Золотницкий Д. И. **Зори театрального Октября**. Л.: Искусство, 1976. 391 с.

К читателю 7 [Читать](#_TOC235161194)

Глава первая. Театральная политика «военного коммунизма» 15 [Читать](#_TOC235161195)

Хмурые зори 15 [Читать](#_Toc235161196)

Проблемы театральной автономии 20 [Читать](#_Toc235161197)

Нарком Луначарский 36 [Читать](#_Toc235161198)

Вопросы тактики и формы руководства 44 [Читать](#_Toc235161199)

Глава вторая. Мейерхольд и «Театральный Октябрь» 61 [Читать](#_TOC235161200)

«Коммунистический спектакль»: мотивы и почва 63 [Читать](#_Toc235161201)

Лозунги «Театрального Октября» 77 [Читать](#_Toc235161202)

Предшественники Театра РСФСР‑1 86 [Читать](#_Toc235161203)

Творческие идеи «Зорь» 99 [Читать](#_Toc235161204)

Обновленная «Мистерия-буфф» 115 [Читать](#_Toc235161205)

В арьергардных боях 128 [Читать](#_Toc235161206)

Глава третья. В борьбе за революционный репертуар 137 [Читать](#_TOC235161207)

Организация усилий. Идеи Горького и Керженцева 138 [Читать](#_Toc235161208)

Масткомдрам 140 [Читать](#_Toc235161209)

Гостекомдрам 147 [Читать](#_Toc235161210)

Уроки опыта 152 [Читать](#_Toc235161211)

Глава четвертая. Революция и театры «малых форм» 155 [Читать](#_TOC235161212)

О «кривозеркальной» сатире 156 [Читать](#_Toc235161213)

Из наследства «Летучей мыши» 162 [Читать](#_Toc235161214)

Мейерхольд и интимный театр 173 [Читать](#_Toc235161215)

Перепутья «малых форм» 179 [Читать](#_Toc235161216)

«Будем смеяться» 182 [Читать](#_Toc235161217)

Театры революционной сатиры 186 [Читать](#_Toc235161218)

Московский Теревсат 195 [Читать](#_Toc235161219)

Глава пятая. Опыты народной агиткомедии 221 [Читать](#_TOC235161220)

«Показательный эксперимент» 228 [Читать](#_Toc235161221)

«Первый винокур» 234 [Читать](#_Toc235161222)

Театр цирковой комедии 239 [Читать](#_Toc235161223)

Площадные агитки 246 [Читать](#_Toc235161224)

«Работяга Словотёков» 251 [Читать](#_Toc235161225)

Смена масок «Народной комедии» 256 [Читать](#_Toc235161226)

Петроградский Теревсат 265 [Читать](#_Toc235161227)

Осколки «Кривого зеркала» 271 [Читать](#_Toc235161228)

«Балаганчик» 281 [Читать](#_Toc235161229)

Глава шестая. Театральные студии Пролеткульта 288 [Читать](#_TOC235161230)

Театральная концепция Пролеткульта 288 [Читать](#_Toc235161231)

Студия Петроградского Пролеткульта 296 [Читать](#_Toc235161232)

Арена пролетарского творчества 308 [Читать](#_Toc235161233)

Первый рабочий революционный героический театр 321 [Читать](#_Toc235161234)

Театр «Пролеткульт» 326 [Читать](#_Toc235161235)

Центральная студия московского Пролеткульта 331 [Читать](#_Toc235161236)

Фронтовые студии 340 [Читать](#_Toc235161237)

«Мексиканец» 344 [Читать](#_Toc235161238)

Студия Тонплассо 355 [Читать](#_Toc235161239)

Центральная арена Пролеткульта 359 [Читать](#_Toc235161240)

Заключение 368 [Читать](#_TOC235161241)

**Указатель имен** 374 [Читать](#_Toc235161243)

**Указатель репертуара** 387 [Читать](#_Toc235161244)

# **{****7}** К читателю

Весной 1918 года в Советской России миновала пора «красногвардейской» атаки на капитал и наступил период относительной передышки.

«“Красногвардейская” атака на капитал в *свое время* предписывалась обстоятельствами безусловно», — объяснял В. И. Ленин в статье «Очередные задачи Советской власти». Он добавлял: «“Красногвардейская” атака на капитал была успешна, была победоносна… Значит ли это, что *всегда* уместна, при *всяких* обстоятельствах уместна “красногвардейская” атака на капитал, что у нас *нет* иных способов борьбы с капиталом? Думать так было бы ребячеством»[[1]](#footnote-2).

И в самом деле, с весны 1918 года партия большевиков и правительство РСФСР начали практически решать созидательные задачи социализма, социалистического переустройства жизни, в частности и в сфере культуры.

Исследователь этого периода доктор исторических наук И. С. Смирнов пишет: «С весны 1918 года начался новый этап в жизни Советского государства, основной задачей которого являлась созидательная работа»[[2]](#footnote-3). Задача временно перестала быть основной, когда обстановка вспыхнувшей гражданской войны и иностранной интервенции (лето 1918 — весна 1921 года) навязала диктатуре пролетариата ряд безотлагательных военных, экономических, государственных мер, из-за которых весь этот период впоследствии получил наименование периода «военного коммунизма». Но и в таких чрезвычайных условиях {8} цели социалистического строительства, пусть пока отодвинутые на второй план, не были ни отменены какими-нибудь декретами, ни пересмотрены, а продолжали существовать как программа и перспектива. Другое дело, что эпоха «военного коммунизма» нередко сама предлагала другое, собственное их понимание.

В горячих головах людей, упоенных битвой за светлое будущее, цели борьбы иной раз произвольно смещались, а то и искажались по неведению. Вынужденные условия «военного коммунизма» сходили за действительный, истинный коммунизм. Достижение конечных задач казалось многим доступным с ходу, путем стремительного натиска. В том была исторически объяснимая ошибка. Но речь должна идти об «ошибочности не “военного коммунизма”, вынужденного войной, а представлений о возможности непосредственного строительства социализма», — замечает доктор исторических наук Э. Б. Генкина[[3]](#footnote-4).

