим репертуаром, реформаторы театра внесли на сцену пьесы, протестующие против гнета буржуазного общества и критикующие отдельные стороны капиталистического мира, его традиционные понятия и укоренившиеся воззрения. Театр дал место пьесам Ибсена, Шоу, Стриндберга, Мирбо. Однако, в этом случае он критиковал сложившиеся отношения не во имя революционного свержения их и создания нового идеала, а с точки зрения интересов отдельного индивидуума. Не гнет над классом его волновал, — его возмущало иго на шее отдельной особи человеческого общежития.

Значительное внимание реформаторы театра уделили театральной старине — классикам прошлого. Постановки греческих трагедий, пьес Шекспира, Мольера, Гете, реставрация «старинных спектаклей» средневековья, — вот материал, над которым охотно работали «новые» театры. В этом повороте к классикам сказывалась не только тоска по истинно-художественному театру, но и известное стремление отрешиться от действительности, вполне понятное у поклонников мистицизма и символизма на сцене.

Все перечисленные виды пьес, пропагандировавшиеся театральными {39} новаторами, составляют довольно пестрое целое, но любопытно, что новые театры сплошь да рядом сочетали эту пестроту под одной и той же театральной крышей. Этот художественный эклектизм сближает большинство новых театров с обычными коммерческими театральными предприятиями.

Этот эклектизм объяснялся тем, что для большинства театров на первом плане стоял вопрос не *о том, что* именно играть, а о том, *как* играть, в каких декорациях и планах поставить, какие технические методы применить.

Только этим можно объяснить, что Художественный театр, напр., ставил Юшкевича и Ибсена, Андреева и Чирикова, Шекспира и Гауптмана, Мольера и Метерлинка. Та же самая пестрота у Рейнхардта, у Баркера, у Антуана.

Знаменитый мюнхенский театр свою «революцию театра»[[11]](#footnote-12) выразил, главным образом, в архитектурных и декоративных новшествах. Преобразование театрального действа превратилось просто в архитектурную перестройку.

До какой степени техническая сторона театра поглощает внимание всех новаторов, видно также из признания, которое делает Мейерхольд, резюмируя всю свою театральную деятельность: «со времени постановки этих трех пьес (“Балаганчика”, “Шарфа Коломбины” и “Дон-Жуана”) основной заботой моей становится решение театральных вопросов, связанных с проблемой *просцениума*. Несмотря на то, что ни в одной из предлагаемых здесь статей (речь идет о книге “О театре”) тема о просцениуме не освещена всесторонне, читатель легко заметит, что к вопросу о просцениуме стянуты в этой книге все нити различных тем»[[12]](#footnote-13).

Среди реформаторов буржуазного театра следует упомянуть и о вожде футуризма Маринетти. С присущим ему ломаньем он провозгласил идеалом театра — мюзик-холл, т. е. самое типичное порождение буржуазного распада. Характерно, что в мюзик-холле Маринетти более всего прельщает отсутствие {40} содержания, ловкие трюки, быстрая сменяемость программы и номеров в ней — одним словом, все то, что делает этот вид зрелища пустой побрякушкой.

И оставаясь вполне логичным в своем понимании задач театра, Маринетти, со своей стороны, предлагает такие театральные номера: «Давать в один вечер все греческие, французские, итальянские трагедии в сокращенном виде. Воскресить произведения Бетховена, Вагнера, Чайковского, путая их с неаполитанскими веселыми песенками. Поставить на сцену рядом знаменитую трагедийную артистку и клоуна. Исполнять симфонию Бетховена в обратном порядке. Заботливо намылить доски, чтобы заставить актера поскользнуться в самом трагическом месте.

На один из стульев наливается клей. Зритель, купивший это место, усядется, ничего не подозревая, и приклеится. Наступает антракт, зритель хочет встать и не может. Это вызывает взрыв хохота в зале, публика веселится и отдыхает. За испорченный костюм касса уплачивает.

Или, напр., кассир продает одно и то же место десяти лицам. Те являются, и начинается ссора, споры, перебранка к удовольствию всего зала.

Недурно при продаже билетов смотреть, кому вы продаете билеты. При некоторой изобретательности можно один ряд наполнить толстяками, другой худыми зрителями, третий лысыми. Это будет забавно и комично. Можно лысых рассадить какой-нибудь фигурой»[[13]](#footnote-14).

Эти советы весьма похожи на простое издевательство, но по существу они очень ярко показывают, куда приходят буржуазные новаторы в тщетных своих поисках обновленного театра.

Разумеется, нельзя совсем отбросить попытки обновления театра, сделанные за последние десятилетия. Кое-чего реформаторы достигли.

Метод сценических постановок был значительно обогащен и преобразован. Одни из них довели до художественного {41} совершенства реалистическую точность сценической передачи, другие стремились к условному опрощению декораций и постановки. Почти впервые к декоративной работе были привлечены выдающиеся художественные силы. Театр сплотил вокруг себя не только истинных представителей литературы и критики, но и деятелей искусств — музыкантов, художников, архитекторов и т. д.

Вместо казенной рутины коммерческих театров на сцене действительно разгорелся творческий пламень подлинного искусства. Только в этом неведомом большинству буржуазных театров напряженном творчестве могли создаться некоторые постановки Рейнхардта, Мейнингенцев, Крэга, Дягилевского балета (первых лет), Художественного театра, Студии, спектаклей Старинного театра в Петербурге и т. д.

Какой коммерческий театр мог бы рассказать о себе потрясающий эпизод творческого напряжения, связанный, напр., с постановкой Художественным театром «Чайки» и описанный Станиславским?

«Над “Чайкой” работали много, в громадной тревоге. Настал день спектакля. Как мы играли, что говорили, никто из нас не помнит, потому что мы едва стояли на ногах, каждый из нас только мучительно сознавал, что нужно иметь успех, так как от этого зависит, может быть, самая жизнь любимого поэта. Опустили занавес при гробовом молчании. Мы все похолодели. С Книппер сделалось дурно. Роксанова разразилась слезами. Как продолжительно было молчание публики, можно судить по тому, что мы уже ушли в уборные. И вдруг зала закипела в восторгах. Грянул гром рукоплесканий… Публика повскакала с мест, аплодировала, шумела, мы были растерянные, невменяемые. Мы стояли на вытяжку, никому в голову не пришло поклониться публике. После первого акта нас вызвали 12 раз»…

«Стало как на Пасхе, — добавляет Немирович-Данченко, — все целовались. Только кто-то разрыдался. Все, что было как-нибудь близко к театру: рабочие, портнихи, ученики, статисты, — все высыпали на сцену. Все обнимались. Пришлось {42} затянуть антракт, у всех от слез сошел грим, пришлось перегримировываться»[[14]](#footnote-15).

И если новый театр был осенен творческим вдохновением, то все же театральные искания и преобразования, несмотря на всю свою видимую революционность, по существу ни в чем не изменяли склада буржуазного театра. Конечно, новые постановки требовали от зрителя большого вкуса и восприимчивости, они сильнее заражали его творческим горением, но они тем не менее сохраняли фатальное разделение между сценой и зрительной залой, между теми, кто творит и действует, и теми, кому остается лишь смотреть и аплодировать.

Чувствуя эту основную раздвоенность театра, некоторые новаторы (напр., Рейнхардт) начали борьбу против рампы, которая пропастью лежит между актерами и посетителями театра. Однако, уничтожить рампу они хотели чисто механическим путем — рампа ступенями смыкалась с зрительным залом, уничтожался занавес (как в античном театре) или исчезала традиционная линия электрических лампочек, и световое освещение заменялось верхним светом.

Пытаясь уничтожить грань между залом и сценой, кабаре и мелкие театрики ввели моду на «разговоры с публикой», разыгрывание отдельных сцен в зрительном зале, выступление на сцене всех желающих из публики и т. д.

Но, разумеется, эти приемы чисто технического характера могли порой содействовать сценическому эффекту, но коренной болезни театра не устраняли. Театр, даже новаторский, продолжает оставаться местом творческой работы для группы немногих и по-прежнему служит для большинства местом отдыха, развлечения, бездейственного созерцания. Он помогает воспитанию художественного вкуса и дает импульс эстетическим эмоциям, но и в реформированном своем виде он продолжает воспитывать зрителей в узких традициях социального угнетения и рабского приятия {43} буржуазного мира и не дает им ни малейшей возможности проявить свой театральный инстинкт и сценическое творчество.

Можно сказать, что всякая новая творческая идея, зарождавшаяся в атмосфере буржуазного театра, всегда очень быстро хирела и вырождалась. Один из примеров этому — история «Кабаре». В начале своего возникновения, в Париже, они жили высокохудожественной жизнью, хотя и оставались в сфере чисто буржуазного искусства. Затем они стали падать со ступеньки на ступеньку и превратились затем в пошлые предприятия для надувания иностранцев.

Аналогична история «Летучей Мыши» в России. Сперва это был театр талантливый, остроумный, хотя и очень узкий по своим темам, которые не выходили за пределы закулисного быта, пародий на пьесы и т. п. Мало-помалу он открывает свои двери для богатой публики (билеты по 25 р., когда первые ряды кресел стоили 5 р.). Сам театр мельчает, пошлеет, вырождается. Буржуазная публика своим влиянием разрушила все ценное в этом театре[[15]](#footnote-16).

## \* \* \*

Новаторы театра, преобразовывая сцену, абсолютно не задумывались о своих зрителях. Они продолжали обслуживать привычные буржуазные круги, не пытаясь искать себе новую аудиторию в среде народившейся пролетарской демократии. Многие театры новаторов стали даже еще более аристократичными по подбору публики, чем другие театры. Стремясь к усилению впечатления, реформаторы театра уменьшали размеры помещения и строили залы на 100 – 200 человек, что еще более затрудняло посещение этих театров {44} широкими слоями. Соответственно росли и цены на места.

Чтобы попасть на наиболее интересные постановки русских и заграничных театров, приходилось или платить очень дорого за билет или прибегать к протекции. Так театральное реформаторство превратилось в своеобразное искусство для немногих избранных, при этом избранных, не благодаря своему утонченному вкусу и художественному пониманию, а лишь благодаря своим материальным средствам и связям.

Для тех театральных деятелей, которые понимали всю ненормальность этого разрыва художественного театра современности с демократией, встал вопрос о приближении театра к народу, о демократизации искусства.

Характерно, что всегда и всюду эти слова понимались только в одном смысле: демократизировать искусство значило дать широким массам населения возможность за дешевую плату наслаждаться образцами современного искусства. Демократизировать театр означало за пониженную плату допускать публику в театр или устраивать спектакли в рабочих кварталах.

Таким образом, вопрос о цене стал в центре всей реформы. И только на втором плане находился вопрос об ином репертуаре, т. е. о постановке пьес социального характера, закладывающих основы новой психологии и нового миропонимания и более близких героическим и романтическим порывам революционных низов.

Так шла, напр., работа «вольных театров» в Германии, созданных на принципах кооператива рабочие записывались членами театрального общества, которое арендовало театр, само выбирало репертуар и за доступную цену организовывало спектакли. Каждый член уплачивал, кроме небольшого вступительного взноса (1 марка), определенный месячный взнос. Это давало ему право посетить в определенный день одно представление в месяц. За каждое лишнее представление членам приходилось доплачивать по 25 коп. Члены театрального союза распределяются на отделы, и для каждого {45} отдела назначается специальный театральный день. Репертуар выбирается общим собранием членов, всякая постановка точно так же подвергается критической оценке на общем собрании.

Эти «вольные театры», несомненно, освежили репертуар привлечением многих пьес, чересчур «опасных» с точки зрения буржуазии, и ввели принцип активного выбора репертуара самой публикой.

Профессиональные союзы и Народные дома З. Европы и специальные рабочие театры (напр., театр, созданный германской социал-демократией) шли той же дорогой удешевления цен и освежения репертуара.

В России демократизация театра очень многими мыслилась только таким образом. Самый интересный пример дает Москва. Там удалось привлечь лучшие оперные и драматические труппы к постановке спектаклей в рабочих районах и специально для рабочей публики. Впервые после 15 лет деятельности Художественного театра его постановки стали доступными и для пролетариата. Прекрасная «Студия», чьи спектакли были доступны лишь богатым счастливчикам, стала теперь гастролировать и в далеких районах Москвы. А разве не для рабочих создана, например, «Гибель “Надежды”», по своему характеру требующая не залы в 150 человек, а именно большой, тесно заставленной стульями аудитории.

Конечно, эту работу артистов для широкой массы можно приветствовать. Почему, в самом деле, рабочему не посмотреть «Горе от ума» или «Мнимого больного» в блестящем исполнении труппы Художественного театра? Почему не дать возможность рабочей слободе увидать «Половецкий танец» в постановке Фокина или «Бориса Годунова» с Шаляпиным? Уже пришла пора перенести центр художественной жизни на окраины.

Однако, это удешевление театра и далее известная перемена репертуара совсем не разрешает вопроса о преобразовании театра на новых началах.

Слова «искусство — народу» и «демократизация театра» {46} проникнуты филантропическим содержанием, и все опыты этого рода в России и на Западе, проделанные не только демократами-народолюбцами, но и социалистами, не избежали ни этого филантропического характера, ни традиций буржуазного театра. Создается «народный театр», т. е. театр для народа, тогда как надо создать «театр народа», т. е. опирающийся на творчество самих низов.

Конечно, художественные постановки хороших пьес стали доступны рабочим, но рабочие были все же обречены на роль простых зрителей, разумеется, театр был обогащен более свежим репертуаром, но все-таки театральное творчество осталось достоянием немногих, рампа-пропасть осталась не засыпанной.

Следует отметить, что если реформированный театр в конце концов остался театром немногих и отнюдь не отвоевал у коммерческого буржуазного театра первенствующего места, то и театр народный, театр рабочий еще в меньшей степени смог обслуживать массы населения. Во всех странах без исключения рабочие продолжают находиться в художественной кабале у буржуазного театра самого пошлого пошиба. Эта кабала так сильна, что до сих пор английские, французские, немецкие рабочие, создавая спектакль или литературно-музыкальный вечер только своими силами, в 95 случаях из 100 выбирают ходовую буржуазную пьесу низкопробного драматурга и пошлые куплеты и романсы мюзик-холла. Рабочие кружки России, выбирая пьесы для постановки, сплошь да рядом останавливаются на глубоко-мещанских творениях разных второстепенных драматургов.

Если попытки демократизировать искусство в общем не дали крупных результатов, то в этом повинно не только общее засилие буржуазного строя над пролетариатом, но и ложные методы созидания нового театра, рабочий предпочитал старый театр, потому что новый не давал ему достаточных импульсов для его творческой активности.

Вместо того, чтобы явиться ареной для проявления коллективного художественного творчества пролетариата, {47} даже обновленный и демократический театр был просто местом для пассивного созерцания.

Новаторы театра реформировали его вместо того, чтобы революционизировать.

Только переживаемая нами переходная к социализму эпоха сможет преобразовать театр на новых началах. В современной театральной жизни уже можно найти несколько примеров, которые дают указания и для работы над новым театром. Я разумею, главным образом, me paĝeants[[16]](#footnote-17), те театральные зрелища, которые можно видеть в Англии и Америке и которые привлекают сейчас внимание театральных кругов англосаксонских стран.

Описания этих постановок нового типа дадут некоторый материал для выработки принципов создания творческого театра.

# **{48}** Глава IIIТеатр народа

Северо-западная часть Лондона заканчивается «пригородом-садом», резко отличающимся от соседних городских кварталов. Небольшие домики своеобразной архитектуры окружены садиками и цветниками. Обсаженные деревьями улицы тянутся прихотливыми изгибами. Тротуары наполовину прикрыты травой, кустами роз и клумбами. В центре поселка несколько общественных зданий — клуб, школы, церкви. Неподалеку «лес» — остаток заросли, оставленной в первобытном состоянии. Весь пригород, распланированный и застроенный по строго обдуманному плану, интересен своим оригинальным, полудеревенским характером, наивной веселостью своих красноватых домиков в зелени, линиями закругленных улиц, своеобразием архитектуры, своим особенным пейзажем.

Этот Хэмстедский пригород-сад создан несколькими кооперативными строительными обществами всего лет десять назад и насчитывает теперь пять-шесть тысяч населения. Всякий житель является участником кооператива и совладельцем земли, домика, общественных построек и т. д.

Тут селится интеллигенция, мелкие служащие, учителя, художники, журналисты, квалифицированные рабочие.

{49} У поселка имеются общие интересы, тесно связывающие всех жителей в одно целое, и, благодаря кооперации и различным общим делам по самоуправлению, хозяйству, просвещению, этот пригород сжился так дружно, как ни один городской сельский поселок.

В этом лондонском пригороде я испытывал одно из самых выразительных театральных впечатлений.

У Хэмстедского пригорода есть обычай — я бы сказал «старинный обычай», если бы пригород не был еще так молод, — раз в году, среди лета ставить спектакль под открытым небом. Этот спектакль — целое событие в пригороде, и подготовка к нему отнимает немало забот и немало времени.

Основным принципом этих постановок было участие в театральной работе возможно большего количества жителей пригорода, и главное, — создание спектакля исключительно силами самого поселка.

Сюжет пьесы заимствуется, обычно, из английских народных преданий, но сценический текст обрабатывается местными литераторами. Музыкальные номера создаются местными композиторами или просто любителями музыки. Костюмы рисуются местными художниками и шьются чуть ли не во всех домиках поселка.

Из местных жителей избираются исполнители главных ролей и статисты, танцоры и танцовщицы, участники хора и оркестра. Местные типографы печатают плакаты и афиши, а фотографы снимают отдельные моменты постановки и изготовляют открытки для продажи. Работа над спектаклем на несколько недель становится главной злобой дня поселка. Не остается никого, кто бы так или иначе не приложил своего труда для успеха постановки. Никто не считает себя в праве отказываться. Местный священник охотно берет роль епископа пьесы, старый архитектор с любовью работает над ролью герцога.

Матери с младенцами на руках без устали репетируют свои сцены, где изображается пестрая толпа средневекового города. Дети и взрослые, школьники и старики — все приобщаются к радостному творчеству театра.

{50} До 300 человек, т. е. процентов 8 всего населения, участвуют в спектакле, как актеры.

Но вот пьеса срепетирована, музыкальные и хореографические номера разучены, костюмы дошиты, — приходит день спектакля.

Пьеса разыгрывается на лугу у опушки леса. Зеленый полукруг, со скатом к лесу, замыкается другим полукругом — деревянной скамьей. Большая часть публики располагается прямо на траве около скамьи. Лес служит фоном и кулисами, куда скрываются действующие лица. Оттуда, из чащи выходят шествия, вылезает чудовищная голова Дракона, пышущая дымом и пламенем, выбегает веселая толпа шутов и арлекинов.

Пьеса, которую я видел, изображала одну из вариаций легенды о св. Георгии — покровителе Англии. Ужасный дракон поселился в королевстве у замка герцога. Злые ведьмы наслали мор и чуму на округ. Кем-то похищен наследник герцога, герцогиня погибла от чумы, страна разорена и опустошена, городская толпа охвачена ужасом. Но св. Георгий на белом коне ринулся в бой с драконом. Дракон убит, козни и заговоры потеряли свою силу, воскресла умершая герцогиня, найден сын, ликует толпа.

Пьеса шла без декораций. Только в двух местах, где скамья смыкалась с опушкой, стояли кулисы, изображавшие башню. В начале каждого действия двое мальчиков проносили перед публикой плакат со словами: «городская площадь», или — «за воротами замка», или «дикое горное ущелье». И тогда все мы видели перед собой не зеленую стену деревьев, а серые стены с бойницами, узкие улички средневекового города или бурые скалы гор.

Если художникам не было возможности проявить себя в декорациях, зато они с лихвой взяли свое, работая над костюмами. Костюмы были не только красочны, они облегали артистов, как родное привычное одеяние. Не даром они шились не в мастерской, а на дому, где гораздо лучше учитываются все индивидуальные особенности костюма. И когда после спектакля вечером, при свете фонарей и факелов, {51} действующие лица пьесы, перемешавшись с горожанами, прошли процессией по поселку — казалось, что находишься в настоящем средневековом городке, на каком-то народном празднике XIII столетия, на шумливых уличках старого Лондона.

Толпа играла главную роль в спектакле. То это была радостная толпа на городском рынке, среди которой дурачились арлекины и шла веселая перебранка, то это была толпа, охваченная ужасом и бегущая в трепетном, обрывающемся темпе к лесной чаще. То — мы видели перед собой разудалые пляски и беспечное баловство веселящихся горожан, то — скорбное шествие похоронной процессии с тяжелой скованной поступью.

Эта медленная процессия за гробом умершей производила потрясающее впечатление. Тихо пел хор, задувались ветром восковые свечи, курился ладан в кадильнице, дряхлым шагом передвигался впереди старенький священник, скорбью звучали прощальные слова герцога.

Много других моментов ярко запомнилось Группа веселых забавников, в костюмах петухов и кур, отплясывает бесшабашный танец перед толпой горожан. Шутам не терпится, и они тоже спешат ввязаться в пляску и начинают выплясывать и дурачиться, гремя пузырями с горохом, к великой радости окружающей их толпы мальчишек.

А среди этого дикого веселья приходит весть о таинственном похищении ребенка герцога, и толпа рассыпается во все стороны в панической тревоге, с воплями отчаяния и ужаса.

Когда появляется св. Георгий на белом коне, внимание зрителей напряжено до предела. Георгий слезает с коня и с мечом в руках идет туда в глубину, к чаще леса, где ревет дракон. Клубы дыма на несколько мгновений скрывают Георгия. Не одни дети с тревогой ждут исхода невидимого за дымом поединка. Но вот фигура Георгия снова появляется в сером дыме. Он идет спотыкаясь, опускается на колени, кричит о победе. И отовсюду из леса, со всех сторон бегут обрадованные жители. Крики радости, плач, благодарные вопли.

{52} Страна избавлена от бед и горестей. Св. Георгий снова мчится на коне, а толпа шествует за ним, простирая руки, с пением и приветственными криками.

Всегда, во все моменты пьесы, толпа глубоко жизненна. Это не результат выучки и не следствие какой-либо особенной талантливости. Это среднеанглийская толпа, довольно слабо развитая в театральном и художественном отношении, не видевшая истинных образцов театрального мастерства. Ее художественное театральное творчество явилось результатом дружной совместной работы, ее жизненное единство создалось само собой — ведь здесь дети с матерью, братья с сестрами, люди разных положений, но одного города, близко знакомые друг с другом. Это не толпа обученных статистов — это подлинная толпа хэмстедского пригорода, играющая общую и единую роль толпы средневекового города. Она художественно спаяна самой жизнью еще до того, как она выступила на театре.

Спектакль в Хэмстеде — не единичное явление в Англии. Ежегодно в разных городах и поселках, в честь какого-либо исторического события, юбилея замка или города и т. п., ставятся аналогичные спектакли на историческую тему, с участием не профессионалов-актеров, а местных жителей.

Так же, как и в Хэмстеде, местные жители создают пьесу, музыку, костюмы, играют все роли, — одним словом, творят театральное зрелище всем народом[[17]](#footnote-18).

В Соединенных Штатах за последние годы увлечение такого рода спектаклями приняло особенно большие размеры. В 1914 г. Был устроен спектакль, посвященный истории города Сен-Луиса. Он был создан местным населением. В спектакле приняло участие 7.500 человек. Зрелище повторялось изо дня в день больше недели и привлекло до 500 тыс. человек зрителей. В 1916 г. аналогичный спектакль исторического {53} характера дал город Нью-Джерси в честь двухсотлетия своего существования. Этот спектакль, точнее «зрелище» или «представление», состоял из ряда исторических сцен, где главное значение имели внешняя живописность групп, музыка и пение, а диалог почти отсутствовал.

В честь юбилея Шекспира в 1916 году было устроено импозантное зрелище в Нью-Йорке. Этот спектакль имел исключительный успех и вместо пяти раз был повторен десять и привлек свыше 200 тыс. зрителей. В спектакле активно участвовало до 1.500 чел. Любопытно, что из них только ничтожная часть принадлежала профессионалам — большинство актеров было выделено различными студенческими организациями, «обществом английских народных танцев», французским «альянсом», немецкой университетской лигой и т. п. кружками преимущественно студенческой молодежи.

Вот, что записал я под свежим впечатлением от этого своеобразного спектакля:

«Стадиум для атлетических состязаний студентов Нью-йоркского колледжа превращен в гигантский амфитеатр на 18 тыс. зрителей. Все скамьи заняты. У входов толпы желающих попасть на небывалое зрелище — спектакль под открытым небом в честь Шекспира.

Звеняще прогремели фанфары. По темной арене пробежали полосы синеватого света. Яркий луч скользнул по двойной сцене, и на ступенях, ведущих к арене, появилась фигура в плаще. Представление началось.

Шум города еще не стих, и под гул трамваев и автомобилей смутно доносятся реплики актеров. Но начальный диалог между немногими главными действующими лицами быстро сменяется массовым зрелищем.

Померк на время свет прожекторов, и по арене задвигались какие-то черные длинные змеи. Хор и оркестр, скрытые от зрителей, зазвучали с возрастающей силой. Ожидание заставило зрителей напряженно смолкнуть. Желтые лучи положили тогда свои продолговатые пятна на арену, и из ворот, противоположных сцене, появилось шествие {54} египтян, несущих дары Озирису. Черные змеи по четырем концам арены скинули свои покрывала, и четыре гибких ряда танцующих мерно двинулись к изображению божества.

Потом перед нами прошла греческая толпа, перед которой группа актеров разыгрывала отрывок из “Антигоны”. Римляне шумно восторгались пантомимой. Нюренбергские граждане в ярких костюмах средневековья восторженно аплодировали старинному сказанию о докторе Фаусте, разыгранному бродячей труппой на повозке. Потом торжественно прошли королевские процессии Генриха VIII английского и французского короля Франсуа I. На площади св. Марка в Венеции веселая толпа глядела на пантомиму о Дон Жуане, разыгранную бродячей испанской труппой. Интереснее всего была поставлена сцена “Веселая Англия”, в которой группы горожан и крестьян в костюмах XVI в. водили хороводы, танцевали и пели под аккомпанемент старинных инструментов.

Эти сцены на главной арене шли безо всяких декораций, если не считать несложных приспособлений для тех групп, которые разыгрывали пантомимы для зрителей-артистов.

Все эти массовые сцены на арене были лишь частью всего зрелища. Кроме арены, действие шло и на эстраде в конце арены и на главной сцене и ее просцениуме, с которого вели вниз две лестницы.

Пьеса в честь Шекспира была специально написана для этой постановки и была названа именем одного из действующих лиц “Бури” — Калибан. В ней были выведены и другие лица этой Шекспировской трагедии — Просперо, Миранда, Ариель. Пьеса изображала постепенное перерождение звероподобного Калибана под влиянием искусств разных эпох и стран и особенно под впечатлением пьес Шекспира, поставленных в отрывках на главной сцене.

Пьеса эта была написана Мак-Кеем, известным не столько за драматурга, сколько за одного из рьяных пропагандистов спектаклей — “Педжент” или “Коммунальных масок” (“Community Masque”), как их чаще называют в Америке. {55} “Калибан” не блещет сценическими достоинствами и проникнут наивнейшим символизмом. В пьесе нет ни единства, ни согласованности частей. Она склеена из разнородных и разноцветных кусков. Отрывки из Шекспира как-то совсем выпадают из общего хода пьесы, да к тому же актеров, исполнявших эти отрывки, почти вовсе не было слышно, как почти и во всех других немногочисленных диалогах.

Несмотря на все эти недостатки, спектакль производил впечатление, главным образом, всеми своими массовыми действиями: танцами, красочной группировкой сотен участвующих, музыкой, пением, — всем тем, что носит характер зрелища. Да ничего, кроме интересного зрелища, и нельзя было ждать от спектакля под открытым небом, разыгрываемого для такой гигантской аудитории».

В том же 1916 году Йельский университет (Yale University) организовал аналогичное празднество по случаю двухсотлетия своей деятельности. В нем участвовало 7 тысяч студентов и горожан. Почти половина участников были дети и женщины. Оркестр и хор в 600 чел. выполняли музыкальные номера.

Мне не удалось видеть этот спектакль, но вот что писал о нем журнал «Outlook»:

«Педжент под открытым небом и при большом количестве участников имеет свои особенные ограничения и свои специальные возможности. Это не драма — это прежде всего панорама, зрелище, драматический эпизод, полный движения. С драматической точки зрения педжент был довольно слаб, в нем не было единства и стройного драматического построения. Не имелось никакого написанного текста представления. Было произнесено очень мало слов, но их без вреда можно было пропустить.

Во время представления то тот то другой исполнитель вызывал гул аплодисментов скорее своей грациозной позой или изящным движением, чем точной обрисовкой характера или чувства. Надолго запомнится изящный, хорошо сложенный и быстролетный индеец, который приносит своему племени весть о приближении белокожих (эту роль {56} исполнял известный атлет Йельского университета); остались в памяти величественные движения и живописные позы исполнительницы, олицетворявшей “Мир”, и т. д. Но лучше всего запомнились те движущиеся цветные массы изумительных костюмов, которыми была заполнена арена. Эти массы двигались ритмически, пересекались в своем движении, совершали круг, расходились — и все это в стройном порядке и с определенной целью.

Демократический характер этого зрелища выражался, между прочим, в том, что участники сами изготовляли свои костюмы, но рисунки и цвета костюмов были утверждены устроителями спектакля.

Во время репетиций этой семитысячной толпы городок превращался в какой-то старинный цирк. Здесь и тал по улицам двигались пуритане, краснокожие, красавицы первобытных времен, студенты в старинных костюмах, колонисты в красных рубашках и т. д. было очевидно, что исполнители были не только частью зрелища, но и частью народа, они доставляли удовольствие и сами наслаждались. Несомненно, всякий предпочел бы быть одним из этих вопящих индейских детей или одной из этих играющих в мяч девочек первых колонистов, чем президентом республики или Вашингтоном.

Тридцать тысяч зрителей следили за ходом спектакля, и при заключительной сцене многотысячная толпа зрителей и исполнителей слилась в дружном пении гимна хвалы и надежды. Так закончился педжент.

Спектакль состоял из ряда исторических и символических сцен. Первые сцены изображали основание Нью-Хэвена, договор с краснокожими и эпизоды из жизни колонистов. Затем шли сцены основания университета, революционной борьбы за независимость, посещения Нью-Хэвена Вашингтоном, столкновения между студентами и пожарными в начале XIX века, эпизоды гражданской войны и т. д.

Особенно хорошо были поставлены три интермедии, которые разделяли главные исторические эпизоды: аллегорическое переселение искусств и наук из Старого Света в Новый, {57} аллегория войны и мира; аллегория на тему гражданской войны середины XIX в. В первой из этих интермедий участвовала тысяча школьников в зеленых и светло-лиловых костюмах — своим движением и маханием рук они изображали море; во второй были интересны группировка участвующих и сочетание красок; в третьей веселые ритмические танцы дали поразительную картину».

Если лет 8 – 10 в Америке происходили в сущности лишь первые опыты массовых постановок, то за последние годы можно отметить уже исключительное увлечение ими. Сейчас на эту тему в Соединенных Штатах имеется уже разнообразная литература. Теперь уже делают попытки выработать теорию, найти наилучшие технические приемы постановок, создать репертуар.

Чрезвычайно любопытен подход американцев к массовым зрелищам. Он показывает, что в этой области много точек соприкосновения с тенденциями, существующими в русском театральном движении и, в частности, с той театральной практикой, которую сторонникам революционного театра приходилось защищать в течение всех последних лет. Вот что мы читаем в только что вышедшей книге Тафта («The technique of pageantry» by Linwood Taft, Ph. 1921) о технике массовых зрелищ:

«Вся аудитория должна чувствовать себя частью массового зрелища, поэтому сценой для него является вся площадь театрального здания (или, если зрелище идет под открытым небом, вся местность вокруг сцены), иными словами, вся местность, где разыгрывается зрелище, должна рассматриваться, как возможная сцена и должна быть использована для этой цели, если к тому имеется случай».

Массовое зрелище, по американской теории, должно явиться созданием всей общины, всей коммуны, как выражаются американцы. «Чтобы быть действительно предприятием общины, массовое зрелище должно вовлечь в работу все учреждения и группы округа». «Массовое зрелище не является коммерческим или профессиональным предприятием, а является выразителем какого-нибудь момента из жизни округи».

{58} «Участниками зрелища должны быть не профессионалы. Конечно, участие профессионального актера могло бы гарантировать более совершенное с точки зрения драматического искусства выполнение, но цель зрелища не в этом. Актеры должны быть гражданами общины и должны иметь глубокий интерес к событиям, которые увековечивает зрелище, а такого интереса нельзя ждать от профессионального актера Профессиональные актеры интересуются игрой ради игры. Актеры массового зрелища должны быть заинтересованы, прежде всего, в историческом смысле и значении самой постановки. Поэтому актеры-любители выявят более удовлетворяющую и убедительную игру, чем даже самые искусные, заезжие профессиональные актеры».

Исходя из такого понимания массового зрелища, как зрелища, созидаемого самой коммуной, американцы строят всю организацию постановки на почве широкой самодеятельности. Таким, именно, образом создается комитет из трех — пяти человек во главе с председателем для руководства постановкой.

Наряду с комитетом действует постановщик, технический директор, художник, костюмер, музыкант, заведующий сценой, заведующий освещением, заведующий рекламой и режиссеры отдельных действий и сцен зрелища.

Текст или, вернее, сценарий постановки создается местными силами. Обычно зрелище бывает двух типов: чисто местного или исторического характера, или характера символического. Надо признать, что в этой области американцы не достигли большой высоты. Их символика совершенно элементарна. Их исторические сюжеты чрезмерно злоупотребляют разными пышными шествиями и парадами, совершенно оставляя в стороне моменты, борьбы, столкновений и т. д.

В целях вовлечения зрителей в постановку, американцы широко используют пение. Часто зрелище и начинается и оканчивается каким-нибудь хоровым номером, широко известным публике.

История массовых зрелищ в Соединенных Штатах еще очень кратка и опыт их еще не достаточно велик по сравнению с опытом профессионального театра, но широкое увлечение {59} массовыми постановками, несомненно, наложит свой отпечаток на театральную жизнь страны и на театральное искусство Америки вообще[[18]](#footnote-19).

Другим характерным явлением для Соединенных Штатов, тесно связанным с массовыми постановками, надо признать чрезвычайное распространение любительских театральных кружков или, так называемых, «маленьких театров». Книга «Producing in little Theatre» by Clarence Stratton (New York, 1921), которая является одной из ряда аналогичных книг, посвященных любительскому театру, отмечает чрезвычайное увлечение театром такого рода.

«Нет сомнения», пишет автор, «что в течение ближайшего времени в любительских драматических спектаклях Соединенных Штатов будет принимать участие гораздо больше народа, чем раньше. Каждая начальная школа и школа второй ступени ставит спектакли. Курсы драмы и театрального искусства введены почти во всех колледжах и университетах. Даже церкви вовлечены в театральную работу, так как некоторые скромно желают участвовать лишь в религиозных пьесах. Передают, что в Соединенных Штатах одних театральных кружков, связанных с церковью, имеется десятки тысяч». Автор пишет дальше:

«Со всех концов Соединенных Штатов приходят известия о серьезном увлечении театром. Отовсюду требуются списки пьес, адреса фирм, снабжающих театры, отовсюду запрашивают о методах театральных постановок, требуют эскизов декораций и костюмов.

Один издатель пьес сообщает, что спрос на пьесы в этом году равняется спросу за несколько последних лет. Профессиональный театральный архитектор рассылает по штатам специального представителя, который составляет планы построек сцены в школах и в других существующих или строящихся {60} зданиях. За театральной обстановкой или костюмами любители посылают гонцов из одного конца Соединенных Штатов в другой».

Один случайный момент чрезвычайно усиливает это движение. Во всех сколько-нибудь населенных центрах Соединенных Штатов в настоящее время строятся мемориальные здания в честь участников и жертв мировой войны. Эти здания непременно заключают в себе, кроме библиотеки и залы для собраний, театральную залу и сцену. Таким образом, в течение ближайших лет в Соединенных Штатах не будет ни одного местечка, почти что ни одной деревни бес хотя бы небольшой сцены.

Американские любительские постановки отличаются, конечно, большой пестротой. Из списка репертуара, из многочисленных рисунков, приложенных к упомянутой книге, можно видеть, однако, что как и в «соседских театрах», так и в любительских кружках, имеется довольно сильная, я бы сказал, преобладающая, тенденция к подлинному искусству, и в этом отношении любительский театр, не гоняющийся за коммерческим успехом, выгодно отличается от среднего американского театра. Значение этих театров главным образом в том, что вовлекаются в театральную работу широкие слои населения. Так «маленькие театры» и «педженты» тесно связываются друг с другом.

## \* \* \*

Представления, очень близкие по характеру к «педжентам», можно часто видеть в кантонах Швейцарии. В этих народных представлениях, обычно исторического характера, все роли исполняются местными обывателями, без различия классов. Здесь выработался свой особый стиль игры и свои интересные сценические приемы[[19]](#footnote-20).

{61} В западноевропейской литературе о театре можно найти не мало других примеров спектаклей, которые по своему типу приближаются к вышеописанным. Таков, напр., спектакль, поставленный недавно Жаком Далькрозом на берегу Женевского озера, постановки Потшера под открытом небом в Вогезах, постановки в древнеримском театре в Оранже, воскрешение старинных мистерий в Мюнхене и т. д. Сюда же надо отнести религиозные мистерии, недоступные посторонним, которые ставят духоборы в горах Кавказа.

Многим придут также на ум и постановки в Обераммергау. Мне они кажутся не подходящими под эту категорию. Там свободное творчество связано каноном традиции. Пьеса повторяется без существенных изменений и с нелепо длинными промежутками в десять лет. Коммерческое начало подавляет подлинное художество.

Здесь же как нельзя Больше обнаруживается разрыв между зрителями и актерами (это в мистерии-то!). Все зрители — это только случайные любопытствующие гости из отелей, приехавшие через Кука и Ко в Обераммергау, как они приезжают в Монте-Карло или Венецию, жующие бутерброды во время зрелища и бесцеремонно звякающие термосами. Это подлинные «случайные посетители», привлеченные пустым любопытством (раз в десять лет!)[[20]](#footnote-21).

Но за случаями коллективного созидания театрального зрелища целым селением, обществом, организацией не приходится далеко ходить. Я думаю, всякий сколько-нибудь прикосновенный к театру может вспомнить из своего опыта несколько подобных примеров.

Мне лично особенно запомнилась постановка «Феодора Иоанновича» в одной сельской учительской школе. В школьном здании этого села было сосредоточено в сущности несколько школ разного типа, для мальчиков и девочек, и школьное население, достигавшее 300 человек, заключало в себе все возрасты от 6 до 20 лет.

{62} Ребята, за самыми редкими исключениями, не видали в своей жизни настоящего театра и выросли, конечно, вне всяких театральных впечатлений. В самой школе, однако, выразительное чтение было поставлено на большую высоту, школьные спектакли были обычным явлением, классы (не исключая самых младших) соревновали друг с другом в организации театральных и литературно-музыкальных вечеров, — одним словом, небольшое население школы и, отчасти, села и близлежащих деревень воспитывалось в известных театральных вкусах.

При таких условиях можно было рисковать ставить не только самые сложные пьесы бытового репертуара в роде «ревизора», «Леса» и т. д., но даже «Доктора Штокмана» и «Феодора Иоанновича».

В последней пьесе приняло участие до 100 человек, т. е. 1/3 всего состава школы, фактически же не было ни одного школьника, кто бы не вложил чего-нибудь своего в созидание спектакля.

Прежде чем подобрался окончательный состав исполнителей, роли проходились с несколькими десятками лиц — все хоть сколько-нибудь способные к игре имели возможность и поработать над ролью и показать свои силы. Нечего говорить, что к моменту спектакля все зрители-школьники не только хорошо знали содержание пьесы, но помнили наизусть целые сцены. Это было для них тем легче, что присутствие на репетициях никому не возбранялось, и вся подготовительная работа шла у всех на виду.

Как сама пьеса, так и роли неоднократно по собственной инициативе обсуждались участниками и зрителями, и в этой работе не играющие активно часто приносили постановке не меньше пользы, чем те, кто непосредственно был занят в спектакле.

Вся декоративная и техническая часть спектакля была тоже создана самой школой. И если ученики старших классов рисовали декорации, а ученицы шили костюмы, то дети 7 – 10 лет разрисовывали по своему вкусу (но под руководством, конечно, или по образцам) боярские чарки, скамьи и {63} табуреты, изготовляли бутафорские предметы, обклеивали серебряной бумагой сабли и секиры. И мало ли было еще творческой работы для всех желающих? Надо было сделать пост через Яузу, лодку, товары для московской лавчонки XVI века, разрисовать изразцы печки, изготовить панцири и шлемы, цепи и топорики для рынд, разрисовать вязью и орнаментами афишки и программы

Так школа была увлечена работой до поздней ночи три недели и после напряженного труда создала свой спектакль.

Когда «Феодор Иоаннович» разыгрывался на подмостках этой сельской школы, большая часть зрителей чувствовала себя непосредственными участниками спектакля. И когда какой-нибудь Тимофей Птушкин видел, как из стакана, им разрисованного, пьет вино Василий Шуйский, он, несомненно, переживал чувство человека, творящего спектакль, т. е. именно то чувство активного соучастья, которому совершенно чужд зритель, внимательно рассматривающий бутафорские латы «собственной мастерской Художественного Театра».

Школьный спектакль уничтожал вынужденную и вредную пассивность зрителя и превращал всю залу — и артистов и зрителей — в единое целое, слитое вместе творческим порывом. Иначе говоря, достигалась самая важная задача театра.

Чтобы сделать яснее свою мысль, я приведу еще один пример, тоже всем хорошо известный, — игру в «шарады». Эта игра никого не оставляет пассивным. Посмотрите на ту половину, которая «отгадывает». Разве это обыкновенные безучастные зрители? Ведь ими руководит не только желание отгадать изображаемые слоги загадочного слова, они глядят на импровизированное зрелище и как критики и как артисты, которые скоро, когда придет их черед, покажут себя ярче и лучше. Создается атмосфера дружеского соревнования на почве театрального творчества.

А те, кто играет шараду? Они сами создают сюжет и своего рода условный символ, идею постановки (загаданное Слово), импровизируют диалог и различные эпизоды постановки, из первого попавшегося материала компонуют декорации и костюмы, изобретают сценические эффекты и трюки.

{64} «Шарады», это — действенный творческий театр в миниатюре. Это — незаменимое средство воспитания театрального инстинкта. И будь только творчество и красота действительно ценимы в нашей жизни, «игра в шарады» стала бы обычностью школьного дня, неизбежной принадлежностью народных празднеств и гуляний, вечеринок и маевок.

«Шарады» могут быть одной из многочисленных переходных ступеней от теперешнего закостенелого театра к истинному творческому театру будущего.

С.

# **{65}** Глава IVСоциалистический театр

Описанные в предыдущей главе спектакли под открытым небом обладают, конечно, многими существенными недостатками. В них перевес дан чисто внешнему, зрительному впечатлению, и слово подавлено и заглушено или дальностью расстояния или хором и музыкой. Устроители «педжентов» чрезмерно увлекаются историческими сюжетами и трактуют их в декоративно-эпическом стиле. Все острые темы дня, моменты социальной борьбы, грандиозные конфликты современности и будущее царство труда оставлены без внимания. Наконец, и сама организация спектаклей остается в руках буржуазных театральных и общественных деятелей, и Участниками постановок являются или чисто буржуазная интеллигенция, или «народ» изо всех слоев общества, но с Устаревшим общественным миросозерцанием.

Но при всем том в этих опытах лежит совершенно правильное и революционизирующее начало, которое должно быть воспринято и преобразовано в целях строительства Нового творческого социалистического театра. Новый театр {66} созидается не коммерсантом-предпринимателем, не акционерным обществом или группой артистов и художников, а коммуной — городом, деревней, кварталом, заводом, фабричным поселком, Советом, самой массой.

Даже буржуазные писатели о театре не один раз возвращались к мечте воссоздать театр, где актер и зритель сольются воедино.

Один из участников сборника «Театр», намечая возможный вид театра будущего, писал:

«Такой новый театр созидается на основах “коммунистических”, внутри общины, связанной торжественными переживаниями и одной верой в ту реальность, во имя которой собрались люди вместе. Внутри такой общины уже нет разделения на зрителей и актеров, нет рампы, и само действие обращается в культ, и природа такого театра определяется уже не эстетическими категориями, а религиозными»[[21]](#footnote-22).

Характерно, что автор, во-первых, не видит той основной предпосылки, при которой только и возможно создание такого театра (крушение капитализма и переход к социализму) и, во-вторых, мыслит коммунистический театр, как театр религиозный, средневековый, хотя именно религиозной, момента пролетарский театр будущего будет более всего чужд.

Другой участник того же коллективного труда о театре прямо говорит, что «будущий театр будет театром всенародным, театром религиозным или мистическим, театром мистерий, в нем не будет резкого, разграничения между пассивным зрителем и активным исполнителем»[[22]](#footnote-23).

Автор опять-таки не способен подняться до социалистической концепции и мыслит новый театр, как жалкую реставрацию средневековья.

Г. Лукомский, приводя в своей работе «Старинные театры» различные примеры театров под открытым небом, тоже чувствует, что новый театр должен стремиться к {67} объединению зрителей и актеров. Но это объединение он считает достижимым не в связи с социальным переломом, а лишь как следствие чисто архитектурных преобразовании театра. «Надо объединить публику; тогда она, как один человек, сольется с действом, а для того, чтобы объединить толпу, т. е. произвести реформу в размещении, — надо изменить рамки, форму, прием плана зала, а затем уже и всего театра»[[23]](#footnote-24).

Так снова величайшая проблема театра наивно сводится к архитектурному заданию. Но ведь Рейнхардт ставил своего «Эдипа» и «Чудо» в цирках, — и разве зрители сливались с актером? Нет. Только создаваясь в новой, единой по духу классовой среде, театр перешагнет через эту проблему розни актера и зрителя.

Как же в действительности будет созидаться новый театр пролетариата?

Коммуна не приглашает для нового театра изощренную труппу профессионалов, а сама из себя выделяет драматургов, музыкантов, артистов.

Театр перестает быть местом развлечения и забавы творческой игры для немногих и бездействия для большинства.

Истинно современный театр должен дать возможность пролетариату проявить свой собственный театральный инстинкт, дать ему широкое поле для творчества на подмостках — многоликого творчества художника, декоратора, артиста, режиссера, музыканта, драматурга.

Надо не столько «играть для народной аудитории», сколько следует помочь этой аудитории играть самой. Такова главнейшая задача демократизации искусства. Надо пробудить пролетарское творчество и помочь ему найти соответствующие формы проявления.

Н. Евреинов в своих многочисленных книгах о театре[[24]](#footnote-25) {68} с большим остроумием доказывает, как силен в человеке инстинкт театральности, жажда «играть роль», творить сценические образы. Он справедливо указывает, что присущие детям художественные инстинкты (все дети рисуют, «играют», «импровизируют») с течением времени отмирают под гнетом нелепой современной жизни. Но все эти правильные предпосылки заканчиваются совершенно наивным выводом, провозглашающим принципы театральности каким-то основным началом мироздания. Театральный инстинкт у Евреинова развивается в целях создания эгоистического и эгоцентрического «театра для себя», театра в четырех стенах. Театральный инстинкт, по Евреинову, является не радостным источником коллективного творчества, а началом для индивидуалистического, изощренного самоуслаждения. Этим Евреинов обрекает свою теорию на полнейшее бесплодие.

И вполне логично, что Евреинов, преклоняясь перед эгоистическим «театром для себя», дошел до абсурдных и исторически ложных утверждений, будто «театр процветал самым поучительным образом лишь в твердых, неподкупных (!) и нежных (!!) руках чистокровных аристократов». Евреинов унижается дальше до чисто-рабского восторга перед цезарями и императорами и до хамского трепета перед «августейшими актерами».

По Евреинову театр жив, только покуда существует аристократия, больше того — покуда есть деспот. Он так и взывает — «ис полла эти деспота!» («Театр для себя», часть II, стр. 11 и др.)[[25]](#footnote-26).

Разумеется, теории господ Евреиновых пролетариат отбросит, как жалкую ветошь театрального чердака. Не из эгоистического театра, замкнутого в себе, исходят деятели нового театра, а из стремления облегчить пролетариату всестороннее художественное выявление своего «я» в дружном коллективном театральном творчестве.

{69} Само здание театра будет созидаться не прихотью коммерсанта или мецената, а городскими и сельскими коммунами, пролетарскими окраинами, рабочими организациями.

Когда выбраны лучшие проекты постройки, в самом строительстве театрального здания соединятся усилия тысяч пролетариев. Каждая профессия, каждый завод, каждая организация соревнуют друг с другом в стремлении вложить в постройку свое усилие, свое творчество. Союз каменотесов выделяет свои лучшие силы для обтески гранита для фронтона. Каменщики и столяры посылают самых умелых работников. Электротехники стараются достигнуть исключительного эффекта освещения. Общества художников и школы рисования с рвением расписывают стены и заготавливают декорации.

Всякий спешит внести свою лепту изобретательности, остроумия, вдохновения. И коллектив, руководящий постройкой, охотно собирает всех занятых работой над зданием театра — от штукатура до декоратора и режиссера на общее собрание, где обсуждаются все основные вопросы, связанные с созиданием театра. А на этих собраниях присутствуют и делегаты организаций и все интересующиеся делом.

Театр строится так же, как подготавливается к постановке пьеса: в дружной совместной, сознательной работе под наблюдением руководителя.

Архитектурно театр во многом будет отличаться от традиционных форм театральных зданий, к которым мы привыкли. Он будет учитывать не только интересы и удобства всех зрителей, где бы они ни находились, но и новую задачу театра: связать залу со сценой, превратить зрителей в актеров. Вероятно, театр приблизится по характеру к античному, во всяком случае, партер зрительной залы всегда легко можно будет превратить в место действия. Может быть, сцена будет иметь форму буквы «Т», в которой вертикальная линия соответствует широкому помосту, идущему через середину зрительного зала к главной сцене: это явится модернизированной вариацией японского театра.

{70} Надо отметить, что даже буржуазные деятели театра признают теперь, что старая архитектура театра абсолютно не соответствует потребностям. И, конечно, все новаторы театра прежде всего вынуждены почувствовать нею неприспособленность современного театрального здания к новым заданиям театра.

Интересно, что работа новых архитекторов театра идет в направлении, облегчающем слияние зрителей с толпой. В Соединенных Штатах, например, уже выстроено сейчас несколько театров под открытым небом, приближающихся по характеру к античным греческим театрам[[26]](#footnote-27).

Молодой американский художник Джеддес спроектировал театр, в котором сцена является частью зрительного зала. Сцена располагается в углу четырехугольником и глубоким прошением вдается почти до середины квадратного зала. Зрительные места расположены амфитеатром в остальной части помещения. Для перемены декорации вся сцена опускается вниз. Таким образом в проекте Джеддеса совершенно исключается занавес и декорации обычного характера.

Другой театральный деятель Америки — Герман россе точно также отказывается от занавеса и в своем проекте театра смыкает сцену непосредственно с зрительным залом Россе также хочет создать сцену без обычной системы декораций и на сценической площадке он размещает лишь разной формы и величины возвышения, а по полукругу задней стены ставит декорации, по большей части прозрачные и освещенные сзади.

Автор книги: «Театр завтрашнего дня», отмечая, что Америка тоже стоит перед неизбежной революцией, которая коснется и театра, считает, что будущий театр должен быть чем-то подобен римскому Колизею, — каким-то грандиозным зданием для массовых празднеств, вокруг которого объединятся актеры, художники и рабочие[[27]](#footnote-28).

{71} Театр Далькроза в Геллерау точно также не имеет рампы и резкого разделения между актерами и зрителями. Новый театр Рейнхардта («Das grosse Schauspielhaus») является соединением театральной сцены с цирковой ареной, так что часть действия непосредственно происходит среди публики[[28]](#footnote-29).

Пролетарскому театру надо учесть эти архитектурные искания и достижения, чтобы использовать их для своего театра, приспособить к своим задачам.

Но вот пролетарский театр готов, и можно назначить день открытия. Над репертуаром работа давно началась. К постановке подготовляются некоторые пьесы, уже шедшие на сцене, может быть, возобновляются одна — две классические пьесы давно прошедших веков, но оставляется много дней для новых пьес.

Из написанных рабочими пьес, после их публичного чтения, особое жюри выберет все наиболее цепное. Может быть, каждому кварталу, каждому заводу города будет предоставлено право поставить пьесу собственного драматурга по их выбору.

Театр не будет иметь постоянной труппы профессионалов. Для каждой пьесы будет подбираться свой состав лиц, желающих играть, режиссеров, декораторов, художников, музыкантов. Или опять-таки будут чередоваться труппы, выделенные из себя отдельными союзами, обществами, заводами, кварталами.

Часть декораций и бутафории изготовляют школьники, костюмы часто шьются дома. Может быть, артист надевает костюм, не только репетируя роль, но даже ходит в нем дома и на улице, привыкая к нему, сживаясь с ролью.

Репетициями руководит режиссер, но он охотно обсуждает все детали постановки с артистами и всеми интересующимися. {72} Репетиции открыты для всех при одном условии — сохранения абсолютной тишины и, разумеется, не вмешательства зрителей в работу режиссера и актеров. Часто зал театра во время репетиции бывает переполнен больше, чем в день премьеры. Репетиции учат зрителей театральному искусству, заставляют внимательнее и трепетнее относиться к пьесе. Они подготавливают новые кадры опытных драматургов, актеров, декораторов.

Когда ставится опера, репетиции заблаговременно популяризуют мотивы и приближают зрителей к творчеству театра, благодаря этому становится возможным во время оперного или драматического спектакля втягивать зрителей в игру, превращать их в исполнителей, в хор, в часть толпы, действующей на сцене.

Зритель грядущих лет, отправляясь в театр, не скажет: «я иду смотреть такую-то пьесу», он выразится иначе: «я пойду участвовать в пьесе», ибо он действительно будет «со-играть», он будет не зрителем, спокойно взирающим и вяло хлопающим, а «со-артистом», активно принимающим участие в пьесе.

Внесение в театральное дело творческого начала пробудит к жизни дремлющие или заглушенные театральные инстинкты широких масс, и это позволит создать и возродить такие типы театра, о каких теперь мы не смеем и мечтать. Возродите? театр импровизаций (своего рода «театр масок»), в котором зрительная зала в 2 – 3 тысячи человек будет создавать пьесы, сцены или разыгрывать грандиозные «шарады», свободно фантазируя в своем творчестве.

Появятся спектакли под деревьями парка, на тихом перекрестке, на передвижной эстраде. Любимые отрывки трагических или оперных постановок будут повторяться случайно собравшейся праздничной толпой, где-нибудь под открытым небом.

Возродятся публичные игры, танцы, новые хороводы, связывающие сотни участвующих единой целью. Творческое искусство будет жить яркой жизнью на площадях и улицах, {73} но оно же создаст и интимные театры, спектакли в небольшой комнате. Лирические отрывки, пьесы, проникнутые элегическим настроением или обрисовывающие тонкие особенности человеческой души, будут исполняться в этих интимных театрах, широко распространенных, всем доступных.

Но самыми типичными спектаклями грядущего будут зрелища под открытым небом. На месте теперешних площадей и парков — на Марсовом поле, в Гайд-парке, у Елисейских полей — будут построены амфитеатры на сотни тысяч зрителей. Здесь несколько раз в году будут ставиться пьесы-зрелища, воспевающие прошлую борьбу рабочего класса, изображающие этапы развития человечества, рисующие яркие сцены борьбы классов.

Тут же будут даваться грандиозные празднества. Может быть, усовершенствованный кинематограф, не боящийся света дня, именно в этих зрелищах и празднествах будет применен с особым искусством и старанием.

В связи с этими спектаклями под открытым небом возродятся или будут заново введены костюмированные шествия по улицам, сопровождаемые импровизированными спектаклями, играми и забавами, создастся веселое остроумие толпы, ее радостная творческая жизнь, ее художественная чуткость и восприимчивость.

Для грядущего театра откроется неограниченное поле деятельности.

Новый театр станет величественным творцом единства всех искусств, созидателем грандиозного синтеза. Он снова, как в эпохи своего расцвета, объединит в творческой работе поэтов и художников, музыкантов и писателей, всех деятелей искусства.

Пока что, в этом направлении делается еще чрезвычайно мало. В сущности сама проблема даже не осознана и не поставлена. Наши деятели искусства по-старому бредут розно. В театральных директориях и управлениях по-прежнему нет места представителям других искусств, кроме чисто театрального. Не создалось организаций, тесно сближающих {74} всех деятелей искусства без различия их специальности. И не намечено работ, где это сближение могло бы быть практически осуществлено.

Правда, есть попытки сочетать оперу с драмой и балетом и выработать универсального актера, но при этом забываются и искусство литературы и мастерство художника. Правда, Московский пролеткульт делал попытки работу над театральной постановкой поручить всем своим студиям и театральной, и литературной, и музыкальной. Но все это еще начальные попытки. Широкого же, всеобщего, вполне осознанного стремления к новому актеру пока еще нет.

А в этом, бесспорно, лежит одна из основных задач деятелей нового театра.

Я знаю, что скептик с иронией прочтет эти страницы и возразит мне ссылками на культурную неподготовленность пролетариата, на недостаточность его художественного развития и т. д.

Конечно, новый театр во всем совершенстве своих достижений разовьется лишь в социалистическом обществе, но и теперь, в эту переходную эпоху, возможно революционизировать театр на новых началах. Итак, оставив все утопическое грядущим годам, наметим конкретное и практическое, с чего можно начать разрушение и созидание театра.

# **{75}** Глава VСозидание пролетарского театра

Строительство нового пролетарского театра должно начаться на местах, в районах, ибо только в этом случае можно будет на первых же порах создать прочную и тесную связь между театром и населением, те родственные узы, которых не знает и не может знать театр буржуазный. Я бы назвал такие районные театры — «соседскими театрами», потому что они явятся созданием соседей пролетарского квартала, рабочих одного завода или фабричного поселка, членов той или другой профессии, живущих близко друг от друга, и т. д.

В деревне «соседский театр» будет детищем жителей одного села или небольшой округи.

Территориальной близости устроителей «соседского театра» я придаю особенное значение, так как только при наличности ее возможно действительно активное участие многих в театре. Как именно будет создана организация «соседского театра» — это вопрос местных условий. Принцип ее ясен: рабочая масса должна быть возможно ближе привлечена ко всей работе, связанной с театром. Вероятно, {76} центральная комиссия, непосредственно ведающая театром, будет образована районным Советом рабочих депутатов при участии делегатов от местных отделов профессиональных союзов, клубов, заводских комитетов, кооперативов, различных рабочих организаций. И это делегирование в театральную комиссию не должно быть простой фикцией и номинальным представительством, — комиссия должна состоять из активных работников, которые могли бы создать действенную связь театра с массой.

Комиссия, при участии артистического коллектива, образует постоянно действующий немногочисленный комитет для ведения всей текущей работы.

Может быть, фактическим руководителем всех рабочих драматических кружков и всех районных театров явится гибкая комиссия из представителей этих организаций, работающая под эгидой местного отдела Пролеткульта или отдела народного образования местного совета.

Не приходится бояться того, что будет известная пестрота организации дела пролетарского театра в районах; главное — надо укрепить тесную связь театра массой.

Чтобы возможно ближе привлечь массу к театральной работе, надо также создать специальные организации «соревнователей театра», объединив их по заводам, по профессиям или по районам. Эти члены «соседского театра» будут вносить определенный ежемесячный взнос, пользоваться правом посещать первые представления и иметь скидку на билеты, но в тоже время они будут являться тем резервуаром людей, откуда театр будет черпать себе помощь и поддержку.

Обсуждение текущего репертуара, критическая оценка сделанных постановок, установление новых принципов театра и т. д. будет совершаться на многочисленных собраниях «членов театра». К мнению этих собраний театральной комиссии придется внимательно прислушиваться. Однако, предоставлять «членам театра» право избирать руководителей театра я считаю нерациональным: состав театрального {77} общества может быть случайным и односторонним. Выборы комиссии рабочими организациями обеспечат более правильный состав ее и тесно сблизят со всеми другими формами проявления рабочей активности.

Актерский коллектив должен составиться из местных рабочих-любителей. Все желающие испробовать свои силы регистрируются театром. Для всякой новой постановки из числа записавшихся отбираются более подходящие силы. Если коллектив очень велик, он может быть разбит на отдельные труппы, которые будут ставить пьесы поочередно, под руководством очередных режиссеров.

Совсем не следует создавать постоянной труппы. Это сейчас же отрежет от театра все остальные рабочие силы. Театр должен давать возможность всем желающим проявить свои силы. Конечно, это вовсе не значит, что все, без исключения, будут играть, и роли будут распределяться по жребию. Это означает лишь, что режиссер обязан будет привлекать все новые и новые силы, искать артистов, учить неопытных, а не пользоваться только услугами уже искушенных на сцене. Театр, должен явиться вечной студией, где учат и учатся, где ежедневно дебютируют, где не признают первых и вторых актеров или главные и выходные роли.

Поэтому артисты-любители, играющие сегодня в «соседском театре», завтра будут выступать на сцене клуба или казармы, а вчерашний исполнитель выходной роли на маленькой школьной сцене завтра получит заглавную роль в боевой пьесе районного театра.

Принцип «любительства» или «профессионализма» для рабочих вызвал за эти годы большую полемику. Я все время находился в среде тех, кто защищал любительство.

Я считал, что принцип любительства должен был быть сохранен в возможно большей полноте. Только те артисты-рабочие будут истинными творцами нового пролетарского театра, которые останутся у станка, говорил я. Конечно, некоторым из них придется в дальнейшем специализироваться на театральном деле, но это будет только исключение {78} и притом скорее опасное, чем желательное. Напротив, если любительский рабочий театр и будет на первых порах страдать от недостатка технической выучки исполнителей, зато он будет отличаться молодой свежестью и непосредственностью, смелостью своих исканий, пылкостью своего энтузиазма. Ведь если буржуазный театр смог частично обновиться лишь благодаря реформаторству любителей, чуждых цеховой замкнутости и узости профессиональных актеров, то пролетарский театр точно так же должен учесть этот урок прошлого. Не следует преувеличивать значение технической выучки. Она нужна и необходима, но не при ее посредстве совершается революция в театральном деле, разве наша экономическая революция совершена специалистами в области финансов, хозяйства, торговли? Конечно, инициативный толчок и линия поведения были намечены ими, но вся тяжесть разрушительной и творческой работы легла на плечи рабочих, не имевших обычно никакого опыта в области финансов и народного хозяйства. Далее наши культурные завоевания совершаются при помощи рабочих, прошедших двухклассную школу. Техника нужна, но не в ней центр тяжести в эпоху революции. Гораздо важнее правильная театральная линия, верные лозунги, горячий энтузиазм. Но и не в этом только дело. Мы должны помнить, что мы живем в период величайшей революции, когда все частные и общественные интересы должны быть подчинены единой цели: победе социализма. Всякая деятельность будет важной и существенной постольку, поскольку она помогает этой победе. А так как мы находимся в состоянии непрерывной войны с империализмом, то естественно, что эти военные задачи точно так же будут стоять у нас на первом плане, выше всего. Если кто-нибудь из рабочих пожелает специализироваться сейчас на военном деле, мы можем только приветствовать это, хотя при укрепившемся социалистическом строе никакого военного профессионализма не может быть. Если кто-нибудь изберет сейчас своей исключительной профессией финансовое дело или организацию производства — и это важно и хорошо, и мы не станем возражать против {79} этого. Но театр, как и вообще искусство, в положении особом, подчиненном, и в эпоху ожесточенной революционной борьбы все же на месте второстепенном. Театр нужен и важен, он должен быть доступен всем не только как место зрелища, но и как арена для театрального творчества. Но когда идет гражданская война, когда совершается пролетарская революция, — рабочим некогда специализироваться на театре, как на исключительной профессии В такие переходные эпохи рабочий, любящий театральное творчество, должен все же быть тесно связан со своим классом, быть активен, как член партии и как участник Красной Армии, как работник, на фабрике или в Советской организации. И только свой досуг он может отдать театру. Именно, живя тесно со своим классом, рабочий и сможет явиться революционером и в театре. Только оставаясь у станка, оставаясь рабочим, — он будет истинным творцом нового, пролетарского театра.

В настоящее время к этому отрицанию профессионализма приходится внести поправку. Период острой гражданской войны закончился, военный период нашей революции, по-видимому, отошел в прошлое. Мы вступили сейчас в полосу, требующую особенно напряженной и систематической работы. Поэтому приходится добиваться от всех участников ее высокой квалификации, которая дается лишь специализацией. Пролетариат может сейчас выделить из своей средь товарищей для работы в области искусства и, в частности, театра.

При этом пролетариату приходится учитывать всю сложность и трудность своего положения.

Избирая своей профессией театр в эпоху, когда искусства пролетарского еще нет, он попадает в ряды буржуазных профессионалов, глубоко чуждых и даже враждебных идеям пролетарской культуры.

Ведь в чем состояла основная беда всех любительских драматических рабочих кружков? Именно в этой жажде быть актерами-профессионалами, да при этом еще самого провинциального пошиба — хвастать, что играл, не читая роли, без {80} репетиции, что играл все, что угодно, «что много вызывали» и пр. и пр.

Стремясь стать профессионалом-актером, пролетарий, естественно, начинает тяготеть к «настоящим», знаменитым артистам, к их среде, к общению с ними. Он является единицей в массе, которая воспиталась на буржуазном театре, и которая даже революцию в театре мыслит и проводит как углубление индивидуализма.

Эта профессиональная среда, глубоко чуждая пролетариату, типично интеллигентски-буржуазная, может лишь отравить рабочего-профессионала и погубить его. Всякий из нас может вспомнить имена деятелей искусства, вышедших из народа, которые, попав в среду профессионалов, оторвались от массы и восприняли чуждую им психологию, как свою собственную.

Покуда пролетарское искусство еще в зародыше и творцы его немногочисленны, они должны держаться дружной семьей и быть в тесном единении со своим классом, памятуя, что профессиональная среда актеров, художников, поэтов буржуазии, как более сплоченная и многочисленная, сможет легко подавить их, незаметно подчинить своему губительному влиянию, исказить их замыслы и их творческие порывы.

Но профессионализм рабочих актеров, однако, совсем не исключает принцип широкого использования любительства. Напротив, мы должны продолжать всемерно опираться на любителей и руководить их работой, потому что только она дает нам широкий фундамент для строительства нового театра.

Некоторые критики сделали мне упрек, что я, пропагандируя любительство, являюсь сторонником какого-то «полузнайства», способного лишь разрушить всякий театр. «быть актером, это — искусство, всякое искусство требует выучки, школы, специализации», — говорят мне.

Я ни на минуту не думаю отвергать этого утверждения. Но я считаю, что в стремлении рабочей массы самой играть на сцене, быть любителями, заложен здоровый творческий инстинкт. Чтобы дать ему исход, надо пойти навстречу {81} любительству, зачерпнуть из него как можно больше силы, дать строгую и хорошую школу, сделать искусство театральное не замкнутым искусством немногих, а таким же общеобязательным и широко распространенным, как, скажем, искусство пения в некоторых скандинавских странах.

Привлекая на сцену все новых и новых рабочих, любящих это дело, надо в то же время бороться с тем «любительством» в кавычках, которое проповедует верхознайство, сценическое неряшество и поверхностное отношение к делу искусства. Надо добиться того, чтобы грань между истинным любителем на театре и серьезным актером, в совершенстве владеющим своим искусством, почти стерлась.

Однако главное не в этом. Надо помнить, что задача пролетарского театра не в том, чтобы выработать хороших артистов-профессионалов, которые смогут удачно разыгрывать пьесы социалистического репертуара, а в том, чтобы дать исход творческому художественному инстинкту широких масс.

Это не значит, однако, что перед профессионалами двери рабочего театра будут закрыты. Нет, им будет дана большая работа по обучению рабочих-любителей, по технической подготовке спектаклей, по режиссуре, по всем отраслям театра, где их опыт и знание будут нужны и полезны. Для профессионалов, которые захотят решительно порвать с буржуазным театром, всегда найдется место в рабочем театре, ищущем новых форм и новых сценических достижений.

Чтобы работа районных театров и кружков шла успешно, в центре ее надо поставить драматическую школу-студию, вокруг которой будут группироваться и инструкторы-профессионалы и наиболее даровитые актеры рабочих кружков Эта студия явится и местом обучения и ареной для новых исканий социалистического театра.

Для декоративных работ и для изготовления реквизита и бутафории рабочий театр привлечет местные художественные училища, кружки живописцев и пролетарские школы всех типов.

По образцам и рисункам художников школьники смогут приготовить всю нужную бутафорию. Подготовку каждого {82} нового спектакля можно поочередно передавать от школы к школе, и это пробудит не только интерес школьников к театру, но и вызовет необходимое дружеское соревнование.

Нечто аналогичное можно сделать и с изготовлением костюмов, рисунки их должны быть утверждены художниками, но техническое выполнение будет произведено не наемным трудом, а или на дому всеми желающими, или в клубах, или в швейной театра в определенные вечера, когда соберутся все соревновательницы, желающие заняться этой работой.

При такой организации театра вся его работа будет слагаться из элементов, творимых различными местными пролетарскими организациями. Всякая новая постановка будет художественным событием района. Все будут знать, какая пьеса выбрана для постановки и почему именно. Большинство прочтет эту пьесу или пойдет на лекцию в клуб, где будет читаться реферат об этой пьесе и ее творце. Многие побывают на подготовительных считках и репетициях пьесы, ибо они будут открыты для всех интересующихся.

Еще до первого представления то или иное толкование пьесы и роли будет частой темой разговоров и дискуссий. Многие примут активное участие в подготовке спектакля в изготовлении декораций и костюмов, оказании той или иной помощи постановке.

День первого спектакля будет не той традиционной премьерой столичных театров, которая собирает больше показных поклонников искусства, чем его истинных ценителей, куда больше приезжают, чтобы показать себя, чем посмотреть пьесу, а истинным торжеством района, подлинным выявлением его театрального творчества.

Конечно, на первых порах, не придется мечтать о постройке собственного районного театра. Надо будет приспособить для этой цели одно из существующих помещении. Однако, с самого начала это приспособление старой театральной залы должно быть произведено на новых началам, облегчающих применение всех новых приемов постановки и {83} самообразования всех новых театральных возможностей. Тут не приходится считаться с косной традицией сценической залы.

Рабочий театр не ограничится только постановками драматических произведений. Он должен будет поставить перед собой и ряд других задач. Он введет в обиход забытое искусство выразительного чтения. Рассказы и повести будут прочитываться перед публикой артистами «по ролям», может быть, даже с некоторыми жестами и движениями, с звуковыми и световыми эффектами.

Широко будет практиковаться и индивидуальное чтение вслух. В определенные дни в разных местах района будут происходить такие литературные вечера. Их не будет сопровождать обычная мишура танцев и пестрая программа из музыкально-вокальных номеров. Аудитория будет наполняться желающими услышать новый или даже хорошо известный рассказ и отрывок повести в хорошем выразительном исполнении чтеца. Самое произведение будет привлекать слушателей. После чтения, возможно, будет завязываться беседа о прочитанном или горячие споры о писателе и его творчестве.

Сейчас как мало людей, умеющих читать вслух! Да и кто заботится об этом искусстве? и как редко бывает, чтобы даже в тесном кругу (не говоря уже о большой аудитории) происходило чтение вслух беллетристических произведений. А между тем, что может быть более радостным, чем такое общение вокруг чтеца, знакомящего аудиторию с высокохудожественным рассказом, быть может только что вышедшим из-под пера писателя!

Я думаю, уже в недалеком будущем всякий рассказ или повесть выдающегося писателя до появления в печати (на что уходят обычно долгие месяцы и даже годы) будет прочитываться по рукописи в сотнях аудиторий. Еще до того момента, как произведение будет размножено типографским станком, оно уже приобретет своих поклонников и ценителей, которые будут с нетерпением ждать минуты, когда они смогут прочитать у себя дома тот {84} рассказ или роман, который им так понравился при чтении вслух.

Районному театру не придется замыкаться в четырех стенах закрытых помещений. Он должен вынести свою работу на площади и улицы. Он подготовит небольшие труппы из трех — пяти человек, которые будут в праздничные дни или по вечерам бродить по городу и давать в парках и на перекрестках полуимпровизированные спектакли, выступать чтецами или собирать вокруг себя, под деревом сада, группу слушателей и читать стихи и рассказы.

Может быть, эти бродячие труппы и актеры-одиночки станут ездить по городу на передвижной сцене-тележке, как в давно прошедшие времена, и исполнять под открытым небом небольшие пьески.

Музыкально-вокальный отдел пролетарского театра займется широкой пропагандой хорового пения, так близкого по духу и так популярного в России, но до сих пор не дисциплинированного и не культивируемого.

Если районному театру удастся создать вокруг себя большой контингент исполнителей, художников и сотрудников, он может попытать свои силы в организации зрелища под открытым небом. Сперва, может быть, это будет простое карнавальное шествие, где маски и символические фигуры будут осмеивать ненавистный капитализм и в символических, может быть, даже несколько наивных, формах изображать торжество рабочего класса.

Затем можно приступить к организации и целого связного спектакля. Текст пьесы будет несложен (так как слова будут плохо слышны), на первом плане придется поставить хоры, музыку и сценическое действие (включая танцы).

Разве не явится привлекательным сюжетом для такого зрелища цепь исторических картин на знаменитые фразы «Коммунистического Манифеста» о борьбе классов? Перед зрителем пройдут картины первобытных эпох, драматические сцены из греческой и римской истории, восстание рабов, крестьянские войны, революция XIX века, забастовки и восстания последних лет.

{85} Если ограничиться даже одной русской историей, как выпукло и красочно можно будет изобразить борьбу социальных сил на пути к царству свободы! Даже одна история Петербурга или история русского рабочего движения даст богатейший материал для режиссера и драматурга. Вот основание столицы на костях крестьян и рабочих, разгул царизма. Восстание декабристов. Николаевщина. Чернышевский на плахе. Первые рабочие волнения, убийство Александра II. Стачки 90‑х гг., 9 января и 17 октября. Вторая революция. Дни Советской республики.

Здесь открывается широкое, еще не использованное поле для творчества режиссера, художника, драматурга. Спектакли этого рода непосредственно примыкают и частью переходят в народные празднества, в те свободные проявления радости, которые станут доступны лишь в годы полного освобождения от тяжких оков экономического гнета.

При постановке пьес массового действия под открытым небом полезно будет учесть и опыт Западной Европы. Ромен Роллан, опираясь, главным образом, на изучение швейцарских народных представлений, дает следующие ценные указания на этот счет:

1) «Поэт должен брать исторические сюжеты, уже известные, тогда можно ограничиться кратким изложением; 2) следует все давать непременно в больших размерах — обширные торжественно обставленные картины, марши, жертвоприношения, сражения, танцы, пантомимы, при чем все эти явления должны протекать быстро, если по смыслу пьесы они имеют лишь второстепенное значение; 3) все поэтические части, предназначенные для размеренного пения, должны быть просты, проникнуты одним чувством… Это придает энергию, быстроту и разнообразие, которых требует подобный спектакль. Музыкант должен работать над приготовленной таким образом поэмой исключительно в долгих нотах (grosses notes), его гармония и мелодии должны быть широки; все детали утонченного рода должны отсутствовать в его оркестре… Здесь все должно быть больших размеров; смотреть {86} эти картины надо издалека; здесь-то и надо рисовать в некотором роде метлой»[[29]](#footnote-30).

Хотя Роллан говорит здесь о музыкальной трагедии, но его замечания применимы и к драматическим постановкам с массовым действием под открытым небом. Специально о драматических постановках Ромен Роллан замечает:

«Неверно, будто бы эти огромные театры под открытым небом (на 20 тыс. зрителей) пригодны лишь для музыкальных представлений. Если акустика нормальна, то разговорная декламация достигает так же далеко, как и пение, и гораздо дальше, чем оркестр. Само собою разумеется, обычные правила игры и декламации здесь неприменимы. Актер должен стоять у края сцены и самым отчетливым образом произносить каждое слово; поэтому для такого театра необходимо упрощать действие, расширять диалоги, меньше слов, меньше жестов, но больше экспрессии; вообще — сосредоточенность страсти, действия, стиля. Музыка очень полезна, но на втором плане. Театр подобного рода требует необходимо могучих эффектов в жанре фрески. Толпы употребляются на нем так, как индивидуумы в старом театре. Нужно устраивать диалоги между группами, двойные и тройные хоры… Место индивидуальных интриг мало-помалу займут таким образом массовые конфликты. Лишь общие черты. Сильные драматические противоположности. Крупные эффекты света и тени. Обширные размеры этих театров позволяют представлять одновременно, но раздельно различные эпизоды, даже, можно сказать, различные моменты одного и того же действия»[[30]](#footnote-31).

Я так подробно останавливаюсь на этих спектаклях, потому что они явятся прекрасной школой в работе над новым театром.

Конечно, эти зрелища-представления будут скорее в ведении не районных, а центральных организаций. Районные театры дадут, однако, им необходимую поддержку, снабдив {87} опытными исполнителями и сорганизованными отрядами музыкантов, певцов, танцоров и т. д.

Только при наличности достаточно прочных районных театров возможно будет и процветание центрального социалистического театра, который неизбежно возникнет и в столицах и в крупных городах. Я мыслю этот театр не столько как образцовую сцену, которая впитает в себя весь цвет пролетарского драматического искусства, сколько как наиболее оборудованную технически сцену, где районные труппы будут иметь возможность перед более обширной и строгой аудиторией показывать то лучшее, чего они добились в своем местном театре.

Самое рациональное, я думаю, сделать центральный театр ареной свободной конкуренции между отдельными театрами из районов. Эта возможность показать в главном театре, прекрасно оборудованном, лучшие постановки районных театров, явится прекрасным импульсом для творчества. Это даст также возможность районным театрам взаимно обменяться опытом, познакомиться с постановками, сделанными, может быть, в далеких окраинах, и таким образом усилить «театральное кровообращение» города.

Для координации работ районных театров необходимо будет создать «центральный совет», куда войдут, главным образом, режиссеры соседских театров плюс представители каких-либо центральных пролетарских организаций. Этот совет окажет содействие в подыскании пьес, в облегчении технических условий постановки, введет, может быть, обмен труппами и постановками между отдельными районами (что создает не бесполезный «передвижной театр», а целесообразное «передвижение театра» по районам) и т. д.

Кроме того, в центре полезно создать основную школу-студию, где будет идти более ответственная работа, недоступная районам. Эта студия станет тщательно регистрировать и углублять искания районов и подготовлять для окраинных школ и театров опытных инструкторов.

Для объединения всей работы рабочих трупп города время от времени можно будет ставить пьесы, куда участниками {88} войдут лучшие исполнители соответствующих ролей изо всех районов. Кроме того, надо будет попытаться итоги сезонной работы отметить какой-либо «центральной постановкой», в которой будут заняты несколько сот человек из районных студий и драматических кружков. Эта постановка пьесы с массовыми сценами поможет объединению общегородской работы и сблизит все рабочие труппы за одним практическим делом.

Такова схема пролетарского театра, как он рисуется в ближайшем будущем.

## \* \* \*

Если намечать непосредственную практическую работу в деле строительства нового театра, то, конечно, прежде всего надо попытаться создать пролетарского актера.

Всякий театр зиждется на актере-творце, как литература зиждется на писателях, живопись — на художниках и т. д. Надо признаться, что пока что у нас еще мало актеров для пролетарского театра. Мы только ждем их. Мы работаем над ними.

Ведь новый актер может выйти из среды рабочего класса. В области театра, как и во всякой другой области пролетарской культуры, может ярко и целостно отразиться психология и запросы нового класса лишь в том случае, если творцами культуры явятся сами представители этого класса.

Как бы ни был чуток и талантлив актер буржуазного театра, всегда останется психологическая грань, отделяющая его от пролетариата. Актер-профессионал, обычно проникнутый узким кастовым духом и далекий от общественности, не сможет проникнуться настроениями пролетариата или открыть новые пути и возможности для пролетарского театра.

Всякая попытка создать социалистический театр руками самых гениальных буржуазных актеров будет столь же бесплодна, как аналогичная попытка организовать, скажем, социалистическую газету при посредстве буржуазных литераторов. {89} Ведь дело идет вовсе не о том, чтобы хорошо играть или правильно интерпретировать социалистические пьесы. Новые пьесы на старых подмостках с прежними актерами отнюдь еще не создают нового социалистического театра. Нужен новый подход к театру, иная система работы, особые требования к репертуару и исполнению, иной дух. Одним словом, совсем другое содержание театрального искусства.

А разве может теперешний актер-профессионал, этот типичный интеллигент-индивидуалист, не только понять, но главное глубоко почувствовать новый пролетарский театр? Конечно, нет. И это видно уже по тому пренебрежительному презрению, с каким всякий актер и вся театральная пресса говорит и пишет о «пролетарской культуре», о пролетарском театре, об актере из рабочего класса

Конечно, можно бы собрать одну‑две‑три труппы из профессионалов, стоящих на классовой точке зрения, глубоко проникшихся коммунистической психологией и загоревшихся новыми исканиями в области пролетарского театра. Такие труппы могли бы сделать кое-что в деле социалистического театра. Но их работа будет мелким эпизодом, отдельной попыткой, которая, естественно, останется единичной и нехарактерной.

Чтобы действительно создать новый театр и широкое революционное театральное движение, следует опереться на актера из пролетарской среды. Создание пролетарского актера — вот первая основная задача, которую предстоит осуществить. Театральные отделы «Пролеткультов» должны обратить свое внимание прежде всего на эту работу.

Для этого нужно, по примеру Московского «Пролеткульта», создать в рабочих кварталах драматические пролетарские студии, которые вберут в себя все пролетарские элементы, имеющие тяготение к театру и обладающие данными для творчества в этой области. Вся страна должна покрыться такими ячейками, в которых будет происходить незаметная, но чрезвычайно важная работа по выработке нового актера.

{90} За время революции наблюдался усиленный рост рабочих драматических кружков, что являлось ярким показателем пробуждения творческих сил пролетариата и его стремления выявить себя и в области искусства. К сожалению, подавляющее большинство таких кружков попало в руки третьестепенных актеров-профессионалов, примазавшихся к рабочим ради своих корыстных или тщеславных целей, и оказалось поэтому под сильным буржуазным влиянием самого дурного сорта. Многие рабочие драматические кружки пошли по скользкой дорожке любительства, начали ставить пьесы самого сомнительного репертуара и при этом наспех, кое-как. Вместо того, чтобы вырабатывать актера, они только развращали рабочую массу, приучая к плохим пьесам буржуазной закваски и поощряя дилетантизм, мелкое тщеславие и несерьезное отношение к делу.

Драматические студии должны начать решительную борьбу с кружками этого типа и их традициями. Но делать это надо не путем простого разрушения кружков. Наоборот, сами студии должны возникнуть, опираясь на существующие кружки. Из драматических кружков студии возьмут всех одаренных, желающих серьезно работать. Кружки будут продолжать существовать, но работа их, естественно, подвергнется влиянию студий и примет более серьезный характер. В дальнейшем все полезные члены кружков так или иначе пройдут сквозь студии. И если сейчас студии набираются, главным образом, из членов существующих драматических кружков, то в будущем сами кружки будут создаваться только из тех, кто прошел учебу в студии.

Само собой понятно, что в студию принимаются не только члены кружков, но и все желающие. Те, кто по разным причинам (отсутствие мест, недостаточные сценические данные и т. п.) не попал в студию, имеет возможность учиться, посещая студии, как слушатель и зритель, ибо по общему принципу, широко проведенному, например, «Московским Пролеткультом», уроки и репетиции доступны всем желающим. Мы отказываемся от буржуазного принципа, согласно которому истинное творчество должно совершаться {91} в тайниках кабинетов и репетиционных залах, закрытых для непосвященных.

Для того, чтобы обучение в драматических пролетарских студиях шло успешно, придется использовать услуги профессионалов.