Наряду с вызванной необходимостью, обусловленной борьбой и потому верной для своего времени экономикой «военного коммунизма» зародилась «военно-коммунистическая» идеология, порой подменявшая собой революционный марксизм.

Идеологические миражи «военного коммунизма» до известной степени затронули тогда и сферу советского культурного строительства. На фронте культурной революции это порой ощущалось весьма отчетливо. В вопросе о созидании как таковом полной ясности не было. Разные участники процесса по-разному видели то, что, как, зачем и для кого созидать. Одни хотели благ для народа, другие для трудящихся, третьи только для пролетариата. В зависимости от этого раздвигались или сдвигались остальные задачи.

Противоречия такого рода в той или другой мере испытали молодые профессиональные театры, рожденные эпохой «военного коммунизма» и стремившиеся служить революционному долгу.

В трудных, самоотверженных поисках на собственный страх и риск, нередко отступая и сдавая взятые рубежи, эти театры разведывали области народной героики и злободневной политической сатиры. Любые избранные ими жанры налагались на материал не формально — они означали способ разговора на равных театра и зрителя, определяли условия общности подмостков и зала и закреплялись под конец как оценка показанного, как трагический или комический вывод о происшедшем. Подразумевалось единомыслие зала и сцены, а отдельные реплики несогласных тут же бойко парировались и тонули в раскатах общего смеха. Установка делалась на встречный энтузиазм, на ответную отдачу зала, на митинговые реакции. С первых шагов театры торопились провозгласить «коммунистическими» {9} себя, своих зрителей, свои пьесы и спектакли, свои искренние, наспех обозначенные художественные исповедания. Но в расчетах искусства энтузиазм не может служить постоянной величиной. Кроме того, даже классовая однородность зала не отменяет разницы личных вкусов.

Для истории существенны те стороны творческих экспериментов, где выразили себя характерные черты времени и прежде всего созидательные стремления эпохи. Ибо «военный коммунизм», будучи порой отчаянной борьбы, был еще порой пылких надежд, разведок и планов.

Подчеркивая, что «военный коммунизм» не вводился, не декретировался «сверху», а был навязан стране обстоятельствами войны, интервенции, разрухи, советская историческая наука наших дней выделяет и конструктивные начала той поры, и романтические взлеты фантазии, навеянные верой в то, что побед коммунизма можно достичь быстро, минуя промежуточные стадии, с помощью всеобщего энтузиазма. Доктор исторических наук Е. Г. Гимпельсон пишет по этому поводу:

«Попытки сразу “взорвать” старый быт, имевший под собой определенную экономическую базу и питаемый вековыми традициями, и организовать свой быт “по-коммунистически” — все это было проявлением “революционного романтизма”, отражением на практике “военно-коммунистических” иллюзий»[[4]](#footnote-5).

Сценическая практика эпохи показала, что «революционный романтизм» подобного рода лишь до поры до времени составлял силу театров-публицистов, театров-агитаторов разного профиля и масштаба, от Театра РСФСР‑1 до «Народной комедии», от Московского Теревсата до уездной студии Пролеткульта. Но если надлежало всерьез опасаться романтических иллюзий в экономической политике, в государственной и военной деятельности, то в театре, в сфере духовного воспитания масс «романтизм» играл и вдохновляющую роль. Так было даже в строго профессиональных театрах, созданных государственными и военно-политическими органами, с постоянным помещением, составом труппы, регулярным репертуаром.

Переходя от труб и литавр героики к железной метле сатиры, агиттеатры времен их расцвета оставались романтиками. Во имя идеалов революции они вели подвижническую жизнь. Славя революцию, они поносили и высмеивали ее врагов. Агиттеатры «военного коммунизма» — так в общем можно их называть — тянулись к широкой народной аудитории. Пусть утопична была жажда «всенародного» искусства у одних, «чисто пролетарского» — у других, но только так и удавалось тогда проторить первопуток культурной революции, — заодно с массами. Потому что, по верному слову историка, лишь «действительное {10} участие действительных масс населения в борьбе за культурную революцию»[[5]](#footnote-6) может привести эту борьбу к победе. Творческие подразделения «театрального Октября» шли в передовых дозорах культурной революции.

Соглашаясь между собой не во всем, такие театры формировали важные общие черты массового искусства своего времени. Тут много значили опыты импровизации, самозаготовка пьес и целых программ, оперативные отклики на вопросы и события дня, намеренная прямота воздействия, граничившая с примитивностью, дань уличной «игре», балагану, эстраде, цирку. Театр времен «военного коммунизма» охотно черпал выразительные средства в потоке народного искусства и широкой рукой возвращал созданное народу. Возникавшие в связи с этим проблемы театрализации цирка, «циркизации» театра и т. п., хотя и не решенные тогда вполне, выдвинули, в свой черед, вопрос о синтетическом актере в синтетическом спектакле ближайшего будущего.

Предлагаемая книга и посвящена революционным профессиональным театрам Советской России, которые родились в эпоху «военного коммунизма» и сразу с открытым сердцем встали в строй Октября.

Давно у всех на виду академические театры, доставшиеся народу в наследство от прошлого: Малый, Александринский, Художественный. Их жизнь известна в подробностях, их путь в революции особая важная тема. В этой книге они присутствуют как исторический фон. Герои здесь другие. Почти забытые герои. Упоенные мечтатели, суровые романтики, торопливые максималисты. Вместе аскеты и искатели в своем искусстве.

Позитивный показ идей и дел Октября не был, конечно, прерогативой новых, рожденных революцией театров. Смелые художественные поиски проводились не только в стане «театрального Октября». Зори занимались и рядом.

Воздействия революции изведали академические студии, например вахтанговская, иные частные в прошлом театры, как бывший театр Соловцова в Киеве. Но на первых порах преобладали отраженные воздействия, и пределом обычно бывала романтизированная классика: Шиллер, Лопе де Вега. Подобные явления не могут потерять интерес для истории театра, но они еще поучительнее как подступы к успешным встречам с новым, собственно революционным репертуаром, например к встрече Малого театра с «Оливером Кромвелем» А. В. Луначарского. Надо лишь иметь в виду, что и «Кромвель», и осовремененная «Принцесса Турандот» у вахтанговцев датируются сезоном 1921/22 года, то есть выходят за хронологические рамки эпохи, а значит, и книги.