Главным образом надо привлечь театральную молодежь, которая более гибка, менее закостенела в традициях и сама горит желанием работать с пролетариатом ради поисков нового театра. Эта молодежь сможет дать рабочим необходимую азбуку театрального мастерства в смысле постановки голоса, дикции, декламации, знакомства со сценой, гримом и т. д., но она в то же время не будет давить на них своим авторитетом или актерским шаблоном. Она легко поддается влиянию рабочей среды и, даже не будучи строго коммунистической, все же сможет чутко откликаться на запросы и стремления пролетариата.

При такой организации не могут иметь места никакие опасения, как бы буржуазный актер-профессионал не «испортил», не «развратил» актера-рабочего. Скорее, напротив, именно рабочая среда поглотит актера-профессионала, поработит его своему классовому идеалу, заставит его целиком духовно слиться с классом, куда он пошел работать инструктором-преподавателем.

В драматических пролетарских студиях рабочий будет прежде всего обучаться технике театрального искусства. Только овладев ею, можно действительно плодотворно работать в области пролетарского театра. Иной раз приходится слышать мнение, что эта техника рабочему актеру совсем не нужна, что это «буржуазный предрассудок», что достаточно развить революционный темперамент, а все остальное само приложится. Логическое проведение этой точки зрения ввергнет молодое пролетарское творчество на театре в бездну самого губительного дилетантизма. Ведь как раз на такой точке зрения стоят многие драматические кружки, развращающие рабочую массу поверхностным, легкомысленным театральным любительством. Надо всеми мерами бороться против такого пренебрежительного {92} отношения к школе, выучке, серьезной работе. Надо дать понять, что искусство актера, как и всякое другое, требует далеко не только одного увлечения или таланта, а и серьезной, тяжелой и упорной работы. Наши требования ко всем поступающим и работающим в студии должны быть велики. Пролетариат обязан сурово изгонять всякое верхоглядство, дилетантизм, подход к пролетарскому театру «с кондачка».

Опыт показал, что все противники театральной школы, как буржуазного пережитка, сами попадают под влияние самого губительного и архибуржуазного дилетантизма. Отвергая, как ненужный, план осуществления театральной системы и направления, не желая познакомиться с педагогическими достижениями в области сценической техники, они сами оказываются под началом у пятисортного, дешевого профессионализма или развязного любительства.

Само собой понятно, что как у пролетарского театра, так и у пролетарской театральной школы должна выработаться своя особая техника. Заимствуя сейчас наиболее бесспорное из технического арсенала буржуазного театра, мы должны со строгой критикой относиться к этому, стремясь найти новые пути. Все равно, как обучая арифметике или азбуке, мы берем сейчас старые учебники только для того, чтобы использовать опыт прошлого, и это ни на минуту не останавливает нашу работу над новыми учебными пособиями и особыми методами преподавания.

Студийная работа должна всячески поощрять в учащихся их инициативу и самостоятельность. Техническая выучка будет лишь своего рода обучением грамоте, которая откроет возможность для любой дальнейшей работы.

Поэтому пусть среди инструкторов будут люди разных театральных школ и направлении, но пусть они не пытаются противодействовать критическому направлению умов своих учеников и, главное, пусть они способствуют самостоятельной работе учащихся. Задача студии отнюдь не только подготовительно-педагогическая. Студии — это лаборатории новых исканий. В них производятся первые опыты создания пролетарского театра.

{93} В организационном отношении студии должны представлять из себя своего рода артистические коммуны, живущие дружной, общей жизнью. Инструктора в студии — это только старшие товарищи. Вся внутренняя организация студий должна создаваться самими участниками их. Обсуждение плана работы, выбор репертуара, работы над постановками совершаются всей студией или выбранной ею Коллегией.

Инструктора всех студий города составят вместе с представителями учеников специальную Коллегию для руководства всей театральной работой «Пролеткультов». Чрезвычайно важно объединить учеников различных студий для какой-либо общей работы, например, совместных уроков, и особенно одной постановки, которая сведет к одному фокусу всю работу районных студий. Такие «центральные постановки» (как я их называю) будут частично подготовляться в отдельных студиях, затем будут слажены в центрах. Такие постановки пьес с большим количеством действующих лиц будут не только хорошим экзаменационным испытательным спектаклем, подводящим итоги работе студий за известное количество времени, но, главное, они будут подготовлять дорогу для истинного коллективного творчества на театре.

Когда при помощи драматических студий «Пролеткультов» удастся создать несколько достаточно обученных трупп, можно будет практически поставить вопрос об использовании существующих театральных помещений для нужд рабочего театра.

Конечно, рабочие труппы будут уступать в своем техническом совершенстве, в «школе» актерам-профессионалам, но зато у них будет бесспорный перевес в революционном темпераменте, боевой классовой психологии, в смелом порыве к новому и, вероятно, даже в одаренности. Как в области политической и хозяйственной, малоискушенные и не имеющие подготовки рабочие смогли за короткий срок достигнуть крупных успехов, так и в сфере искусства, в частности театрального, пролетариат может рассчитывать на значительные завоевания.

{94} Через драматические рабочие студии «Пролеткультов» мы придел к истинному пролетарскому театру, который революционизирует сцену и создаст новое театральное искусство, отвечающее эпохе социалистического переворота и духу социалистического общества[[31]](#footnote-32).

# **{95}** Глава VIВопросы репертуара

## 1

Вероятно, никто не станет спорить, что самой нашумевшей пьесой русского репертуара периода войны была поставленная Студией Х. Т. переделка рассказа Диккенса «Сверчок на печи». Все рецензенты с восторгом отзывались как о постановке, так и о самой пьесе. Попасть на «Сверчка» было заветным желанием всякого москвича и провинциала. Восторгаться «Сверчком» стало модной театральной болезнью.

Конечно, в «Сверчке на печи» есть моменты самоотверженной любви, но общее впечатление от всей пьесы можно охарактеризовать словами: гимн мещанскому уюту, торжествующая песнь узкой семейной жизни, хвала теплому камину, сверчку на печи, детской люльке, ветчине, семейному благополучию и свадебному пирогу. Все эти элементарно пошлые темы сдобрены ловкой интригой, окутаны сантиментальной поэтической дымкой и уснащены обычным диккенсовским счастливым финалом, когда все разъясняется к общему счастью: пропавшие сыновья находятся, пошатнувшееся семейное счастье укрепляется, злодеи-богачи раскаиваются и добреют, любящие сердца соединяются узами брака.

{96} Если изобразить в театре апофеоз мещанского благополучия, — ничего лучшего не выберешь, как постановку «Сверчка» или «Гимна рождеству» (того же Диккенса), где хвала жареному гусю занимает не менее почтенное место, чем история раскаявшегося и подобревшего скряги.

Заметьте, что «Сверчок» есть еще лучшее достижение театра, ибо мы видели на образцовых сценах и «Осенние скрипки» и бесконечный ряд пьес Рышково-Потапенского жанра.

Первые годы революции не принесли никакого обновления русскому репертуару. Характерно, что даже театры, попавшие в руки Совдепов, в области репертуара шли по проторенной дорожке. Пролетарские драматические кружки, размножившиеся, как грибы, ринулись исполнять не какие-либо новые пьесы, близкие рабочему классу по духу, а старую ветошь буржуазной сцены третьего сорта.

С горечью приходится признать, что в области театра рабочий класс в эпоху социалистической революции попал под влияние буржуазных вкусов, да еще третьего сорта. В Москве и провинции в 1917 – 1918 гг. под флагом Совдепов, в социалистических кружках молодежи и студиях пролетарского театра исполнялись пошлости в роде «Жена на прокат», «Фиговый листочек» или грубые подделки под искусство Евдокимовых («Непогребенные») и белой («безработные»). Конечно, влияние второстепенных актеров, втершихся в заведование советскими театрами, и примазавшейся интеллигенции давало себя знать в этом подборе материала. Находились, однако, и целые организации (в роде «Секции фабричных и народных театров» в Москве), которые пытались пичкать пробудившийся народ стряпней Евдокимовых, Клепиковых и т. п. кухмистеров сцены. Более ответственные организации интересовались в первую очередь государственными театрами или двумя-тремя театрами в центре города, на виду у всех, а не театральной жизнью рабочих окраин.

Так случилось, что вопрос о репертуаре пролетарского театра и народного театра был только поднят, но ни в {97} коей мере не разрешен. Кое‑что намечено в этой области, но гораздо больше придется сделать в ближайшем будущем. Репертуар пролетарского театра еще предстоит создать.

С какими требованиями приходится подходить к вопросу о репертуаре пролетарского театра? Ромен Роллан в своей остроумной книге выдвигает три принципа для народного театра:

«Первое условие для народного театра — это служить местом отдыха. Театр должен служить местом физического и морального отдыха для рабочего, утомленного трудовым днем». Исходя из этой мысли, Роллан осуждает, например, «Власть тьмы», как пьесу, «скорее способную нагнать уныние на народную аудиторию, чем принести ей пользу».

«Второе условие — это служить источником энергии. Театр должен избегать всего, что угнетает и принижает Он должен поддерживать стойкость и энергию духа».

В‑третьих, наконец, «театр должен служить делу умственного развития». «радость, бодрость и знание — вот три основных условия народного театра». «Народный театр должен избегать двух противоположных излишеств, которые столь обычны в его практике. С одной стороны, морализующей педагогии, извлекающей холодные уроки из живых творений; это и не эстетично и не целесообразно, так как недоверчивая публика чует, что ей преподносят поживку и отворачивается от нее. С другой стороны, надо избегать бездушного дилетантизма, желающего во что бы то ни стало только развлекать народ: это позорная игра, за которую народ не всегда поблагодарит»[[32]](#footnote-33).

Эти замечания с некоторыми дополнениями и поправками можно применить и к пролетарскому репертуару. Театр должен давать рабочему классу стимул к радостному приятию жизни, повышать его бодрое революционное настроение, обогащать его опыт и круг его знаний. Но при этом надо избегать всего нехудожественного, грубо тенденциозного морализующего.

{98} Глубоко прав был Луначарский, когда писал о репертуаре социалистического театра: «не дай бог, если кому-либо захочется констатировать в пяти актах преимущество короткого рабочего дня или даже свободы слова и печати». «Новый театр должен быть на высоте античного по простоте архитектуры пьесы и по высоте религиозно-философской мысли, но без чуждой нам декламаторской монотонности греков. Он должен обладать всей пышностью внешних и психологических красок Шекспира, но без его чрезмерной объективности, ибо, держась ее, только титану возможно играть положительную культурную роль. Он будет проникнут гражданским и культурным пафосом лучших произведений Шиллера без его сентиментальной умеренности, связывающей крылья его полетам»[[33]](#footnote-34).

В первую очередь пролетарский театр должен попытаться найти пьесы, проникнутые истинно-коммунистическим духом.

Надо сознаться, что сейчас таких пьес почти что нет вовсе. На первых порах вряд ли можно будет найти больше десятка пьес, сколько-нибудь приближающихся к этим требованиям; к тому же часть их остается непереведенной на русский язык.

Если даже расширить наши требования и включить пьесы, так или иначе касающиеся революционной борьбы народных масс или бичующие капиталистический уклад жизни, то и в этом случае у нас окажется небольшой выбор пьес, в сущности уже достаточно много раз называвшихся и почти всем хоть по имени известных.

В этот список войдут: «Зори» Верхарна (хотя пьеса проникнута чуждой пролетариату идеей о герое, творящем историю) «Ткачи», пьесы Голсуорси («Толпа», «Борьба», «Справедливость»; приходится оговориться, что в «Борьбе» звучат все же ноты «примиренчества», а в других пьесах преднамеренная тенденциозность нарушает впечатление), «Гибель “Надежды”» Гейерманса, «Катастрофа» Делла Грация, {99} пьесы Ромен Роллана из эпохи французской революции: «Волки», «Взятие Бастилии», «Дантон»[[34]](#footnote-35), совсем неизвестные в России пьесы ирландских драматургов — леди Грегори (напр., «У врат тюрьмы»), Йетса (напр., «Кэтлин из рода Хулиген»), сатиры О. Мирбо («Эпидемия», «Бумажник», «Вор», «Раб наживы» и его же «Жан Руль»), некоторые пьесы Бернарда Шоу («Ученик дьявола», «Профессия г‑жи Уоррен» «Шоколадный солдатик»), «Люнгор и К» Бергстрема.

Большинство этих пьес во многих отношениях представляют для русского зрителя чисто исторический интерес.

Список пьес русских авторов еще труднее составить. Довольно много драматической литературы появилось за эти годы, но слишком мало среди нее действительно удачных вещей. Из пьес, рисующих Советскую Россию, более других интересны: «Город в кольце» Минина и «Красная Правда» покойного Вермишева. Из многочисленных пьес А. Луначарского можно назвать более или менее подходящими для пролетарского театра: «Канцлер и слесарь», «Королевский брадобрей» и «Фома Кампанелла». «Лена» Плетнева интересна по мысли, но довольно слаба по драматическому выполнению.

Ни одна из перечисленных пьес все же не может быть признана образцовой для социалистического театра. И пролетарский театр с самого начала обречет себя на гибель, если он замкнется лишь в круг пьес в роде указанных выше. Необходимо использовать и сокровищницу прошлых столетий. Даже из репертуара современного театра можно выбрать не один десяток прекрасных пьес, художественное значение и общественный смысл которых пролетариат оценит гораздо лучше, чем теперешняя мещанская аудитория. Этот классический репертуар будет полезным для воспитания {100} вкуса, как необходимая школа, как единственное орудие борьбы против театральной пошлости.

Руководители рабочего театра, увлекающиеся пьесами обязательно из рабочего быта и непременно с социалистической тенденцией, только оттолкнут массу от театра и придут сами к пьесам вроде «Непогребенных» и «безработных».

В театре рабочем должны звучать ноты романтического героизма и пафоса борьбы, но там же должен слышаться беззаботный смех и разливаться бодрое безудержное веселье. Пусть пройдут перед массой все эпохи прошлого и все лики театрального творчества. Этот старый репертуар перед рабочей аудиторией и в трактовке рабочих групп может преобразиться и явиться совсем в новом виде.

Рабочий и будущий социалистический театр не станут отрекаться от пьес прошлого. В репертуар должны быть включены прекрасные образцы искусства минувшего и настоящего: некоторые пьесы греков, трагедии и комедии Шекспира («Гамлет» и «Лир», «Сон в летнюю ночь» и «Юлий Цезарь»), Кальдерона («Стойкий принц»), Мольера («Мнимый больной», «Мещанин в дворянстве», «Тартюф»), Лопе де Вега («Овечий источник»), Шиллера («Разбойники», «Вильгельм Телль»), Мериме («Жакерия»), Ибсена («Оранд», «Доктор Штокман», «Строитель Сольнес»), «ревизор» и «Женитьба», «Лес», «Гроза», «Бесприданница», «Плоды просвещения» и многое другое.

Многие пьесы и классического и социалистического репертуара предстоит еще перевести или извлечь из архивной пыли забвения, репертуар не только пролетарского, но даже вообще обновленного театра требует еще большой работы и новых поисков.

Чтобы хоть сколько-нибудь обойти эту скудость репертуара, придется широко прибегнуть к трудной, неблагодарной и многими справедливо оспариваемой работе по инсценировке романов и рассказов. В виде материалов для инсценировки можно указать романы Уэльса, посвященные будущему, «Овод» Войнича, «Пелле-завоеватель», «Жерминаль» Зола, произведения Пьера-Хампа («На рельсах» — полностью {101} не переведена), романы Франка Норриса об американских хлебных синдикатах, рассказы и повести Джека Лондона, Уптона Синклера и др.

Из небольших вещей, любопытных для инсценировки, можно назвать произведения А. Гастева (Сборник «Поэзия рабочего удара»), Уота Уитмена, Верхарна и др.[[35]](#footnote-36)

Наконец, придется широко применить принцип импровизаций. Commedia dell’arte имеет все основания возродиться сейчас в России. Пусть режиссер или кто-нибудь даст труппе рабочих какую-либо тему, в двух словах, может быть, он наметит несколько типов, два‑три момента в развитии сюжета, — все остальное: диалог, ход фабулы, развязку будут импровизировать сами исполнители, может быть, при участии публики.

Жажда самим писать пьесы или импровизировать их обнаруживает в массе здравый театральный инстинкт. Когда он несколько оформится и пройдет искус театрального опыта или школы, у нас выработаются новые пролетарские драматурги, и дело репертуара будет упрочено.

Пока придется признать, что репертуар пролетарского театра еще не создан.

## 2

Недостаток подходящих для нового театра пьес ставит на очередь вопрос о переделке пьес старого репертуара. Иными словами, ставится вопрос — можно ли «искажать» пьесы постановкой?

Я сознательно употребляю слово «искажать» потому, что речь будет идти вовсе не только о каких-либо купюрах или приспособлении пьес к постановке, а также и о сознательном нарушении замысла автора. Вопрос стоит так — обязан ли театр (режиссер, актер, художник) при постановке пьесы на сцене строго следовать намерениям автора, {102} или он имеет право претворять, переделывать, перерабатывать пьесу согласно собственным заданиям и стремлениям.

Должны ли мы с робким пиететом относиться, скажем, к великим титанам драматургии и стремиться воплотить их произведения на сцене именно так, как они сами это сделали бы, или мы имеем право коренным образом разойтись с их намерениями и переделать даже классические пьесы на свой лад? Можно ли рассматривать пьесы лишь как сырой материал для режиссера, как простой сценарий, как намек для самостоятельной сценической работы, или режиссер обязан быть только посредником между автором и публикой?

Со всей решительностью и убежденностью я разрешаю эту дилемму целиком в пользу режиссера. Да, пьеса только сценарий. Да, намерения автора для театра не обязательны. Да, пьесы можно и следует переделывать и «искажать».

Всем защитникам авторских прав я прежде всего напомню, что вся история театра есть, в сущности, история того, как пьесы на свой лад перерабатывались актерами, режиссерами, переводчиками и т. д.

Разве за все триста лет, протекших после смерти Шекспира, где-либо, когда-либо ставились его трагедии и хроники не в переработке? Русская сцена более или менее подлинного Шекспира увидала лишь во второй половине XIX в. Но разве это был все-таки Шекспир, а не пьесы «по Шекспиру»? Разве «Двенадцатая ночь» или «Цезарь» Художественного театра не являются основательными переработками Шекспировского текста? В такой же собственной переделке давал Шекспира берлинцам Макс Рейнхардт, а до него все великие трагики от Сальвини до Муне-Сюлли.

То же самое с пьесами греков. Много раз видели они европейскую сцену, и всякий раз они являлись в новом, модернизированном костюме Если за последние годы греческий репертуар снова появился в европейских театрах, то исключительно благодаря переделкам Гофмансталя и др.

А разве многие наши классики не в таком же положении? Мы видим переделку «Недоросля», переработанного «Бориса Годунова», сокращенную трилогию А. Толстого; не говоря {103} уже о переделках из романов — «Ставрогина» (а не «Бесы»), «Катюшу Маслову» (а не «Воскресение») и т. д.

Первое, что допускают многие по отношению к пьесам, это сокращения, производимые в интересах сценичности. Даже блестящий писатель далеко не всегда драматург, даже драматург часто бывает глух к особым требованиям сцены. Когда пьеса проходит через горнило сценической постановки, — сразу появляются ее слабые (для театра) места — длинноты, медлительность темпа, чрезмерная «литературность» и т. д. Поэтому почти никто не станет спорить, что купюры (а это уже первый шаг к «искажению») допустимы. Интересы сценичности должны быть соблюдены, иначе лучшая пьеса будет обречена на провал.

И мы действительно видим, что большинство пьес, особенно прошлых эпох, идет у нас на сцене с существеннейшими сокращениями. Отказаться от права «вымарывать» пьесы, значит отказаться от постановки сотен интересных, талантливых, образцовых пьес.

Но сокращений мало. Часто приходится делать и перестановку отдельных сцен; соединение двух сцен в одно и т. д. Это обычная работа режиссера, например, над Шекспиром. Признать право таких перестановок — значит сделать второй шаг в сторону «искажения» пьес.

Но не будем останавливаться на этих приемах переделок пьес для сцен, в сущности давно уже узаконенных театральным обычаем всех стран. Пойдем и дальше.

Ведь литературные произведения, написанные для сцены, всегда учитывают лишь технику и приемы театра современного драматурга. Пьеса остается без перемен в последующие десятилетия, а техника сцены все время меняется и усложняется. Чтобы ставить пьесы прошлого в теперешнем театре, приходится неизбежно учитывать новую технику и соответственно приспособлять и пьесы.

Но если пьеса отстает от театральной техники, то еще более она отстает от новых настроений и взглядов. Прекрасные пьесы становятся абсолютно неприемлемыми для сцены, благодаря, напр., реакционным (с современной точки {104} зрения) тенденциям. Почему же в таком случае не видоизменить замыслы автора и не придать пьесе те ноты, которые найдут отзвук в современной аудитории? Почему будет грехом исключить из «Фуэнте Овехуна» мотивы восхваления королевской власти и концентрировать все действие вокруг борьбы крестьянства? Замысел автора исказится, но пьеса ничего не потеряет и приобретет новую ценность для современного зрителя.

Зачем ставить «Юлия Цезаря» вместе с последними сценами возмездия, к тому же сценически слабыми? Почему же «Зори» не переделать коренным образом, чтобы ослабить культ личности и выдвинуть толпу и придать пьесе больше нот современности?

Да, идея автора исказится. Но что же из этого? Никто не станет выдавать переделанных пьес за подлинные. На афишах будет стоять «по Верхарну» или «по Шекспиру». Зато наш скудный репертуар обогатится рядом сценичных пьес, полных драматизма, близких нам по настроению и темам.

Ведь не надо забывать, что автор сам часто не понимает своего произведения и ценит в нем совсем не то, что является наиболее ценным. Каждая эпоха вкладывала в «Гамлета» свое собственное толкование. Это естественно и правильно. Это было и будет. Только поэтому многие пьесы так долго держатся в мировом репертуаре.

Но кто перетолкует пьесу?

Критик пишет статью и своим пером дает то или иное толкование пьесы. Но режиссер, художник, актер могут толковать пьесу только путем постановки. Если критику разрешается в своей статье «извратить» произведение, вложить свое особое понимание его, то пусть и режиссеру будет дано право показать, как он понимает пьесу, что в ней он ценит и хочет выделить, что считает ненужным и отбрасывает.

Разумеется, если мы задаемся целью дать спектакли по истории театра, мы будем придерживаться духа автора и эпохи. Но, работая для современности, мы имеем полное право переделывать пьесы, романы и рассказы, чтобы создать из {105} них новые драматические произведения, сценичные, близкие нашей эпохе.

У нас нет сейчас обширного репертуара — тем более оснований решительно прибегнуть к методу приспособления прошлых пьес к современности. Да это уже и делается, правда, покуда главным образом в опере. Мы уже имеем «Ивана Сусанина» вместо «Жизни за царя», новых «Виндзорских кумушек» вместо оперы Николаи, другую оперу вместо «Фиделио» Бетховена и т. д.

Надо с той же решительностью приняться за переделку и драматических произведений. Пусть пьесы будут для режиссера и его помощников лишь канвой для самостоятельной работы. Довольно рабского пиетета перед традицией!

Поднятый мной в печати («Вестник Театра» № 1, февраль 1919 г.) вопрос о необходимости переделывать пьесы, приспособляя их к новым запросам, встретил живой отклик у деятелей нового театра. Тут и там были сделаны попытки такого рода. Однако нашлось много людей, выступивших на защиту неприкосновенности пьес. При этом указывалось главным образом на то, что переделка нарушает единство стиля произведения. Нечего говорить, что при переделках следует сохранять единство стиля и манеры, чтобы не превращать пьес в причудливую мозаику из драгоценных камней, булыжника, щебня и обрубков. Но здесь может быть два определенных подхода: или переделывать пьесу, сохраняя общий дух автора, или использовать готовую пьесу, лишь как сырой материал, и вносить в нее совсем новое содержание, и придавать иной темп и стиль.

Приведу конкретный пример для иллюстрации моих положений. Весной 1919 г. Московский Пролеткульт по моей инициативе начал готовить постановку переработанных «Зорь» Верхарна. Начавшаяся мобилизация, бросившая большую часть работников Пролеткульта на фронт, оборвала работу в самом начале. Остался лишь намеченный коллективно в ряде совещаний общий план переделки пьесы.

Приступив к «посягательству» на творчество Верхарна, мы заранее стремились по мере сил сохранить характер и {106} «темп» пьесы: ее строгий, без улыбки, пафос, глубокую символичность, гениальные исторические обобщениям все другие особенности этой поистине злободневнейшей и прозорливейшей пьесы.

Против нее у нас было, однако, несколько существенных возражений. Вся пьеса чересчур выдвигала на первое место «героя», творившего историю, толпа была чересчур пассивной, временами почти тупой «герой» Эрениан — слишком часто освещался бенгальским огнем и к тому же он чересчур утомительно много говорил — говорил о себе, о своих делах, о своих мечтах, о своих планах и пр. и пр.

Но и это не все — «герой», который должен был бы олицетворять мозг и волю пролетариата, проявляет то нерешительность, то половинчатость. Он готов идти на уступки и переговоры. Он — по нашей политической терминологии — «соглашатель». Прекрасная сцена на Авентине теряет весь свой героический пафос благодаря «меньшевизму» Эрениана. Как может иметь успех пьеса, где пролетариат отражен в таком нетипичном для современности облике?

Выдвинуть толпу, придать Эрениану другой характер такова была первая задача переработки.

Вторая — касалась техники пьесы. «Зори» длинны, громоздки, скорее литературны, чем сценичны. Ясно их надо сильно сократить, во-первых, и превратить слово в дело, во-вторых. Зачем, в самом деле, бесконечные сцены с Кларой — такие вялые и почти анемичные? Зачем Эрениан станет рассказывать о восстании народа и братании с врагом (сцена 1, III действия), если театр может *показать* эти сцены? Можно и должно значительно сохранить пьесу, сделав ее менее «разговорной», более динамической, скупой на слова.

Однако, переделки и сокращения не завершают дела. Отчетливо чувствуется необходимость некоторых *дополнений*. Прежде всего, в этой пьесе, посвященной классовой борьбе, совсем нет представителей ненавистного врага, против которого поднимается восстание. На секунду появляется кучка генералов, мельком проходит совершенно безличный консул — и только банки и парламент, которые поносит Верхарн, {107} остаются «словами». Истинные владыки Великого Города остаются в тени. Конечно, этот драматический прием иногда может быть исключительно эффектным. Герой, вовсе не появляющийся на сцену, часто более впечатляет. Но для этого соответственно должна строиться пьеса, концентрируя свои невидимые лучи психического воздействия на герое, остающемся за кулисами. У Верхарна этого нет. Он, увлекшись красноречием Эрениана, как то забывает о лагере его противников. Хочется поэтому добавить одну краткую сцену — отрывистую, жуткую — заседание сената при колеблющихся свечах — под шум пальбы и гул восстания. Какие-то странные фигуры дельцов биржи и парламента. Они скупы на слова, как и на деньги. Они чувствуют гибель. Готовят предательство и подкуп. Боятся и играют ва-банк. Собираются бежать и не прочь рискнуть последним.

Такая сцена сразу придаст реальность тем образам владык города, о которых в пьесе лишь говорится.

Чтобы сделать более яркой личную, интимную психологию отдельных участников борьбы, взамен сцен лирических Эрениана с Кларой намечалось несколько небольших сцен — диалогов людей из толпы — мать с сыном, двое возлюбленных, два друга и т. д.

Наконец существенное дополнение хотелось сделать и в финале пьесы. Верхарн гениально провидел борьбу не только против милитаризма и империализма, но и против парламента. У него почти на устах слово «Советы». Конечно, вводить прямо эту терминологию трудно — но надо поставить точки над i, выдвинуть диктатуру пролетариата возможно более резко. Больше того. У Верхарна прославляется конец войны и братство трудящихся, но все действие замкнуто в Пределах одной страны. Сейчас мы до такой степени живем в обстановке международности, что нам естественно закончить пьесу именно таким интернациональным мотивом. Восстание и победа трудящихся совершились не только в Великом городе, но и в других странах. Похороны Эрениана превращаются в празднество, ибо *пришло радио* о победоносной революции в стране гор или республике Звездного {108} флага (Как пришло радио о Венгрии во время партийного съезда)

Общая линия пьесы намечалась как развитие событий от хаоса и разложения (война, пожары, голод, озлобление) к синтезу, от разрушения к творчеству, от войны через революцию к миру.

В сценическом отношении предполагалось выделить 4 – 5 основных действий и сопроводить их интермедийными вставками (перед воротами города, заседание сената, ряд диалогов и пр.).

Краткий скелет пьесы сводился, таким образом, к следующему.

Сцена на перекрестке рисует осажденную страну в огне и хаосе. Вражда различных социальных групп. Крестьяне озлоблены против горожан и рабочих. Нищие ненавидят фермеров. Народная масса, голодная, утомленная войной, всколыхнулась, но еще неизвестно, куда устремится, В смерти старика Эрениана — намек на зарю освобождения. В словах рабочего — вера и предсказание победы. Здесь же должен явиться не только Эрениан, как сын и как вождь, но и Эно, как тип человека, идущего путем компромисса. Перед восстающей толпой намечаются два пути.

Толпа идет за Эренианом к воротам не для того, чтобы участвовать в похоронах старика; нет — это деревня идет войной, это аграрное движение революции. Крестьянство рвется, чтобы: соединиться с восставшим пролетариатом в городе (стачка, Авентин).

Но ворота города крепки. Силы владык города еще не сломлены. Перед ними генералы и армия на страже ворот. Перед восставшим народом — милитаризм.

Где-то здесь должна быть вставлена сцена в сенате. Сенат встревожен. Пролетариат в городе восстал. А под стенами толпы восставшего крестьянства. Как быть? Солдаты ненадежны. Мысль консулов обращается к испытанному приему провокаций — попытке подкупить одного из вождей народа, не неподкупного и безупречного Эрениана, а Эно. Эта роль соответственно перерабатывается.

Затем Авентин. Центр пьесы — перелом в действии. Вся сцена коренным образом перестраивается. Слова Эно переходят к Эрениану. Он решителен и упрям, он против соглашений. Эно, малодушный, подкупленный или мечтающий о карьере, за мировую. Кто-то в этом споре о тактике стоит за террор, за единичное усилия. Но Эрениан победил. — Октябрьская революция предрешена. Мы накануне восстания.

Теперь два дополнительных момента. Сцена в окопах. Подготовка организованного братания. Может быть, тут же краткая сцена Клары с Эренианом. Она пришла сюда в поисках мужа.

{109} Затем ряд небольших лирических сцен — переживания участников перед боем в трагические часы революции.

Час восстания пробил — крестьянство соединилось с пролетариатом великого Города. Солдаты: вражеских полков перебили офицеров и присоединились к восставшим.

Сцены борьбы и победы. И среди них — смерть Эрениана, убитого из-за угла рукой может быть даже Эно.

Последнее действие начинается торжественным похоронным шествием (труп вождя стоит посреди театральной залы, на высоком катафалке).

Похоронные обряды: переходят в празднество победы. Получена весть о победе пролетариата в других странах. Похоронные напевы превращаются в победный гимн. Вся толпа (и зрительный зал, может быть) радостно воспевает братство трудящихся.

Таков основной абрис переделки «Зорь», как он обрисовался на нашей совместной работе. Предполагалось, что полная законченная переработка совершится в процессе постановки, на репетициях[[36]](#footnote-37).

Пусть при таких переработках будут совершаться ошибки. Мы научимся на них. Я предпочту даже плохо переделанные пьесы той — ей-богу же классической рухляди — которой нас пичкают все современные театры.

# **{110}** Глава VIIНовые пути театра

Перед пролетарским театром, который порвет со всей рутиной и условностью старого театра, откроются безграничные технические возможности. Он будет порой возвращаться к прошлым векам и, организуя шествия и празднества, учиться кое-каким техническим приемам у средневековья. Почему, например, не послать по городу торжественных герольдов, которые будут трубить на перекрестках, кричать «ойэ! ойэ!» и во всеуслышание сообщать о готовящемся спектакле или празднестве?

Пролетарский театр охотно использует опыт массовых зрелищ, столь богатый у древних греков и римлян. Он с благодарностью примет многие достижения и уроки, которые дают Художественный театр и его Студия. Даже стиль условных упрощенных постановок будет применен при некоторых случаях, разве, в самом деле, постановка «Зорь» Верхарна не требует известного обобщения, отрешения от всяких национальных и временных особенностей? Пьеса изображает революционную борьбу пролетариата вне всяких конкретных исторических и бытовых условий, — она словно синтезирует ее. Естественно, что и костюмы, и декорации, и общий стиль исполнения должны иметь тот же обобщающий {111} характер. Это не бельгийский рабочий, а пролетарий мира, с присущими всем рабочим чертами психологии, бытовых особенностей и костюма «Великий город» — это не Брюссель или Лондон, это — капиталистический город вообще, символ всепожирающей столицы.

Но если пролетарский театр охотно будет пользоваться опытом веков, то он вовсе не будет страдать эклектизмом. Весь этот многоликий опыт будет претворен и преобразован в интересах и применительно к задачам новою театра, объединяющего актеров и зрителей в одном творческом порыве.

Это совместное творчество зрителей и актеров прежде всего отразится на технике нового театра

Сам театральный зал должен будет подвергнуться архитектурным переменам, облегчающим это слияние сцены с зрительным залом. Здесь возможно несколько вариаций. Авансцена входит в зал большим полукругом (как в мюнхенском Художественном театре или нью-йоркском «Гипподроме») и образуется широкий просцениум, вводящий актеров в среду зрителей Все зрелище переносится со сцены в партер, т. е. театр превращается в подобие цирка Это еще теснее связывает место, где играют, с местами для зрителей, но, конечно, сводит на нет декоративную сторону спектакля. Зрительное впечатление будет создаваться уже не при помощи больших полотен, а путем небольших сооружений, не загораживающих актера, видоизменением убранства пола, переменой освещения. В большинстве случаев современный драматический театр нельзя будет использовать для таких Целей без коренной перестройки Истинный театр будущего по архитектурным своим особенностям должен применить принцип амфитеатра вместо ярусов и допустить использование не только сцены, но и арены (партера) Уже описанный мною «Гипподром» (в Нью-Йорке) очень остроумно подошел к разрешению этой архитектурной проблемы. Он имеет только два яруса, т. е. два амфитеатра один над другим. Эти ярусы идут широкой дугой вокруг полукруга просцениума, очень похожего на арену цирка. Кроме того, имеется {112} грандиозная сцена: цирк сочетался здесь с театром и в духовном и в архитектурном отношении. Новый театр Рейнхардта в Берлине, перестроенный в 1920 году из цирка — сочетает очень большую сцену с примыкающей к ней ареной.

У нас таких театров нет вовсе, и для некоторых постановок придется воспользоваться зданиями цирков. Однако, в небольших театральных и концертных залах, я думаю, ложно будет применить перенесение сцены в середину залы. Для этого придется только поставить невысокую эстраду посредине залы. Смена декораций сведется к перемене мебели или освещения, актеры будут приходить с разных концов залы и уходить в среду зрителей[[37]](#footnote-38).

На первое время практичнее всего приспособить существующие театры к новым требованиям по примеру японцев. У них, как известно, на уровне сцены сделаны два помоста, которые идут прямо через зрительный зал к выходам, так, как у нас идут проходы между кресел партера. Эти помосты, примерно на один аршин выше пола партера (публика сидит прямо на полу). По этим помостам идут и актеры на сцену и зрители, чтобы попасть на свое место в партере.

Когда японский актер идет по этому помосту назад в публику, то его иногда целуют, обнимают и приветствуют.

Та же близость актера к зрителям имела место и в старинном европейском театре. В шекспировском театре на сцене были устроены ложи. В театрах Италии и Франции наиболее почетные гости занимали место по бокам просцениума, и действие разыгрывалось непосредственно между ними.

В большинстве случаев в наших театрах будет нетрудно построить один центральный помост, примыкающий к сцене {113} где-нибудь около суфлерской будки. Помост аршина два‑три ширины и, конечно, без перил будет постепенно спускаться и сходиться с полом еще в самом зрительном зале. Этот помост будет служить не только для того, чтобы открыть артистам, так сказать, дверь в четвертой стене для входов и выходов, — он будет и ареной драматического действия. В японском театре мне приходилось видеть, как наиболее драматические моменты пьесы (сцены преследования, столкновения, мольбы о пощаде, убийства) разыгрывались на этом помосте, в непосредственной близости к зрителям. Для режиссера это расширение сцены и изменение угла зрения, под которым зрители будут смотреть на происходящее (не с одной стороны, а со всех), даст повод для новых комбинаций групп и иного, более свободного планирования всей пьесы.

Первым техническим приемом нового театра будет фактическое уничтожение рампы путем создания этого центрального помоста. На нем в самой среде зрителей будут разыгрываться многие сцены пьесы, актеры будут выходить из тех же дверей, что и публика.

Быть может, придется не ограничиваться одним помостом, а прямо перенести некоторые сцены в те или другие места залы.

В некоторых случаях это будет содействовать непосредственному вовлечению зрителей в сценическое действие, разумеется, однако, что пьесы без толпы в качестве действующего лица не могут дать зрителям ни возможности, ни материала для участия в спектакле

Как же вовлечь зрителей в игру при постановке таких пьес с массовыми сценами?

В эллинскую эпоху хор являлся олицетворением зрителей. Через него толпа принимала участие в изображаемом зрелище. Буржуазный, классовый театр, естественно, не мог создать атмосферу, необходимую для объединения всего театра в едином чувстве, для слияния актеров с зрителями

В пролетарском театре при исполнении пьес, где действующим лицом будет масса, борющаяся и страдающая, {114} склоняющаяся под ударами и победно рвущаяся вперед, можно будет довольно легко добиться соучастия зрителей в спектакле. Это будет облегчено самой организацией нового театра, при которой пьеса уже до постановки будет хорошо известна и близка большинству зрителей. Ведь они не только прочтут ее или примут участие в дискуссии по ее поводу, но будут присутствовать на репетициях, войдут в стиль постановки пьесы, будут знать тон, в котором ведется пьеса, мотивы, которые там поются, слова, которые выкрикиваются.

Все это поможет сознательному и тактичному вмешательству зрителей в пьесу, разумеется, здесь могут быть и шероховатости и несообразности, нарушающие впечатление от спектакля. Все это наладится не сразу. Попытки в этом направлении во всяком случае надо будет сделать.

Первые опыты, мне кажется, можно будет сорганизовать таким, например, образом. При постановке пьес Ромен Роллана из французской революции, в моменты, когда на сцене раздается пение «Марсельезы» или «Ça ïra», — зрители втягиваются в это пение, в крики, сопровождающие его, и даже совершают некоторые действия: подходят к сцене и помосту, воздевают руки, аплодируют, машут платками.

В «Зорях» Верхарна легко выделить такие же моменты, где зрителям легко будет войти в спектакль активными действующими лицами. Можно ввести или хоровые моменты, на мотивы широко известные («Интернационал» — конечно, с иными словами) или какие-либо другие коллективные выступления: возгласы ужаса, торжества и т. д.

Даже современный театр и нынешняя церковь уже дают несколько примеров аналогичного коллективного творчества. Во всех театрах Парижа и Лондона, расположенных в рабочих кварталах, солист-певец постоянно старается создать из зрителей хоры, ему подпевающие. Кому приходилось слышать в маленьких окраинных театриках Парижа талантливого певца Монтегюса в его бичующих буржуазию песенках, тот, наверное, помнит, как легко удается ему создать из аудитории соисполнителей, мощно подпевающих {115} припевы песенок и создающих слабому голосу певца звучный резонанс.

В католических мессах (напр., во время праздника Тела Господня) и в православных пасхальных службах некоторых областей России легко создается такой же импровизированный хор из всех присутствующих, оставляющий потрясающее впечатление даже на людей, глубоко враждебных всяким религиозным церемониям.

О формах коллективного творчества в театре я говорю в другом месте[[38]](#footnote-39). Здесь я приведу лишь несколько основных тезисов, касающихся этого вопроса.

«Коллективное творчество отнюдь не следует смешивать со всяким массовым художественным действием, напр., многоголосной декламацией, выступлениями хора в опере, массовыми сценами в драматических спектаклях. Коллективное творчество в театре характеризуется: а) стремлением участников его воплотить в сценических образах высшие интересы: коллектива (т. е. коммунистический идеал во всем его разнообразии), б) товарищеской организационностью работы, отвергающей всякую авторитетность и дающей широкий простор критике, в) сознательным отношением каждого участника к общим поставленном задачам. Коллективное театральное творчество может выявиться, например, при следующих условиях:

а) Каждый участник должен, по мере возможности, стать активным работником во всех областях постановки; проработать текст пьесы и отдельные роли, обдумать декорации и музыкальную сторону пьесы, дать ей свое толкование, создать режиссерский план постановки и т. д.

б) При постановках должны творчески соединяться усилия режиссеров, актеров, художников, музыкантов, писателей и т. д., ибо только при таком совместном труде театр будет полнозвучно отражать искусство в целом.

в) Единоличный режиссер может быть заменен руководящей группой, которая в течение всей своей работы будет привлекать к активному участию другие силы кружка с тем, чтобы все детали постановки были обсуждены и творчески выработаны на репетициях. Разумеется, при этом фактическое ведение репетиций каждый раз поручается режиссерской группой одному лицу.

г) Текст работы часто может быть взят лишь за основу, в качестве подходящего сюжета и литературного материала и затем переработай по указаниям участников в совершенно новое произведение.

{116} д) Особое внимание надо будет обратить на сложные творческие организации не только отдельных сцен, но и целых пьес, т. е. творческое создание новых драматических произведений, согласно избранной теме или сюжету.

е) Можно сделать попытки вовлечения зрителей в активную работу над постановками, привлекая их к выбору пьес, к оценке постановок и даже к постепенному соучастию в массовых сценах.

Делая опыты в области коллективного театрального творчества не следует думать, что новый театр непременно создастся именно из этих попыток. Многие постановки произведенное по методам индивидуального творчества, будут отражать новую эпоху, как скоро они отразят в себе идеалы коллективизма. С другой стороны иные коллективное постановки пойдут во вред театру будущего, раз в результате их мы увидим сценические зрелища, не отвечающие духу рабочего класса».

Начало коллективного творчества пролетарский театр может применить в полной мере и в драме, и в опере, и в трагедии. Конечно, только с развитием пролетарского театра и ростом культурности и сознательности пролетарских масс это хоровое начало найдет себе вполне идеальное воплощение в театре. Актер явится тогда только «зачинателем» действия, «запевалой» коллективно творимой оперы, «первым актером» многочисленной импровизированной труппы.

Сейчас пролетарский театр будет лишь нащупывать эти новые пути применения хорового начала к театру, преображенно воссоздавать театр прошлого, который не знал губительного деления на пассивных и активных участников театра, — на тех, кто действует, и тех, кто только смотрит.

Можно, несомненно, найти и другие способы и средства вовлечения зрителей в спектакль. Возможно, например, попытаться создать иные формы сценического действия. Представьте, что рассказчик или сказитель будет описывать или рассказывать какую-либо былину, драматическое повествование, эпическую поэму, а толпа станет изображать описываемое в действиях и звуках

Под открытым небом некоторые из этих своеобразных импровизаций будут особенно легко осуществимы. Здесь «зачинатель» драматического действия может скорее своим {117} примером вовлечь зрителей в игру, и так создастся общий хор, совместная драматическая игра, общий пляс.

Возможно, конечно, применение и других новых приемов постановки или использование некоторых старых методов театральной техники.

При кинематографических сеансах пролетарского театра, напр., вместо укоренившегося музыкального аккомпанемента или, вернее, наряду с ним, следует ввести и чтение. (Это делается, напр., в Японии). Текст актеру придется импровизировать, может быть, каждый раз по-разному. Явиться таким чтецом-импровизатором для актера будет, несомненно, очень заманчивой и часто весьма благодарной задачей.

Из старинных театральных форм следует приветствовать возрождение «пролога», который таким простым средством (чтением обращения к публике) достигает интимной близости между залой и сценой.

«Пролог» может быть создан самыми разнообразными способами. При инсценировке романа — его роль будет выполнять чтец, всегда более близкий зрителям, более понятный, более «свой», чем актер.

Для пьес «преувеличенного» стиля, вроде «Женитьбы» или «Ревизора», «пролог» мог бы явиться чем-то средним между суфлером и автором. Он одет в костюм 30 гг., перед началом действия он представляет зрителям всех действующих лиц с краткой характеристикой (подлинными словами Гоголя), во время действия он (сидя, как чтец, с боку, в особой нише, или в углу авансцены) следит по книжке и подсказывает актерам, когда они запинаются. Этот явный суфлер, думается, ничуть не будет ослаблять впечатления. Истинно восприимчивая аудитория никогда не отвлечется от сцены из-за присутствия «пролога» у рампы. В японском театре люди в черной одежде (в черной — ибо их не надо видеть) прибирают сцену во время действия, подают актерам нужные им предметы, поправляют их одежду и сидят затем у них за спиной на корточках и читают им роль по тетрадке. Даже европеец скоро приучается не обращать внимания на этих людей. Японец их просто не видит.

{118} Еще разительнее наблюдать психологическую силу театральной иллюзии в японских театрах марионеток. Каждую марионетку, величиной приблизительно в 11/2 – 2 аршина, приносят на сцену три человека. Один, с незакрытым лицом и в костюме, соответствующем костюму куклы, является главным актером и двигает у куклы голову. Два другие, в черных костюмах и с закрытыми лицами, двигают: один — ноги, другой — руки марионетки. При этом третий (с соучастием своего помощника) читает все роли. И что же? Японец не видит никого из этих четырех живых людей, которые даже не делают попыток скрыть себя от взоров, а видит и слышит только марионетку: для него именно она играет. Европейский ребенок, увидав этот театр, тоже задает вопрос: эти куклы живые? И даже взрослые через полчаса привыкают к странной обстановке и захватываются драмой, разыгрываемой куклами.

Все эти примеры заставляют думать, что и у нас аудитория будет увлекаться содержанием изображаемой драмы или комедии независимо от технических условностей, которые будут применены.

Форму пролога в том виде, как я указал выше, следует во всяком случае предпочесть тем традиционным вступительным лекциям перед спектаклями, которые считаются почему-то особенно необходимыми в театрах для широкой массы. Многократные примеры убеждают, что зрители во время таких лекций поглощены, главным образом, одной мыслью: «когда же окончит лектор говорить, и мы увидим театр!» Лекция до такой степени не связывается с театральным зрелищем, что даже при самом талантливом лекторе она никогда не сливается гармонически со спектаклем, всегда звучит дидактически, выдает из памяти уже после первого зрелища.

Подготовка зрителей к пьесе должна вестись не таким механическим приклеиванием дидактики к театру, а путями, указанными мною выше, т. е. предварительным чтением, дискуссиями, лекциями. Зато необходимо будет давать зрителям краткое введение к пьесе и характеристику автора в {119} печатной форме. Афишка будет заключать не только список действующих лиц и фамилий актеров, не только изложение пьесы на 2 – 3 небольших страничках, но и ту краткую лекцию, которую об этой пьесе можно было бы прочесть, а также ноты некоторых мотивов, слова песен и т. д.

Эта афишка-книжка не только будет введением в спектакль, не нарушающим впечатления, но послужит и хорошей памяткой, по которой зрителю легко будет воспроизвести и восстановить свои театральные впечатления.

Наряду с афишками (по возможности — бесплатными) в зрительном зале можно будет достать по дешевой цене и полный текст пьесы, книги о пьесе и об авторе, открытки, воспроизводящие отдельные сцены, и т. д. По стенам фойе и коридоров будут развешаны все этюды костюмов и декораций для пьесы, — вся подготовительная черная работа предстанет перед всеми желающими с ней познакомиться.

Пролетарский театр не должен скрывать никаких тайн своего творчества. Его работа от первого до последнего шага должна быть доступна всем и каждому.

Многие возражали мне по поводу моего стремления ознакомить широкую аудиторию с пьесой и даже постановкой до первого представления, что вследствие этого потеряется «прелесть неожиданности». Я думаю, что даже у лица, детально ознакомившегося с пьесой и посетившего десяток репетиций, на первом представлении всегда будет достаточно много моментов неожиданной радости. Я считаю также, что только человек, хорошо знающий пьесу, подумавший над ней, может быть, поработавший над отдельными ролями и сценами, получит полное, истинное и плодотворное («творческое») наслаждение от театрального зрелища. Удовольствие неожиданности — элементарная психологическая эмоция. Наслаждение, получаемое после определенного творческого труда над пьесой, гораздо более высокого порядка. Не надо забывать также, что наряду с радостью от неожиданности имеется и радость повторного переживания. Всякий больше наслаждается тем мотивом симфоний, который ему знаком, и той оперой или сценой пьесы, которую он уже раньше слышал.

{120} Этой подготовке зрителей к спектаклю я придаю особенное значение, так как без нее немыслима никакая сколько-нибудь серьезная революция театра.

В области декоративной новому театру тоже придется искать каких-то новых возможностей. Сейчас наблюдается упорное стремление пропагандировать для рабоче-крестьянского театра постановку «на сукнах». Это, говорят, художественно и, главное, дешево и общедоступно.

Я думаю, что это увлечение сукнами может принести серьезный вред театру рабочих и крестьян. В этой теории сукон лежит старое, обветшалое начало, которое требует полотна Кузнецовых, Головиных, Бакстов, Добужинских, Бенуа для центральных и Государственных театров, а народу уделяет солдатское сукно.

Я скажу: пусть на сукнах ставят в больших театрах, где изощренный зритель утомлен от многокрасочности, но долой сукна в театрах народа.

Я предпочту «задник», расписанный сельским маляром, и пестрые самодельные костюмы из миткаля самым лучшим сукнам. Ибо сукна, да при убогости костюмов, все же бескрасочность, отрицание краски, чистота фона, а мазня маляра все-таки может дать хоть красочное пятно, хоть жажду красочной гаммы, а порой (посмотрите вывески уездных городов!) и очаровательное зрелище для глаза.

Не следует забывать, что главная масса народа не видала и не видит картин и живописи (кроме образов). Театральная сцена — это единственное место, где она может приобщиться к живописи, узнать ее, полюбить. Показывать ему даже красивые сукна все равно, что водить в музей, где будут одни благородными тонами раскрашенные стены.

А потому — долой сукна! Дайте театру народа живопись! Пусть театр даст толчок увлечению красками и рисунком и так же вовлечет местные силы в работу, как вовлечет их само театральное действие.

Все выше сделанные замечания о вовлечении зрителей в театральную игру не следует принимать как немедленную программу для действия. Отнюдь не следует чересчур преувеличивать {121} значение всех этих технических приемов привлечения зрителей к драматическому действию. Следует помнить, что прежде всего надо будет сделать прочной ту кровную связь театра с массой, о которой было сказано в предыдущих главах. Только после того, как пролетарский район тесно спаяется со своим театром, действительно создаст театр из самого себя, своими собственными усилиями, возможно будет участие аудитории в спектакле. Такое соучастие явится само собой, органически и логически. Насильственное же введение этого метода соучастия без преобразования основ театра или породит жалкую пародию или ознаменуется полным крахом.

Революционизирование театра совершается не путем применения иных технических, формальных приемов постановки, а полным органическим преобразованием всех основ театрального бытия. Когда эти новые основы будут заложены, новая техника придет сама собой.

# **{122}** Глава VIIIУспехи нового театра

Опыт истекших лет борьбы Советской России против внешних врагов и внутренних затруднений показал, что революционное творчество трудовых масс способно на величайшие победы и в области искусства. Сейчас уже многое, казавшееся недавно утопией, начинает осуществляться в действительности. Даже соучастие зрителей, над которым так много потешались господа профессионалы, теперь встречается все чаще и чаще. Конечно, пока что это соучастие еще довольно элементарного характера, в роде участия в пении, раздающемся со сцены, в общем движении и т. п., но ведь театр буржуазный не знал даже этого. Особенно важно отметить, что такое соучастие создается инстинктивно, без всякой подготовки, без принуждения зрителей и без искусственного «зазыванья» его.

Вот характерный пример, рассказанный деятелем Старо-Горкинского Пролеткульта (Моск. г.). Рабочими, многие из которых ни разу не были в настоящем театре, была создана коллективными усилиями пьеса из эпохи революции. Одна из сцен изображала попытку рабочих разрушить стену, олицетворявшую старый мир. И вот, когда актеры на сцене ринулись {123} с возгласами гнева к этой стене, весь зрительный зал инстинктивно приподнялся и бросился вместе с артистами. А когда стена рухнула и раздались победные звуки Интернационала, опять-таки запела вся толпа.

Аналогичные случаи были описаны на съезде рабоче-крестьянского театра.

Такое соучастие стало возможным при двух основных условиях — при классовом единообразии аудитории и при постановке пьес, близко захватывающих слушателей, т. е. главным образом на революционные темы.

Своеобразным видом соучастия является коллективное создание пьес, при чем порой в этой работе принимают участие не только актеры, но и зрители. Стало действительностью и другое мое предложение, казавшееся утопией.

Вышеописанный спектакль Старо-Горкинского Пролеткульта был создан коллективно. Вместе вырабатывалась тема Детально обсуждался план постановки. Затем исполнители сами сочиняли текст, режиссеру оставалась роль критика и редактора всего текста.

Вот как описывает инструктор эту постановку, созданную коллективными усилиями.

Низкий, душный зал. Маленькая сцена. Ни рампы, ни суфлера. Серые сукна вывешены за сцену в зрительный зал, отделяя часть его от сидящих и скрытая боковые выходы. Прямо против нас серая стена. Полумрак на сцене Тишина напряженного внимания. Медленно нарастая, приближается гул голосов — мужских, женских, детских. Прямо через зрительный зал по направлению к стене прошла с тихим стоном группа усталых, голодных женщин. Детишки пробежали за ними Показались мужчины. Они идут, согбенные нуждой медленно, тихим плачем сопровождая движенья, в неуклонном стремлении к серой стене Среди них группа придавленных, но еще бодрящихся и крепких. Женщины с криком: «хлеба, хлеба нам», идут, ползут на коленях. Несут на руках малюток. Простирают руки. Молят о помощи, ропщут сурово мужчины. Припали к стене передние ряды. Тишина.

Вот один голос начал молитву: «боже Великий, ты видишь страданья народа. Видишь, что сил у нас уже не хватает» К нему присоединились другие, и вся толпа на коленях взывает к неведомому богу за серой стеной.

{124} Умолкает молитва. К последним звукам ее из-за стены присоединяются звуки вальса. Становится темно. В стене появляется ярко освещенное окно, за ним видны кружащиеся пары. Мелькают роскошные туалеты, мимо окна проходят мужчины и женщины. Некоторое из толпы поднимают головы. Смотрят. Парк движутся перед окном и видят толпу. Между ними двигаются, разнося яства, лакеи. Слышит толпа, как с презреньем оценивает праздная кучка веселящихся ее усталые лица, оборванную грязную одежду. Глухо ропщет толпа. И испуганы буржуа, но Некто успокаивает их: рабочие глупы и робки. Они не организованы и не решатся напасть на капитал. В них крепка вера в божественное происхождение стены.

Грозным становится ропот мужчин. Медленно двигаются они вперед. Но стало темно — и опять перед ними крепкая стена, отделяющая Неведомое.

Агитатор пытается убедить толпу разрушить легенду. Верят мужчины, но робко останавливают их, стремящихся на борьбу, женщины. Все же кучка смельчаков бросается на стену.

Роскошный зал. Зал Собрания Верховного Совета Мировой буржуазии. Правитель делает доклад Совету о волнениях среди толпы рабочих, о появлении среди них агитаторов. Буржуазия вырабатывает план предотвращения восстания. Усилить армию, арестовать зачинщиков, послать своих агитаторов, использовать науку и, главным образом, религию.

Все это слышит толпа и, все более возбужденная, она кидается на врага. Вырастает снова стена. Но отхлынув от нее, снова бросаются вперед смельчаки, а за ними и все. Появляются ряды солдат. Они отбросили первые ряды, но им уже не остановить нападающих. Проповедник пытается удержать их льстивыми речами о Царстве небесном. Колеблются женщины, но решительно кидаются вперед вожаки и могучими ударами разрушают стену. Пала стена. Ярко горит Солнце. На пригорке с молотом в руке могучий и смелый рабочий. В даль, к восходящему солнцу зовет он толпу. Мощно звучит его призыв:

Вперед, вперед к социализму!
Наш путь тяжел, и много в нем преград.
Но близок час, когда найдем отчизну,
И слово человек — заменим словом брат…

Могуче звучат звуки Интернационала. Горит Солнце. Сверкают и рдеют красные знамена.

Вместе с исполнителями поет гимн зрительный зал[[39]](#footnote-40).

Близко примыкают к проводимым мной взглядам и работы Петербургского пролеткульта. Зимой 1919 – 1920 гг. там шла {125} интересная попытка создать цикл — «Народные революционные движения в России». Цикл состоял из следующих исторических моментов: 1) движение Болотникова, 2) разиновщина, 3) пугачевщина, 4) движение декабристов, 5) крестьянское движение после манифеста (эпизод деревни бездна, Казанской губернии, в 1861 году), 6) 9‑е января 1905 г., 7) декабрьские дни в Москве.

Работа велась следующим образом: руководитель знакомил с историей движения, затем выделял более интересные эпизоды, рисовал отдельные образы. Когда студийцы достаточно проникались атмосферой той эпохи и ясно уясняли себе те социальные причины, которые родили то или иное движение, тогда приступали к воспроизведению заданного эпизода импровизационным путем Однако, в отличие от обычного приема импровизации, когда изображающие предоставляются целиком самим себе, тут импровизация осложняется тем, что режиссер-руководитель объединяет всю массу участвующих, «дирижируя» и управляя импровизацией путем мгновенного вхождения в нее, т. е. давая ей необходимое направление там, где она отклоняется от задания или где падает темп. Все, что проявляется ценного в таком коллективном творчестве, дополняется к схемам, написанным предварительно режиссером, в результате чего получается полное драматическое произведение.

А вот как в том же Петербурге шла пьеса «Красный Год» в постановке театрально-драматической мастерской Красной Армии. «Грань между зрительным залом и сценой уничтожена. В глубине залы начинается действие. Это 9 января 1905 г. Страстные речи, гневные выкрики. Сразу чувствуется, что это непосредственное творчество. Затем развивается Февральская революция, бой на баррикадах, отречение царя. Все это переходит в похороны старого строя под пляски шутов. В последней части**—** Октябрьская революция. Залпы. Напряжение зрителей достигает высшей точки. “Кто за Советы?” — кричит вождь рабочих. Зрители приподнимаются с мест. Но победа одержана. “Вся власть Советам!” и дружно раздается пение всего зала. Поется Интернационал».

{126} Эта пьеса-импровизация занимает 8 картин: 1) 9‑е января 1905 г., 2) в семье студента в Москве, 3) бунт в военной тюрьме, 4) арсенал, 5) в участке, 6) на баррикадах, 7) на фронте, 8) в ставке.

Репертуар для таких постановок коллективно задумывается. Сценарий разрабатывается в общих чертах; остальные детали выявляются на самом спектакле, подсказываемые самим ходом пьесы.

Среди участников — молодые актеры-профессионалы и любители. Тем не менее импровизации проходят гладко, вызывая непосредственное участие в таком спектакле самих зрителей. Так, в разыгранном в рождественском Народном Доме сценарии «Падение монархи» в третьей картине, изображавшей «Бунт в военной тюрьме», участие зрителей проявилось особенно интенсивно: многие были готовы броситься на помощь взбунтовавшимся, забывая, что перед ними проходит лишь театральное действо.

Методы коллективного творчества широко применялись в Смоленской рабочей студии. Руководители давали студийцам тему какого-нибудь общего характера, напр., «Смерть друга», «Реквизиция квартиры». После этого студийцы сами устраивали совещание и намечали в основных чертах содержание пьесы, характер, основные типы и затем импровизировали пьесу. В дальнейшем студийцы стали создавать довольно подробный сценарий действия, разбивая его на отдельные этапы (перипетии). Коллективно работая над пьесой, студийцы меняли фабулу, прибавляли и уменьшали число действующих лиц, переносили действие из одной эпохи в другую, перемещали перипетии пьесы из одного места в другое, одним словом, проделывали сложную работу драматурга. В результате был выработан сценарий нескольких пьес, при чем при постановке сохранялся лишь основной остов пьесы, а все остальное каждый раз импровизировалось и варьировалось.

Смоленский опыт был довольно типичен.

Характерный пример дает также работа в Московских Спасских казармах среди красноармейцев. Интересен путь, каким шла эта работа. Сперва красноармейцы ставили пьесы {127} чисто бытового, реального содержания, затем перешли к пьесам революционного характера, при чем начали перерабатывать их, частью приспособляя иностранный быт к русскому, частью меняя и усиливая агитационный элемент пьесы. Когда у них приобрелся некоторый опыт в переделках, они перешли к самостоятельной драматической работе. Лозунгом красноармейцев Спасских казарм было: «Мы от спецов будем учиться, но работать будем сами», и вот, путем коллективного творчества, были созданы сперва отдельные небольшие пьески преимущественно агитационного характера, затем более сложная постановка на тему «белые и красные казармы». В этой постановке действие разыгрывалось частью на сцене, частью в зрительном зале, при чем зрители невольно захватывались постановкой и принимали в ней известное участие Другая группа московских красноармейцев, при участии некоторых профессионалов, создала также коллективно сценарий «борьба и победа труда», который является одним из наиболее типичных сценариев подобного рода, коллективно созданным новыми актерами Советской России. Вот его содержание:

*I действие*. Замок владельцев. На площади перед замком тянется медленный и тяжелый день рабского труда, рабочие и работницы, задыхаясь, переносят тяжести, предназначенные для отделки Замка Владельца. В их рядах нарастает возмущение против собственника и его сваты — Владелец скучает в замке: его развлекает поэт, читая томные и изломано-изысканные стихи. Слуга неожиданно докладывает, что рабочие возмутились — они не хотят больше работать. — Владелец посылает к рабочим проповедника, но его слова о терпении и смирении на них больше не действуют. Владелец, тогда прибегает к помощи Голода — Химеры, прислуживающие владельцу, зло издеваются над рабочими, которых покорил голод. Снова течет подневольный труд. Каменщик рассказывает товарищам о грезящейся ему иной свободной и светлой жизни. Дамы из свиты Владельца вступают с ним в разговор В их лице сталкиваются два мира, чуждых и резко враждебных друг другу. Окончен тяжелый труд — рабочие расходятся.

*II действие*. Комната Каменщиков. Канун Великой Революции. Каменщик углублен в чертежи и планы. Он мечтает сделаться строителем. Приходят товарищи: они не совсем понимают каменщика и его грез. — Он говорит им о строительных идеалах рабочего класса, делится с ним своим планом постройки «Башни Коммуны». Приходят известия {128} о волнениях в городе. Каменщик уходит к восставшим рабочим. — Музыкальный антракт и интермедия — «революция». Интермедия разыгрывается в зрительном зале, который представляет одну из площадей города. — На соседней площади идет бой. Вестники передают зрителям о продвижении рабочих. Обыватели с балконов рассказывают о ходе борьбы. Уличный оратор призывает собравшихся к активному выступлению. Поступают сведения о победе рабочих. Проносят раненых и убитых. Музыкальный антракт и интермедия. «Похороны жертв». На сцене — прощание с убитыми борцами. Ораторы говорят об открывающейся людям радости.

*III действие*. Башня Коммуны. Сегодня открытие башни. Рабочие рассказывают о постройке ее Каменщиком. Его, являющегося, приветствует толпа. Председатель коммуны благодарит его и рабочих за постройку. — Славится человек: каждая страна приносит ему свои дары. В честь его поют гимны. — Председатель вручает Каменщику знамя, которое он должен укрепить на шпиле башни. Взвивается знамя под восторженнее возгласы рабочих. — Образуется мощная, точно из стали литая группа полуобнаженных человеческих тел. — Интернационал.

Таково содержание коллективного сценария. Такова первая стадия импровизированного его развертывания красноармейским коллективом.

Московский Пролеткульт широко применил и импровизацию и коллективное творчество над пьесами. Так, взяв, напр., рассказ Джека Лондона — «Мексиканец» — студия Московского Пролеткульта создала на эту тему целую пьесу, при чем и характеристика действующих лиц и ряд сцен были целиком созданы самой студией. При постановке удалось создать ряд моментов истинного слияния сцены со зрительным залом. И в ряде других своих работ Московский Пролеткульт широко использовал те же приемы. В Петрограде большой успех имела пьеса «III Интернационал», поставленная в стиле импровизации кружком красноармейцев. Была создана лишь основная канва пьесы, а все содержание импровизировалось участниками.

Красноармейская студия в городе Дорогобуже с самого начала своей деятельности встала на путь импровизации и коллективной драматургии. Был создан ряд пьес, напр., «Прерванный пир», «Мужицкий октябрь» и другие, в которых темы и вопросы текущего дня претворялись в театральное {129} действие, при чем театральная буффонада и гротеск стали излюбленным приемом студии.

Среди других постановок успех имела инсценировка «Европы» Уота Уитмена с применением хорового чтения. Кроме того были коллективно созданы некоторые пантомимы, из которых особенно удачной была «Смерть коммунаров».

В одном из драматических кружков Великого Устюга (Северо-Двинской г.), состоящем из матросов, охотно применяется метод импровизации, при чем чаще всего варьируется тема «На баррикадах». Все эти импровизации неизменно проходят с величайшим увлечением и подъемом («Вестн. Театра», № 13, стр. 5).

Даже в глухих деревнях импровизации и коллективное творчество пьес все более захватывают работников крестьянского театра. «Крестьяне Бузулукского у. (Самарской г.) своими силами без всякой инструкторской помощи инсценировали русские песни (напр., “Ухарь-купец”). Здесь же нашлись доморощенные авторы, которые сами написали пьесы и поставили их» («Вестн. Театра», № 18, стр. 9).

В Костроме существует пролетарская студия, работающая без всякого участия профессионалов. Студийцы своими силами разбирают пьесы, распределяют роли, из своей же среды выделяют режиссера. Эти спектакли пользуются крупным успехом у местного населения.

В Петрограде группа молодых актеров произвела интересную работу, пытаясь возродить амфитеатр и найти пути к вовлечению зрителей в театральное действо. Вот как описывает В. Всеволодский эти опыты:

«Не сразу масса, едва научившаяся сознательному восприятию спектакля, сумеет побороть свою застенчивость и стать свободной в выражении своей воли. Сперва она научится сопричащаться таинству наподобие молящихся в храме. Потом новые актеры, забрасываемые в толпу, послужат для нее дрожжами, стимулирующими ее к активному брожению. И только в далеком будущем сама толпа выделит тот наиболее активный элемент, который, будучи {130} органически с нею связан, ею порожден, ее выражая, будет вместе с нею творить. Но нужен путь, направление пути, нужно идти и вести.

Группа людей, преданных этой идее, проделала ряд опытов. Сперва осуществлялись пляски и игры, затем были поставлены в кругу такие несоответственные с ним пьесы, как “Гримм” Гедберга, “Сольнес” Ибсена. Затем перешли к “Снегурочке” Островского, “Потонувшему Колоколу” Гауптмана и “Земле” Брюсова.

“Снегурочка”. Символический роман “Снегурочки”, интермедируемый автором обрядовыми играми, трактуется наизнанку; в духе весеннего обрядового игрища, лишь связанного романом, берендеи в современных одеждах, ассимилируемых составу аудитории, дополняют первый ряд амфитеатра и рассыпаны среди публики. Поют посиделочные песни. Вдруг вбегают бирючи, а за ним ряженые Снегурочкой, Весной, Морозом и т. д. бирючи призывают толпящихся в кулуарах, леший оповещает о теме предстоящего действования, и начинается диалог Весны с Морозом. Но и в это вплетается действительность: провожают масленицу. Действительность и фантастика сплетаются: ряженая отнимает жениха, обиженная бьет челом ряженому.

“Потонувший колокол”. Люди, наполняющие амфитеатр и их хореги: пастор, цирюльник, учитель и Магда и природа с своими хорегами. Борьба двух миров. Действие то на сцене, то где-то в амфитеатре; туда поднимаются Генрих с Раутенделейн, там он преследует назойливого фавна, там неистовые амазонки-сильфы сражаются с попадающими людьми и, победив их, с диким визгом, кажущимся Генриху сладчайшей музыкой, кружатся на арене.

“Земля”. Весь амфитеатр покрыт стеклянным сводом, проектируемым на потолок светом рефлекторов. Все обречены смерти. Негодование вспыхивает то здесь, то там. Или весь амфитеатр освещен фонарями, стекла которых испещрены графическими полосами. Пересекаясь, они дают ощущение машинного отделения. И Неватль с трибуны, {131} заменившей Тюмелос античной орхестры, говорит с толпой и зовет ее»[[40]](#footnote-41).

Интересна работа, которая совершается новыми театральными силами над репертуаром.

Все чаще попадаются сведения о пьесах, сочиняемых самими рабочими и крестьянами взамен устаревшего репертуара, Петербургский Пролеткульт с успехом ставил «Легенду о коммунаре», написанную рабочим. На Восточном фронте шла пьеса «Борьба Красного Урала», сочиненная во время окопной жизни красноармейцем Родионовым, сапожником по профессии. В Астрахани идет пьеса на татарском языке «Жертвы свободы», написанная рабочим Саттаровым. Пьеса рабочего П. Арского «За Красные Советы» шла с большим успехом в Петербурге. Одно из представлений этой пьесы в пересыльном отделе комиссии по борьбе с дезертирством в Петербурге повлекло за собою просьбу 500 дезертиров, приговоренных к работам в тылу в штрафных ротах, об отправке их на фронт.

Там, где не находилось сил для создания новой пьесы, новые актеры широко пользовались методом переделки, старой пьесы применительно к новым требованиям. Целый ряд пьес классического русского и европейского репертуара был подвергнут переделке частью в целях театрального упрощения, частью для того, чтобы вложить в них элемент современности. Так был переделан «Царь Эдип» для московской постановки под открытым небом, «Зори» Верхарна (нашумевшая постановка Мейерхольда), «Вильгельм Телль» (постановка В. Бебутова), «Нора» Ибсена и т. д.

Когда в первом номере «Вестника Театра» (начало 1919 г.) я выдвинул принцип необходимости переделки пьес старого репертуара и переработки старого прошлого театрального материала применительно к запросам момента, очень многие театральные деятели восставали против такого кощунства. Сейчас переделка пьес стала совершенно обычным, можно сказать, вполне узаконенным и осуществленным явлением {132} театральной работы. И в этой области новый театр Советской России смог преодолеть традицию и косность в целях новых достижений.

При центральном театральном отделе Комиссариата Просвещения была даже создана специальная секция «Маскодрамы» (мастерская коммунистической драматургии), задача которой сводилась к коллективной переработке пьес, к драматической разработке данных сценариев или отдельных тем и т. п. «Маскодрама» имела в своем составе драматургов, режиссеров, художников, актеров и других деятелей театра. Она приспособила для сцены целый ряд произведений начинающих и мало опытных драматургов и явилась своеобразной студией коллективного драматургического творчества.

Стало общепризнанным, что никогда раньше театр в России не был так популярен, как в начале революции. Можно сказать также, что никогда он так не подходил близко к интересам зрителя, как в эти бурные годы. Характерный признак, это — внесение в театральное действие очередных злоб дня и сплетение театральных тем с темами текущей повседневности. В эпоху революции, особенно момента войны против белой Польши, чрезвычайный успех приобрел агитационный театр. Агитационный театр имеет сейчас несколько форм. Прежде всего он охотно трактует темы героического порядка, изображая различные моменты революционной борьбы, восхваляя победу пролетариата и рисуя светлое будущее в царстве коммунизма. Как мы видели, массовую постановку можно, в сущности, назвать агитационным театром именно такого героического типа.

Наряду с этим создался агитационный театр, который в театральной форме знакомит зрителей с текущими политическими злобами дня. Театр подобного рода разнообразен. Имеются пьесы, знакомящие с вопросами электрификации или с продовольственной политикой Советской власти, есть пьесы и постановки, которые характеризуют ряд других злободневных вопросов.

При этом театральная форма бывает чрезвычайно разнообразна. Иногда это пьеса обычного типа, но своеобразного {133} содержания, иногда это инсценировка суда, при чем театр в этом случае непосредственно смыкается с агитационной и лекционной работой.

В Петрограде с большим успехом был поставлен «Суд над Гапоном» по поводу известного события 9/22 января 1905 года. Кроме того, в разных местах России были поставлены «Суд над убийцами Карла Либкнехта», «Суд над неграмотными», «Суд над Врангелем», «Суд над новой женщиной», «Суд над проституткой» и т. д.

Наконец, своеобразным видом сочетания чистой агитации с агитацией театральной являются «живые газеты». «Живые газеты» были созданы впервые по инициативе провинциального отделения «роста» (российского Телеграфного Агентства).

В этих случаях театральная постановка примыкает к политическому митингу или научной лекции.

Сущность «живой газеты» состоит в том, что весь обычный материал газетного номера прочитывается вслух в аудитории или на площади перед публикой. Конечно, для этого подбирается специальный материал, рассчитанный приблизительно на полтора, два часа чтения. «Живая газета» содержит в себе и политическую передовицу, важнейшие телеграммы, местную хронику, сатирический фельетон, который часто разыгрывается в костюмах, как театральная сценка, стихотворения и т. п.[[41]](#footnote-42)

Потребность в агитационном театре стала так велика, что во многих местах создались специальные сатирические театры, так называемые театры революционной сатиры — «Теревсат». Характерно, что как и «живые газеты», «Теревсат» впервые появился в провинции, и первый такой театр был организован Витебским отделением «роста». Сейчас почти всякий крупный город имеет сатирический театр, обычный репертуар которого состоит из ряда небольших пьес, специально написанных на злобы дня. Отсутствие {134} соответствующего репертуара для таких театров побудило местные силы специально заняться работой для театральной сцены. Большинство театров такого рода имеет репертуар, созданный на месте, при чем часто постановки сопровождаются прениями, в которых все желающие могут так или иначе высказаться на поднятую театром злобу дня. Своеобразный, частью сатирический, частью детский театр создан в Москве в виде кукольного театра, разыгрывающего при помощи марионеток басни, частью переделанные на со временный лад, а также небольшие сатирические пьесы.

Широкое значение приобрели районные, окраинные театры. Районные театры возникли во всех крупных центрах Советской России, и в них были показаны все театральные достижения профессионального театра. Но мало-помалу эти театры становятся ареной для местных кружков и таким образом открывают дорогу и новому театру.

В этом смысле особенно интересна попытка создания «соседского театра», сделанная в Твери. В «Тверской Правде» (№ 79 от 18 сент. 1919 г.) после цитат из настоящей книжки, характеризующих принципы соседского театра, мы читаем:

Таким «соседским театром» является, в сущности, «Кружок по внешкольному образованию Ямского района г. Твери». И юбилейный спектакль кружка был не только юбилеем тех, кто был на сцене, но и тех, кто был в зрительном зале. «Сцена» знала, что она всегда найдет себе помощь и поддержку в «зрительном зале», зрители знали, что не сегодня — завтра они будут, быть может, действовать на сцене. Здесь был один коллектив, один кружок, одна семья. Недаром и на спектакль все ямские соседи явились по-семейному: с бабушкой и с ребятами.

Большинство «публики» были организованно связаны с «исполнителями». Они, как и исполнители, были членами Ямского кружка, платили ежемесячный сбор и т. д. Это те «друзья социалистического театра», о которых говорилось на 1‑й Городской Конференции Пролеткульта, это те «соревнователи театра», о которых говорил Керженцев.

Ямской внешкольный кружок сосредоточил свою деятельность в области театра в широком значении этого слова. И театральная секция {135} с товарищем Полуниным, музыкальная — с т. Прокофьевым и художественная — с т. Новоселовым работают, как единое целое, взаимно дополняя друг друга. И от юбилейного спектакля кружка получилось *цельное художественное впечатление. Здесь не будешь выделять отдельных исполнителей, как в других тверских театрах, но здесь есть более важное: ямской кружок имеет свое «лицо»*.

*И «лицо» он приобрел благодаря товарищеской дружной работе членов кружка*: декоратор выступает в качестве декламатора, он же гримирует, он же, если нужно, будет суфлером и т. д. Кружок может одинаково рассчитывать на работу всех членов, здесь нет первых и последних, здесь все в труде равны.

Большие успехи в театральной области сделали Пролеткульты разных городов. Их работа сосредоточивалась в студиях, где создавались кадры актеров. Но теперь уже образовалось несколько трупп пролетарских актеров, выступающих со своим репертуаром перед публикой и особенно много работающих на фронте.

Еще ранней весной 1918 г. мне пришлось, как заведующему Театральным Отделом Московского Пролеткульта, создать план работ в этой новой для пролетариата области. Тогда была принята такая основная схема: в районах создаются рабочие студии, лучшие силы собираются в особые центральные студии повышенного типа, из них и из районных студий создаются труппы, лучшие постановки переносятся в центр, в центре для этого занимается один из крупных театров. Сейчас можно сказать, что вся эта программа почти целиком осуществлена. В других городах труппы Пролеткульта приобретают все большее значение.

## \* \* \*

Особенно приходится отметить сделанное Россией в области массового театра.

Еще в октябрьские дни 1917 года на первом съезде пролетарских культурно-просветительных организаций Петрограда я выдвинул взгляд, что массовый театр под открытым небом должен явиться для наступившей революционной эпохи самым важным и самым типичным. Подробнее это положение {136} защищалось уже в первом издании настоящей книги (начало 1918 года), но прошло больше двух лет, покуда эта идея не укрепилась в кругах театральных деятелей, и покуда, наконец, не был сделан первый практический опыт в этом направлении.

Как и во многих других случаях, Красный Петроград явился инициатором в области нового революционного творчества. 1 мая 1920 года там была организована первая в России грандиозная массовая постановка под открытым небом на портале фондовой биржи (Вас. остр.). В течение 1920 года Петроград поставил целых три таких спектакля, и с этих питерских постановок можно начать историю массовых зрелищ в России[[42]](#footnote-43).

Активными участниками первомайской петроградской постановки явились четыре тысячи красноармейцев; кроме того, в постановке приняли участие ученики драматических школ и некоторые актеры петроградских театров. Музыкальная часть была выполнена преимущественно флотскими оркестрами. Сценарий, разыгранный этой грандиозной труппой, был создан коллективно при участии художника Добужинского, профессора Мишеева, художника Анненкова, Бродского, Азова, А. Р. Кугеля, Лопухина, Лопухова, Темкина, Урванцова и Щуко. На работу по постановке первомайской мистерии «Гимн освобождения труда» было затрачено всего 4 общих репетиции, а между тем, по отзыву очевидцев, зрелище производило впечатление полной стройности и художественной законченности. Для постановки были написаны декорации по эскизам художников Добужинского и Щуко, изображавшие гигантские золотые ворота с большим повешенным на них замком. Вот вкратце содержание «мистерии», как ее назвали петроградские товарищи.

{137} 1‑й акт.

*1‑я картина* — «Рабочий труд». *2‑я картина* — «Господство угнетателей» *3‑я картина* — «Рабы волнуются».

Из за глухой стены доносятся звуки какой-то волшебной музыки. Оттуда изливается кругом яркий праздничный свет. За стеной скрывается какой-то чудный мир новой жизни. Там царствуют свобода, братство и равенство. Но грозные орудия преграждают доступ к волшебному замку свободы.

На ступенях сцены рабы заняты беспрерывным, тяжелым трудом. Слышны стоны, проклятия, унылые песни лязг цепей, крики и хохот надсмотрщиков. По временам смолкает вся эта каторжная музыка тяжкого горя, и рабы оставляют работу, прислушиваясь к звукам пленительной музыки. Но надсмотрщики возвращают их к действительности.

Появляется шествие владык-угнетателей, окруженных блестящей свитой прислужников. Владьки поднимаются по ступеням к месту пиршества. Здесь собрались угнетатели всех времен, всех народов и всех видов эксплуатации. Центральная фигура этого шествия — восточный монарх в пышной одежде, залитой золотом и драгоценностями, китайский мандарин, упитанный король биржи, похожий на движущуюся витрину ювелирной лавки, типичный русский купец в необъятных сапогах бутылками и т. д. Вся эта компания направляется к месту пиршества. Все лучшие плоды земли красуются на столе. Играет музыка. Танцовщики и танцовщицы веселят владык своими танцами. Владыкам нет никакого дела до светлой, свободной жизни, притаившейся за воротами волшебного замка. Они всецело ушли в пьяный разгул, покрывая своими криками стоны рабов.

Но музыка волшебного замка делает свое дело. Под ее волшебным наитием рабы чувствуют в себе первые проблески стихийной волн к свободе, и их стоны постепенно переходят в ропот. Тревога овладевает пирующими. Музыка вакханалии и музыка из царства свободы вступают в борьбу. В конце концов раздается оглушительный удар. Пирующие вскакивают с своих мест, охваченные страхом перед надвигающейся гибелью. Рабы в экстазе протягивают молящие руки к золотым воротам.

2‑й акт.

*Картина 1‑я* — «Борьба рабов и угнетателей». *Картина 2‑я* — «Победа рабов над угнетателями».

Нарушено беспечное, веселое настроение пирующих. Они видят, что рабы бросают свой каторжный труд, и что там и сям вспыхивают разрозненные огоньки восстания, постепенно сливающиеся в могучий {138} красный костер. Рабы устремляются на штурм пиршественного стола Первая атака их легко отбита.

Перед зрителями проходят отдельные сцены многовековой борьбы пролетариата, римские рабы под предводительством Спартака бегут под сень красных знамен; их сменяют толпы крестьян, поднявшие красное знамя восстания под предводительством Стеньки Разина… Грозно и величаво раздаются звуки Марсельезы и затем Карманьоль. Все больше и больше густеет лес красных знамен, ужас охватывает властителей. Их прислужники разбегаются в панике. Победно бьют барабаны. Огромное красное знамя, движущееся в центре толпы восставших рабов, близится к владыкам. Властители разбегаются, роняя свои короны. Но на этот раз еще не наступает окончательное торжество рабов: вновь гремят медные жерла пушек, и среди трудящихся на время вновь водворяется дух уныния. Но на востоке загорается красноармейская Красная Звезда. С восхищенным вниманием толпа следит за ее восхождением. Грохот барабанов и звуки красноармейской песни сливаются в победную музыку. Растут ряды Красной армии радостное ликование овладевает толпой, революционная музыка достигает небывалой силы. Еще несколько усилий… и рушатся врата волшебного замка свободы.

3‑й акт.

Царство мира, свободы и радостного труда.

Последний акт представляет собой апофеоз свободной, радостной жизни, в которую вступает обновленное человечество. Вокруг символического «Дерева свободы» все народы сливаются в дружном, радостном хороводе. Мощно и победно звучат строфы Интернационала. В отдалении Красная армия складывает свое оружие, меняя его на орудия мирного труда. Все зрелище заканчивается блестящим фейерверком, льющий радостный, праздничный свет на картину начавшейся новой жизни.

По отзыву всех видевших эту постановку, она чрезвычайно удалась. Собралось около 35 тысяч зрителей. Содержание постановки, чрезвычайно близкое всей аудитории, с большой живостью воспринималось всеми собравшимися. Особенно сильное впечатление произвел момент, когда Красная армия и восставшие рабы пробивают вход в воротах, и вся постановка рушится, передняя декорация падает, и глазам зрителей представляется картина царства социализма. В это время появляется грандиозная красная звезда.

Еще больше захватил последний момент постановки, когда на фоне красного восходящего солнца огромный хоровод {139} трудящихся всех национальностей запел Интернационал. Наэлектризованная народная масса в эту минуту прорвала проволочные заграждения, отделявшие зрителей от места действия, ринулась к порталу биржи и присоединилась к общему пению. Создался грандиозный хор, зрители перемешались с актерами.