{11} Здесь хотелось бы сосредоточить внимание на ополченцах и партизанах революционного театра, которых В. Э. Мейерхольд строил в колонну «театрального Октября», на их спутниках-соперниках из театральных студий Всероссийского Пролеткульта, на тех, кто вольно или невольно готовил «театральный Октябрь» и попадал в его орбиту. Плодотворны противоречия их практики, поучительны уроки их опыта.

Сначала книга касается проблем и дел, которые принято относить по ведомству так называемой театральной политики. Эта политика видится одним из взлетов революционного творчества. Ведь не бывает, по крайней мере в искусстве, чтобы политика была задана изначально в законченном виде и вершилась как самоцель. Советская театральная политика ранней поры чутко ловила запросы времени, совершенствовалась, их постигая, меняла день ото дня организационные и структурные формы, программные и тактические действия. Театральная политика эпохи вздымалась и опадала, она дышала вместе с пульсирующей жизнью страны и, направляя искусство, поминутно ощущала его ответную корректирующую отдачу. Так она становилась все более тонким и гибким инструментом действия в руках наркома А. В. Луначарского.

В книге встретится известный диалог В. И. Ленина и А. В. Луначарского о содержании советской театральной политики. Вот итоговые мысли:

«— Значит, резюмируем так, — сказал Луначарский, — все более или менее добропорядочное в старом искусстве — охранять. Искусство не музейное, а действенное — театр, литература, музыка — должны подвергаться некоторому не грубому воздействию в сторону скорейшей эволюции навстречу новым потребностям. К новым явлениям относиться с разбором. Захватничеством заниматься им не давать. Давать им возможность завоевывать себе все более видное место реальными художественными заслугами. В этом отношении елико возможно помогать им.

На это Ленин сказал:

— Я думаю, что это довольно точная формула. Постарайтесь ее втолковать нашей публике, да и вообще публике в ваших публичных выступлениях и статьях…»[[6]](#footnote-7)

*Втолковать формулу*, разобравшись в том, что стоит за ней, — задача и историка театра, обновляющаяся с каждым днем жизни страны и искусства.

Одна сторона задачи больше всего определит направленность предлагаемой книги:

— *К новым явлениям относиться с разбором*.

Эти слова можно вынести в эпиграф.

{12} Новым явлениям в пооктябрьском русском драматическом театре и посвящены основные главы. Явления неоднородны. Мерой качественной новизны театров служит революционная направленность их искусства или хотя бы их творческих порывов.

Были там театры революционного разума и театры революционной веры. Одни развертывали перед зрителем систему рациональных образных доводов и митинговых призывов, другие справляли пылкие дионисийские действа во славу Труда. И те, и другие на свой лад подымали революционную героику, публицистику, сатиру, эпос. Но одни отвергали театральных предтеч вчерашнего дня и через их голову обращались к урокам далеких «добуржуазных» (читай: дореалистических) театральных эпох. Другие, стремясь к тому же, отталкивались непосредственно от эстетических вкусов предоктябрьской поры. Третьи вливали в мехи привычной иллюзионистской театральности вино алых, багряных, кумачовых оттенков.

Нет возможности обозреть все до одного новые или рядившиеся новыми театры России 1918 – 1921 годов. В поле зрения остались показательные для эпохи стилевые новообразования русской профессиональной драматической сцены, непохожие одно на другое, но в этом несходстве типичные и типологичные. Они возникали в Петрограде и особенно часто в Москве. Преимущественное внимание к ним безусловно ограничило топографию книги, рамки общей картины. Но, случалось, в революционных экспериментах провинциальная сцена опережала столичную, и тогда Москва охотно перенимала находки. В главе о театрах революционной сатиры свое место заняли и зачинщик веселого дела — Витебский Теревсат, и Бакинский сатирагит. Примеры театрального новаторства «на местах» встретятся и в главе о пролеткультах, и в других разделах. Но, как сказано, лишь упоминаются или подразумеваются явления и факты, достаточно освещенные в литературе и не имеющие генетических связей с практикой «театрального Октября» и Пролеткульта: киевский первомайский спектакль 1919 года «Фуэнте Овехуна» в постановке К. А. Марджанова, начальный, одесский период жизни театра «Красный факел» под руководством В. К. Татищева, поиски студий МХАТ или период шиллеровской романтики Большого драматического театра в Петрограде.

Вместе с тем развернутая глава посвящена программе и деятельности Театра РСФСР‑1. В ней рассмотрены девизы «театрального Октября», вообще характер этого противоречивого и в своих противоречиях исторически обусловленного движения внутри молодого советского театра. В центре — крупнейшая лаборатория театрального новаторства тех лет, творчество сцены: спектаклям «Зори» и «Мистерия-буфф» в постановке В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова отданы основные разделы главы.

Рассматриваемые явления не были равнозначны — неодинаковы по объему и главы о них: о том же Театре РСФСР‑1 и, {13} скажем, о Мастерской коммунистической драматургии (Масткомдрам). Эта организация тоже взошла на дрожжах «театрального Октября», но, не рассчитав сил, сделалась орудием ликвидации Театра РСФСР‑1 и, в свой черед, пала жертвой собственной активности. Интересна же она как опытная площадка для подготовки нового и переделки старого репертуара на путях содружества драматурга, режиссера, актера, а где надо — и композитора, и декоратора, и критика.

Еще одна разновидность раннего революционного профессионального искусства — смелые пробы театра агиткомедии, с прямотой политического задания, с упрощенной фабулой, с тягой к площадной всенародной зрелищности, с пристрастием к аттракционам эстрады и цирка, с готовностью играть на любой подвернувшейся площадке, включая платформу трамвая, кузов грузовика. Об этих и близких им поисках — соответствующая глава.