Вследствие небольшого количества времени не удалось написать специальной музыки для постановки, и поэтому была использована музыка, уже существующая. Шествие рабов шло под звуки похоронного марша Шопена, для характеристики светлого строя будущего был использован «Лоэнгрин» Вагнера, шествие царей и властителей мира шло под пошлые звуки цыганской песни «Выпьем мы за Сашу», которая заглушалась звуками Марсельезы и красноармейскими революционными песнями. В апофеозе хоровод танцевал вокруг дерева свободы под музыку из «Садко» Римского-Корсакова «Высота, высота поднебесная, глубота, глубота океан-моря».

Успех этой пьесы окрылил питерцев и в июле месяце того же года во время второго съезда III Интернационала на портале фондовой биржи было поставлено еще более грандиозное театральное представление. На этот раз число участников было еще больше. Актерами явились рабочие и работницы, матросы, красноармейцы. На площади перед биржей собралось до 80 тысяч человек. Сцена освещалась прожекторами с военных судов, стоящих на Неве. С Петропавловской крепости залп орудий возвестил о начале зрелища, а в течение постановки орудия крепости несколько раз принимали участие. Была организована сложная сеть телефонных и других сигналов, при помощи которых режиссеры, находившиеся на специальной вышке, руководили всей постановкой. Сюжетом постановки явилась история рабочего движения с 1848 года до настоящего момента. Постановка называлась «К мировой коммуне».

Ее сценарий, созданный коллективными усилиями игравших, сводился к следующему:

{140} Первая часть.

*Картина первая* — «Коммунистический манифест».

Властители мира, короли и банкиры руками рабочих создают памятник своей власти, власти капитала. Наверху — пышный праздник буржуазии, внизу — подневольный труд рабочих. Масса трудящихся выдвигает группу вождей, основателей I Интернационала. Коммунистический манифест. Ясно видны слова: «Пролетариям нечего терять, кроме цепей, а завоевать они могут весь мир». «Пролетарии всех стран, соединяйтесь».

На призыв к борьбе откликается только небольшая группа французских рабочих. Они бросаются на приступ твердыни капитализма. Первые ряды, встреченное выстрелами, падают. Вздымается красное знамя коммуны. Буржуазия бежит, рабочие захватывают ее трон и разрушают памятник буржуазной власти. Парижская Коммуна.

*Картина вторая* — «Парижская Коммуна и гибель Первого Интернационала».

Веселый праздник коммунаров, рабочие пляшут танец, созданный Великой Французской революцией, — карманьолу. Парижская коммуна декретирует основы социалистического строя. Новая опасность, буржуазия собирается с силами и посылает против Первой Пролетарской Коммуны легионы пруссаков и версальцев. Коммунары строят баррикады, мужественно обороняются и погибают в неравном бою, не получив поддержки от рабочих других стран, еще не осознавших свои классовые интересы. Победители расстреливают коммунаров, рабочие подбирают тела погибших товарищей и прячут до грядущей битвы растоптанное Красное Знамя. Женщины плачут над убитыми. Черная траурная завеса реакции окутывает обломки Парижской Коммуны.

Вторая часть.

Второй Интернационал.

Реакция. Торжество победившей буржуазии. Внизу снова царит подневольный труд рабочих. Над ними, погруженное в чтение книг и газет, социалисты-соглашатели — вожди Второго Интернационала.

Призыв к войне 1914 года. Среди буржуазии крики: «Да здравствует война. Смерть врагам». В массе рабочих раздается ропот: «Не хотим крови». Негодование растет. Снова вздымается красное знамя, рабочие передают знамя из рук в руки и хотят вручить его вождям Второго Интернационала.

«Вы — наши вожди. Ведите нас», — слышатся крики из массы. Лжевожди разбегаются в смятении. Жандармы, — телохранители буржуазии, — ликуя, разрывают ненавистное Красное Знамя. Ужас и стон рабочих

Среди гробовой тишины раздаются пророческие слова народного вождя: «Как разорвано сейчас это знамя, так будут растерзаны войной {141} тела рабочих и крестьян. Долой войну!» Предательский выстрел сражает трибуна. Торжествующие империалисты предлагают голосовать за военные кредиты. Руководители Второго Интернационала после минутного колебания поднимают руки, берутся за национальные знамена и разделяют прежде единую массу мирового пролетариата. Жандармы уводят рабочих в разные стороны. Позорный конец. Второго Интернационала и начало братоубийственной мировой войны.

Часть третья.

Российская Коммуна.

*Картина первая* — «Мировая война».

Первый бой. Восседающее на троне царское правительство России гонит на войну длинные вереницы серых шинелей. Женщины с плачем пытаются остановить уходящих, рабочие, изнуренные голодом и непосильным трудом, присоединяются к протесту женщин. С фронта приносят раненых. Проходят инвалиды, измученные войной.

Конец, терпению рабочих. Начало революции. Проносятся автомобили, ощетиненное штыками, с развевающимися красными знаменами. Обуреваемая революционным гневом толпа, свергнув царя, останавливается в недоумении. Перед ней новые господа — министры соглашательского Временного Правительства. Они призывают к продолжению войны «до победного кон да» и шлют рабочих в наступление. Новый мужественный удар рабочих, поддержанный стихийным потоком солдат, возвращающихся с фронта, сметает соглашательское правительство. Над победоносном пролетариатом загорается красное знамя Второй Коммуны с эмблемами российской Социалистической Федеративной Советской республики — с молотом и серпом и лозунгами Декларации прав трудящихся: «Власть Советам», «Заводы — рабочим», «Земля — народу».

*Картина вторая* — «Оборона Советской республики — российской Коммуны».

Рабочие и солдаты, бросив оружие, хотят приняться за строительство новой жизни. Но буржуазия не хочет мириться с потерей своего господства и вступает в ожесточенную схватку с пролетариатом. Контрреволюция имеет временно успех, ей удается оттиснуть безоружных рабочих, и только высший порыв героизма рабочей красной гвардии спасает судьбу Коммуны. Империалисты других стран посылают русских белогвардейцев и наемные войска на борьбу с Советской Республикой. Опасность растет. На призыв вождей: «К оружию!» рабочие откликаются созданием Красной армии. Появляются беженцы из разоренных гражданской войной местностей. За ними — рабочие разгромленной Венгерской Советской республики. Кровь венгерских рабочих зовет к отмщению. Приветствуемая народом, озаренная лучами Красной {142} Звезды, Красная армия ведет героическую борьбу за дело венгерских, русских рабочих и рабочих всего мира.

Красный труд достоин Красной армии: он борется с разрухой Коммунистический субботник. Аллегорические женские фигуры пролетарской победы звуками труб призывают рабочих всего мира под знамена Третьего Интернационала на последний и решительный бой с мировым капиталом. Первые строфы рабочего гимна.

Апофеоз.

Третий Интернационал. Мировая Коммуна.

Пушечный выстрел возвещает прорыв блокады Советской России и победу мирового пролетариата. Возвращается Красная армия и церемониальным маршем проходит мимо вождей революции. К их ногам сыплются короны царей. Показываются празднично украшенные корабли с пролетариями Запада, рабочие всего мира с эмблемами труда спешат на праздник Мировой Коммуны. В небе загораются на разных языках приветствия Конгрессу: «Да здравствует III Интернационал», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь».

Общее торжество под звуки гимна мировой Коммуны — «Интернационала».

Представление продолжалось почти до четырех часов ночи. Публика выстояла все эти долгие часы не шевелясь, с восхищением наблюдая за зрелищем. На многочисленных иностранных делегатов, съехавшихся на конгресс, постановка также произвела чрезвычайно сильное впечатление.

Не удовлетворяясь достигнутыми успехами, Петроград в том же самом году к юбилею октябрьской революции сорганизовал еще новую массовую постановку «Взятие Зимнего дворца».

На этот раз вместо одной сцены устроители решили создать несколько. Зрители были размещены на бывшей Александровской площади, между Зимним дворцом и Генеральным Штабом. Около Генерального Штаба были сооружены две площадки, каждая 30 саж. длины, правая белая, левая красная (и по окраске и по освещению). Между площадками мостик, на котором также разыгрываются действия, столкновения между красными и белыми. Во второй половине спектакля действие переносится на самую площадь, а затем {143} в Зимний дворец. Публике при этом остается лишь повернуться, чтобы увидеть новое место действия.

Каждое из пятидесяти окон второго этажа Зимнего дворца показывало тот или иной момент борьбы между действующими лицами представления. Свет, перебегавший в вспыхнувших окнах, олицетворял агонию умирающего Временного Правительства.

Постановка соединяла в себе несколько театральных методов. На первой белогвардейской площадке действие разыгрывалось в комедийном стиле. На второй — красной — в тонах героической драмы, а на третьей — в тонах батального зрелища.

Постановка была организована группой режиссеров под общим руководством Н. Евреинова. В ней приняли участие около 10 тыс. исполнителей, в том числе лица, фактически участвовавшие в 1917 г. в свержении Временного Правительства. На Неве, как в октябрьскую революцию 1917 года, стоял крейсер «Аврора», своими залпами ярко напоминавший действительные события при взятии Зимнего дворца и свержении Временного Правительства. Даже воздух являлся местом действия, так как в нем реяли аэропланы, и гудели гудки фабрик и заводов, и звонили колокола.

Вся постановка создавалась коллективно, и отдельные ее детали обсуждались на собраниях представителей частей гарнизона, участвовавших в спектакле. Для зрителей была издана специальная инструкция, чтобы пришедшие массы заранее знали, как им надо себя вести и в какой момент они могут принять участие в постановке.

Содержание этой постановки таково:

Тьма. Пушечный выстрел возвещает о начале торжества. Вспыхивает лампионами мост. На нем 8 трубачей-фанфаристов, с их труб свисают вниз красные полосы тканей. Они трубят, и снова наступает тьма. Раздается симфония Гуго Варлиха, иллюстрирующая переживания Временного Правительства и пролетариата. Оканчивается она Марсельезой, во время которой вспыхивает белым светом платформа Керенского. Огромный обветшалый зал в стиле Ампир, Керенский с розовым флагом в руках принимает сановников и банкиров с Займом Свободы. Все ритмично шагают под воинственную музыку и крики: «Война до победоносного конца».

{144} Но вот раздаются гудки фабрик и заводов. Гаснет керенщина. Из тьмы вырисовывается красная платформа пролетариата. Фабричные трубы, части машин, слышны стуки молота. Под отдельные, еще не уверенные звуки Интернационала движутся нестройные массы рабочих. Митинг Ораторы. Всматриваются в тьму. Крики: «Ленин, Ленин» перекатываются из конца в конец.

Снова гаснет левая и вспыхивает правая платформа На ней уже некоторая неуверенность. Совещания. Предпарламент. Гаснет правая площадка, вспыхивает левая. На ней уже заметна организованность.

И так поочередно внимание публики переносится с платформы Керенского на платформу Ленина. И так постепенно организованность белых расстраивается, и их Марсельеза звучит все неувереннее, фальшивее и жиже.

А у красных Интернационал все ширится и крепнет, все стройнее, и мощнее, и призывнее. И стройность пролетарских масс все налаженнее и все грознее; реют красные знамена. На мостике суетня, возня, смятение. Это перебегают по нему с платформы Керенского на платформу Ленина…

В разгаре панического бегства женского батальона и части юнкеров за Временным Правительством, представители которого скрываются в Зимнем дворце, гаснут обе платформы, и выступает сперва мрачный, а потом оживающий мигающими пятьюдесятью окнами последний оплот керенщины. Это постепенное мигание, зажигание и выключение света в окнах дает иллюзию внутренней суетни, замешательства, душевных переживаний этого громадного здания. Кроме того, в каждом вспыхивающем окне разыгрывается какая-нибудь сцена борьбы. Трещат пулеметы. Гремит артиллерия. Орудийный обстрел «Авроры». Слышны сирены и гудки. Фейерверк. Интернационал стотысячной толпы. Парад войск с факелами.

Наряду с этими тремя грандиозными массовыми постановками Петроград дал и некоторые другие. Так, в театре под открытым небом на Крестовском острове, где помещается «Дом отдыха», был поставлен спектакль на тему «блокада России». Действие разыгрывалось на небольшом островке, на мостике, который вел на этот остров, и на прилежащем канале. Постановка была сделана в стиле сатирического гротеска.

Опыт петроградских постановок показал, что своеобразие этих спектаклей не достаточно учтено организаторами. Массовая постановка требует совершенно своеобразного режиссерского умения. Придется учитывать число участников {145} и дальность расстояния. Обычные театральные жесты являются совершенно неуместными. Единичный жест актера должен замениться коллективным жестом группы и толпы. Размещение действующих лиц по сценической площадке должно учитывать опять-таки грандиозность масштаба и дальность расстояния. В этом отношении все питерские постановки чрезвычайно страдали, так как за немногими исключениями переносили обычные театральные жесты и обычную театральную планировку под открытое небо.

Большой дефект был и в области костюма. Вероятно, благодаря техническим затруднениям, режиссеры одевали действующих лиц в обыкновенные оперные и балетные костюмы из театральных костюмерных петроградских театров, но эти костюмы со своими деталями совершенно пропадали на фоне грандиозной лестницы и колоннады Биржи.

Для постановки требовались синтезированные костюмы, которые дают декоративное пятно даже не каждый сам по себе, а лишь в группе других. Этот недостаток чрезвычайно печально отозвался на чисто декоративной стороне постановок, так как группы действующих лиц представлялись какими-то однообразными серо-голубыми массами, совершенно не давая никакой красочной гаммы.

В смысле звуковом режиссеры недостаточно учли своеобразие акустики под открытым небом. Музыка звучала слабо, голоса толпы не потрясали своей мощностью, а доносились, как слабое эхо. Здесь предстоит нам проделать еще большую работу.

Несмотря на эти недостатки, вызванные, главным образом, отсутствием опыта в области массовых постановок, петроградские массовые зрелища явились толчком, который поставил, наконец, на практическую почву этот вопрос. И как скоро эти постановки осуществились, так сейчас же исчезла всякая существовавшая оппозиция этому виду театральных зрелищ, как истинно революционному театральному достижению. Все без исключения рецензенты и очевидцы говорили о постановках в самом восторженном тоне, признавая, {146} что, наконец-то, найден практический путь к новому театру, соответствующему требованиям массы и пр.

Успех петроградских постановок под открытым небом явился толчком для аналогичной работы в провинции. В ряде городов были организованы массовые постановки различного типа. В Екатеринодаре 1‑го мая была, например, организована массовая постановка с участием актеров профессиональных театров, студий, хоров, балета. В общем играло около двух тысяч человек. Действие происходило на специальном помосте, освещенном прожекторами. Были представлены четыре момента революционной борьбы: «Жакерия», «Взятие Бастилии», «Забастовка рабочих в России» и «Победа Советской власти». Зрителей собралось до 20 тысяч человек. Массовое действие захватило присутствующих; когда, например, изображались похороны рабочих, погибших под пулями жандармов, и на сцене звучал похоронный марш, он был подхвачен всей массой зрителей, обнаживших головы. В конце зрелища «Интернационал» был подхвачен также всей толпой. Повторился также театральный эпизод, хорошо знакомый в средневековье. Актер, изображавший полицейского, был не на шутку избит зрителями.

Аналогичную постановку организовала в тот же самый день 1 мая 1921 года и Астрахань. Здесь на площади был сооружен помост, с которого спускаются ступени; декораций не было. В постановке участвовали около 500 рабочих и красноармейцев. Зрителей собралось до 15 тысяч. Массовое зрелище точно так же изображало различные эпизоды русской, французской, английской и других революций. Все революционные монологи встречались бурными овациями присутствующих. В тот момент, когда рабы, закованные в кандалы, бросаются, наконец, на сцену, отбрасывают стражу, охраняющую царя и завладевают помостом, вся толпа запела «Интернационал».

Кроме этих специальных сценариев под открытым небом стали охотно разыгрывать и обыкновенные театральные пьесы. Так, в Киеве еще до питерских постановок на Софийской площади было поставлено «Взятие Бастилии» {147} Ромена Роллана, в Туле шли в переделанном виде «Зори» Верхарна, в Москве несколько переделанный «Эдип-Царь».

Гораздо более оригинальное впечатление производили, однако же, постановки, где сценарий создавался «ad hoc».

Среди других постановок особое место занимает «Суд над Врангелем», разыгранный на площади станицы Крымской на Кубани. В этой массовой постановке приняли участие 10 тысяч красноармейцев. Постановка имела характер массовой импровизации. Мысль об этой постановке возникла у красноармейцев, которые приняли участие в разгроме десанта барона Врангеля, бывшем именно на Кубани. Театральное зрелище должно было явиться новой своеобразной формой политической агитации. Действие было разыграно на площади при громадном количестве зрителей. Все участвующие в суде получили лишь общие указания относительно своих ролей и должны были импровизировать сами. Суть сценария сводится к следующему:

Заседание суда объявляется открытым, и секретарь читает обвинительный акт, в котором барону Врангелю предъявляется ряд обвинений в расстрелах и насилиях над рабочими и крестьянами, в связи с иностранным капитализмом, в заключении с иностранными державами тайных договоров, отдававших Россию в рабство, в помощи белой Польше и т. д. Затем начинается допрос свидетелей. Выступает перебежчик из добровольческой армии, рассказывающий о карьере барона Врангеля в Крыму. Выступает рабочий Новороссии, описывающий «работу» добровольческой армии, затем говорит красноармеец, воевавший в Крыму, рабочий Севастопольского порта, рабочий Батума, рассказывающий о перевозке гидроаэропланов на пароходах с русскими пленными, выступает купец первой гильдии, описывающий прелести режима Врангеля для буржуазии, и целый ряд других свидетелей обвинения и защиты. Каждый из них изображает тот или иной тип, представителя того или иного социального слоя и дает живую картину недавних событий. Затем следуют речи обвинителя и защиты, последнее слово подсудимого Врангеля и, наконец, оглашается приговор: «Врангель должен {148} быть уничтожен, приговор подлежит немедленному исполнению всеми трудящимися Советской России».

Постановка имела большой успех, и красноармейские части, видевшие ее, стали собственными силами организовывать в отдельных городах подобные же представления.

Как уже нам приходилось указывать в предыдущих главах, между массовым спектаклем под открытым небом и народным зрелищем существует тесная связь. Народные зрелища являются одним из этапов к развитию подлинного массового театрального представления под открытым небом.

Опыт последних лет в Советской России показал, что в народные празднества начинает все больше и больше вкрапливаться элемент театрального, и что народные празднества сейчас во многих случаях примыкают и часто превращаются в массовые театральные постановки. Вот, например, как был организован первомайский праздник в Самаре в 1920 году, имевший задачей вовлечь массу в действие.

В центре города, на площади, был сооружен помост с огромным глобусом с надписью «Да здравствует труд» и с флагом. Несколько ниже по бокам стояли два грузовика: в одном находились дети с цветами, в другом юноши с гирляндами лент. В стороне были размещены группы рабочих разного производства со своими атрибутами: со станками, молотами и т. д., и группа крестьян подле эмблем сельскохозяйственного труда: плуги, бороны, сеялки и т. д. В центре площади, на фоне глобуса, между группами юношей и детей был поставлен «Жертвенник пролетариата», наковальня с молотом, обвитая гирляндами цветов. Здесь разместились представители Советской власти и главнейших учреждений города. Они символизировали собою зрелый возраст в кольце юношей и детей. Мимо этих групп шла процессия, в которой приняли участие тысячи людей. Процессия состояла из отдельных групп, при чем представитель каждой, подходя к жертвеннику, склонял перед ним трудовой значок и произносил приветствие. Дети украшали значок цветами, а юноши — лентами. Значок возвращался с ответным приветствием и под музыку группы уходили. Среди этих групп {149} была группа авиации, группа печатников, печатавших лозунги и разбрасывавших их среди толпы, пожарные, металлисты (с горящим горном), ватага Стеньки Разина, возвращавшая зрителей к давно прошедшему времени, группа артистов цирка, которая во время шествия показывала разные номера, оперные артисты на автомобилях, изображавшие картину «Освобождение Востока». Прошла также закостюмированная группа драматических артистов, продефилировали войсковые части. Таким образом, вместо обычной монотонной процессии была создана своеобразная постановка первомайского праздника.

А вот что было организовано в Костроме тоже в день первого мая.

Сборным пунктом участников зрелища был назначен народный дом, находящийся в центре фабричного района. Отсюда и двинулось, направляясь к центральной площади, шествие. За духовым оркестром на коне ехал герольд, держа высоко над собою знамя с лозунгом «Да здравствует трудовой союз рабочих и крестьян». Вслед за ним в огромной клетке, установленной на платформе, везли гигантского паука-крестовика, на спине которого крупными буквами стояло слово «капитал». Клетка эскортировалась тремя рабочими в театральных костюмах с молотами на плечах, тремя крестьянами с косами и тремя красноармейцами с винтовками. За ними открывалось движение производственных союзов с знаменоносцами впереди. Металлисты с огромными бутафорскими молотами на плечах несли над головами на площадке гигантский горн, наковальню и другие атрибуты; железнодорожники — паровоз с вагонами с надписями «товар для деревни», водники — баржу с такой же надписью, кожевники — колодки и сапоги и т. д.

Колонна, сопровождаемая огромной толпой, вышла на площадь революции через арку, символизирующую союз города и деревни (где ее уже ждало множество зрителей), и расположилась вокруг нее. Площадку с клеткой вывезли на середину площади, из нее извлекли «капитал» и после приговора, произнесенного над ним от имени рабочих и красноармейцев, торжественно сожгли на костре. После выступления ряда {150} ораторов, парада войск и допризывников колонна вновь построилась и церемониальным маршем, сопровождаемая большой толпой, двинулась на соседнюю площадь. Здесь женщина, символизирующая свободу, под звуки оркестра сбросила чехол с памятника, изображающего рабочего и крестьянина, общими усилиями направляющих руль государственного корабля. Снова речи, чествование героев труда, музыка и шествие через весь город направляются в исходный пункт, на чем действие и заканчивается.

Как видно, в этом случае народное празднество примыкает к типу карнавала, т. е. такому типу зрелищ, которого Россия до революции совершенно не знала.

Костромской опыт довольно типичен. Первомайские празднества и празднества Октябрьской революции не только в Костроме, но и Москве, и Петрограде, и в ряде городов сопровождались некоторыми карнавальными номерами и сценами, напр., сожжением фигур, изображавших ненавистные народу символы.

Во всех массовых празднествах, как мы видели, известная роль отводилась красноармейским частям. Это не случайно. Несомненно, что воинские части, прошедшие революционную дисциплину в Красной армии, являются элементом чрезвычайно благодарным для массовых выступлений, требующих большой организованности и дисциплинированности. В этом отношении особенно интересна та работа, которая проделывается во Всеобуче. Спортивные праздники и парады Всеобуча, где демонстрируются не только дисциплина и воинское умение, но и физическая красота человеческого тела, являются существенным элементом в развитии массового театрального зрелища, и тот грандиозный стадион, который сооружается сейчас на Воробьевых горах под Москвою, несомненно, явится не только местом спорта, но и местом, где разовьется театр под открытым небом[[43]](#footnote-44).

В заключение этого обзора массовых постановок следует упомянуть о тех интересных планах, которые по известным причинам не были осуществлены. Среди них нужно, главным {151} образом, отметить проект первомайского празднества, который разрабатывался «Московской Секцией Массовых Представлений и Зрелищ» и явился коллективным созданием, хотя и связанным, главным образом, с именем т. Смышляева, видного работника и режиссера Московского Пролеткульта. В основу постановок Смышляев предполагал взять (конечно, в переработанном виде) идею мифа о Прометее, дерзком титане, принесшем огонь человеку, скованному и снова освобожденному. Вот как должно было быть организовано празднество по плану Смышляева:

Рано утром, еще до восхода солнца, несколько всадников, одетых в особые костюмы, на украшенных лошадях рассыпаются по еще спящему городу и громкими звуками фанфар и труб созывают граждан на заранее объявленные площади и улицы города.

На улицах еще темно, черными змеями ползут по ним проснувшиеся граждане — все спешат на центральную площадь. И только беспокойные крики фанфар и зовы скачущих всадников: «Идите, идите встречать Прометея, сегодня он с солнцем на землю придет» нарушают спящее молчание города.

Кругом площади горят дымящиеся костры, около них стоят люди с странными, черными, как ночь, плакатами, в черных масках, с золотыми жезлами в руках; это все важные, напыщенные фигуры, кретинообразные, с большими животами, в странных, неудобных костюмах. Они пропускают сквозь свои ряды граждан, которые скапливаются в средине площади у черной фигуры божества — уродливого, безобразного, но громадного, давящего. На большом пьедестале стоят четыре фигуры с золотыми жезлами и факелами, которые бросают пятна беспокойных теней на изображение божества. Граждане видят, что к истукану прикован золотой и стальной цепью живой человек в синей рабочей блузе; он молчит, но глаза его блещут ненавистью и печалью. В толпе разговоры: кто этот человек? где же Прометей? когда же начнется праздник первого мая и т. д. и т. п., но молчание служит им ответом, никто не может дать им разъяснения; только треск костров, смешки людей, стерегущих ночь, и звуки далеких фанфар скачущих по городу всадников.

Но вот начинается рассвет, брызжут первые лучи солнца, и люди с золотыми жезлами забеспокоилась, зашевелились: они пытаются своими черными щитами закрыть от солнца толпу. Но из самой гущи народа выходит отряд Красной армии, он взбирается на пьедестал божества, расковывает человека в синей блузе и низвергает божество на землю. Освобожденной человек поднимает красное знамя, и в это время громадный хор, разбросанный в самой толпе зрителей, начинает специально написанный гимн «Прометей». Толпа подхватывает припев, и {152} сопровожденной звуками труб и фанфар гимн несется навстречу уже поднявшемуся солнцу. Отряд Красной армии провозглашает мир и радость, ломает свое оружие, ибо больше не будет рабства на земле, сходит с пьедестала, сливается с толпой. Человек в синей блузе — пролетарий с низвергнутого божества — читает отрывки о Прометее, взятые из произведений Эсхила, Байрона, Гете. После него может быть исполнен сатирический диалог Лукиана о Прометее.

Так может кончиться первая часть празднества, встреча первого мая по схеме: капитализм, революция, радость, предощущения новой жизни.

Граждане расходятся до определенного времени, в которое начинается вторая часть празднества.

Всадники извещают о начале громкими звуками фанфар.

На площадях и за городом ряд актерских коллективов разыгрывают отдельные эпизоды мифа о Прометее. На перекрестках улиц, импровизированные выступления декламаторов, читающих отрывки из Эсхила, Гете, Байрона, Леопарди и др. поэтов, писавших о Прометее.

После спектаклей на площадях организуются состязания как спортивных групп, так и художественных коллективов (например, состязание хоров).

День заканчивается симфонией Скрябина — «Прометей».

К недостаткам этого интересного сценария можно отнести то, что миф о Прометее и даже само это имя являются, в сущности, совершенно неизвестным громадному большинству предполагавшихся участников этого зрелища, поэтому участники не могли бы непосредственно заразиться данным им сюжетом. В главной теме, несомненно, было бы нечто книжное, тогда как основное правило массовой постановки именно то, чтобы сюжет ее был прост и до полной очевидности ясен подавляющему большинству участников и зрителей.

Параллельно с планом т. Смышляева предлагался в той же секции и другой план, главным образом, разработанный товарищем Ганом. Этот проект в переработанном виде был Секцией принят, но по случайным причинам не был осуществлен. Вот в какой форме было намечено празднество:

«История трех Интернационалов», таково должно быть содержание празднества

А. М. Ган подробно разработал декоративную часть празднества, распланировку той «сценической площадки», на которой празднество развернется.

{153} Представить коммунистический город будущего — таково общее задание этого декоративного плана. Все площади, где будет происходить действие, получают наименование наук и искусства. Таковы, напр., площадь географии — с огромным глобусом, материки которого раскрашены в красных тонах разгорающейся мировой революции, площадь астрономии, политической экономии и т. д.

Улицы украшаются красными флагами и витринами с сатирой на злободневные темы.

Где-то за городом (предполагается на Ходынке) устраивается «поле Интернационала», со станцией беспроволочного телеграфа и с аэродромом. На этом поле разыгрывается главное действие празднества.

В сценарии самого празднества секцией был наиболее разработан пролог, который рисуется в следующем виде: рано утром с Воробьевых гор раздается мощный гудок сирены, которому отвечают гудки всех фабрик города.

По этому сигналу с 17 застав Москвы к районным площадям выезжают кавалерийские разъезды, мотоциклетки и автомобили, вызывающие граждан на улицы. На районных площадях их уже поджидают коллективы-возбудители, втягивающие всю массу граждан в активное действо праздника. Здесь разыгрывается действо I‑го Интернационала.

По окончании его массы стекаются к центру, проходя через улицы и площади наук и искусства. В центре происходит празднование II‑го Интернационала.

Наконец, все массы граждан двигаются к «полю Интернационала», где разыгрывается падение II Интернационала, возникновение III‑го и переход к социалистическому строю. На пути устраиваются перерывы для отдыха и питания, которые опять-таки облекаются в театральные формы.

Как видно из этих двух, не осуществившихся покуда проектов, театральная мысль в России энергично работает над новым видом массового театра. Он уже стал теперь в порядок практической работы и уже совсем близок тот день, когда массовый театр станет таким образом уже неотъемлемой принадлежностью всякого русского города и {154} крупного селения, какой является театр обычного типа. В этом театральном новшестве лежит залог успехов социалистического театра.

Все описанные театральные новшества исходили из среды новых театральных деятелей и новых пролетарских и крестьянских актеров. Но в это же движение была втянута и часть более чутких к запросам нового театра профессионалов. Таким образом, после довольно продолжительной борьбы против всех театральных новшеств, вносимых революцией, профессиональные деятели театра в некоторой своей части стали переходить на точку зрения новых заданий театра. Создался своеобразный союз мастеров профессионального театра и театральной молодежи с новым актером и новым зрителем. Среди такого рода профессионалов, энергично работающих сейчас для нового театра, можно назвать, напр., Мейерхольда и Бебутова (постановка «Зорь» Верхарна, «Мистерии-Буфф» Маяковского и др.).

Сейчас, после пятилетней борьбы за новый театр, можно сказать, что он уже пустил прочные корни в Советской России, и все живые театральные силы перешли и переходят на его сторону. Наблюдается такая же картина, как и в других отраслях советской работы, где специалисты и интеллигенты после длительного периода борьбы против начинаний Советской власти мало-помалу переходят в ряды энергичных работников для нового будущего. Сравнивая театральную работу Советской России с театральной современностью Европы и Америки, можно с уверенностью сказать, что Россия в области театра за время революции достигла чрезвычайных успехов, которые отразятся и на европейском театре[[44]](#footnote-45).

## \* \* \*

Интересным этапом нового театра явился первый съезд рабоче-крестьянского театра, собравшийся в Москве в ноябре 1919 года.

{155} Правда, в смысле представительства, он был не достаточно выразителен. Так, было представлено лишь три Пролеткульта, было мало подлинно крестьянских работников театра, довольно сильно была представлена мелкобуржуазная сельская интеллигенция. Несмотря на все это, работа съезда, борьба на нем и принятые резолюции послужат толчком в деле нового театра.

Съезд по рабоче-крестьянскому театру определенно распался на две половины. Собственно говоря, с самого начала этого можно было ожидать. Само понятие, сам термин «рабоче-крестьянский театр» являлся лишь искусственным склеиванием двух различных половинок. Он хотел предвидеть синтез, но в жизни синтеза еще не было. Он хотел уравнять крестьянский и рабочий театр, но в этом уже крылась ошибка.

Две группы, на которые распался съезд в социальном отношении, характеризуются так: первая — пролетарская, в составе коммунистической фракции и военной группы, отражала тенденции рабочего театра и состояла, главным образом, из рабочих и красноармейцев, вторая группа — крестьянская (по своей идеологии меньшевистько-беспартийно-кооперативная), но собственно крестьян в ней было исключительно мало. От имени крестьянства выступала мелкая интеллигенция, кооператоры, театральные профессионалы, работающие в деревнях, и т. п. Как по своему составу, так и по своей идеологии это была типичная мелкобуржуазная группа. Кооператоры задавали в ней главный тон.

Вот между двумя этими течениями и происходила борьба на съезде.

Группа пролетарского театра выставила не только ряд определенных программных положений, мотивированных докладов, но и несколько практических мероприятий. Можно сказать, что наиболее боевые доклады пленума и отделов выпили именно из пролетарской группы. Группа кооперативная оказалась на этот счет чрезвычайно слабой: для пленума она не дала ни одного доклада (петербургские доклады, посланные {156} в письменной форме, считать не приходится). Да и в отделы крестьянской группы внесено значительно меньше докладов, чем это можно было ожидать, считаясь с ее численностью. Это очень типичная черта, показывающая, что даже руководители крестьянского театра не имеют выработанной системы взглядов на новые задачи театра и более всего склонны к чисто-практическому подходу к делу, к заботам о красках и холсте, о макетах и гриме.

Три основных пункта разделяли обе группы.

Первый касался того: следует ли вообще толковать о будущем социалистическом театре и созидать план его строительства? Следует ли спорить о путях к этому новому театру и разрабатывать теоретически вопрос о театре новой эпохи или, напротив, признать все споры мечтанием и утопией и посвятить свое время чисто-практической повседневной работе? Представители пролетарской группы энергично указывали, что теоретический спор чрезвычайно важен, потому что он определяет основную линию работы. Они указывали, что нужно отчетливо нарисовать себе, в какую сторону идет развитие культуры и развитие театра. Они отдавали себе отчет, что о далеком социалистическом театре сейчас можно говорить лишь в общих чертах, но они подчеркивали необходимость иметь перед собой ту руководящую цель, которая определяла бы текущую работу. Группа кооператоров, напротив, настаивала, что всякий план социалистического театра, это — только праздный разговор, что мы не можем знать, каков будет новый театр, что все проекты и предположения о новых путях к массовому театру являются лишь «интеллигентским измышлением». В этом случае сказалось обычное мелкобуржуазное пренебрежение к теории, к конечному идеалу, и выразилось стремление мелкую текущую работу считать более важной, чем разработку планов будущего.

Правда, под давлением выступлений пролетарской группы кооператорам пришлось коснуться и этого будущего театра, но только для того, чтобы отмахнуться от него, ссылаясь на незнание того, в каких формах выявится театр. И только {157} резолюции отделов, выставленные пролетарской группой, частично коснулись этого вопроса.

Второй пункт разногласия касался отношения к буржуазному театру. В этом случае пролетарская группа резко указывала, что театр ждет своей революции, что рабоче-крестьянский театр должен дать что-то новое в области театра. Пролетарская группа подчеркивала, что буржуазный театр умирает вместе со всем буржуазным обществом, что гальванизировать его нет смысла, что центр тяжести должен быть перенесен в театр, создаваемый самой трудовой массой. В то же время сторонники пролетарского театра отмечали, что буржуазный театр не следует просто выбросить за борт целиком, что часть достижений его следует использовать, часть репертуара сохранить, часть профессиональных деятелей направить на работу в среде пролетариата и крестьянства.

Кооперативная группа сочла, однако, эту позицию «кощунственной», дерзкой и опасной. В речах своих ораторов она всячески рассыпалась в похвалах культуре прошлого, усиленно подчеркивая, как велики писатели и драматурги, вышедшие из рядов буржуазии, и как слабы еще пролетарские поэты. Можно сказать, что кооператоры воспели целые гимны буржуазной культуре, при чем всю творческую работу трудовых низов в области новой культуры они сочли словно несуществующей вовсе. В то время как пролетарская группа центр тяжести передвигала именно на борьбу за новую культуру, кооператоры пели гимны старому театру. Они наглядно показали, как глубоко заражена мелкобуржуазная интеллигенция преклонением пред прошлым.

Пролетарская группа, защищая свой взгляд на социалистический театр, сумела не только довольно подробно характеризовать его, но и указать ряд практических мер к выявлению революционного театра. Был намечен целый детальный план ближайших работ по новым путям. Кооперативно-крестьянская группа и в этом случае не дала даже никаких практических Указаний, кроме советов культивировать старый театр.

Третий пункт касался взаимоотношений театра пролетарского {158} и крестьянского. Идеологи пролетарского театра указывали, что театр есть лишь элемент культуры, что можно говорить о пролетарском театре, потому что уже существует пролетарская культура, что крестьянский театр, как самостоятельная величина, не может развиваться, потому что не существует самостоятельной крестьянской культуры. Ораторы пролетарской группы указывали, что крестьянский театр сможет правильно расти, лишь следуя по путям пролетарской идеологии, и отмечали, что мнимая самостоятельность крестьянского театра всегда есть на деле полная зависимость от буржуазной культуры. Ни одной минуты не думая посягать на работу крестьянского театра, пролетарская группа хотела лишь создания прочного и подлинного союза между крестьянским и рабочим театром с тем, чтобы крестьянский театр шел по тому же пути, по которому идет театр пролетарский.

Кооператоры постарались изобразить дело так, что создастся какая-то опека над крестьянством, какое-то подавление творческой работы в деревне. Они выставили лозунг «равноправие крестьянского и рабочего театра», спутав при этом два понятия. Конечно, творческое равноправие мы признаем, но говорить о том, что крестьянский театр создаст самостоятельный социалистический театр вне идейного влияния пролетариата, — совершенно абсурдно. Если крестьянство по совету кооператоров устремится к самостоятельному крестьянскому театру и крестьянской культуре, мы увидим лишь расцвет мелкобуржуазных и просто буржуазных идеалов.

Итоги съезда по рабоче-крестьянскому театру парадоксальны до странности. Основные теоретические резолюции сторонников пролетарского театра (частично сперва принятые) были съездом отвергнуты, но все детальные, практические резолюции отделов, исходившие из тех же отвергнутых положений и представленные теми же докладчиками меньшинства, были пленумом приняты. Добавлю, — приняты именно теми же самыми участниками съезда, которые только что отвергли теорию пролетарской группы, как ересь.

{159} Это обстоятельство очень знаменательно и очень поучительно. Оно означает прежде всего то, что у противников пролетарской точки зрения не было достаточной устойчивости во взглядах.

Оно значит, во-вторых, что защитники собственно крестьянского театра, как самостоятельного вида, не имели никакой своей теории и никакой практической программы. Естественно, что многие деятели, жаждущие нового театра и работающие среди крестьянства, отшатываясь от слов «классовый театр» и «классовое искусство», все же неизбежно приходили к нему, потому что только у теоретиков классового театра была и практическая программа, действительно дающая новые методы.

Это голосование показывает также, что по существу пролетарский театр невольно покоряет всех работников театра трудовых масс, и близок день, когда разговоры об особой крестьянской культуре и «самостоятельности» крестьянского театра (самостоятельности не от буржуазного, а пролетарского влияния) не будут находить слушателей.

Я не обольщаюсь надеждой, что этот момент наступит скоро. Напротив, я считаю очередной задачей деятелей пролетарского театра именно борьбу против обнаружившегося на съезде увлечения мелкобуржуазными предрассудками в области нового театра.

Надо подробно и твердо разъяснить, что крестьянский театр, театр крестьянской массы, будет успешно развиваться лишь под одним непременным условием: при его сближении с более идейно выдержанным братом — театром

Это должно стать аксиомой, как стали уже аксиомами другие положения, касающиеся театра будущего (напр., вовлечение зрителей в игру, массовое творчество, использование импровизаций и пр.).

Всякие разговоры о «равноценности» и «равноправности» пролетарской и крестьянской культуры — пустая демагогия. Мы всецело признаем полную независимость крестьянского театра и не собираемся ставить ему никаких препон.

{160} Но мы говорим: крестьянский театр должен идти путями общими с театром пролетариата, то есть к коммунизму. Иного пути нет, если не считать пути назад, кругом марш, к ветхому буржуазному театру.

И бесспорно, к этому в конце концов и приводят все кооператоры и прочие хвалители крестьянского театра, пытающиеся проложить глубокую пропасть между работой рабочих и крестьянских кружков.

И вот вторая проблема, завещанная съездом: надо разъяснить в конце концов роль буржуазного театра, точно указать, что из него взять и что выбросить, надо охарактеризовать его отрицательные особенности, надо пояснить, как можно и как не следует пользоваться наследием прошлых эпох.

В этом случае я все же предпочту более резкую позицию — позиции соглашательства, примиренчества или той преждевременной «всечеловечности», которая все приемлет и все благословляет. Право, сейчас, особенно при наличии у мелкой буржуазии рабского преклонения перед культурой прошлого, полезнее отрицать и отвергать, низводить с пьедестала и разбивать в куски, чем говорить: «Пушкин — наш целиком, и Шекспир — наш целиком, и Эсхила приемлю, и Шиллера одобряю».

Поменьше такого «христианского» всепрощения. Сейчас пора размежевываться. Теперь надо проводить борозды и грани, расставлять новые вехи и искать новые дороги, на буржуазных картах не отмеченные.

Третья задача, поставленная нам съездом, это — более детальная разработка самих новых путей театра. Можно сказать, что общие принципы, несмотря на всю оппозицию, установлены и пролетарской массой оценены. Теперь надо подробно разработать все, касающееся методов работы, системы импровизаций, приемов переработки пьес и т. д. Уже есть и основная канва для таких работ и накопленный опыт.

# **{161}** Глава IXНародные празднества

Для всякого деятеля театра возрождение празднеств народа должно казаться исключительно заманчивой задачей. Ведь в истинном народном празднестве имеются два характернейших момента, особенно близких работнику нового театра. Народное празднество связует в одно весь разнородный комплекс искусств, все многоразличные типы и виды театрального представления. Оно и мыслимо лишь, как синтез красочных волн с звуковыми, живописи с музыкой и пением, танца с декламацией, акробатических упражнений и хоровода, марионеток и тира, цирка и атлетики, балагана и митинга. Вся эта пестрота празднества (а пестрота — его необходимая черта) соединяется в одно целое так, что является словно новый вид творческого выявления искусства. Задача использовать разнороднее элементы всех искусств, чтобы создать что-то совсем новое и особенное, — всегда будет заманчивой мечтой художника, режиссера, музыканта, артиста.