Достаточно выяснена борьба партии большевиков, направленная на преодоление грубых ошибок, допущенных лидерами и идеологами Пролеткульта. Но мало известна сценическая практика тогдашнего Пролеткульта. На постановках пролеткультовских студий и арен сосредоточено внимание в главе о начале театрального строительства пролеткультов Петрограда и Москвы.

Новое в творчестве театров революционного эксперимента соседствовало с тем, что лишь сходило за новизну. Подлинным находкам сопутствовали мнимые. Не все замыслы осуществлялись, не все и были осуществимы: планетарный, даже вселенский масштаб некоторых из них отдалял художника от цели.

По этим и другим сходным причинам взгляд в поучительное прошлое не может быть бесстрастно созерцательным. Прошлое само сплошь да рядом побуждает к критическому подходу, требует относиться к себе с разбором. Прошлое актуально. Оно не безразлично для нашей современности. И необходимость иных критических оценок прошлого не кажется запоздалой. Не в укор современности надо признать, что кое-какие творческие проблемы давно ведь уже существовали, были эстетически осознаны, и обсуждались, и претворялись в практике сцены. Они были изначально сложны. Новые качества революционного театра не только рождались, но и жили в противоречиях. Поскольку такие противоречия были не надуманы, а закономерно отражали процесс в целом, ясен их плодотворный характер: они вбирали в себя сложность явления, без них явление не могло бы самоосуществиться. К уважительно трезвому подходу обязывает нас, в конце концов, долг перед этим одно время заброшенным, действительно сложным и славным прошлым.

И первое, к чему влечет долг, — по возможности точная реконструкция ушедших спектаклей: реконструкция не желаемого, а осуществленного, не столько режиссерских замыслов и деклараций, {14} сколько образной реальности бывшего на сцене. Задача освободить историю от легенд и апокрифов — составная часть того же долга перед прошлым, важная для современности. Указываемые имена, факты, даты[[7]](#footnote-8) должны быть надежны.

Оттого в книге прежде всего дано место свидетельствам, описаниям и просто живым подробностям, взятым из мгновенных откликов прессы, из архивных документов и публикаций. Мемуарные источники привлекались во вторую очередь, после надлежащей проверки. Материалами бесед с очевидцами из-за малой результативности воспользоваться не пришлось.

Театроведческая литература вопроса обширна и содержательна. Ценные специальные работы на близкие темы издали Б. В. Алперс, Н. Д. Волков, А. А. Гвоздев, С. С. Данилов, Ю. А. Дмитриев, Е. М. Кузнецов, П. А. Марков, А. П. Мацкин, С. С. Мокульский, А. И. Пиотровский, Б. И. Ростоцкий, К. Л. Рудницкий, Л. Г. Тамашин, А. В. Февральский, А. З. Юфит и др. Лучшая оценка этой литературы — нужда в обращении к тем или иным ее страницам, характер цитат и ссылок.

Книга выполнена на секторе театра Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии; серьезную помощь в работе оказывали и сотрудники других секторов научно-исследовательского отдела института. Полезными и доброжелательными советчиками были А. Я. Трабский, Э. С. Капитайкин, А. Я. Альтшуллер, покойный С. В. Владимиров, А. А. Гозенпуд, В. Н. Дмитриевский, Г. А. Лапкина, М. Н. Любомудров, В. М. Миронова, Ю. П. Рыбакова. При подготовке рукописи к изданию ценные суждения о ней высказали Ю. А. Дмитриев, Н. В. Зайцев, С. М. Осовцов, Л. А. Плоткин, В. А. Сахновский-Панкеев, А. З. Юфит. Любезно помогали собирать материалы заведующая отделом ЦГАЛИ К. Н. Кириленко, работники Ленинградского театрального музея А. Р. Владимирская, Э. К. Норкуте, сотрудники научной библиотеки ЛГИТМиК Н. И. Каценеленбоген, З. В. Соколова, Т. Г. Шевцова.

Большая им благодарность.

# **{****15}** Глава первая Театральная политика «военного коммунизма» Хмурые зори. — Проблемы театральной автономии. — Нарком Луначарский. — Вопросы тактики и формы руководства.

## Хмурые зори

Вечером 24 декабря 1919 года, в сочельник, по улицам темной, измерзшей, изголодавшейся Москвы, переваливаясь с ухаба на ухаб, пробиралась легковая машина. В ней ехал Владимир Ильич Ленин. Сугробы загромождали проезжую часть мостовой. Машина скользила по обледенелым отрогам — совсем как на катаньях с «русских гор». Где мог, шофер Гиль сворачивал на трамвайные рельсы. Колею хоть расчищали, машина там шла легко. Зато вывернуть потом из колеи было мудрено: по бокам тянулись утрамбованные сугробы, загораживая кое-где и перекрестки.

«Трамваев ходило мало, и пешеходы шествовали не только по тротуарам, но и посреди улиц, — вспоминал управляющий делами Совнаркома В. Д. Бонч-Бруевич. — Снег с крыш тоже не счищали, и он свешивался большими глыбами. Огромные ледяные сосульки, оставшиеся еще от осени, никто не сбивал, и они, как сталактиты, причудливо и красиво, одна за одной, лепились по карнизам, по водосточным трубам, угрожая прохожим падением, так что от домов старались отходить подальше. Тротуары, очищаемые мобилизованными гражданами, по преимуществу из бывшей буржуазии, имели вид разъезженных проселочных дорог — изрытых, исковерканных и обледенелых в разных направлениях; ходить по ним было не только неудобно, но местами и опасно. Барышни в туфельках, люди свободных профессий, бывшие богатеи и прочие представители старого, только что разрушенного мира оказались совершенно неприспособленными к этим простейшим работам городского благоустройства»[[8]](#footnote-9).

{16} Машина миновала нынешний Ленинградский, тогда Николаевский вокзал, держа путь в Сокольники, в одну из лесных школ, где ребята ждали Ленина к себе на елку.

У пивоваренного завода дорогу преградили вооруженные люди. Сначала их приняли за патруль.

Как рассказывал Бонч-Бруевичу шофер Гиль, «подбегают к машине несколько человек, резко открывают дверцу автомобиля и кричат:

— Выходи!