Вторая типичная особенность народных празднеств — коллективное творчество широких масс — столь же близка сердцу новатора театра. Празднество остается мертвым и холодным, если сама толпа не явится активным, действующим {162} лицом его, а будет лишь спокойным театральным зрителем. Веселая красно-зеленая карусель станет двигаться, как колесо смерти, если ее не осадит буйная толпа детей и взрослых. Утрамбованные площадки у оркестра будут скучны, как дачный круг, если на нем не запляшут веселые хороводы. Торжественная процессия превратится в похоронный кортеж, если вся толпа не присоединится к шествию. Остроты клоуна растают без следа, если не встретят реплики из толпы. Празднество не будет празднеством, если толпа своим творческим участием не превратит, его в таковое, без активности масс нет и празднества, нет и радости.

Неудивительно, что в самодержавной России, так боявшейся всякой самодеятельности, народные празднества совершенно вымерли или выродились в самые жалкие пародии. Жестокая эпоха монархической России искоренила творческую коллективную работу масс и изуродовала их жизнь. Сейчас в России, за редкими исключениями, вовсе нет истинных народных празднеств. На очереди стоит вопрос об их создании заново, об их возрождении.

Говоря о воссоздании народных празднеств, я употребляю эту привычную терминологию лишь в самом общем смысле слова и совсем не собираюсь призывать к организации празднеств, на которых сольются все классы общества.

В эти годы острых социальных конфликтов и революционной борьбы нелепо говорить о каких-то внеклассовых действиях и особенно о торжественных празднествах, объединяющих все слои и группы населения. Под словом «народные празднества» я разумею всякие коллективные празднества настоящего и прошлого, независимо от того, один класс или несколько принимает в нем участие. Применительно к теперешнему времени надо говорить особо о праздниках пролетариата или о праздниках крестьянства.

Конечно, фактически в большинстве празднеств толпа составляется из очень пестрых элементов, но один класс всегда имеет в ней доминирующее значение. Поэтому, намечая программу новых народных празднеств, всегда следует {163} учитывать, кто именно явится творцом их, кто наложит на них печать своей идеологии.

С этой точки зрения приходится скептически отнестись к тем сторонникам народных празднеств, которые мыслят их, как какую-то модернизированную реставрацию гулянья «под Новинским», «на Царицыном лугу» или «на Марсовом поле», или увлекаются в первую голову воссозданием языческих празднеств деревни. В нашей современности кое-что из забытого прошлого может быть возрождено, конечно, но не следует забывать, что народные празднества только тогда привьются, если они будут соответствовать эпохе и, следовательно, тем классовым и социальным отношениям, которые сейчас установились. Московское гулянье XVIII века, где активным лицом были крепостное крестьянство и мелкое мещанство, резко отделяется от гулянья на современной московской окраине, населенной пролетарской массой.

Только учитывая новые задачи времени и иную психологию рабочей и крестьянской массы, можно правильно разрешить вопрос о празднествах народа. Конечно, для этого придется использовать опыт прошлого и настоящего и, главным образом, опыт европейский, так как русская современность крайне бедна коллективным творчеством народа.

Многочисленные празднества, связанные с сезонами года (вроде праздников сбора винограда, жатвы, различные майские празднества в деревнях), даже в Европе по большей части элементарны, локальны и почти не дают сколько-нибудь интересного материала для заимствования. Они восходят к глубокой древности, подобно русским праздникам Купалы, и отвечают элементарной психологии крестьянства, тесно связанной с круговоротом сельскохозяйственных работ. Для людей, которые близко стоят к крестьянству, может быть увлекательной мысль возродить праздники купальских огней, учитывая весь декоративный и режиссерский опыт современности. Можно создать декоративно красивые празднества весны и жатвы и т. д., но я не думаю, чтобы все празднества такого рода могли иметь сейчас сколько-нибудь крупное значение, именно потому, что момент {164} чистой, элементарной, языческой радости абсолютно отсутствует в крестьянстве… Кроме того, созидание новых празднеств (ведь даже праздники купальской ночи приходится сейчас создавать вновь) не может стать прочным, если празднества не будут строиться на каких-либо определенных социальных мотивах и не будут наполнены совершенно отчетливым социальным содержанием. Только то, что носит на себе печать переживаемой бурной эпохи, имеет шансы уцелеть, укрепиться, оказаться нужным и полезным.

Карнавальные празднества для современной Европы более характерны, чем какие-либо другие, хотя они и не распространяются на северные протестантские страны. Сейчас карнавал, это — преимущественно праздник города, типичное торжество средне-буржуазной толпы. Несомненно, в карнавалах Италии и южной Франции много безграничного веселья, зажигающего даже заезжих флегматичных северян, в них много красок и звуков, приятна причудливость и неожиданность рисунка. Но при всем том карнавалы сейчас находятся в периоде полнейшего упадка, несомненного уже по одному тому, что сама карнавальская процессия создается сейчас не творческим вдохновением мастеров, а по прихоти предпринимателя, фабриканта, ловкого содержателя отеля и т. д.

Кто принимал и принимает участие в пышном парижском карнавале, долгими часами бродящем по улицам Парижа? Главным образом, нанятые статисты, рекламирующие коммерческих дельцов. Вот пятьсот человек, пестро одетых, с сковородами, гигантскими морковями, вилками и ложками вокруг десятка пышных колесниц — всюду и везде знаменитое слово «Maggi» — фирма мясного экстракта, молочного короля, знаменитого по всему свету фабриканта-миллионера. Карнавал используется им, как средство широкой рекламы, столь любимой парижской толпой.

И «Магги» (или «Маджи», как выговаривают французы) не одинок. В карнавальном шествии идет процессия, рекламируя шоколад Менье, газету «Petit Journal» и «Matin», какие-то модные пилюли, театры «Фоли-Бержер» и «Мулен-Руж» {165} и проч., и проч. Карнавал просто-напросто превращается в одно из орудий рекламы, которым пользуется современный капитализм. Вместо простодушного, беспечного, веселого празднества мы видим какое-то организованное с коммерческим расчетом зрелище. Современный парижский карнавал вполне подобен аляповатым надписям «Свифт» и «Михелин», которые сейчас украшают альпийские вершины во славу велосипедных фабрик и автомобильных королей.

В такой же стадии вырождения находятся и другие празднества Франции и других стран, некогда связанные с героическими моментами прошлого. А в истории Франции была эпоха величественных торжеств — праздников революции. С наслаждением перечитываешь описание этих грандиозно задуманных и часто блестяще выполненных празднеств. Именно из этого прошлого молено почерпнуть особенно много полузабытых уроков.

Русский читатель может найти в книге Тьерсо «Празднества и песни французской революции» крайне любопытный и вдохновляющий материал этого рода. Еще Ж.‑Ж. Руссо в гениальной фразе наметил основную особенность истинно народного празднества. «Поставьте посреди площади шест, увитый цветами, соберите вокруг него народ, и у вас будет праздник. Сделайте еще лучше: введите зрителей в зрелище; превратите их самих в актеров; пусть каждый видит и любит себя в других для того, чтобы все соединились крепче»[[45]](#footnote-46).

Но «праздник» и «веселье» — не синонимы, замечает Тьерсо. Ошибаются те, кто празднество народа хотят превратить в какие-то бесконечные танцы. «Национальные праздники могут иметь предметом идеи и воспоминания, отнюдь не представляющие поводов для радости; главная их цель — возвышать душу, и нигде лучше, чем здесь, они не смогут сохранить надлежащую серьезность и значение».

Празднества французской революции были отмечены именно двумя этими особенностями: народ являлся активным {166} творцом празднества, которое всегда носило печать возвышенного зрелища. Первая песня французской революции «Ça ïra» родилась из недр парижской улицы. Первое празднество (праздник федерации — 14 июля 1790 г.) было создано в буквальном смысле руками самого народа, который добровольно, невзирая на сопротивление властей, произвел все нужные земляные работы на Марсовом поле и затем выступил активным участником самого празднества. Я жалею, что по недостатку места не могу целиком процитировать описание этого первого празднества. Марсово поле было превращено в грандиозную арену. Земляная насыпь окружала его амфитеатром. В центре арены возвышалось колоссальное сооружение с Алтарем Отечества на вершине и широкими лестницами и площадками вокруг. Здесь собрались официальные лица, оркестры, духовенство, караулы солдат и т. д.

В центре празднества стояло принесение клятвы на верность конституции и исполнение музыкальных и хоровых номеров. Народ выражал криками и пением свой восторг, а вокруг алтаря, несмотря на проливной дождь, шли хороводы, исполнялась фарандола, местные танцы овернцев и провансальцев и импровизированные военные танцы.

Следующие празднества революции приняли гораздо более сложный характер. При энергичном участии художника Давида создавался очень подробный режиссерский план постановки празднеств, и главные участники его выполняли различные символические действия вроде жертвенных возлияний, сжигания символических изображений и т. п. В то же время и само участие народа принимает более организованный характер: народные выступления репетируются заранее, хоровые номера разучиваются при помощи специалистов, весь церемониал торжества вырабатывается до мельчайших деталей.

Подготовляя выступление грандиозного хора в 2.400 человек в одном из празднеств, Давид наметил такой план церемонии:

«Старцы и юноши, стоящие на горе Марсова поля, споют первую строфу на мотив Марсельезы и поклянутся вместе {167} сложить оружие лишь после того, как будут уничтожены враги республики. Все мужчины, находящиеся на Поле Объединения (т. е. на арене), хором повторяют припев. Матери семейств и молодые девушки, стоящие на горе, споют вторую строфу: девушки обещают выходить замуж только за граждан, послуживших отечеству, а матери возблагодарят Верховное Существо за свою плодовитость. Все женщины, находящиеся на Поле Объединения, хором повторяют припев. Третью и последнюю строфу поют все, стоящие на горе. Весь народ хором повторяет последний припев».

Этот план был в точности осуществлен: в пении приняли участие сотни тысяч присутствующих. Хоры и музыка явились основой празднества. Второй его частью было декоративное шествие стройными колоннами, среди которых красовались различные аллегорические изображения и группы на колесницах.

От этих величественных празднеств революции во Франции ничего не осталось. Знаменитое «14 июля» представляет из себя жалкую мишурную потеху во славу виноторговцев и карусельщиков. Разлагающаяся Франция не способна организовать ничего подобного былым празднествам. Когда она попыталась чествовать Руссо (в 1912 г.), она сумела лишь построить в Париже пять будок для музыкантов и воздать хвалу великому философу лишь топотом танцующих ног.

Такие же признаки упадка и разложения носит и исторический праздник другой буржуазной революции — «четвертое июля» в Америке, день освобождения Соединенных Штатов от ига абсолютистской Англии. «Четвертое июля» в современной Америке превратилось в скучное официальное торжество, в котором главное место занимало пускание фейерверков, ежегодно сводившее в могилу сотни детей и взрослых. Когда два года назад эта опасная забава была воспрещена, празднество сразу завяло и обесцветилось: до такой степени оно было все время внешним и искусственным.

Празднества, связанные с эпохой буржуазных побед, совершенно выродились, а празднества рабочие, праздники будущего {168} еще не приняли достаточно импозантного и разработанного характера.

Традиционный праздник 1 мая, где бы вы его ни наблюдали — в Англии, Франции, Германии или Финляндии, остается каким-то незаконченным. В шествии нет никаких эмблем и символов, кроме флагов, плакатов, перевязей и бутоньерок. Завершается шествие митингами и пением, но эта часть торжества носит чересчур упрощенный характер. Другие рабочие празднества, напр., шествие к стене коммунаров в Париже, отмечены той же печатью какой-то неразработанности и упрощенности.

Пролетарские праздники Европы и России нуждаются сейчас в какой-то большой работе подготовительного и творческого характера. Возьмем хотя бы первомайский праздник — праздник борьбы. Конечно, он должен сохраниться именно, как торжественное празднование в честь погибших за социализм и всех борющихся за него. На нем всегда будет печать не веселья, а известной глубокой торжественности. Это диктует и общий ритм праздника, несколько медлительный и величественный. Шествие и митинги, хоровое пение и речи — вот основные его моменты. Красный цвет — его преобладающий тон. Но все эти элементы надо продумать, усложнить, сочетать в новые комбинации.

Основной цвет — красный, но не надо забывать всю гамму красного цвета: не только кумач, но и пурпур, темно-малиновый цвет и красно-оранжевый, бордо и кармин. Кроме того, чтобы выделить красное, необходимо бросить несколько иных тонов, кое-какие плакаты иного цвета, рукоятки флагов, ленты, бахрому окрасить по-иному, ввести гирлянды зелени и букеты цветов. Одним словом, окружить красный цвет той рамой, в которой он будет господствовать особенно сильно.

То же и с процессией. Почему процессии движутся только по одному направлению? Надо пустить по широкой улице или площади две — четыре процессии, одну навстречу другой. На главной площади пусть группы не дефилируют только, а сочетаются в группы. Пусть хоры и оркестры соединятся {169} на некоторое время в одно, и пусть вся Красная площадь или Марсово поле загремит от трехсоттысячного хора.

Почему на митинге только речи? Почему так редки возгласы и восклицания всех присутствующих? Почему только ораторские выступления, а не какие-нибудь символические сцены, напоминающие прошлые этапы пролетарской борьбы? Кроме первомайского празднества и траурных дней «девятого января» и мартовских похорон жертв революции, русский пролетариат не знает других празднеств. Создается праздник 7 ноября (25 октября). Напрашивается мысль о «Празднике Труда», который будет знаменовать торжество побеждающего труда и, может быть, союз рабочих с трудовым крестьянством. Мне мыслится такой праздник, как праздник веселья, радости, победы, торжества социализма.

Он совпадает, может быть, с днями августа, с месяцем жатвы и уборки плодов. Может быть, 1 или 15 августа окажется подходящей датой этого нового празднества.

Наконец, городу тоже нужен свой праздник природы — весенней радости и пробужденья, какого-то поголовного бегства за город, в зелень лугов и полей. «1 мая» должно остаться праздником борьбы, но попозже, когда будет потеплее, может быть, уже в начале июня, около Троицы, надо создать празднество чистой радости и безудержного веселья, праздник цветов, беззаветной любви и радостного общения с природой.

В деревне естественно создадутся особые праздники. Может быть, возродятся старые даты языческих празднеств Ивана Купалы, праздники жатвы, Коляда.

Все эти празднества вряд ли смогут быть наполнены каким-либо высоким содержанием: наша эпоха — время городов, города вершат историю, празднества идейные, связанные с эпохой революции, естественно, останутся в городах. Деревня не знает своего «1 мая». Может быть, все-таки какие-нибудь празднества революции удастся создать и в русской деревне.

Вернее всего, возрождение праздников в деревне примет характер простых народных гуляний, только более осмысленных, {170} чем до сих пор, более красочных, более разработанных.

Зато в деревне, может быть, скорее, чем в городе, удастся создать тот «театр народа», те спектакли под открытым небом, о которых говорилось выше. Деятелям крестьянского театра надо обратить внимание на такие постановки у опушки леса, на склоне холма и проч. и в первую голову заняться этой работой.

Народные празднества, организованные таким образом, явятся школой театрального искусства для массы, вовлекут ее в театральное творчество и будут одним из средств к созданию нового театра. Ошибочно думать однако, что сам театр будущего проявится лишь в форме народного празднества. Думать так, значит хоронить подлинный многогранный социалистический театр.

Разумеется, вся работа над созданием народных празднеств и гуляний будет протекать плодотворно и будет иметь успех только наряду с обширной подготовительной работой над художественным воспитанием масс. Надо ввести театральное искусство в школу, возродить хоровое пение, создать сеть хоровых обществ и драматических школ, студий и т. д.

Сейчас в области создания народных празднеств можно делать лить попытки и опыты. Грандиозные празднества небывалого масштаба и содержания удастся осуществить лишь после нескольких лет интенсивной работы в области приобщения народных масс к искусству.

Считаю не лишним привести здесь тезисы моего доклада о народных празднествах на первом съезде рабоче-крестьянского театра.

1) Народные празднества в нашу эпоху социалистической революции являются не только средством воспитания политических масс и сплочения ее вокруг боевых лозунгов дня, но и средством приобщения их к искусству во всех его проявлениях — к поэзии, живописи, музыке, театру.

2) Народные празднества должны базироваться на творческой само деятельности масс. Трудящиеся должны явиться не только активными участниками шествий и митингов, но и выступать в качестве певцов и ораторов, декораторов и актеров, импровизаторов и режиссеров.

3) Народные празднества, как содержащие в себе все элементы театра, являются широкой театральной школой для народных масс и пробуждают {171} в них творческий театральный инстинкт, знакомят с основами театрального искусства, приучают к гармоническому движению в такт, совместному размеренному выступлению и т. д.

4) Народные празднества, театрально и эстетически воспитывая массу и вырабатывая методы коллективного творчества, подготовляют дорогу к тому массовому социалистическому театру, где исчезает грань между актером и зрителем, и где театральное действо будет твориться всей трудовой массой, творчески импровизирующей грандиозное зрелище.

5) Народные празднества, особенно в деревне, явятся действительным средством в борьбе против религии. Влияние церкви во всех странах было сильно в значительной степени потому, что она давала массе пышные театральные зрелища, порой даже с участием самих верующих массовое пение, крестные ходы.

6) В целях дальнейшей работы организации народных празднеств необходимо:

a) создать, кроме дней 25 Октября и 1‑го Мая, несколько крупных праздников, например, праздник труда (осенью), который бы совпал с временем сбора плодов и знаменовал бы собою союз города и деревни, и ряд местных празднеств;

b) создать постоянные отделы и комиссии народных празднеств для теоретической и практической разработки вопросов, связанных с празднествами;

c) широко ввести театральное преподавание в единую школу и подготавливание народной массы к театральной самодеятельности путем устройства школьных празднеств;

d) при организации праздников отрешиться от шаблона монотонных шествий всегда в один и тот же пункт города, а создавать более индивидуальные программы, широко используя самодеятельность отдельных районов и творческие стремления самих масс.

# **{172}** Глава XКрестьянский театр

Как в политической и экономической жизни на смену буржуазии приходит пролетариат, так и в области искусства буржуазный театр будет сменен театром пролетарским, отражающим психологию и стремления рабочего класса. Именно через пролетарский театр мы приходим к новому, социалистическому театру. Именно в пролетарском творчестве приходится искать той свежей струи, которая не только смоет мещанскую пошлость с искусства современности, но и оплодотворит почву, на которой возрастут новые побеги театрального мастерства.

Поэтому революция в театре неизбежно связываются с работой самого пролетариата в этой новой для него сфере. Главное внимание все деятели и преобразователи театра должны обратить именно на работу среди пролетариата, на созидание рабочего театра.

Но это совсем не значит, что следует пренебрежительно относиться к театральной работе среди других слоев населения, в частности — среди крестьянства. Ведь борясь за социализм, мы возлагаем наши главные надежды на пролетариат, но в то же время находим себе большую работу в мелкобуржуазном крестьянстве, где мы базируемся на элементах, приближающихся к пролетариату. И, считая носителем {173} новой культуры рабочий класс, мы все-таки ведем свою социалистическую пропаганду и в других слоях населения.

Естественно к тому же, что на советские учреждения и, в частности, на Комиссариат Народного Просвещения падают обязанности не только удовлетворять запросы пролетариата, но заботиться о трудящихся массах иных экономических категорий и в первую голову — беднейшего крестьянства.

Все это ставит на очередь дня вопрос и о крестьянском театре.

Последнее время укоренился чрезвычайно неудачный термин — «рабоче-крестьянский театр». Он создан по аналогии с терминами «рабоче-крестьянская власть», «рабоче-крестьянская диктатура». Но, говоря о рабоче-крестьянской власти, мы разумеем определенный политический союз различных классов, создавшийся в целях революционной борьбы и при этом идущий под флагом коммунизма, рабоче-крестьянская диктатура в наших глазах есть пролетарская диктатура по существу, ибо она осуществляет в жизни пролетарскую программу, воплощает пролетарскую идеологию.

Термин же «рабоче-крестьянский театр» страдает неопределенностью и суженностью, потому что он естественно наводит на вопрос: значит, есть какая-то рабоче-крестьянская культура, так как театр — лишь определенное проявление общей культуры. Но, конечно, никто не станет утверждать, что такая культура есть. Мы все знаем, что смена культур, переживаемая нами, есть смена буржуазной культуры — культурой пролетарской. Аналогично совершается смена и в области театра.

Разумеется, и определение «крестьянский театр» в достаточной степени неточно. Оно чересчур обще и расплывчато, как обще и широко само понятие «крестьянства». В культурном отношении театр крестьянский чаще всего, конечно, будет типичным мелкобуржуазным театром.

Однако это совсем еще не достаточная причина для того, чтобы просто отмахиваться от него и не обращать на него внимания.

{174} Прежде всего нельзя забывать, что именно в наше время социалистической революции деревня, как никогда раньше, подвергается исключительному влиянию города, крестьянство испытывает на себе мощную силу пролетариата и его культуры. Это влияние социалистического пролетариата на крестьянство сказывается не только в экономике и политике, но и в сфере строительства новой культуры. Пролетариат, как класс более мощный и определившийся, диктует свои взгляды, свою волю крестьянству. Этим плодотворным влиянием рабочего класса на мелкую буржуазию деревни нельзя пренебрегать. В частности, революция в театре, которая идет под знаком пролетарских требований, должна отразиться и в крестьянстве. Пролетарский театр должен подчинить своему влиянию театр крестьянский, театр «народный».

Во-вторых, выдвигая, как лозунг дня, работу в крестьянском театре, надо учесть, что наша деревня, разбуженная войной и расшевеленная революцией, может быть неисчерпаемым источником живых творческих сил, приток которых к делу искусства сам по себе может обновить и оздоровить театр. Ведь надо признать, что в русском крестьянстве скрываются большие художественные дарования, которые при соответствующей обстановке могут выработаться в первоклассные силы. Не приходится оспаривать, что в крестьянском населении гораздо больше, чем в городском пролетариате, живы некоторые эстетические навыки, сказывающиеся в культивировании музыкальной народной песни и танцев (хороводы), в некоторых художественных работах (например, в работах по дереву, вышивании и пр.) и т. д. Все это заставляет думать, что крестьянство может в области театра при новых благоприятных условиях дать много интересного.

Не следует также упускать из вида, что крестьянство принесет в театр некоторые свои ценные особенности, например, оно отразит свою близость к природе и свое особое понимание ее. Конечно, отношение крестьянства к природе (пассивное преклонение перед красотой и мощью мира) будет {175} глубоко чуждо пролетариату. В этом случае рабочий класс и его театр постараются противопоставить свое активное отношение к вещному миру. Но само радостное чувство близости к природе, присущее сельскому жителю, будет охотно воспринято рабочим, который по условиям жизни далеко не так чутко воспринимает природу в ее различных аспектах.

Особенности крестьянского театра, даже при своей спорности в смысле истинного преобразования театра, все же будут полезны в общей работе обновления театра, как новые свежие элементы для строительства.

Все это заставляет нас внимательно отнестись к театральной работе в среде крестьянства.

Общая линия поведения в этом случае будет та же, что и при создании пролетарского театра: надо будет оказать содействие проявлению творческой инициативы масс, дать ей возможность как нельзя более полно, всесторонне и ярко себя выявить. Самодеятельность — вот основное правило в строительстве крестьянского театра.

Надо помочь всякому начинанию, поощрить искания, дать толчок импровизации. Задача инструкторов — лишь общее, скорее техническое руководство и отнюдь не творческая работа за других, за исполнителей.

В области новых методов театра крестьянский театр с легкостью использует систему постановок под открытым небом. В деревне же, скорее, чем в городе, создается своеобразный кочующий, бродячий театр, столь хорошо известный средневековью, но, разумеется, наполненный совсем иным содержанием. В деревне можно будет создавать и своеобразно театральные народные празднества.

Подбирая репертуар крестьянского театра, надо прежде всего безжалостно и решительно изгнать с деревенских подмостков все пошлые «пьесы для народного театра» вроде тех, какие восхвалял Щеглов, или тех, какие сочиняются во славу рочдельских принципов и продажи из потребительских лавок за наличные.

{176} Пусть деревня работает над «Лиром», «Цезарем» и «Штокманом», даже «Гамлетом», пусть она сама создаст новые эпические драмы из эпохи разиновщины или Пугачевщины, пусть она пытается создать на подмостках образы, завещанные нам эллинской драмой (которая, кстати сказать, близка крестьянству, а не пролетариату), но пусть она освободится раз навсегда от той дребедени «из крестьянской жизни», которой ее пичкают до сих пор.

Работа над созданием крестьянского театра пойдет такими путями. Прежде всего Советская власть должна будет озаботиться ознакомлением крестьянства с лучшими образцами современного театрального искусства. Ведь 90 % крестьянства ни разу в своей жизни не видало света рампы. Предстоит грандиозная задача — проведение своеобразной всеобщей театральной грамотности.

Познакомить с театром можно будет двояким образом: при помощи передвижных трупп, играющих, вероятно, на перевозных сценах-балаганах, и при посредстве специальных экскурсий крестьян в город, в тамошние театры. Почему бы не устроить, скажем, в Большом, Малом, Художественном театре несколько спектаклей, предназначенных исключительно для крестьян из подмосковных и даже более отдаленных деревень? Или почему не поставить одну — две оперы или какой-либо балет в составе трупп лучших театров под открытым небом у опушки леса вдали от города для 5 – 10 тысяч зрителей соседних сел и деревень?

Наряду с этим приближением театра к крестьянской массе придется озаботиться созданием кадров инструкторов для организации студий и руководства драматическими кружками в деревнях, работа в этих студиях будет протекать приблизительно так же, как и в пролетарских драматических студиях.

Итак, крестьянский театр (разумея под этим термином, главным образом, театр, развивающийся в деревне) имеет ряд своих собственных задач и, несомненно, внесет много ценного в общую работу над социалистическим театром. Исключительные успехи драматических кружков в деревне, где они {177} насчитываются сотнями (в Костромской губ. до 600 деревенских театральных кружков, в Нижегородской — до 900 и т. д.), показывает, как сильна потребность крестьянства в самостоятельном театральном творчестве.

Но, отдавая дань ценности и значению крестьянского театра, надо определенно подчеркнуть, что крестьянский театр будет развиваться плодотворно лишь в тесном контакте с рабочим театром, лишь под идейным влиянием пролетариата и под лозунгом строительства социалистической культуры. Если крестьянство будет стремиться к созданию своего особого, отличного от пролетарского театра, оно лишь погубит дело нового театра в деревне. Такая мнимая самостоятельность есть в действительности лишь подчинение буржуазным и мелкобуржуазным влияниям и пережиткам.

Ведь не надо закрывать глаза на то, что крестьянство в своей массе все еще находится под влиянием буржуазного и даже феодального прошлого. Чтобы освободиться от его гнета, ему надо решительно встать на точку зрения пролетариата и дружно вместе с ним бороться против отжившей культуры во имя культуры коммунистической.

# **{178}** Глава XIИскусство на улице

Буржуазное искусство расцветало вокруг домашнею очага. Архитектора, скульпторы, художники напрягали всю фантазию, чтобы изящно обставить квартиры особняков и придать их уюту печать художественной значительности. Лучшие картины с выставок попадали в плен частных жилищ и исчезали из людской памяти. Прекраснейшие издания книг, являясь частью буржуазной обстановки, пропадали для широких масс в частных библиотеках. Мебель и ковры, предметы домашнего обихода и обои, арматура и кухонная посуда, — все привлекало внимание художника, стремившегося создать уютную обстановку для имущих классов.

В этих квартирах, отрезанных от внешнего мира, происходили интимные концерты знаменитых мастеров.

Популярные беллетристы читали здесь свои ненапечатанные произведения. Для избранной публики здесь организовывались блестящие спектакли.

И какие бы совершенства ни имели некоторые общественные здания и сооружения, именно частная квартира богатого буржуазного дома является сейчас в Англии, Германии и Америке наиболее привлекающей внимание всех деятелей искусства. {179} Можно сказать, что, несмотря на все уродства буржуазного вкуса, квартира, например, английского богатого дома, дает гораздо больше художественного удовлетворения, рем любое общественное здание — вокзал, театр, библиотека. Для дома художник, видимо, работал охотно и с любовью, для общества он творил без энтузиазма и по шаблону.

Эпоха мирового сдвига в сторону социализма, которую мы сейчас переживаем, толкает деятелей искусства на новую дорогу. Сооружение театров, зал, клубов, цирков, монументальных аркад и галерей привлечет внимание архитекторов. Декоративное убранство зданий, роспись стен, эффекты группировки зданий станут давать исход творчеству художников. Больше того. Искусство вырвется из стен на улицу. Как раньше оно стремилось в узилище частных квартир, где его встречали избранные ценители, так теперь оно будет рваться на свободу площадей и улиц, где им станут любоваться широкие массы.

Искусство на улицу! — вот лозунг современных художников, декораторов, артистов, музыкантов, архитекторов. Пусть творческая работа совершается теперь в грандиозном масштабе и не для избранных, а для всех, не для собственника квартиры, а для случайного прохожего, не для уюта дома, а для красоты всего города.

Как много предстоит сделать. Попробуйте пройтись по современному городу с этой мыслью о красоте, с этой мечтой об искусстве, торжествующем на улицах. И вы увидите полный хаос фасадов, разноголосицу зданий, окаймляющих площадь, грубое сочетание красок, унылые тона одежд, вас поразит отсутствие звуков и пенья, унылость толпы, пустота эстрад для музыкантов на бульварах, безобразная шаблонность вывесок.

Теперь является возможность позаботиться о художественной цельности города. Можно создать гармонию частей и кварталов города, позаботиться о выдержанности стиля отдельных уголков и площадей, подумать о зрительном эффекте той или иной раскраски домов, подвергнуть художественному контролю все новые сооружения и перестройки и позаботиться {180} о целостности общего впечатления от города. Одно придется разрушить, другое искусно замаскировать, третье выдвинуть. Для архитекторов и художников открывается обширное поле деятельности.

Но, заботясь об архитектурных линиях города и цветовом эффекте фасадов, надо искать также и новых путей для приобщения улицы к красоте. Как-то один футурист вывесил свою картину на углу Кузнецкого Моста. Многие иронизировали по этому поводу, но в действительности в этом поступке лежала здравая идея. Почему не превратить стены домов и специальные витрины в перманентную выставку картин? Зачем человеку заходить внутрь здания или в стены музея, — пусть картина и скульптура сама идет навстречу зрителю. Может быть, близкое будущее создаст особые павильоны и витрины, где вместо заманчивых окороков и галстуков (как теперь) будут выставляться произведения искусства.

Почему художники тратят сейчас свои силы и таланты на роспись стен, которые видят лишь десятки людей, и на декорации, ветшающие через пару лет, и не подумают о своеобразной — если не росписи, то окраске домов? Какое обширное и неизведанное поле открывается для декоратора, который вздумает путем сочетания двух — трех тонов превратить унылый одноцветный фасад дома в яркий красочный ковер, превращающий фабрично-монотонное здание с его рядами окон в асимметрическое пятно подлинной живописи!

А сколько простора дает художнику искусное использование древесных насаждений, устройство цветников, посадка вьющихся растений, красящих стены то зеленой, то красно-желтой гаммой!

Еще больше работы предстоит выполнить музыканту, певцу и актеру. У нас толпа молчит. Улица не поет. Даже былые элементарные шарманки исчезли. Пения нигде не услышишь. В России придется создавать звуки улицы заново, отчасти следуя примеру певучих, музыкальных улиц Венеции и Парижа.

У нас скорее, чем в Англии, Германии или Америке, возможны сценки, наблюдаемые в тихие вечера на парижских {181} уличках. Босяк, с пачкой нот в руках, начинает хрипло напевать какую-нибудь мелодию, обычно мотив сентиментального модного романса. Вокруг него собирается толпа. Ему подпевают. Многие охотно платят десять су за ноты романса — и вот образуется импровизированный хор, в котором участвуют самые разнообразные представители парижской улицы.

Конечно, у нас плохо читают ноты, но зато многие мотивы народных революционных песен чрезвычайно популярны. Если пять-шесть человек, которые заранее хорошо спелись, начнут исполнять популярные песни, скажем, где-нибудь в Летнем саду, на Кронверкском и т. п., через десять минут соберется толпа не только слушателей, но и певцов. Останется раздать или продать им листки с нотами и (главное) со словами, и хор пойдет на лад. После десятка воскресений это пение на улицах, столь гонимое царским правительством, войдет в обычай, хоры споются, выделятся солисты, и мы увидим импровизированные вокальные концерты на улицах, которым позавидует Европа. Не сомневаюсь, что наши лучшие певцы оперы будут увлечены этим непосредственным общением с уличной толпой и будут охотнее выступать с ломовой телеги на Марсовом поле, чем с эстрады быв. благородного Собрания

Мне кажется, в один — два года можно сделать русские города в этом отношении неузнаваемыми. Любовь к хоровому пению, наблюдаемая в России, при умелом инструктировании может дать исключительные результаты. Для этого первое время нужно будет озаботиться созданием небольших спевшихся групп, которые могли бы явиться ядром хора. Надо будет отпечатать в сотнях тысяч экземпляров ноты и слова наиболее любимых песен и революционных гимнов. Энергичная группа любителей хорового пения в короткий срок, сумеет привить любовь к пению на улице.

Затем надо позаботиться о музыке. Не только о систематических концертах в десятках мест города, но и о небольших бродячих оркестриках, солистах, певцах, о музыкантах, исполняющих номера на скрипке и фисгармонии и т. д. Вероятно, молодежь музыкальных училищ охотно пойдет {182} этой дорогой свободного общения со случайной уличной толпой и, конечно, найдет в этом приобщении масс к искусству новый источник художественного удовлетворения.

Пусть снова раздадутся звуки арф и скрипок бродячих музыкантов, пусть заиграют оркестры, переходящие с перекрестка на перекресток, и зазвучат перевозимые на ручных тележках фисгармонии и пианино.

Пусть группы театральной молодежи организуют бродячие труппы из пяти — десяти человек, с легкими декорациями-ширмами, со своего рода передвижной по-средневековому сценой (на повозке или грузовике), с особым упрощенным репертуаром, вероятно, несколько подчеркнутым (резкая сатира, буффонада, пантомима будут занимать главное место).

Бродячий театр должен создать свой новый репертуар и иные методы постановок, рассчитанные на особые условия игры на площадях для случайной толпы. Всякий подлинный актер с радостью выступит на этой передвижной сцене и будет охотно играть на ней, декламировать, импровизировать.

Эти спектакли бродячих трупп, как и петрушка для детей, бродячие марионетки, скоморохи, декламаторы и т. д., должны стать частой повседневностью.

Искусство, изгнанное с улиц, вновь вернется к уличной толпе.

Городская толпа будет не только любоваться уличными спектаклями и наслаждаться музыкой и пением, но и сама будет являться активным участником таких зрелищ. Она будет подпевать хору и певцам, танцевать вместе с танцорами, вмешиваться в диалог пьес, выделять из своей среды чтецов и декламаторов.

Перед теми, кто захочет работать в области приобщения демократической улицы к искусству, открывается таким образом заманчивая область совершенно новых творческих достижений.

Само искусство, выйдя из замкнутых стен на площадь, преобразится под влиянием тех масс, которые оно станет теперь обслуживать.

## **{183}** \* \* \*

Среди русских художников, особенно молодых, нашлось много людей, сейчас же после Октябрьской революции пришедших работать с Советской властью. Честь им за это и слава!

Сейчас многие сотни художников, скульпторов, преподавателей искусств работают в различных учреждениях Комиссариата по Просвещению в интересах популяризации искусства среди широких масс населения. В дни октябрьских торжеств художники проявили большую энергию в целях добиться новой красоты народных празднеств.

Все это так. Все это очень хорошо. Но все же остается большое «но», которым можно начать ряд упреков по адресу даже самых активных деятелей искусства в Советской России.

Я утверждаю, что наши художники все же не прониклись целиком задачами момента, все же замыкаются в свои студии, все же продолжают свое прежнее индивидуалистическое существование, оторванное от жизни и интересов рабочих масс. Позвольте, — скажут мне, — но ведь именно художники украшали города в октябрьские дни, именно они ставили памятники на площадях и скверах столиц, они осуществляли «монументальную пропаганду», размещая барельефы и изречения по стенам зданий.

Но прежде всего все эти задачи были им даны «сверху», Они не проявили в этом случае своей собственной инициативы. У них не создалось никакого собственного плана аналогичного рода. Иначе говоря, они не почувствовали сами биения коллективного пульса и хотения коллективной воли. Во-вторых, даже исполняя эти художественные задания, они не оказались на высоте положения. Среди фигурок, расставленных в свое время по Москве, разве было хоть два — три истинных «памятника» и при этом не памятника старого рода, а истинно народного, монументального, героического, вдохновляющего памятника, который бы невольно останавливал проходящего? Такого памятника не было.

{184} Да и не в этом только дело. Конечно, первые опыты трудны. Ошибки неизбежны. Художественных сил у нас мало. Но почему же эти художественные силы — энергичные, талантливые, ищущие — все же так замкнулись в себе, так далеки от запросов рабочего класса, так презрительно игнорируют нашу повседневность?

Начнем с элементарного. У нас мало материй. Мало красок для них. Мы переходим к массовому заготовлению одежды, головных уборов и т. д. А есть ли в Советской России хотя один художник, который бы задумался над тем, чтобы заменить наш нелепый, пошлый, мещанский костюм чем-нибудь новым, истинно прекрасным, изящным по покрою, красивым по краскам? Давно пора забросить нашу черно-синюю и серо-зеленую гамму мужских костюмов и нелепые картузы и котелки. Пусть художники создадут образцы нового костюма, свойственного красочности революции и отражающего ее демократичность. Можно же заменить, наконец, чем-нибудь наши нелепые пиджаки и жилеты. Может быть, новый вид фригийской шапочки изобретет для нас фантазия художника…

До сих пор моды создавал фабрикант при помощи своих подручных. Пусть займутся теперь модами истинные художники, преследующие цели красоты и учитывающие все особенности нашей жизни и характер нового производства.

Почему бы «Отделу изобразительных искусств» не начать издавать журнал «мод», где разрабатывались бы идеи нового костюма? Я, каюсь, предпочел бы такой альбом мод даже прекрасно изданной книге Кандинского.

Но не в одних костюмах дело. Пусть несколько побольше подумают художники и о других сторонах нашего быта — об обоях, окраске домов, мебели, посуде, лампах и кастрюлях, подсвечниках и чернильницах.

Я знаю, что на художественную промышленность Отдел уже обратил внимание, но утверждаю, что слишком мало. И вот характерный пример тому. Пойдите в любую советскую столовую, в любое учреждение, на вокзал, в клуб, в новый театр и т. д. Где увидите вы руку художника? Вы {185} всюду увидите грязь, беспорядок, отсутствие элементарных забот о красоте. Чаще это какие-то хлева, какие-то отвратительные клоаки. Почему художники не возмутятся? Почему не развесят там своих картин, панно и плакатов? Почему не распишут стен? Не позаботятся об украшении их или хотя бы о гармоничной окраске?

А что делается у нас на улицах? Думает ли кто-нибудь о планах перестройки городов и об украшении их? Я знаю, что архитектора создали ряд проектов, но почему до сих пор они без движения? Почему никого не интересует безобразный вид всех наших домов с полусодранными вывесками? Почему, наконец, художники позволяют, чтобы взамен старых по всему городу развешивались скучнейшие, казеннейшие вывески советских магазинов?

Может быть, художники скажут: мы не маляры. Мы вывесок не пишем. Я отвечу: напрасно. Вы обязаны заботиться о красоте улиц и домов. Вы обязаны дать свои эскизы вывесок. Ведь нельзя же было мозолить глаза словами «Продовольственный магазин № 2», «Посудный магазин № 23». Почему не вернуться к прекрасной манере прошлого и не дать на вывеске упрощенное, красивое, символическое изображение (книги, хлеба, одежды), которое даже неграмотному давало бы понять, что за магазин перед ним?

И почему, сохраняя номера магазинов, не ввести также и каких-либо названий их — по улице, по специальности (магазин медицинских книг), по каким-либо именам?

Наши города продолжают безобразиться афишами и плакатами, расклеенными где попало. Стены загажены клочьями бумаг. А почему художники молчали? Почему молчали они, видя, как для афиш сооружаются (но почему-то остаются без афиш) толстые, неуклюжие тумбы?

Почему они ни одним словом не протестуют, видя безобразнейшие лубочные плакаты, издаваемые разными советскими учреждениями? Почему не потребуют они контроля над художественной внешностью всех печатаемых в России книг?

Сталкиваясь с будничной нашей повседневностью и наблюдая бесчисленные наши уродства, невольно тысячу раз {186} задаешь себе этот вопрос. — Почему же молчат художники? Где же они? Что они — не видят этого? Их это не режет до боли? Что они — сидят в своих студиях, в комиссиях на Пречистенке?

Да, Советская Россия имеет основания бросить эти упреки нашим художникам. Пролетариат имеет повод спросить их: почему вы пренебрегаете нашим бытом и не пытаетесь превратить наши будни в красивый, радующий глаза и сердце праздник?

# **{187}** Глава XIIЗадачи государственного кинематографа

Что кинематограф в Советской республике должен был быть национализирован, об этом, в сущности, не было споров, Это могучее орудие просвещения массы и пропаганды естественно должно было войти в общую сеть просветительных учреждений социалистической России.

Но если легко было взять в свои руки чисто эксплуатационный аппарат кинематографии, т. е. национализировать сами кинематографические театры, то гораздо труднее наладить свое собственное государственное производство новых фильм, а без этого национализация кинематографии почти что бессмысленна.

Если буржуазный театр заражен репертуарной пошлостью, то в гораздо большей мере развращен всякой дребеденью кинематограф.

Поэтому Советской власти необходимо было приняться за самую энергичную работу по созданию нового репертуара, составлению новых сценариев, съемке новых фильм, отвечающих духу нашей революционной эпохи.

Успех кинематографу создала масса благодаря техническим особенностям, относительной дешевизне, портативности, исключительному разнообразию своего репертуара, кинематограф очень быстро проник даже в самые захолустные уголки, на далекие окраины и в не видевшие никаких зрелищ {188} деревни, и там повсюду он нашел себе миллионы благодарных зрителей. Именно эти широкие массы неискушенных в искусстве зрителей и создали кинематографу главную точку опоры, которая помогла ему развиться в гигантское дело, оставившее далеко позади себя все другие виды зрелищ в том числе и театр.