— В чем дело, товарищи? — спросил Владимир Ильич.

— Не разговаривай! Выходи, говорят!..

И один из них, громадный, выше всех ростом, схватил Владимира Ильича за рукав, сильно потянул его из автомобиля, грубо говоря:

— Живей выходи!..

Я смотрю на Владимира Ильича. Он стоит, держа в руках пропуск. По бокам него стоят бандиты, и оба, целясь в голову, говорят:

— Не шевелись!..

Четверо быстро сели в автомобиль, один вскочил рядом с шофером. Целясь в нас из револьвера, они тронули машину и понеслись с большой скоростью к Сокольникам»[[9]](#footnote-10).

Похитителям не удалось умчать далеко по непролазным сугробам. Они были схвачены и оказались налетчиками из шайки Якова Кошелькова.

Ленин приехал в школу на другой машине.

Происшествие было из ряда вон выходящим. Но оно живо воссоздает облик Москвы 1919 года — времен «военного коммунизма».

В трудных условиях существовал Петроград — город-фронт. Охваченный кольцом белогвардейской блокады, опустевший, занесенный снегом, он жил на урезанном хлебном пайке, без топлива, без транспорта. Суровые подвиги во имя революции совершали на заводах и на фронте питерские рабочие. А рядом слышалось больное брюзжание больной интеллигенции, столичной интеллигенции без столицы, как писал Ленин Горькому 31 июля того же 1919 года.

Деятели искусства делили невзгоды с населением. Это они, в туфельках и штиблетах, неумело сгребали снег с тротуаров. Старый петроградский хроникер Мартын Двинский недоумевал: «На Вознесенском проспекте недавно чистил снег артист театра Сабурова г. Надеждин, который в тот же вечер на сцене изображал маркиза. “Маркиз с метлой” обращал на себя всеобщее внимание прохожих»[[10]](#footnote-11). Актер частного, притом откровенно буржуазного театра приравнивался к нетрудовому элементу. Случай {17} был типическим. Недаром агитка Маяковского «А что, если?.. Первомайские грезы в буржуазном кресле», написанная в 1920 году, заканчивалась грубоватым призывом:

Эй,  
которые там  
средь грез и нег!  
Пожалте  
чистить  
грязь и снег!

Чисткой снега дело порой не ограничивалось. Другая петроградская газета летом 1918 года сообщала о том, что «талантливого артиста М. А. Разумного призвали рыть могилы для умерших от холеры». Разумный прежде играл в «Кривом зеркале», в миниатюрах Литейного театра, в театре Суворина, а теперь выступал где придется. Профсоюзная организация хлопотала за него, просила отменить повинность, опасную для жизни актера, его товарищей по сцене и зрителей в зале. Однако, несмотря на поддержку А. В. Луначарского, «хлопоты союза пока не увенчались успехом», — добавляла газетная заметка[[11]](#footnote-12).

Все же Луначарский добился многого. И когда Ленин проезжал по улицам Москвы в сочельник 1919 года, он уже не мог бы увидеть мастеров сцены среди тех, кто разгребал сугробы. Только что, 22 декабря, Луначарский объявил на митинге работников искусств в Большом театре: «Вчера Московским Советом отменена снеговая повинность для актеров»[[12]](#footnote-13).

Образы снежной метели, вихря, студеного ветра, вообще разгульных стихий связывались с революцией на первых порах не только в метафорическом значении, какое дал Блок в «Двенадцати», а потом Лавренев в повести «Ветер», Шишков в пьесе «Вихрь» и т. д. Метафоры имели подчас весьма прозаичную основу.

С. А. Кусевицкий, в шубе и перчатках, дирижировал оркестром Московской консерватории, музыканты зябли в пальто и галошах, публика, разумеется, тоже[[13]](#footnote-14).

Из‑за стужи в Малом театре было отложено в 1920 году чествование М. Н. Ермоловой. Актриса сама просила об этом. «Умоляю, отложите юбилей до весны, то есть до тепла, — писала она главе Малого театра А. И. Южину, — невозможно играть, да еще в свой праздник, когда все внутри дрожит, нет ни чувств, ни силы, ни голоса, — все заморожено. По необходимости, конечно, играешь в казенные спектакли, но ведь это ужасно {18} чувствовать себя так, что нельзя даже от игры согреться»[[14]](#footnote-15). Просьбе трудно было не внять: незадолго перед тем, 8 декабря 1919 года, от воспаления легких умерла выдающаяся актриса Малого театра О. О. Садовская, простудившись по пути на один из выездных спектаклей.

А без выездных спектаклей и связанных с ними пайков прожить было трудно. «На рынке и за деньги ничего нельзя было купить, — вспоминал московский актер З. Г. Дальцев, — а по продовольственным карточкам выдавали весьма мало. Мы ели очень плохой хлеб, часто жмыховый, выдаваемый по восьмушке на человека и то не ежедневно. Изредка получали скверные селедки, соль, махорку»[[15]](#footnote-16). Наглядно поясняет суть таких свидетельств «Натюрморт с селедкой» К. С. Петрова-Водкина, написанный в 1918 году. На скатерти просторно расставлены две печеные картофелины, полбуханки хлеба и упоительно сверкающая селедка. Скупые эмблемы быта, скорбные доспехи эпохи, увиденные вожделеющим взором. Только испытавший подобное оценит это вполне.

Гражданская война шла по стране, вытаптывая посевы, опустошая города и деревни, унося миллионы человеческих жизней. Разруха, бесхлебица множили жертвы, косил людей неразлучный спутник войны — тиф. «Старуха Разруха» сделалась персонажем нескольких тогдашних агитпьес. «Тиф» — так первоначально назвал Билль-Белоцерковский свою пьесу о гражданской войне, ставшую известной под названием «Шторм» (1925).