Но если кинематограф был все время излюбленным зрелищем широких масс, то он никоим образом не отвечал истинным запросам своих зрителей. Конечно, картины экрана находили себе отклик у посетителей, но большинство этих экранных произведений подходило к зрителям с самыми элементарными и пошлыми темами и свой успех базировало на потакании дурным инстинктам толпы.

Главное, бесчисленные сюжеты кинематографических фильм реже всего разрабатывали темы, касающиеся самой жизни широких масс. А по существу именно кинематограф особенно приспособлен для того, чтобы выяснить в художественных образах техническое величие массовых выступлений и яркие контрасты психологии народа, особенно в бурные эпохи социальных конфликтов.

Для большинства даже столичных театров постановки с массовыми сценами являются исключительно тяжелыми для выполнения и тягостными для бюджета. Провинциальные, а тем более крестьянские и рабочие театры вынуждены совсем отказаться от пьес, в которых чересчур много участников или много картин.

Разве много театров в России, которым под силу поставить не только «Зори» Верхарна, «Жакерию» Мериме или пьесы Ромен Роллана из эпохи Французской революции, но даже хотя бы «Юлия Цезаря» или «Феодора Иоанновича»? А если ими эти пьесы ставятся, то толпа, которая является главным действующим лицом такого рода постановок, чаше всего сводится к двум десяткам статистов. Конечно, и 5 человек при иной постановке могут создать иллюзию толпы, но нам все же хочется видеть самую толпу, подлинную, многоликую, бурную, творящую историю.

{189} Вот тут-то и может прийти на помощь кинематограф. Вот это-то и есть его истинная сфера, особенно в нашу эпоху мирового кризиса и острых социальных конфликтов. То, что непосильно даже крупному государственному театру в виду даже технических условий театральных постановок (размера сцены, необходимости играть под крышей, в определенном месте и т. д.), то доступно экрану. Кинематограф, а особенно кинематограф государственный, может и должен позволить себе щедрость иметь для массовых постановок труппу, исчисляемую не сотнями, а тысячами участников. Он может и должен создать для этих постановок декорации грандиозного масштаба, может быть, выстроит по примеру Америки целые города и селения, какие-нибудь гигантские сооружения, переносящие нас в прошлые эпохи. Он может воспользоваться для своих съемок всеми историческими зданиями и местностями.

Америка давно уже усвоила, какую исключительную притягательность имеют всякие постановки, о которых реклама может сказать: «В картине участвуют 20.000 человек и 3.000 лошадей». Именно Америка дала нам за последние годы несколько образцовых в техническом отношении картин, в которых главным действующим лицом являлась народная масса. Укажу, например, на пресловутую постановку Грифитса «Рождение нации», в которой трактуется эпоха гражданской войны в Соединенных Штатах, или картины милитаристского характера «Гибель нации» и «Боевой клич мира».

Эти блестящие постановки пытались трактовать историю народов, но, конечно, они явили собой лишь образец того, как извращается прошлое в угоду лозунгам настоящего момента. Да и во всем мировом запасе фильм американского, французского или итальянского производства нельзя будет найти ни единой картины, где бы социальная борьба народа в прошлом или настоящем была отражена хоть сколько-нибудь правильно.

Вот где лежит грандиозная работа для Государственного Кинематографа Социалистической республики. Откройте {190} первую страницу «Коммунистического Манифеста» и вы найдете десяток сюжетов для изумительных по богатству содержания массовых съемок. Ибо что может быть более заманчивым для режиссера, художника и литератора, чем изображение истории классовой борьбы в минувших веках? Борьба в первобытном обществе, трагические картины социальной борьбы в Египте и Греции, борьба патрициев и плебеев, восстание Спартака, а затем величественные сцены из социальной истории Европы: крестьянские восстания, движения ремесленников и, наконец, бурный период буржуазных революций и выступлений рабочего класса.

Если даже ограничиться только XIX веком, как много тем и сюжетов можно в нем найти. В драматической литературе большинство этих сюжетов почти не было освещено, да они, может быть, были даже просто недоступны для театра.

Русское прошлое тоже даст исключительно богатый материал для массовых постановок. Задайтесь, например, целью представить перед зрителем историю Москвы, трактуя ее исключительно с точки зрения народных движений, которые имели в ней место. Или дайте историю революционного Петербурга, может быть, начав ее с мрачных страниц, когда петербургская столица строилась на костях рабочих и крестьян, а потом покажите восстание декабристов, николаевскую реакцию, отклики крестьянских движений, Чернышевского на плахе, демонстрацию на Казанской площади, борьбу народовольцев, гибель Александра II, рабочее движение 90 гг., 9 января, первую революцию и т. д. вплоть до наших дней, вплоть до съемок, снятых с действительной жизни.

Или другой сюжет: история русского крестьянина. Разиновщина и Пугачевщина, крестьянские бунты перед крепостным правом и крестьянские восстания при Николае II.

А на фоне этих массовых движений, а может быть, в виде самостоятельных картин можно будет нарисовать фигуры героических борцов за дело народного освобождения. Десятки имен сейчас же приходят на память: Перовская, Халтурин {191} Чернышевский и Плеханов, поэт Михайлов и Радищев и т. д. А из западноевропейских деятелей — Маркс и Энгельс, Марат, Луи Блан и т. д.

Нет слов, эти постановки требуют гигантских сумм, сложной и долгой работы, но зато они действительно смогут повернуть историю кинематографа и создать серию картин, которые явятся пропагандой идей социалистического освобождения мира. Впервые кинематограф станет той трибуной, которая будет пропагандировать идеи социализма. Надо обратить внимание, что ведь эта работа над новыми социалистическими фильмами будет полезна не только для России, но и для всего мира. Как сама Советская Россия является сейчас очагом социалистических идей и вдохновителем мирового пролетариата в его борьбе за освобождение, так и Советская кинематографическая промышленность будет источником, питающим новыми фильмами весь мир.

Чрезвычайно важно также хорошо поставить дело текущей кинохроники.

Такая хроника вообще популярна среди зрителей, потому что она, подобно газете, говорит о текущей злобе дня, о том, что всех интересует в данный момент, о близкой всякому повседневности. Этот интерес широкой публики надо учесть и использовать.

Но для этого кинохронике надо предъявить особое, исключительное требование как в смысле подбора, так и в смысле разработки материала. Я бы сказал, что второе еще более важно, чем первое. Как газетная хроника, чтобы быть живой и отвечать задачам газетной пропаганды, должна быть хорошо обработана и отражать мнение газеты, точно так же и кинохроника не должна быть бездушной и безличной летописью событий, а, напротив, в каждой своей картине в каждой надписи должна выявлять определенное, субъективное отношение к изображаемым фактам и свою собственную оценку происходящего.

Как в газетной работе мы стремимся отрешиться от сухого и бесстрастного изложения фактов, чем когда-то и совершенно напрасно гордились некоторые буржуазные газеты {192} вроде «Русских Ведомостей», и стараемся отразить события в нашем собственном освещении и использовать факты действительной жизни непременно в целях нашей пропаганды, точно так же и кинохроника должна быть не просто рядом фотографий, весьма точно и тщательно отражающих жизнь, а предстать перед зрителями живым рассказчиком, не только показывающим, но и объясняющим события.

Только при этом условии кинохроника «дойдет до зрителя» и будет не только правильно воспринята им, но и послужит одним из элементов для создания нового мировоззрения. Надо помнить, что кинохроника, это — в сущности кино-газета, которая должна не только давать отклик на все происходящее, но и освещать его с определенной точки зрения.

Чтобы выяснить свою мысль, приведем несколько примеров. Кинохроника, желая познакомить с деятельностью отделов народного просвещения, показывает на экране какую-нибудь детскую колонию, уютно расположившуюся в подмосковном имении графа Шереметева. Все это прекрасно. Но этого мало, чтобы факт существования в бывшем помещичьем имений пролетарской детской колонии был с полной яркостью усвоен зрителем. Картину надо монтировать совсем иначе.

Покажите то же самое имение — вот этот старинный барский дом с колоннами, этот парк с липовыми аллеями и пруд с лебедями в том виде, как они были два‑три года тому назад, в эпоху самодержавия. Дайте несколько сцен праздной помещичьей жизни, покажите барчуков в чистеньких костюмчиках с боннами, играющих в крокет. Покажите у ограды вне пределов досягаемости группу чумазых крестьянских ребят, для которых барский парк под запретом. Дайте две‑три сцены, характерно рисующих роль помещика деревни. И уже после этого покажите, как, благодаря социалистической революции, благодаря деятельности Советской власти, этот самый парк и этот самый роскошный дом отнят у помещика, чтобы обслуживать рабочую и крестьянскую бедноту. Такая хроника, связанная с постановкой, {193} конечно, несколько хлопотлива и технически затруднительна, но зато она явится незаменимым агитационным орудием, которое в пять-десять минут даст зрителю всех национальностей незабываемую иллюстрацию благодетельности Октябрьской революции.

И такого рода наглядных контрастных иллюстраций можно набрать сколько угодно. Возьмите любую сторону жизни: армию и университет, газетное или школьное дело, любую сторону быта, и вам легко будет создать целую серию картин о том, что было, и что есть. Такая серия будет не только животрепещуща и злободневна, но она не утратит своего интереса даже в течение ряда лет и, может быть, будет нуждаться лишь в некоторых дополнительных картинах.

Если специальные постановки, дополняющие кинохронику, будут порой затруднительны, то можно будет тех же самых эффектов добиться и путем сопоставления какой-нибудь хроники «Пате-журнала» прошлых лет с фактами действительности. Покажите тот же самый дом московского генерал-губернатора в минуту какого-нибудь официального торжества самодержавной России и затем в дни октябрьского праздника или будничной работы Московского Совета. Покажите, как веселилась раньше буржуазия, как кутила она, играла на скачках, блаженствовала в своих особняках, и сопоставьте это с тем, как веселится пролетариат, как он учится в клубе, созданном на месте прежнего ресторана, как он празднует свои праздники.

Кроме того, можно интересно сопоставить факты текущей российской жизни с событиями Западной Европы и путем такого сопоставления наглядно показать, условия жизни трудящихся России и пролетариата Запада.

Наконец, можно сообщение кинохроники из текущей жизни восполнить не только предисловиями о том, что было раньше, но и послесловиями, которые нарисуют нам картину будущего, к которому мы стремимся.

Чтобы этот материал хроники был как следует усвоен, надо обратить внимание на пояснительные надписи, которые {194} должны быть не только газетными заголовками, кратко и ярко формулирующими сюжет картины, но и давать несколько пояснительных фраз, осмысливающих и углубляющих фотографическое изображение. Полезно наряду с такими надписями давать и другие пояснительные таблицы, например, диаграммы и картограммы, порой просто карты.

Кинохроника теперешнего дня живет какую-нибудь неделю и затем навеки исчезает для зрителя. Хроника, обработанная указанным образом, будет иметь интерес в течение гораздо более длительного периода и иной раз займет место наряду с картинами, пользующимися популярностью у публики ряд сезонов. Да и вообще следует время от времени перетряхивать кинохронику прошлых лет, так как из нее можно выбрать и скомбинировать очень любопытные ретроспективные обозрения, например, в роде тех, какое было составлено однажды кинокомитетом для октябрьского юбилея. Такие обзоры по разным отраслям жизни за определенный период времени должны явиться периодическими. Иными словами, рядом с кино-газетой надо создать и киножурнал, который будет давать не коротенькие сценки из текущей жизни, а более обстоятельные обзоры событий.

Кроме обработки материала для кинохроники, необходимо подумать о том, какой именно материал нужно выбрать для съемок. По установившейся традиции, — съезды, демонстрации, торжественные собрания, открытие памятников, похороны и т. д. Между тем в самом быте социалистической России имеется много любопытных сторон, которые следует отыскать и осветить. Конечно, эти бытовые стороны гораздо труднее для съемки и порой потребуют некоторых дополнительных инсценировок и, может быть, даже небольших сценариев, но при всем том они будут точными отражениями действительности с ее внутренней, а не внешней стороны.

Показать будничную жизнь гражданина Советской республики во всех ее проявлениях — задача очень трудная, но очень благодарная и чрезвычайно интересная не только для заграничных товарищей, но и для самих русских. Можно найти {195} много тем и сцен будничного характера, которые подчеркнут происходящие социальные перемены гораздо выпуклее, чем все съемки торжественных процессий и многолюдных съездов.

Надо найти и показать на экране много из того, о чем мало пишут и мало говорят, — например, хозяйственную работу в Советской России, деятельность кооперации, культурно-просветительную работу и т. д., и при этом все это не в виде кратких эпизодических сцен, а в более цельном и обработанном виде.

Конечно, задачи кинохроники очень многообразны, и постановка ее — дело сложное. Поэтому сейчас приходится ограничиваться лишь такими общими указаниями на те пути, по которым должна идти работа в этой области. Практика покажет, какие изменения придется внести в наличную программу.

## \* \* \*

К сожалению, приходится признать, что из этих задач, стоящих перед деятелями Советской кинематографии, почти ничего не выполнено. Кинематограф до сих пор не превратился в орудие коммунистической агитации. Над государственным кинематографом продолжает лежать та же печать неподвижности и застоя, как и над государственными театрами. Конечно, к тому есть «смягчающие вину обстоятельства» — малое количество фильм и аппаратов, косность профессиональных киноработников, отсутствие специалистов дела и пр. Но это все не меняет общей оценки положения — революцию в кинематографическом деле еще только предстоит совершить.

# **{196}** Глава XIIIТеатр и школа

Намечая путь, по которому пойдет развитие театра будущего, следует различать между созиданием театра наших дней, т. е. работой над пролетарским театром, и созиданием театра социалистического, который будет соответствовать эпохе торжества социализма.

Пролетарский театр творится в огне и буре, — поэтому он естественно носит характер несколько односторонний. Он выдвигается в общественном развитии как орудие борьбы рабочего класса. Он требует боевого репертуара. Он не признает профессионализма.

Социалистический театр, который разовьется после того, как острая борьба пролетариата за власть закончится и социалистическое строительство станет протекать в рамках более спокойного развития, будет отличаться большей разносторонностью и гармоничностью. Именно он сможет дать нам образцы слияния актеров с толпой и творчества массы.

Этот социалистический театр будущего будет базироваться на новом классе — пролетариате, но он станет осуществимым также и благодаря новой школе.

Новая школа Социалистической республики должна всесторонне развить способности детей пролетариев и выработать {197} из них людей, чутких к прекрасному, обладающих умением проявить свои способности в области искусства, гармонически развитых и в физическом и в духовном отношении.

Только новое пролетарское поколение, выросшее в условиях революции и переходной эпохи, за ней следующей, чуждое капиталистического яда, прошедшее свободную социалистическую школу, сможет явиться созидателем того истинно нового театра, о котором мы теперь лишь мечтаем. Поэтому на театр в школьном деле нам предстоит сейчас обратить особенное внимание.

Слово «театр» у нас обычно ассоциируется со сценой, рампою, занавесом, зрительной залой. Одним словом, только с одним видом театрального творчества. Это ошибка. Область театра гораздо более обширна. Элементы театра вкраплены в очень многие жизненные явления. Театральное занимает гораздо больше места в нашей обыденной жизни, чем это кажется с первого взгляда.

Организуется народное празднество, демонстрация в честь 1‑го мая, торжественный парад Красной армии — разве здесь нет благодарной арены для чисто театральной работы — и декоративной, и режиссерской, и чисто актерской.

Открывается клуб или народный дом, устраивается школьный праздник. Разве можно обойтись при открытии без театрального? Надо красиво убрать здание (декоратор), умело составить программу, хорошо скомбинировать различные выступления ораторов и исполнителей (режиссер), привлечь посетителей к активному участию в торжестве (актеры).

Организуются какие-либо массовые выступления просветительного или увеселительного характера — экскурсии, игры, спортивные состязания, — и тут нужен театральный инстинкт, режиссура, использование артистичности участников.

Вот именно исходя из этого широкого понятия о театре и театральности, и приходится выяснять значение театра в деле школьного и внешкольного образования.

{198} В школе изучаются все элементы театра. Во всяком случае они все должны изучаться в новой школе.

Изучение литературы должно естественно сочетаться с чтением вслух стихотворений или отдельных прозаических отрывков и целых рассказов и пьес. Отсюда работа не только над дикцией (ибо дикция будет изучаться уже при обучении чтению, с первых школьных лет: в социалистическом обществе не будет шепелявых, картавых, заик и т. д.), но и над декламацией, т. е. художественным чтением вслух.

До сих пор у нас не было и помина о художественном чтении в школе. Не было такого предмета, не было соответствующих учебников. Социалистическая школа обратит на декламацию (и дикцию) тем большее внимание, что она должна подготовить людей, умеющих виртуозно владеть своим голосом и выступать в качестве искусных ораторов.

Выбор пьес для постановки должен связаться с попытками самостоятельного литературного творчества учащихся. В виде переходной меры можно рекомендовать создание инсценировок, переделку пьес, их приспособление к особым задачам (напр., упрощение) и т. д.

Работа над дикцией и художественным словом естественно сомкнется с музыкальным преподаванием. Прежде всего, конечно, в новой школе будет хорошо поставлено пение. Оно будет обязательным предметом, вероятно, одним из наиболее любимых. Пение не только поможет выработке голоса, но и вкоренит в новом поколении зачатки музыкальности. Одновременно будет идти и другая музыкальная работа — знакомство с каким-либо инструментом, хотя бы самого простейшего типа.

Физическое развитие в новой школе положит в основу не военную гимнастику (как это было прежде), а трудовые процессы — физическую работу под открытым небом и в мастерской. Но, кроме того, физическое развитие тела будет совершаться в тесной связи с эстетическим воспитанием учащихся. Отсюда обучение ритмической гимнастике, пластике, различным упражнениям тела под музыку. Быть может, даже сама работа в поле или мастерской будет совершаться {199} под руководством не только специалистов агрономов и техников, но также и под наблюдением музыкантов и учителей пластики, которые подчинят музыкальному ритму даже самую будничную работу.

Нечего говорить, что игры под музыку, танцы, шествия и т. п. будут обыденным явлением школьной жизни.

Конечно, обучение рисованию займет должное место, при чем оно непременно поставит в центре — краску как основной элемент живописи. Вместо рисованья карандашом, да еще с нелепого гипса, процветавшего в архаической школе прошлого, будет прежде всего преподаваться изучение красочной гаммы.

Предположим, ставится пьеса Шекспира, решено возможно ближе подойти к описываемой эпохе. Художественное задание должно охватывать живописное изучение средневековой

Англии — мотивы архитектурные, стиль костюма, красочную гамму эпохи и т. д. В сущности, однако, подготовка декорации и костюмов может явиться школой по истории искусства прошлого. При этом, наряду с изучением реальной обстановки прошлого, надо преподать и элементы стилизации, ибо совсем не следует натуралистически повторять эпоху с ее мелочными деталями. Детали надо знать, но выбирать из них лишь самое типичное.

В пьесе не исторического характера задачи живописные будут поставлены в более чистом виде — здесь придется подойти непосредственно к проблеме линий и красок, сценической перспективе, сочетанию плоскостей и т. д.

Таким образом школьники будут знакомиться со всеми необходимыми элементами театра. Остается только дать им единую театральную задачу, и все отдельные отрасли искусства сольются во имя воплощения театральной постановки.

С первого же года обучения один — два раза в году (чаще или реже — это вопрос общего плана школьных занятий) каждый класс будет как-то приобщаться к театру — постановкой ли басни или стихотворения, работой над целой пьесой или инсценировкой.

{200} Я мыслю себе эту работу таким образом. Какой-нибудь класс изучает русскую литературу эпохи Пушкина. Намечается: поставить отрывки из «Бориса Годунова», инсценировать «Анчар», отрывок из «Дубровского» и т. д. Назначенные к постановке вещи специально изучаются в классе и тщательно разбираются. Потом их разучивают по ролям. На уроках рисования ученики готовят декорации и костюмы для постановки, разрисовывают программы. В ремесленных классах делают реквизит и бутафорию. На уроках пения разучивают музыку на слова Пушкина, может быть, отрывки оперы «Борис» или «Руслан и Людмила». Преподаватели пластики готовят пластические упражнения на какие-либо пушкинские темы.

Так на один — два месяца весь класс думает о постановке, все уроки того или иного искусства связываются вместе кругом единого задания.

В некоторых случаях, более редких, конечно, вся школа, все классы посвятят свои уроки искусства одной театральной постановке.

Такие совместные постановки дают живительный толчок работе учащихся, они осмысливают ее и придают ей необходимую целостность и связность.

Но эта система введения театра в школу, как необходимого элемента, будет совершенно ложно понята, если она сведет всю работу в классах рисования к приготовлению декораций к очередной постановке, или учителей литературы и пения заставят работать, исключительно применяясь к намеченной пьесе или литературным открыткам.

Постановки должны давать импульс для детского творчества, они должны помогать живому синтезированию всех видов искусства в процессе школьной работы, но они должны целиком поглощать собой всю работу эстетического образования.

Зато театр и его методы должны найти себе применение в целом ряде других предметов новой школы, не имеющих соприкосновения собственно с искусством.

{201} При изучении литературы театральные постановки будут особенно полезны. Совсем не нужно, чтобы они были особенно громоздки и театральны до конца. Порой это будут просто сценические упражнения, импровизированные иллюстрации изучаемого текста, чтение отрывков по ролям и т. п.

Таким путем литературный материал будет ассоциироваться с определенными зрительными впечатлениями и не только лучше запоминаться, но и более тщательно оцениваться.

Ученики, изображая, например, разные моменты какого-нибудь декламируемого стихотворения, напр., «Анчар», естественно внесут в него какое-либо свое понимание, они чем-то творчески дополнят текст, как-то по-своему его переработают

При изучении истории в английской и американской школе широко применяется способ «драматизации», т. е. театрального прохождения описываемых исторических событий, биографий великих людей человечества, трагических, эпизодов прошлого. В нашей школе такая «драматизация» будет чаще всего новинкой. Конечно, ее нельзя применить в таком большом масштабе, но все-таки в опытных руках театрализации исторического прошлого будет полезным подсобным методом школьного преподавания истории.

Такой же прием представления можно применять и при изучении многих других предметов, ибо благодаря ему все отвлеченное и трудно усваиваемое становится конкретным и осязаемым.

Кто из нас не ломал в свое время головы над непонятными, таинственными бассейнами, наполнявшимися из двух Кранов, или какими-то цибиками чая разного сорта, которые старательно смешивали для нас, учеников, разные хитроумные составители задачников, вроде Евтушевского, Верещагина и др. Сколько нелепой схоластики до сих пор живет в примерах преподавания математики.

Практические англичане и американцы и в этом случае ввели своеобразную драматизацию. Один ученик — торговец, {202} другой — покупатель. Задача задается и решается так, как она решается в жизни, за прилавком: столько-то фруктов покупается по такой-то цене; сколько сдачи?

Кое‑что в этом роде начинает, по-видимому, вводиться и в нашей трудовой школе.

Костромская газета «Красный Мир» сообщает, например, о любопытном применении театра в местной школе-коммуне при 1‑м Костромском рабочем социалистическом клубе. Была сделана инсценировка суда, «рассматривалось дело о краже. Спокойный, уверенный тон председателя, горячие речи общественного обвинителя и защитника, угрюмый вид подсудимых, — все заставило как бы забыть на минуту, что мы не в здании народного суда на площади революции, а в 1‑м рабочем социалистическом клубе».

Присутствовавшие дети и взрослые — все с одинаково большим интересом затронуты этой новой темой коллективного творчества в школе, соединяющей в себе искусство с практической общественной подготовкой. Предположено инсценировать ряд дальнейших подобных сюжетов («Вестник Театра», № 47).

Театральные методы в преподавании помогут усвоению материала и тем облегчат ознакомление с ним. Но они дадут и многое другое. При их помощи, например, в детях развивается фантазия, способность к импровизации, к совместному творчеству. Я бы ввел специальные уроки для развития дара импровизации. Вот задается тема — разработайте ее, дайте эскиз декорации, костюма, лица (грима) и т. п. Или иначе — пусть дети создадут свою импровизацию, новую вариацию какой-нибудь общеизвестной сказки, с очинят иной конец к рассказу и т. п.

Кроме того, участие в театральных постановках, хотя бы самого скромного характера, во время классных работ, без декорации и костюмов, вырабатывает в учениках то, что англичане называют «self-control», т. е. самодисциплину, уменье владеть собой, не теряться, не выдавать волнения, следить за своими поступками.

{203} Наконец, театральное творчество в применении ко всем школьным предметам неизменно отмечено печатью самодеятельности и учащихся, что особенно ценно в новой школе. Театральные постановки и методы дадут возможность всякой индивидуальности широко проявиться и свободно творить.

Все это заставляет считать введение театрального начала в школе весьма благодетельным и живительным.

Кроме непосредственного воспитательного и образовательного значения, театр в школьном и внешкольном деле должен сыграть немаловажную роль в борьбе с религиозными суевериями.

Ведь не следует упускать из виду, что привязанность крестьянства к церкви в значительной степени объясняется тем, что церковь с ее богослужениями и церковными торжествами заменяла крестьянству театр и давала некоторое удовлетворение эстетическим его инстинктам. Элементы театрального зрелища очень значительны в церковном ритуале. Налицо все элементы театра — декорации и специфическое освещение их, особые яркие костюмы, музыка (пение), диалог, декламация, пантомима и т. д.

Больше того, сам христианский храм построен под влиянием античного театра. Три двери иконостаса соответствуют трем дверям древней сцены. Средние двери и в театре и в церкви называются «царскими». Архитектура иконостаса с его ярусами, колоннами, статуями целиком заимствована у античного театра, конечно, при этом герои заменены святыми, а картины греческой мифологии — сценами из жизни Спасителя[[46]](#footnote-47).

Неудивительно, что для неискушенного театром зрителя богослужение — истинный спектакль. В католической церкви эти спектакли достигают большого технического совершенства: особенно в торжественные дни процессий, выноса плащаницы и т. п.

{204} Когда широко будут распространены театры по городам и селам Советской республики, когда будет обращено внимание на тщательную организацию народных празднеств церковь встретит серьезного соперника в театральном искусстве. Недаром испокон века духовенство вело ожесточенную борьбу против театра и актеров. Театр всегда был опасным конкурентом религии.

К школьной и внешкольной работе театр прикасается и еще одной стороной: учащиеся ведь не только сами играют они также посещают настоящие театры. До сих пор эти посещения бывали случайны и считались чем-то выходящим из круга школьной работы. Разумеется, это глубоко неверно. Следует упорядочить это ознакомление школьников с настоящими театрами и установить определенную систему этих посещений.

Наши государственные и частные театры обязаны подумать о специальных постановках для детей разного возраста. Быть может, следует на широких началах создать разного типа театры специально для педагогических нужд новой школы. Во-первых, театр для детей, вместе с кукольным и марионеточным театром, во-вторых, какой-либо театр, где давались бы пьесы, знакомство с которыми необходимо для изучения литературы, и, может быть, другой театр — с историческим репертуаром.

В столицах, с большим школьным населением, репертуар этих педагогических театров (быть может, передвижных) мог бы быть в полном соответствии с школьной программой занятий. Осенью, скажем, изучается Плюшкин, и театр ставит соответствующие пьесы и инсценировки, в январе школьники работают над Горьким, — и репертуар соответственно меняется.

Конечно, эти театры будут все-таки лишь подсобными, своего рода наглядными пособиями; главное внимание придется обратить на самостоятельные постановки.

Спектакли, посещаемые школьниками, должны быть, однако, всесторонне использованы в школьных целях. Перед спектаклями (еще в школе) надо подготовить детей к посещению, {205} прочесть пьесу, потолковать о ней, предложить им попробовать самим (хоть в главных чертах) разыграть и сочинить эскизы декораций и постановок, мизансцены, обдумать типы и общий характер постановки, разыгрывать отдельные сцены и т. п.

С этим собственным творческим запасом ученики совсем иначе, критически, воспримут постановку «настоящего» театра. Они подчинятся ей кое в чем, но в другом они станут отстаивать свое толкование и свои достижения. А ничто не поднимает так творчества духа, как такое соревнование с более сильными, особенно, если есть уверенность в себе.

После спектакля естественны будут школьные разговоры о постановке, сравнение ее с тем, что намечалось самими школьниками. Одновременно будет идти более детальная критика произведения и постановки, более тщательная оценка содержания, формы, толкование.

Полезно будет предложить разыграть отдельные сцены, частью повторяя виденное, частью создавая свое. Может быть, удастся даже импровизация, которая преобразит самую литературную тему и представит ее в ином аспекте.

Таким путем и посещение других образцовых постановок будет восприниматься и перерабатываться школьниками творчески. Театр «настоящий» будет давать силы и для более важного в педагогическом отношении «школьного театра», где ученики будут едиными творцами.

Поставив таким образом школьное преподавание, можно будет много сделать для выработки для пролетарского театра актера-зрителя, который сможет явиться носителем идей нового, социалистического искусства.

Только пролетарское поколение, прошедшее через такую обновленную свободную школу, создаст подлинно-творческий социалистический театр.

Этот новый театр, пути которого сейчас намечаются, создастся в сущности вне стен театра; он вырастет из самой преобразованной социалистической революцией жизни.

# **{206}** Глава XIVБуржуазный театр

Всем, кто интересуется театром или практически в нем работает, должно быть ясно, что в области профессионального театра за время революции совершилось чрезвычайно мало перемен. Прошло уже почти шесть лет после октябрьских дней, а театры наши, правда, несколько обновленные, подтянутые, подчищенные, продолжают жить по старине, как будто на свете ничего не случилось. Конечно, репертуар всюду немного освежился, и в хорошую сторону. Новаторским течениям открылся Большой простор. Идет работа пролетарских драматических студий. Подвергаются остракизму упадочные формы театра — фарс и т. п. улучшено положение тружеников сцены, и несколько обузданы аппетиты и полномочия антрепренеров. Центральные театры стали более доступными для рабочих, чем раньше[[47]](#footnote-48).

И все-таки, окидывая взглядом театральную работу в российской республике, в столицах и провинции, приходится сказать: сделано мало. Это не то. Революция еще не дошла до театра. Конечно, эту отсталость театра, пак дисгармонирующую с общим лихорадочно-быстрым темпом революционных преобразований в других областях жизни, нетрудно объяснить и, может быть, даже оправдать. Идеологические {207} надстройки, естественно, видоизменяются позже, чем экономические, политические и социальные основы жизни.

Перед пролетариатом стояли более важные непосредственные задачи в сфере политического и экономического строительства, куда он и направил свое главное внимание и энергию, работу над новыми достижениями в области искусства рабочий класс смог предпринять лишь мало-помалу, по мере укрепления Советской России. Поэтому, как после Февральской, так и после Октябрьской революции, театры и театральное творчество остались в сущности в руках старых театральных деятелей, а деятели театра в своей массе отличаются (как и всякая «свободная профессия») кастовой замкнутостью и консерватизмом. Новые запросы жизни доходят до них не сразу и встречают отклик не скоро. Как часть интеллигенции, актерская среда после октябрьских дней тоже отдала дань саботажу.

С другой стороны, у деятелей Советской России не было достаточно сил и людей, чтобы быстро и сразу двинуть дело коренного переустройства буржуазного театра на началах, соответствующих новым задачам. В деле обновления театра приходилось пользоваться, главным образом, содействием представителей самой театральной среды, помощью профессионалов. Среди них были, конечно, люди, искренно искавшие нового театра и жаждавшие театральной революции, но они все же были инстинктивно далеки от пролетарской идеологии и чужды социалистическому учению. Для них революция на театре предстояла, прежде всего, как чисто театральное новаторство, а не как факт социалистического переустройства общества.

В этом запоздании нового театрального творчества виноваты также и общие условия театральной жизни, при которых труппа и репертуар создаются с весны. Коммунисты, став у власти поздней осенью, встретились уже с сформированным театром и подготовленным репертуаром. Советской власти пришлось поэтому первый год бороться с саботажем в артистической среде и предпринять ряд мер, главным образом, чисто административного характера.

{208} Но каковы бы ни были причины, объясняющие отсталость нашу в преобразовании театра, сам факт остается установленным. Революцию театра еще предстоит совершить.

Какое театральное наследие получила Советская власть: Прежде всего — государственные, бывшие императорские театры: два оперных, два драматических, один французский В столицах имелось несколько выдающихся театров высокой буржуазной культуры, имевших имя даже за границей. В провинции было немало хороших трупп, налаженных театральных механизмов.

Но на всех театрах, частных и государственных, лежала печать какой-то усталости, изжитости, какие-то морщины увядания. Определенно замечался переход самою прославленного театра (Художественного) из стадии исканий в период классической, спокойной уравновешенности. Свежие начинания (студии Комиссаржевского, Камерный театр, опыты Евреинова) обнаруживали определенный уклон в сторону увлечения формой, «театральностью». В то же время более, чем когда-либо, чувствовалась полная оторванность лучших театров и всей театральной творческой работы от широкой массы.

Театральная аудитория замкнулась в тесном кругу «верхних десяти тысяч», посещение оперы, Студий Художественного театра и любых интересных постановок стало редкой привилегией особо богатых или особо избранных.

Русский театр, одно время блеснувший перед всем миром своими достижениями, стал перед тупиком, из которого не виделось выхода. Снова начали раздаваться толки о «кризисе театра», о том, что «театр как таковой» умер и т. д.

В этих условиях кризиса, имея перед собой артистическую среду, органически чуждую пролетариату и саботирующую, не обладая кадром умелых и опытных работников, Советская власть должна была приступить к строительству нового театра.

Три задачи поставили советские деятели в первую очередь: бережное сохранение тех театральных предприятий и {209} достижений, какие уже зарекомендовали себя, поощрение новых исканий и начинаний и приобщение широких масс к театральному искусству.

В своем стремлении оберечь от разрушения лучшие образцы буржуазного театра, рабоче-крестьянская власть, на мой взгляд, пошла даже чересчур далеко. Словно желая отпарировать ходячее обвинение в «варварстве большевиков» и их ненависти к культуре, театральные советские работники проявляли часто совсем неуместный пиетет, напр., к государственным театрам. Правда, ненужная французская труппа была ликвидирована, но реорганизация остальных государственных театров, в сущности, свелась лишь к административной реорганизации управления, повышению окладов низших служащих и артистов, да к частичному обновлению труппы.

Провинциальные Совдепы и столичные художественно-просветительные отделы Советов первое время были заняты таким же административным делом — обереганием имеющихся театральных начинаний.

Думается, в этом случае надо было бы проявить больше «непочтительности», ибо по существу большая часть даже прославленных театров представляла из себя ворох шелухи, которая должна была развеяться от порыва революционного ветра.

Но, охраняя то театральное искусство, которое досталось ей по наследству, Советская власть сейчас же попыталась дать дорогу всем свежим, новым стремлениям и исканиям.

Впервые все искренние театральные реформаторы получили возможность проявить себя при поддержке и содействии государственной власти. Вторгаясь в систему частной коммерческой антрепризы и разрушая капиталистический гнет, тяготевший над театром, новая власть тем самым создавала более нормальные условия для художественной творческой работы.

Наконец, много внимания было уделено демократизации театра в смысле приближения его к широким массам. Впервые двери государственных театров раскрылись для пролетариата, а спектакли Художественного и др. лучших театров стали {210} даваться в районах или, оставаясь в центре, специально для рабочей аудитории.

Сами артисты, первое время часто скептически относившиеся к новой аудитории, быстро убедились, что новая публика гораздо более благодарна, гораздо более трепетно и искренне относится к театру, чем прежние буржуазные зрители.

Можно сказать, руководители театральной политикой Советской власти сделали все возможное, чтобы театр оставшийся пролетариату по наследству, мог совершенствоваться и развиваться. Театру прошлого было уделено даже чересчур много внимания.

И что же? Театр профессиональный обнаружил лишь свою полную неспособность к дальнейшему развитию.

Петербургские Государственные театры в третий сезон после октября оказались живыми трупами: Александринский театр рассыпался, Мариинский захирел, Большой Московский театр оказался не в силах поставить что-либо новое и свежее и погряз в ветоши старого репертуара. Ряд постановок и возобновлений Малого театра, даже в области бытовой комедии («ревизор»), обнаружили анемию и этого театра. Художественный театр за два года дал лишь одну (и неудачную) новую постановку. Даже новаторские театры обнаружили какую-то усталость и вялость.

Самым популярным видом театрального профессионального искусства в зиму 1919 – 1920 гг. стала… халтура, т. е. спектакль, идущий хотя бы и при участии видных артистов, но кое-как, без репетиций, без ансамбля. Каждый номер «Вестника Театра» стал пестрить сведениями о халтуре, вроде следующей:

«Профессиональным Союзом работников Искусств вырабатывается ряд мер по борьбе с так называемой (халтурой», принявшей ужасные размеры и формы и растлевающе влияющей как на актеров, так и на публику преимущественно окраинных театров, где эта халтура культивируется. Предполагается прежде всего уничтожить возможность халтурных антрепренеров, т. е. лиц преимущественно из театральных администраторов, занимающихся устройством этих спектаклей и, конечно, присваивающих себе львиную долю сумм, ассигнованных на спектакль, {211} урывая их таем самым у актеров. Есть халтурные места, где действуют даже два‑три халтурных контрагента, передоверяющих устройство спектакля во вторые или третьи руки, и каждая пара рук, принимавших участие в этой операции, что-либо на ней зарабатывает. Ввиду того, что халтура отражается вредно и на кадровых театрах, где актеры служат, проектируется ввести в договоры пункт, по которому всякое участие актера вне театра может происходить только с ведома и разрешения театра, с которым актер связан договором. В связи с этим и в организационном бюро Центротеатра разрабатывается разъяснение о том, что вся художественная работа актера, как такового, должна принадлежать театру, с которым у него договор, и таковой должен исполняться во всей строгости. Предположен постоянный контроль над халтурами как путем обязательной регистрации их, так и объездом особых контролирующих органов. Борьба с халтурой ясно осознается и ставится в очередь дня как профессиональным союзом, так и центротеатром и культурным актерством.

(«Вестн. Театра», № 34, стр. 9, N)

Наряду с халтурой обнаружилось систематическое распадение даже наиболее крепких театральных коллективов, В связи с голодом и холодом в столицах артисты и деятели сцены начали разбегаться в провинцию и за границу. Стали уезжать не только отдельные артисты, но и небольшие, спешно и случайно сорганизовавшиеся коллективы.

Работа обломков русского театра за границей, выступавших под фирмой Дягилева, «Летучей Мыши», «Художественного Театра», антрепризы М. Кузнецовой и пр. и пр., была в сущности такой же халтурой, но лишь в более широком масштабе. В лучшем случае (напр., с группой Художественного Театра) русские актеры показывали за границей ухудшенное издание старых постановок, но стремились держаться на известном художественном уровне. Чаще всего даже, организованные и имевшие некоторое реноме труппы (напр., Дягилевская и «Летучая Мышь»), пользуясь низким уровнем театральных вкусов Европы и Америки, систематически падали со ступеньки на ступеньку, с каждым годом все дальше отходя от сколько-нибудь приличного художественного уровня. Тот, кто видал, напр., парижские постановки Дягилева примерно кончая 1912 г., мог назвать халтурой уже то, что преподносилось Лондону и Нью-Йорку, а затем и Парижу в последующие {212} годы. Можно сказать, что все актеры и все театральные коллективы за границей, оторвавшись от родной почвы, потерпели крупный урон и, за редкими исключениями, ровно ничего не создали для искусства. Они обольщались своим успехом перед заграничной публикой. Но этот успех означал отнюдь не то, что русский театр создает за границей что-то новое, а лишь то, что он все более приспособляется к обывательскому вкусу иностранной публики. Конечно, во многих отношениях русский актер и русские труппы, даже халтуря, оставались выше упадочного западноевропейского театрального искусства. Но это обстоятельство русские актеры-эмигранты очень редко использовали для новых достижений или для дальнейшего своего роста.

Зимой 1920 – 1921 гг. сторонники нового театра как некоторые профессионалы, вставшие на точку зрения пролетарской революции (назову наиболее популярное имя В. Мейерхольда, в то время наведывавшего Театральным Отделом Наркомпроса), так и деятели и идеологи пролетарского театра провели особенно энергичную кампанию за так называемый «Театральный октябрь», т. е. октябрьскую, пролетарскую революцию в театре.

Эта борьба выразилась не только в ряде оживленных диспутов, дискуссий и полемик, но и в попытках реорганизовать профессиональный театр и дать ряд новых постановок, отвечающих духу времени (постановки «1‑го Театра Р. С. Ф. С. Р.», — «Зори», «Мистерия-Буфф» и др.).

Когда весной 1921 года пришлось подводить итоги борьбе за октябрь в театре, — можно было констатировать известный идейный успех, но сравнительно слабые практические результаты. Профессиональный театр в своей большей части оказался и на этот раз совсем неподходящим материалом для революционных экспериментов. За лозунгом октября пошли лишь молодые театральные силы, более захваченные исторической эпохой российской революции.

Как раз в эту пору (весной 1921 г.) наметился поворот в экономической политике Советской власти, который глубоко отозвался и на работе театра.

{213} Можно сказать, что для профессионального театра тяжелой порой испытания был вовсе не период национализации (как это казалось многим профессионалам), а именно эпоха «Нэпа» («новой экономической политики»). Театрам пришлось становиться в хозяйственном отношении на свои собственные ноги. И что же мы увидали тогда? Отдельные актеры и целые театры бросились по линии наименьшего сопротивления. Стали создаваться какие-то кабаре, театрики с буфетом. Пошла погоня за пошлыми пьесками, могущими завлечь обывателя. Начались хитрые комбинации «легкого» и «серьезного жанра». Одним словом, профессиональный жанр стал возвращаться к худшим эпохам своего прошлого.

Лишь самое незначительное количество театров сохранило свою линию.

## \* \* \*

Покуда театр прошлого еще существует и лучшие театральные здания заняты им, покуда пролетариат еще не создал достаточного количества трупп для удовлетворения потребности масс в театре, перед нами стоит — как быть с буржуазным театром.

Прежде всего должна быть ясно усвоена аксиома, что новый социалистический театр родится не из профессионального театра, обреченного историей на гибель, а из самодеятельности трудовых масс в области театра. Поэтому не станем возлагать несбыточных надежд даже на самые прославленные или самые «передовые» профессиональные театры.