Тиф свирепствовал в глухом уездном городе из пьесы Билля. Он угрожал и Москве. Весной 1920 года столичная печать оповещала: «*Московская чрезвычайная санитарная комиссия* (МЧСК) устраивает 30 марта — 10 апреля так называемую “*Банную неделю*”. Все граждане Москвы должны использовать эти дни в видах индивидуальной санитарии, для *бесплатной “самоочистки” в бане*. Каждый получит бесплатно *кусок мыла*. Бани оборудованы всем необходимым для пропуска в “Банную неделю” миллионного населения Москвы. Будет производиться *тщательная дезинфекция и дезинсекция*»[[16]](#footnote-17).

Коснулся московских старожилов и начинавшийся жилищный кризис. Квартиры «уплотняли», вселяя другие семьи. Драматический срез времени дало еще одно тогдашнее полотно Петрова-Водкина — «Новоселье». В барской столовой толпятся и с любопытством озираются обитатели подвалов, пришедшие справить новоселье товарища, а тот незыблемо утвердился во главе стола, и никакая сила уже не сдвинет его отсюда.

{19} Будничный комментарий к подобным «признакам времени» дает письмо старейшей актрисы Малого театра, заслуженной артистки бывших императорских театров Н. А. Никулиной, которое она послала 3 сентября 1920 года В. И. Ленину: «Мне 74 года, из них 51 год по мере сил и умения я служила дорогой мне Москве… Зная, как тесно живется населению, я сама охотно пошла навстречу и отдала несколько комнат в своем домике. Остались только необходимые мне или неудобные для жилья холодные проходные. Теперь мне угрожают отнятием у меня и этих комнат. Умоляю Вас, помогите мне…»[[17]](#footnote-18) Ленин пришел на помощь. «Проверьте и созвонитесь: оставить ее в покое», — распорядился он[[18]](#footnote-19). Это было выполнено. Репортер, навестивший престарелую актрису весной 1922 года, рассказывал: «“Борьба за комнаты”, происходившая последние годы, неоднократно задевала и ее небольшую квартирку: несколько раз делались попытки уплотнить ее. Только после усиленных хлопот в Губрабисе удалось получить охранную грамоту на квартиру»[[19]](#footnote-20). Понятно, не всякий решался тревожить главу правительства личными просьбами, да не каждую просьбу можно было и удовлетворить.

Советская власть по мере сил пыталась облегчить специалистам тяготы существования. Но страна, разоренная войнами, мало материальных средств могла уделить быту и культурному строительству в условиях продолжающейся гражданской войны. Все было отдано фронту. Там решалась судьба революции. Там голодная и босая Красная Армия защищала добытое Октябрем.

Все-таки новое в жизни говорило о себе. Как о великом почине писал Ленин о первых коммунистических субботниках 1919 года. Не угасала культурная жизнь. Напротив, она сплошь да рядом вспыхивала ярким, хотя и неровным пламенем — так зажигателен был революционный порыв масс.

Возникали совсем новые начинания, прокладывались ранее небывалые пути театральной работы на фронте, в городах и селах. Рождалась художественная самодеятельность народа. Революция действительно, при всех невзгодах, дала прекрасный размах народному творчеству: жизнь подтверждала правоту известных слов Ленина[[20]](#footnote-21).

Рабоче-крестьянское государство считало театр важным участком воспитания народа. Партия большевиков видела в театре проводника своего влияния на массы. Строительство новой культуры становилось общегосударственным делом.

Навстречу организующей воле большевиков с первых же дней Октября двинулись мало-помалу сами мастера искусств. {20} Правда, всего несколько человек пришло 7 ноября ст. ст. 1917 года в Смольный на созванное ЦИК совещание литературно-художественной интеллигенции[[21]](#footnote-22). Но среди пришедших были А. А. Блок и В. В. Маяковский, Н. И. Альтман и В. Э. Мейерхольд. Очень скоро они, а с ними и некоторые другие художники, заинтересованные новыми возможностями искусства, открыто заявили о своем приятии революции.

17 ноября 1917 года на заседании временного комитета уполномоченных Союза деятелей искусств Маяковский предложил «приветствовать новую власть и войти с ней в контакт»[[22]](#footnote-23).

Свою статью «Интеллигенция и Революция», напечатанную 19 января 1918 года, Блок закончил словами: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию»[[23]](#footnote-24).

Горький на митинге в Народном доме 29 ноября 1918 года звал мастеров культуры: «Идите с нами на борьбу против старого порядка, на работу созидания нового строя жизни, — идите с нами к свободе и красоте жизни!»[[24]](#footnote-25)

Не сразу и не вдруг, преодолевая навыки прошлого и трудности внешних условий жизни, на сторону Советской власти переходили люди творчества, старые и молодые, признанные и непризнанные.

Свое место в новой жизни они определяли не речами и декларациями, а прежде всего творчеством. «Двенадцать» Блока, «Мистерия-буфф» Маяковского и Мейерхольда, портретная лениниана Альтмана вошли в число первых реальных ценностей революционного искусства.

## Проблемы театральной автономии

Прекрасный размах дала революция театру. С новым жизненным содержанием в искусство вторгались новые творческие идеи, новые организационные формы. Новое приходило в театр разными путями и в неодинаковые сроки. Иные нетерпеливые попытки обогнать время, разрушить все старое и на развалинах «старья» стремительно возвести здание нового искусства, искусства будущего, терпели заведомый крах. Им противостояла настороженная, порой враждебная выжидательность некоторых мастеров академической сцены.

Было бы отступлением от исторической правды представлять дело так, будто все до одного театры, все до единого театральные деятели приняли революцию восторженно, вмиг поняли ее {21} цели и приняли ее средства борьбы, разом отдали ей свой талант, свой творческий энтузиазм. 12 января 1920 года, на гражданской панихиде по О. О. Садовской в Малом театре, В. И. Немирович-Данченко говорил о том, что «испуганными, недоумевающими глазами смотрит Малый театр в настоящее и грядущее. Власть над зрительным залом, та власть, которой был особенно одарен этот театр, ускользает от него, потому что это уже *иной* зрительный зал и уже иные требования к искусству несет он с собою»[[25]](#footnote-26). Речь имела распространительное значение, ибо относилась не к одному лишь Малому театру.