Наше общее отношение к буржуазному театру находится в тесной связи с нашей оценкой буржуазной культуры вообще. Материальную культуру прошлого пролетариат берет в свои руки и использует. С духовной культурой он прежде всего разрывает. Только ясно сознавая этот разрыв с прошлым, только чувствуя сознательную и острую враждебность к духовному наследию буржуазного мира, пролетариат сможет творишь свою культуру.

Из духовного наследия прошлых веков пролетариат выбирает то, что ему ближе, критически перерабатывает на свои лад достижения прошлого, из кирпичей обветшавших {214} строений буржуазного искусства созидает свой прекрасный дворец труда[[48]](#footnote-49).

Те, кто продолжает наивно думать, что современный наш театр является театром, где творится искусство и даже новое искусство, кто думает, что наши современные прославленные артисты-профессионалы, знаменитые режиссеры и музыканты создают новое искусство и пробьют дорогу новому театру, — глубоко заблуждаются. Современный наш театр, это — музейная реликвия, разве можно назвать иначе, чем музеем, театр, где артисты всерьез играют, а публика всерьез смотрит пьесы Чехова о печальных людях, которые не умеют бороться с жизнью, которые оплакивают свое уходящее прошлое и бессильны что-либо сделать, чтобы удержать его? разве пьесы Тургенева и Алексея Толстого, большая часть пьес Чехова и Леонида Андреева не являются печальным остатком давно минувших эпох, отражающим настроение нам совершенно чуждое? До боли жаль молодых артистов, которым приходится изо дня в день калечить себя в никчемных истерических пьесах, отражающих болезненную и никчемную полосу нашего исторического развития (вроде «Зеленого Кольца»).

Большая часть декораций нашего театра несомненно была бы интересными экспонатами театрального музея, а методы постановки заслуживают того, чтобы их бережно сохранить на музейных полках.

Надо раз навсегда уяснить себе, что буржуазный театр; даже в лучших своих формах и видах, для нас может быть только любопытным музеем и — ничем больше. Музей можно любить, музей следует посещать. Туда нужно организовать экскурсии. Двери музеев мы широко открыли для пролетариата и всех трудящихся, памятники старины и редкие развалины мы тщательно оберегаем и охраняем. Мы больше чем православное царское правительство тратим денег на собирание старинных икон и на реставрацию фресок, мы бережно {215} охраняем памятники искусства, поэтому мы бережно относимся и к музейным редкостям театрального характера, т. е. к современному театру во всех его видах и проявлениях.

Музей сберегает для нас памятники прошлого, охраняет их от пыли и тления, но никто же не станет говорить, что в музейной тиши творится искусство. Конечно, там можно плодотворно изучать умершее и исчезающее прошлое, и только. Давно прошло то время, когда учеников живописи заставляли учиться, снимая сотни копий с мастеров древности. Великий перелом в истории французской живописи произошел именно тогда, когда группа художников махнула рукой на музейное изучение искусства и уехала в деревню, чтобы копировать не Мадонн Рафаэля, а рисовать головы коров и делать десятки эскизов копны сена при разном освещении. Подлинное искусство творится в жизненной борьбе. Только те, кто принимают самое близкое участие в этой борьбе и чутко отражают задачи времени, способны к действительному творчеству.

Но, говорят нам, только через изучение искусства прошлого можно подготовить себя для нового самостоятельного творчества, и потому пусть пролетариат тщательно познакомится с театральными достижениями буржуазного мира: ему станет тогда легче создать свое искусство.

Это чистейший софизм, разве Толстой смог написать «Детство и Отрочество» и «Войну и Мир» потому, что он хорошо изучил литературу прошлого? Разве великие художники и артисты преуспевали на своем поприще лишь в той мере, в какой они изучали достижения предыдущего поколения? разве гениальность Пушкина объясняется его хорошим литературным образованием?

Современному художнику никто не говорит уже: если хочешь хорошо рисовать, то иди в Третьяковскую галерею и изучи манеру репина и особенности передвижников. Напротив, ему скорее скажут: впитывай краски и линии, которыми окружила тебя жизнь, и ищи свои пути, как знаешь. Поэтам и беллетристам подают подобные советы, а вовсе не отсылают к изучению техники стихосложения Пушкина {216} и Тютчева. Но в области театра почему-то особенно охотно любят связывать попытки нового творчества с обязательством прочувствовать буржуазные завоевания в этой сфере.

В основу работ нашего нового пролетарского социалистического театра мы должны положить аксиомы: буржуазный театр есть для нас реликвия; только выйдя из музея на свежий воздух, пролетариат сможет творить свое искусство. Мы провозглашаем не преемственность между театром пролетарским и буржуазным, а полный и безусловный разрыв с существующим театром. Новые люди на новом месте, руководствуясь новыми запросами, создавая новый репертуар, сотворят и новый театр. Только через пролетарский театр возможно возрождение театра. Только пролетарский театр внесет в современный «театральный музей» ноту здоровой, свежей жизни.

На это нам обычно возражают: где же этот пролетарский театр, где можно услыхать пролетарского актера, где можно увидеть новые постановки и новые театральные методы, как небольшая группа пролетарских актеров с убогим пока еще репертуаром сможет заполнить театральную жизнь новой России?

На это ответим: пять лет тому назад говорили: как может кучка большевиков, за которыми идет небольшая часть рабочего класса, который сам составляет маленький процент всего населения, как может эта маленькая группа фанатиков завладеть властью и преобразовать и Россию и весь мир на свой лад? Мы знаем теперь, что это невероятное совершилось, мы знаем, что «небольшая кучка» приобрела такие влияние в стране и во всем мире, какого не имело ни одно правительство, ни одна партия.

Если сейчас в области культурной пролетариат слаб и неопытен, если теперь пролетарские труппы насчитываются лишь десятками, новый репертуар только создается, то нет сомнения, что через очень короткий срок и в этой области пролетариат одержит такую же, кажущуюся невероятной, победу над прошлым.

# **{217}** Глава XVТеатральная политика

Буржуазный театр, которым предстояло преобразовать Советской власти, был прежде всего коммерческим предприятием, созданным и поддерживаемым частно-хозяйственной инициативой. Большинство театров было организовано на средства антрепренеров или даже синдикатов с единственной целью — извлечь прибыль. Именно эта мечта о барыше руководила владельцами и руководителями театральных предприятий. Во имя хороших сборов ставились пошлые пьесы. Во имя аншлагов приглашались бездарные, но уже имеющие имя артисты, режиссеры, художники, гастролеры.

Коммерция развратила и погубила буржуазный театр. С ней, конечно, предстояло вести самую безжалостную борьбу. Социалистическая республика, стремившаяся ликвидировать все частные предприятия, естественно не могла допустить существования частного предпринимательства в театральной области.

Театр должен был войти в общую систему воспитания и просвещения масс, как давно уже вошла школа или университет. Пришла пора оставить мысль о театре, как о доходном предприятии. Ведь никто не ищет прибыли от университета. Только ложно поставленная школа для привилегированных могла окупать себя. Истинная демократическая школа бесплатна и, конечно, убыточна.

{218} Чтобы коммерческие расчеты не препятствовали театральному делу, был только один путь — национализация театров.

Среди ошибок руководителей театральным делом Советской республики одной из самых горших было замедление с проведением национализации театров. Вместо того, чтобы провести эту меру уже ко второму сезону (к осени 1918 г.) мы опоздали на год.

И что же случилось? На местах Советы начали проводить муниципализацию на свой риск и страх, без всякого плана, без руководящих указаний из центра.

Возникла нелепейшая конкуренция отдельных Советов между собой и центра с провинцией.

В области создания трупп и заключения контрактов, равно как и в сфере установления ставок для артистов, создался полный хаос. Провинция стала взбивать цены до несуразности, желая переманить к себе хорошие силы. Советские театры России начали сманивать артистов друг у друга. Вместо координации действий, создалась лишь вредная конкуренция.

По существу национализация или, точнее, муниципализация театров совершилась в Советской России сама собой. Всюду в провинции немногочисленные театры, имевшиеся там, перешли к Советам еще в 1918 году. Ввиду того, что чаще всего театральные здания принадлежали городу, этот переход совершился очень легко. В провинции частная антреприза исчезла раньше, чем в Москве и Петербурге, или приняла совсем иные формы своеобразного «порядка» для нового заказчика — Совета.

В столицах частная антреприза сама собой полуотмерла. Наряду с Государственными театрами возникли в центрах и на окраинах многочисленные «советские» и «коммунальные» театры. Частные театры или попали в руки рабочих кооперативов (т. е. по существу к той же власти), или вынуждены работать главным образом на Советы.

Но деле не ограничилось этим. Театральные помещения и залы по всей России были изъяты из частных рук {219} и перешли в ведение Советов. Другие технические элементы театра то же самое Мало-помалу были национализированы. Костюмерные мастерские и склады перешли к Советам. Гримерные были взяты на учет, библиотеки национализированы. Холст и материи оказались в руках Центротекстиля и т. д.

Одним словом, главная часть работы по национализации к осени 1919 г. была уже совершена, хотя, по большей части, случайно и вразброд, по усмотрению отдельных Советов и местных комиссаров, при чем было наделано много ошибок и промахов. Оставалось провести национализацию театров в общероссийском масштабе.

Под «национализацией театра» ее защитники разумели преобразование его в целом, т. е. общий переход театра, как такового, в ведение Советов. Это значило, что все дело театра (как это сделано с просвещением, а театр — ведь один из элементов его) изъемлется из частных рук и передается государству. Театр во всех его видах и формах оказывается в таком же самом положении, как, например, высшая школа. Советская власть является верховной властью, руководящей театром при посредстве своих специальных органов.

Техническое проведение этого общего преобразования в жизнь по плану его защитников слагалось из двух моментов: собственно национализации, т. е. передачи всего театрального дела в общегосударственном масштабе центральной власти, и муниципализации, т. е. организации театров местными Советами. Всюду на местах все театрально-музыкальные начинания должны были перейти к Советам в лице их Отделов Народного Просвещения. Это значило, что местные Советы (в том числе, конечно, и столичные) берут в свои руки все без исключения театры, все концертное и музыкальное дело, а наряду с этим озаботятся и организацией всех вспомогательных учреждений: студий и драматических школ, декоративных и костюмерных мастерских и т. п.

Наряду с этим, конечно, местным Советам пришлось бы с помощью центра установить и принципы новой театральной {220} политики, в смысле сближения театра с массами и облегчения трудящимся слоям их самостоятельной работы на театре.

Предоставив местным деятелям большую автономию в этой области, Театральный Отдел комиссариата должен был оставить за собой как общее руководство театральным делом Советской республики, так и некоторые специальные задачи.

Ему приходилось бы выработать общие нормы муниципализации, типы контрактов, скалу ставок, обязательных для всех Советов, принципы театральной политики и т. п.

На центре лежало бы руководство некоторыми общегосударственными театрами, несколько образцовых передвижных трупп, прокатные склады костюмов, париков, декорации и ряд аналогичных вспомогательных учреждений.

Еще более ответственной и важной работой явился бы общий учет артистических сил и правильное распределение их по стране. Следовало бы заранее высчитать, сколько трупп можно сформировать в Советской России, учесть имеющийся спрос и постараться равномерно распределить хотя бы основные лучшие труппы по республике. Эта мера многим представлялось чем-то ужасным, — но по существу это было бы наиболее необходимым и разумным мероприятием. Ведь для грандиозных государственных сооружений мы вербуем и направляем отряды инженеров и техников. Для борьбы с эпидемиями мы распределяем наши врачебные силы. Для производства мы размещаем специалистов по разным местам и даем им командировки в ту или иную область России, работа артиста, певца, музыканта, художника не должна была быть исключением.

Искусство станет доступно всем только при государственной организации художественных сил страны.

Разве не вопиющей аномалией являлось переполнение театрами центров и столиц и обездоление ими окраины или сосредоточение лучших трупп в столицах за счет провинции?

Основной принцип учета и распределения трупп заключался в том, чтобы не допустить чрезмерного скопления {221} сил в одном месте в ущерб другим городам. Точно так же только центр мог бы разгрузить столицы ради интересов провинции или передать часть сил из центра в районы. Зачем, например, иметь в Петербурге оперную труппу, способную обслуживать 2 1/2 театра, когда гораздо рациональнее иметь там лишь одну или 1 1/2 труппы и предоставить остальным возможность заключить контракты или в Харьков, или, лучше, в город, никогда не имевший постоянной оперы.

Именно центр должен был бы в вакационное время урегулировать поездки артистов на гастроли и, в частности, поставить на очередь вопрос о замене таких единоличных; гастролей правильными гастролями целых трупп.

Вопрос о гастролях — один из самых больных в театральном деле. Конечно, для артистов особенно столичных), это — не вопрос существенного подсобного заработка, но для художественного развития театра, это — язва, это культ халтурщины, это борьба против ансамбля во имя отдельных лиц, это систематическая порча вкуса, нарушение систематичности репертуара.

С гастролями предстояло бороться решительным образом. Национализация театра, т. е. превращение всех артистов в служащих государству давала бы возможность сразу пресечь зло. Но взамен его надо было бы не медля организовать поездки спевшихся трупп (столичных и иных) по провинциям. Эту миграцию можно было бы наладить не только в летние месяцы, но круглый год. Конечно, это вовсе не значило, что все артисты будут превращены в каких-то летучих голландцев. Напротив надо было бы избегать сделавшихся привычными «налетов» артистов из столицы на одну-две гастроли. Правильнее бы поставить дело так, чтобы гастролирующая труппа за период своей поездки посещала не много городов, но оставалась в каждом подольше. Вместо случайных гастролей отдельных столичных светил тогда была бы налажена правильная циркуляция по стране лучших трупп. Москва, столетия имевшая лучшие театры, обязана была бы дать свои труппы хоть на один сезон в другие города.

{222} Такое переселение было бы трудно и тяжко актерам и несло бы кое-какие технические затруднения, но результаты его были бы исключительны. А когда страна покроется сетью правильно оборудованных театров, может быть, с специальными при них общежитиями для актеров и другого персонала, это кочевание (артисту всегда близкое и родное) будет совсем нетрудно и необременительно.

Такое же кровообращение артистических сил надо было бы вызвать и в области музыки.

Лучшие симфонические оркестры должны были бы разъезжать по фабричным поселкам и деревням. Избранные певцы должны петь в уездах и в фабричных зданиях. В таких общих формах рисовалась работа по национализации театра.

К сожалению, декрет о национализации театров (о «Центротеатре» — осень 1919 г.) не только опоздал со своим появлением на свет, но и оказался не на высоте задач. Он остановился на полдороге. Все руководство театрами было передано в ведение Центротеатра, где представители профессионального старого театра получили решающее значение. Театрам, хоть мало-мальски налаженным, была предоставлена автономия, т. е. по существу полная независимость в своей работе от влияния Советской власти. Всем видам прошлого театра, не исключая оперетки и цирка, было решено оказывать всяческое «содействие». Одним словом, вся национализация свелась к поощрению и тщательному охранению всех видов прошлого театра.

Театральная политика Народного Комиссариата по Просвещению снова оказалась чересчур оппортунистической, идущей не столько по путям революционного разрушения и творческого созидания нового театра, сколько выбирающей осторожную дорогу охраны прошлой культуры.

Когда пришла пора новой экономической политики («Нэп’а»), наша хромавшая на обе ноги национализация снова была возвращена вспять. Снова появился бывший антрепренер, кабаре, театрики, спектаклики, махровая халтура. Тогда-то особенно ярко проявилось, что наша, метавшаяся из стороны {223} в сторону, оппортунистическая театральная политика ничего не сумела создать за истекшие годы, кроме разброда, Она не сумела вовремя помочь и поддержать новые течения театра, не оказала достаточной помощи пролетарским и крестьянским театральным объединениям и в годину «Нэп’а» поставила их перед лицом тяжких ударов и испытаний.

Можно сказать, единственное, что удалось нашим руководителям театральным делом, это резервировать в их архаической неприкосновенности несколько бывших императорских театров. Все другие театры, сколько-нибудь новые, смогли бы выжить и без такой помощи свыше. Одним словом, Театральный Отдел был не пионером нового театра и отнюдь не борцом за социалистический театр, а лишь своего рода музейным отделом, отделом охраны ветхой старины и исчезающей древности.

Можно сказать, что все достижения революционного театра в Советской России, как работа Пролеткультов, массовые постановки, крестьянские кружки, боевые искания профессионалов, совершались не благодаря содействию Театрального Отдела, а *несмотря* на отсутствие поддержки ТЕО

Будущий историк революционного театра должен будет отметить этот своеобразный факт и выразить удивление мощи новых театральных течении, которые пробили себе дорогу, вопреки всем тяжелым условиям, в которые поставили их наши руководители театральным делом, столь увлеченные отмирающим буржуазным театром.

## \* \* \*

Неправильность нашей театральной политики станет особенно очевидной, если мы попробуем ответить на вопрос — есть ли у нас в конце концов Государственный театр?

По-видимому, есть. И не один, а целых пять. По крайней мере, в бюджете Социалистической республики до самого последнего времени имелся расход в несколько десятков миллионов на содержание Государственных театров. При Народном {224} Комиссариате по Просвещению был даже специальный «Отдел Государственных Театров».

И все-таки были ли и есть ли у нас в действительности Государственные театры? Не «бывшие императорские», а именно Государственные театры, отвечающие духу, задачам, стремлениям рабоче-крестьянской власти и отвечающие всему строю Социалистической республики?

Конечно, нет! разумеется, нет!

У нас есть две оперы с первоклассным составом, с образцовым оркестром и хором, — две оперы, которые могут обслужить одновременно не две с половиной сцены (как сейчас), а, по крайней мере, четыре, без ущерба для дела. У нас есть балетные труппы, несмотря, на все утраты и известную косность все же являющиеся выдающимися театральными коллективами. У нас есть драматические театры, правда, чересчур часто опирающиеся в своей работе на «традиции» (я предпочитаю искания), но все-таки крупные по своим возможностям.

Но вся эта группа театров, субсидируемая Советской властью, пришла к нам по наследию от «императорского» режима, и некоторые видоизменения, которые они претерпели за время революции, никак не сказались на их внутреннем облике. В театре сняты вензеля и короны. «Жизнь за царя» именуется «Иван Сусанин» и идет по исправленному, без холопских выражений, тексту. В царской ложе сидят простые граждане. Но могучая вековая традиция все же владычествует над всем.

Начать с того, что в основе государственных наших театров лежит не драма, а опера — «Grand Opéra». Это типичная особенность именно абсолютистского политическою режима. Не только царская Россия, поощряя оперу и балет, едва терпела театр драматический, — то же самое наблюдается во всех странах, где сильны феодальные традиции. Характерно, что в Англии, давно свергнувшей монархию, не сохранилось этой оперной традиции, и в Лондоне даже нет постоянной оперы, тем более государственной. Французская «Grand Opéra» уцелела, как обломок абсолютизма, {225} поощряемый новой плутократией. И особенное поощрение опера получила в феодальных княжествах современной Германии.

Опера и балет по своему существу наиболее отвечают авторитарному режиму, равно как и буржуазному господству (хотя для капитализма более типичны «мюзик-холл», «шантан» и оперетка). Опера дает дорогое, пышное, громкозвучное зрелище, не тревожа зрителя никакими проблемами, не напоминая ему современности, не беспокоя его никакими вопросами.

Для абсолютизма и капиталистического режима театр драматический, как более гибкий, живой, думающий, всегда является подозрительным и опасным. Ведь в нем звучали слова и мысли, а мысль постоянно грозила опасностью традиции. Опера и балет зато базировались именно на традиции, они освящали ее, они возводили ее в принцип жизни.

И вот революционная социалистическая Россия получает такое театральное наследие от царизма, которое было создано на совершенно иных принципах, с иными заданиями. А. В. Луначарский в своих статьях и речах о театре несколько раз указывал, что опера и балет чрезвычайно хорошо воспринимаются новой демократической аудиторией и во многом ближе ей, чем чистая драма. Я считаю это утверждение необоснованным. Конечно, если бы перед нами был выбор между гениальной оперой на героическую тему, скажем, из французской революции, — и любой из пьес Ромен Роллана из этой эпохи, то, конечно, a priori можно было бы сказать, что опера будет иметь больший успех. Но сейчас нам приходится сравнивать две различных величины: традиционную оперу и драму, отвечающую новым стремлениям — «Аиду» и «Зори». В том, что найдет больший отзвук у пролетарской аудитории, сомневаться не приходится.

Опыт московского оперного Советского театра показал, с что даже лучшие постановки не собирали полного зала, а драмы, ставившиеся в том же театре, постоянно шли с аншлагом.

{226} Конечно, опера любима и популярна. Балетные постановки привлекают внимание. Жажда музыки, тяга к яркой цветной гамме, любовь к пышному, к далекому от будничного зрелищу налицо. Но разве дает это нам основание в центре государственной театральной работы поставить именно оперу, самый традиционный, закостеневший и дорогой вид искусства?!. Тысячу раз нет!

Делаются попытки освежать оперы иным режиссерским толкованием, скрасить смелыми декорациями, изменить ее своеобразным mise en scéne, но все эти ухищрения не в силах революционизировать оперу или приблизить ее к запросам современности. Главное — опера, воспитанная под крылом абсолютизма и буржуазного покровительства, так закостенела в традициях, что для новаторства в этой области просто нет материала, нет самих опер, нет композиторов, и подавно нет опер, хоть отчасти отвечающих духу и запросам времени. Не «Фенеллу» же ставить!

Сейчас у нас получилась странная аномалия. Советская республика, тратящая колоссальные средства на культурное строительство, не имеет своего театра и поддерживает архаическое прошлое, не находящее почти никакого отклика в современном зрителе. Наступил второй театральный сезон революции, а мы все в тех же рамках старых опер, архаических балетов, традиционных драм.

А где же наш героический революционный театр? Почему государство не дает сотен тысяч на постановку массовых пьес непосильных отдельным театрам? Почему миллионы идут на «Риголетто» и «Лакмэ», а не на театр с художественным революционным репертуаром? Почему, преобразовывая театр, мы так преклоняемся перед традицией и так мало делаем новаторских попыток?

Прежде всего надо отказаться от нелепой системы, доставшейся нам по наследству, и в группе Государственных театров на первое место выдвинуть театр драматический. Конечно, я не хочу сказать, что вместо театра большого на первое место должно поставить Малый или вместо «Мариинки» — «Александринку». Оба этих драматических {227} театра, несмотря на свои заслуги и несмотря на наличность крупных дарований, совсем не призваны к тому, чтобы явиться основой государственного театра Социалистической России. Придется создать совсем новый, исключительный драматический театр со специальной труппой, особыми задачами, без традиций, с грандиозными исканиями новых путей.

Именно драматический театр будет театром истинно Советским, потому что только он один сможет дать не только интересные, гибкие, новые формы коллективистического театра, но и, главное, новое содержание театру.

До сих пор ни один крупный профессиональный театр социалистической России, как бы он себя ни называл, — Государственным, частным или Советским, — не дал ни единого зрелища, ни единой постановки, которая хоть в малой части соответствовала настроениям и чаяниям эпохи[[49]](#footnote-50). Опера этого, конечно, и не могла дать. Театр драматический даже теперь при всей бедности нового репертуара, может показать несколько величественных, героических постановок, которые создадут эпоху в истории русского театра.

Мы тоскуем по такому театру, опаляющему душу. Мы жаждем увидеть на сцене величественное, героическое, революционное действие. Нашей эпохе соответствует не балет и опера, а трагедия, главным действующим лицом которой будет масса.

А где наш героический революционный театр, который давал бы не только эстетическое наслаждение, но и удовлетворение нашему революционному темпераменту? Его нет. Его еще предстоит создать.

Пусть репертуар этого героического театра будет невелик, но пусть он будет очень строго, придирчиво избран. Пусть постановки будут безукоризненны, а состав труппы — лучший, какой только можно создать.

Не стану точно определять, что именно пойдет в этом театре, репертуар придется, вероятно, издавать заново. {228} Пусть будет в репертуаре даже только три-четыре пьесы, но они должны быть поставлены, как шедевр.

Однако новый театр не замкнется в пределах чистой драмы. Он неизбежно сомкнется и с музыкой. Именно, строя новый государственный театр на базе театра драматического, возможно подойти к синтезу искусств, гармонически сочетать драму с оперой, балетом, пантомимой и т. д. Всякая массовая постановка заставляет особенное внимание обратить на гармоническое движение толпы, на ее ритм, — так логически вступает балетное искусство (в широком смысле слова) в драму.

Государственный драматический театр с героическим репертуаром не только даст толчок всему закостенелому репертуару театра, но и сможет наметить новые формы театра, явиться театром исканий, где будут создаваться новые формы коллективистического театра.

Такой драматический государственный театр будет создаваться двумя путями. Первый, самый скорый, но чисто-временный и ненадежный это — собрать лучшую возможную труппу из всего наличного состава актеров России. Выбрать из профессионалов все живое, горячее, молодое, ищущее, призвать лучших (не авторитетом, а исканиями и дерзанием) музыкантов, режиссеров, художников.

Это наиболее простой способ, и с него следует начать. Я не думаю, однако, что, опираясь на профессионалов, возможно действительно положить начало новому театру: слишком сильны традиции театра, чересчур чужда психологии интеллигента-актера героическому, социалистическому перевороту современности. Но, во всяком случае, при помощи профессионалов, можно сделать две‑три постановки и дать первоначальный толчок.

Второй путь — медленный, но верный. Надо создать труппу из пролетарских актеров, отыскать режиссеров и других руководителей, имеющих не только школу, но и революционный темперамент и коммунистические взгляды, и попытаться построить театр без традиции, с новым сценическим материалом, на новом фундаменте.

{229} Новый театр родится не на подмостках «Мариинки» или «Александринки», а в рабочих кварталах.

## \* \* \*

Решительная ломка старого театра и преобразования Государственных театров естественно вызывали и вызывают со стороны большинства театральных деятелей резкие возражения, которые лишний раз показывают, в какой безнадежной рутине завяз наш современный театр и как узко понимают деятели театра очередные задачи театрального строительства.

Наиболее характерно и выпукло отразил настроения театрального мира периода гражданской войны «Театральный Курьер». Больше всего газету испугало возможное нарушение актерской «свободы».

«Театральная политика Керженцева, — писала газета, — стремится скорее к пролетаризации театра, чем к действительной его национализации, меняющей лишь одного владельца на другого и не покушающейся на внутреннюю его структуру, свободу и быт. Гастролирование трупп в других городах будет совершаться, — к ужасу газеты, — не в силу свободной воли (?!) самих артистов, а под эгидой и принуждением государственной власти». «Поменьше “театральной политики” и побольше любви к театру, как таковому, — призывала газета, — побольше доверия и внимания к актеру, к его свободе, сознанию и художественному долгу. Для нас, грешных, вообще неприемлемы любая политика и любое принуждение в области искусства и творчества, и мы смеем думать, что странная демократизация искусства и творчества, подлинная его всенародность будут проведены изнутри, свободной волей и усилиями самих творцов-созидателей художественной современности. “Театральной политике” здесь нечего делать».

В этих цитатах с чрезвычайной яркостью отразилась индивидуалистическая душа буржуазного театрального деятеля. Характерно, что больше всего он заботится о «свободной воле» артиста. Оказывается, что до сих пор артисты {230} гастролировали в провинции и играли на театре те или иные пьесы «в силу своей свободной воли», что в театрах царила какая-то «свобода творчества», что театр развивался вне всякого принуждения.

Во все эти красноречивые заявления приходится внести небольшую поправку. В буржуазном театре «свободная воля» до сих пор была лишь у кулака-антрепренера. Подавляющее большинство российских театров ставило пьесы, угодные антрепренеру («выгодные»), режиссеры были вынуждены репетировать всякий хлам, суливший сборы, и ставить пьесы с одной репетиции, чтобы «окупить сезон». Артисты были вынуждены (и, увы, они чересчур редко протестовали против этого нарушения их «свободной воли») играть все, что им подсунут, без подготовки, без ансамбля, среди небрежной монтировки, или даже выступать в пьесах, оскорблявших их нравственное чувство. Артисты были вынуждены в силу нелепых сезонных, а не годовых контрактов и благодаря необеспеченности, ехать на гастроли в провинцию, играть там в халтурных постановках, кое-как. Всем строем буржуазной театральной машины артист был обречен на бродячее состояние, на вечное кочевание из города в город, из «меблирашек» в гостиницу, с вокзала на вокзал.

Это вынужденное кочевание не только выматывало нервы и сокращало дни, но оно лишало возможности серьезно работать, оно обрекало театр, особенно в провинции, на губительный развал из-за системы гастролей.

Говорить перед лицом этой картины буржуазного театра о «свободной воле» актера и «отсутствии принуждения», значит просто издеваться над театральными работниками. Спросите о «свободе творчества» в современном театре не у артиста привилегированного Художественного или Государственного театра, а у любого, поработавшего в провинции и крупных столичных театров актера, и он вам расскажет такие эпизоды, которые можно публиковать в печати с заголовком «Актерское рабство».

С своей театральной книжной полки я беру первую попавшуюся книгу «Труды первого всероссийского съезда режиссеров {231} 1908 года», и вот какую характеристику «свободной воли», актера я нахожу там. На первом же деловом заседании съезда было отмечено, что театр находится «в оковах антрепризы». «Что можно ждать от раба, которого представляет из себя всякий актер, служащий в антрепризе», заявил один оратор. Тогда же был поднят вопрос о борьбе с капиталом в театре. В заседании 20 марта прения о работе режиссера ярко показали, в какой кабале находится творческая жизнь театра.

«Предполагается постановка интересной пьесы, на которую возлагаются известные надежды (говорил Корсаков-Андреев, рисуя свою работу в крупном центре), режиссер составил монтивировку. Антрепренер ее одобрил, но заявляет, что средств на новую декорацию у него нет, и просит приспособить вместо нее какую-либо из старых. Оказывается, что, кроме декорации, нет и никаких других аксессуаров, необходимых режиссеру для постановки. Антрепренер на настойчивые просьбы режиссера отвечает, что у него нет средств Художественного театра. Но пьесу ставить надо, режиссер начинает выторговывать (“свободная воля”!) у антрепренера то или другое. Предположим, что ему удается доказать антрепренеру необходимость затраты в 300 – 400 рублей на новую декорацию; антрепренер соглашается при условии, что режиссер ручается, что такая затрата окупится. Пьеса поставлена, но, вопреки ожиданиям, случайно оказалось, что пьеса успеха не имела. С этого момента доверие к такому режиссеру подорвано, и ему приходится продолжать приспособляться или уйти из дела, раз начались компромиссы, режиссер-художник исчез. Он уже не работает, а приспособляется».

Н. А. Попов признал, что нарисованная картина касается и столиц, «где приходится работать при таких же, если не худших для режиссера, условиях».

А вот, что рассказал другой деятель театра, М. Залесов: «Тотчас по приезде на место начинаются мученья режиссера: нет исполнителей, нет нужных декораций, нет аксессуаров и т. д. Намечают репертуар, выбирается пьеса, где требуется 20 исполнителей, а приехало и оказывается налицо {232} лишь 12 актеров. Волей-неволей 5 ролей вымарывается. По требованию традиций, в начале сезона необходимо прежде всего показать премьершу в выгодной для нее роли. И премьера в такой же роли. Если же антрепренер в то же время и актер, то он считает нужным показать и себя в излюбленной роли»,

Тихомиров, подтверждая точность сделанного замечания, добавил, что положение режиссера надо признать просто «рабским» («свобода воли»!).

Такую безотрадную картину засилья и принуждения на театре дают не какие-нибудь «деятели Пролеткульта», к которым с такой иронией относится «Театральный Курьер», а старые театральные работники, никакой революцией незараженные.

Именно учитывая этот гнет антрепренера и рабство, мы и должны покуситься на «внутреннюю структуру, свободу и быт» частновладельческого театра. Ведь его внутренняя структура, это — зависимость от коммерсанта; его свобода — рабская подчиненность антрепренеру, его грошовым расчетам; его быт скован традицией.

Национализация нанесла первый мощный удар буржуазному театру, как таковому; в этом ее главное значение. «Театральный Курьер» не признает никакой «театральной политики». Однако она всегда была, есть и будет. Актеры, громко говорящие о своей свободной воле и свободном творчестве, в действительности повиновались указкам буржуазной коммерческой театральной политики. Социалистическое правительство задачей своей политики в отношении театра ставит именно содействие свободному творческому развитию театральной жизни. Поэтому оно может и должно поддерживать всякую работу, направленную к строительству нового театра и безжалостно разрушать театральные предприятия, развращающие дух народа и отравляющие своей пошлостью и мещанством.

Когда царское правительство и разные губернаторы и исправники диктовали свою волю в смысле репертуара и исполнения актерам — они повиновались. Пусть же теперь они поработают {233} под руководством людей, стремящихся сделать искусство достоянием всех. Для истинного художника-творца такая работа даст максимум удовлетворения.

«Театральный Курьер» твердит: «Мы против эгиды и принуждения, исходящих от государственной власти», точнее надо сказать, он за буржуазную свободную волю и против социалистического контроля.

Это понятно в устах человека, сроднившегося с умирающим буржуазным театром.

Именно учитывая эту психологию, свойственную многим членам артистической профессии, мы и говорим: театральная политика должна быть проведена путем принуждения.

Конечно, театр переродится или пересоздастся под влиянием сил, действующих «изнутри», но эти силы будут мощны и действительны именно под давлением внешних событий, в частности, внешнего давления.

Надеяться на то, что буржуазный театр как-то сам собой переродится, — смешно. Только под тяжкими ударами социальной революции театр хоть сколько-нибудь обновится. Только под давлением требований нового социального класса он и начал видоизменяться.

Театральная политика приведет к созданию нового театра через стадию разрушения театра. Но не эта политика будет разрушать: сами требования жизни сейчас так чрезмерны, что они погубят большинство театров, и особенно те из них, которые все еще не поняли революционного смысла эпохи великого разрушения и гигантского строительства, которую мы теперь переживаем.

Истинный театр социалистической эпохи создастся усилиями самих пролетариев. Театр возродится после буржуазного периода упадка и разложения лишь через образование пролетарского театра.

Такова единственная дорога, ведущая нас к новому театру.

1. Гордон Крэг. Искусство театра, 130 – 131. [↑](#footnote-ref-2)
2. Я оставляю в стороне русский театр, развивавшийся в совершенно иных условиях и не знавший ига капитала в такой мере. [↑](#footnote-ref-3)
3. Сборник «Театр», стр. 188, 191. [↑](#footnote-ref-4)
4. Георг Фукс, Революция театра, стр. 51 – 52. [↑](#footnote-ref-5)
5. Характеристику американского театра можно найти, напр., в интересных книгах Sheldon Cheney «The Art Theatre», «The New Movement in the Theatre», N.‑Y. 1914. Автор высказывает убеждение, что американский театр погибает под давлением коммерческих синдикатов и видит спасение лишь в маленьких любительских театрах Америки и коммунальных спектаклях под открытым небом. [↑](#footnote-ref-6)
6. Статья А. Горнфельда в сборнике «Театр», стр. 85. [↑](#footnote-ref-7)
7. «В спорах о театре». Сборник статей Айхенвальда, С. Глаголя, Вл. Немировича-Данченко и др. М. 1914. [↑](#footnote-ref-8)
8. Статья Бонч-Томашевского в сборнике «В спорах о театре», стр. 159 – 160. [↑](#footnote-ref-9)
9. Г. Фукс, Революция театра. Предисловие к русскому изданию. [↑](#footnote-ref-10)
10. Р. Вагнер, Искусство и революция, Петерб. 1918 г., стр. 22. [↑](#footnote-ref-11)
11. Таково название книги вдохновителя этого театра Г. Фукса, уже цитированной выше. [↑](#footnote-ref-12)
12. В. Мейерхольд, «О театре». Предисловие. [↑](#footnote-ref-13)
13. См. Манифесты итальянского футуризма, М. 1914. стр. 72 и дальше. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Московский Художественней театр», изд. журнала «Рампа и Жизнь» т. I, стр. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-15)
15. О «Летучей Мыши» см. книгу Н. Эфроса «Театр Летучая Мышь Н. Балиева» (обзор десятилетней работы), М. 1918. Это юбилейное издание в сущности есть, несмотря на все усилия автора быть панегиристом, отпевание «Летучей Мыши», погибшей в грязи и пошлости буржуазного театра, успехи «Летучей Мыши» у невзыскательной публики Нью-Йорка и Лондона в 1921 – 22 гг. наглядно показывают, что круг падения этого театра вполне завершился: он стал в уровень с коммерческим искусством заграницы. [↑](#footnote-ref-16)
16. Словом «pageant» — «педжент» (от лат. pagina — повозка) в средние века в Англии называлась та повозка бродячих актеров, которая одновременно служила и передвижной сценой. Затем этим словом стали именовать вообще спектакли под открытым небом, главным образом, исторического характера. По-русски нельзя подобрать подходящего слова, — может быть, лучше всего перевести: «театральное зрелище» или просто «зрелище». [↑](#footnote-ref-17)
17. Возрождение интереса в Англии к массовым постановкам под открытым небом можно отнести к 1905 г., когда была сделана постановка Луи Паркера. [↑](#footnote-ref-18)
18. Среди интересных работ, посвященных массовому театру, могу отметить также книгу: Mary Beegle and Jack Crawford. «Community Drama and pageantry» N.‑Y. 1916. [↑](#footnote-ref-19)
19. О швейцарских народных представлениях под открытым небом имеются некоторые сведения в остроумной книге Ромен Роллана. «Народный театр», СПб., 1910. Есть и новое издание. [↑](#footnote-ref-20)
20. См. статью бар. Н. Дризена в его книге «Сорок лет театра» и Книжку Н. Девеля, «Село Обераммергау и его мистерия» СПб. 1911. [↑](#footnote-ref-21)
21. Сборник «Театр», стр. 215. (Статья Г. Чулкова). [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же, стр. 241. [↑](#footnote-ref-23)
23. Г. Лукомский, «Старинные театры», стр. 46, а также 442 и дальше. [↑](#footnote-ref-24)
24. См. особенно — «Театр для себя», 3 тома. [↑](#footnote-ref-25)
25. Я должен отметить, что в последние годы театральная работа Н. Евреинова в некоторых отношениях склонилась в сторону истинно-революционного театра и, вероятно, сейчас он уже сам не разделяет многих утверждений находившихся в его прежних книгах. [↑](#footnote-ref-26)
26. См., напр., книгу Sheldon Cheney. The open-air theatre. N.‑Y. 1918. [↑](#footnote-ref-27)
27. Kenneth Macgowan. The Theatre of tomorrow. N.‑Y. 1921. Эта книга дает богатый фактический и иллюстрационный материал о новых течениях театра. [↑](#footnote-ref-28)
28. Надо отметить, что в вышедшей в 1920 г. книжке, посвященной этому театру («Das grosse Schauspielhaus», Берлин, 1920 г.), отмечается необходимость вызвать зрителя на активность, как очередная проблема театра. Таким образом, идеи, выдвигавшиеся мной в начале нашей революции, самостоятельно возникли и в Германии, как результат совершившихся там революционных переворотов. [↑](#footnote-ref-29)
29. Р. Роллан. Народный театр, 1910. Изд. «Знание», стр. 90 – 91. [↑](#footnote-ref-30)
30. Там же, стр. 92 – 93. [↑](#footnote-ref-31)
31. Положения, развитью в этой главе, были доложены мной напервой всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций (сентябрь 1918 г.) и приняты ею в основу строительства пролетарского театра. [↑](#footnote-ref-32)
32. Ромен Роллан. Народный театр, стр. 83 – 86. [↑](#footnote-ref-33)
33. Сборник «Театр», изд. «Шиповник», стр. 31 и 35. [↑](#footnote-ref-34)
34. Ромен Роллан. Народный театр, стр. 83 – 86. [↑](#footnote-ref-35)
35. Кое‑что из перечисленных вещей наши театры действительно пытались последнее время приспособить к сцене. [↑](#footnote-ref-36)
36. В 1920 – 21 гг. Мейерхольд и Бебутов, оба горячие энтузиасты переделок, поставили «Зори» в своей редакции, в некоторых пунктах приближающейся к указанной версии. В стремлении сблизить пьесу с действительностью режиссеры вкладывали в уста действующих лиц сообщения об успехах Красной Армии, напр., известное донесение т. Смилги о героическом штурме, перекопских укреплений. [↑](#footnote-ref-37)
37. Нечто подобное описывает С. Волконский в своей рецензии о постановке «Франческа да Римини» Н. Евреиновым. См. «Отклики театра», стр. 22. [↑](#footnote-ref-38)
38. «К новой культуре». СПб. 1920. [↑](#footnote-ref-39)
39. «Социалистическое Строительство за 1919 г.», № 4, стр. 95 – 96. [↑](#footnote-ref-40)
40. См «Вестник Театра и Искусства» СПб. 1922. № 2. [↑](#footnote-ref-41)
41. О «живой газете» смотри подробности в моей книге «Газета», второе издание. [↑](#footnote-ref-42)
42. Постановка «Взятия Бастилии» на Софийской площади и ряда интермедий на улицах в Киеве в 1919 г., а равно постановка «Легенды о коммунаре» в Питере в это же время не могут быть причислены еще к массовым постановкам: это было лишь перенесение спектаклей из закрытого помещения, под открытое небо. [↑](#footnote-ref-43)
43. Интересным видом сатирического карнавала сделались комсомольские Рождество и Пасха, впервые организованные зимой 1922 – 1923 гг. [↑](#footnote-ref-44)
44. Характеристика эволюции русского профессионального театра является совершенно особой темой, не входящей в задачи этой книги. [↑](#footnote-ref-45)
45. Тьерсо, стр. 23. Все последующие цитаты в этой главе взяты из той же книги. [↑](#footnote-ref-46)
46. См. об этом у Г. Лукомского, Старинные театры, стр. 454 – 455 и дальше. [↑](#footnote-ref-47)
47. Впрочем нэп внес сюда очень большие поправки. [↑](#footnote-ref-48)
48. Я говорю об этом подробно в своей книге «К новой культуре», СПб. 1920. См. особенно главу 2‑ю. [↑](#footnote-ref-49)
49. Исключением являются лишь некоторое постановки Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-50)