Путь старых театров в революции был извилист, эти театры проникались идеями социализма лишь под воздействием трудного опыта жизни, лишь в конечном счете, а не сразу и не вдруг.

Много лет спустя, в 1938 году, В. И. Немирович-Данченко произнес речь о сорокалетии МХАТ, также имеющую общий смысл для судеб русского театра, постепенно становившегося советским. В этой речи характерно сочетались два исторических плана: «в конечном счете» и «на первых порах». Точка исходная, отправная сильно разнилась от итоговой.

«В конечном счете, — говорил Немирович-Данченко, — наше литературное представление о революции заменилось знакомством с конкретной советской действительностью, которая превратилась в наш жизненный, творческий опыт». И заявлял от имени театра: «Мы все сейчас великолепно сознаём, что если бы не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и заглохло».

Но речь содержала и другое трезвое признание: «На первых порах мы сами не предвидели, как развернутся грандиозные масштабы революции»[[26]](#footnote-27). В том же году Немирович-Данченко писал еще определеннее: «Надо сказать правду, когда пришла революция, мы испугались. Это оказалось не так, как представлялось по Шиллеру»[[27]](#footnote-28). Сказанное близко совпадало с тем, что писал К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве»: «Мы очутились в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады. Но сердце билось тревожно и радостно при сознании огромной по важности миссии, выпавшей на нашу долю»[[28]](#footnote-29).

Примерно то же говорили тогда и потом многие другие мастера советского театра, сформировавшиеся в дооктябрьскую эпоху. И для них, для их театров итоги процесса, взятые «в конечном счете», не были тождественны тому, что было «на первых {22} порах». Только не у всех поначалу сердце билось тревожно и радостно. Тревожно? Пожалуй. Но радости кое-кто не испытывал ни малейшей. Те же, кто радовался на первых порах, еще смутно представляли себе, что станется в конечном счете…

Актер и режиссер Л. М. Прозоровский, которому предстояло в 1926 году поставить (вместе с И. С. Платоном) «Любовь Яровую» на сцене Малого театра, писал в книге воспоминаний, что многих московских актеров революция застигла врасплох. Особенно актеры бывших императорских театров «находились в крайней растерянности, а некоторые из них неистовствовали». Они не знали и знать не желали никаких большевиков, большевистских вождей, руководителей Советской власти. «Кто это? — вопили они. — Мы никого их не знаем, мы никогда не слыхали этих фамилий! И это наше правительство?!»[[29]](#footnote-30) Прозоровский добавлял, что он еще очень сдержанно рассказывает о путанице, царившей тогда в горячих актерских головах.

Советская власть с первых дней революции была заинтересована в бесперебойной работе предприятий и учреждений, среди них — театральных. Все в театрах должны были оставаться на своих местах и спокойно продолжать обычную деятельность. С этой целью Петроградский Военно-революционный комитет сразу назначил комиссара государственных и частных театров и возложил на него по сути дела обязанности коменданта: надзор за порядком, охрану имущества и т. п. Комиссару было придано 150 солдат. Пост вверили М. П. Муравьеву, режиссеру бывшего Суворинского театра. После Февральской революции Муравьев, не будучи большевиком, возглавил общественно-профессиональное движение в труппе; он играл видную роль и в театральной комиссии Петроградского Совета, став со временем ее главноуполномоченным.

Как комиссар Военно-революционного комитета Муравьев разослал во все государственные и частные театры циркулярное письмо, где предлагал актерам и служащим «оставаться на своих местах, дабы не разрушать деятельности театров», но неосмотрительно добавлял, что «всякое уклонение от выполнения своих обязанностей будет считаться противодействием новой власти и повлечет за собой заслуженную кару»[[30]](#footnote-31).

Последние слова циркуляра и явились предлогом для забастовки. Актеры государственных (бывших императорских) театров Петрограда увидели в них посягательство на свою автономию, дарованную Временным правительством, но практически так и не проведенную в жизнь.

28 октября 1917 года на общем собрании труппа Александринского театра большинством голосов постановила прекратить {23} спектакли, отказалась выполнять циркуляры Муравьева и заявила, что подчиняется только Батюшкову[[31]](#footnote-32). Либеральный литературовед Ф. Д. Батюшков с 1900 года был членом, с 1908 года — председателем театрально-литературного комитета казенных театров императорской столицы, а весной 1917 года Временное правительство назначило его своим главноуполномоченным при петроградских государственных театрах. Батюшков, «человек любезный, просвещенный, но убежденный сторонник кадетских взглядов», как писал о нем в 1932 году Луначарский[[32]](#footnote-33), свято следовал своему долгу, как он его понимал, и, спасая культуру от «варваров», в штыки встретил новую власть.

Приостановились спектакли и в Мариинском театре, где настроения актеров подогревал дирижер А. И. Зилоти, подобно тому как в Александринском это делал режиссер Е. П. Карпов.

Но когда государственные театры прекратили спектакли в знак протеста против назначения комиссара от Смольного, Муравьев неожиданно дрогнул. По его словам, он тотчас же «заявил Военно-революционному комитету о сложении с себя звания комиссара, так как не имел никакого желания вступать с товарищами артистами в борьбу за власть той партии, к которой я не принадлежу»[[33]](#footnote-34). Капитуляция Муравьева, не пробывшего комиссаром и трех дней, окрылила актерскую фронду.

Батюшков, при всей его любезности, занял непримиримую позицию. Он надеялся выиграть время до созыва Учредительного собрания, а значит и неизбежной, как ему казалось, ликвидации Советской власти.

Помитинговав, актеры государственных театров решили вернуться к работе, продолжая бойкотировать директивы Смольного. Спектакли петроградских театров возобновились 9 ноября 1917 года.

Из конторы театральной дирекции Батюшков направлял оппозицию внутри государственных театров Петрограда, определяя ее политическую линию лозунгом «Вся власть Учредительному собранию!» В честь Учредительного собрания 28 ноября бывшие казенные театры дали специальные спектакли с пением «Марсельезы» и речами. В Михайловском театре состоялось два бесплатных дневных концерта: они открывались шествием александринских актеров «в костюмах всех населяющих Россию народностей» на фоне декорации Кремля. После шествия речь во славу Учредительного собрания произносил актер Г. Г. Ге. {24} Затем вступал симфонический оркестр под управлением С. А. Кусевицкого[[34]](#footnote-35).

Задача нормализовать деятельность театров легла на плечи Луначарского.

Нарком направил петроградскому Союзу деятелей искусств и артистам государственных театров письма, призывая к сотрудничеству с Советской властью. «Мы не требуем от вас никаких присяг, никаких заявлений о преданности и повиновении. Вы — свободные граждане, свободные художники, и никто не посягает на эту вашу свободу, — говорилось в письме к актерам. — Но в стране есть теперь новый хозяин — трудовой народ. Трудовой народ не может поддерживать государственные театры, если у него не будет уверенности в том, что они существуют не для развлечения бар, а для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения. Поэтому демократия республики должна сговориться с артистами. Этот сговор в высшей степени возможен»[[35]](#footnote-36).

Но значительная часть актеров сговариваться с Луначарским не желала. Многие из них поддерживали ставленника кадетов Батюшкова. Серьезную отрезвляющую роль в эту пору сыграл декрет Совнаркома о контрреволюционной деятельности кадетов, об аресте и предании суду их руководителей, опубликованный 29 ноября 1917 года. 2 декабря Луначарский пригласил Батюшкова для переговоров, но тот ответил ему письменным отказом. 12 декабря Батюшков был отстранен от должности главноуполномоченного при государственных театрах. Приказ об этом подписали Ленин и Луначарский[[36]](#footnote-37).

В том же номере «Известий», где появился приказ, Луначарский поместил начало своей большой программной статьи «О задачах государственных театров» (она продолжалась еще в двух номерах). «Я считаю необходимым, — писал нарком, — внести в управление всяким ведомством, находящимся под моим контролем, коллегиальное начало. Всякий отдел государственного механизма должен возглавляться особым компетентным Советом». Совет должен был состоять из мастеров искусства и представителей общественности.

Осуществить эту цель долго не удавалось.

Актерская фронда продолжала поддерживать Батюшкова и в случае его ухода грозила покинуть театр. Даже смещенный с должности, Батюшков не покидал поста. К концу декабря он попробовал сформировать «верховный совет» государственных театров как высший орган театрального самоуправления, неподвластный правительству. Только этому органу Батюшков согласился {25} бы передать свои полномочия, раз уж от него того требовали.

Батюшкову нельзя было отказать ни в своеобразном мужестве, ни в энергии. Но энергия, но вызов и мученическая поза обернулись предприимчивостью. Для того, чтобы можно было в любую минуту свернуть работу Александринского театра и вывести труппу на заранее заготовленные позиции, Батюшков, действуя из-за кулис, помог режиссеру Александринского театра А. И. Долинову договориться с компанией финансистов. За 30 000 рублей в месяц александринская труппа продавала свои спектакли с тем, чтобы перенести их в бывший кафешантан «Аквариум» на Каменноостровском проспекте (теперь там находится студия «Ленфильм»). С 27 декабря 1917 года спектакли в «Аквариуме» начались.

В этой обстановке театрального «двоевластия» Луначарский принял решительные меры. «Я даю вам срок в 24 часа, — извещал он Батюшкова. — Если вы не пришлете мне за это время категорическое заявление о том, что вы подчиняетесь моему распоряжению, сдаете свою должность и очищаете занимаемую вами квартиру в трехдневный срок, что вы отказываетесь от дальнейшей интриги с каким-то высшим Советом, то я обращусь в Военно-следственную комиссию с просьбой немедленно арестовать вас, как чиновника, не подчиняющегося Революционной Власти и противодействующего ей. Что касается затеянного вами Совета, то в глазах всех прогрессивных людей, всех, кому в действительности дорого искусство, он явится, конечно, черносотенной попыткой удержать театры в зависимости от театральной бюрократии и стать поперек дороги той широкой автономии, которую я предлагаю подлинным работникам государственных театров»[[37]](#footnote-38).

2 января 1918 года помещение театральной дирекции заняли представители власти, выставили у дверей стражу и объявили служащим конторы, что все они уволены. Вскоре там уже работали новые люди. Штаб-квартира актерской фронды была ликвидирована.

Но актерская оппозиция упорствовала, считая дни до созыва Учредительного собрания. Наконец оно собралось 5 января 1918 года, заседало допоздна и наутро было распущено. 6 января, когда ВЦИК опубликовал декрет о роспуске Учредительного собрания, в Александринском театре Евтихий Карпов собрал актеров и заявил, что не исключена возможность разгона труппы. Речь Карпова всколыхнула новую волну недовольства в бывших императорских театрах. Фронда требовала полной автономии, то есть внутреннего самоуправления труппы и независимости искусства от политики (что само по себе, как известно, есть весьма определенная политика). В театры проникала накаленная {26} атмосфера улицы. На воскресном утреннике 7 января в Мариинском театре представители группы солистов оперы обратились к публике с речами протеста и сорвали спектакль (шла опера «Евгений Онегин»). Хор объявил забастовку. Спектакли снова приостановились.

Все же с разгоном Учредительного собрания надежды фрондеров рушились, почва уходила из-под ног. Вскоре александринцы были вынуждены послать делегацию к Луначарскому и просить его приехать в театр. 17 января Луначарский принял делегатов в Зимнем дворце. Беседа продолжалась около трех часов. Нарком «заявил, что он готов служить труппе Александринского театра и удовлетворить все ее законные требования»[[38]](#footnote-39). Что же касалось вопроса об автономии, он назвал себя ее горячим сторонником и предложил представить ему проект подобной автономии на рассмотрение. 14 февраля н. ст. Луначарский приехал в театр и принял участие в обсуждении этого проекта.

Еще 6 января, в день разгона Учредительного собрания, Луначарский обратился в «Известиях» с воззванием «Ко всем артистам и работникам государственных театров», где закреплял за самоуправляющейся труппой право иметь совет театра, руководящий ею и ответственный перед ней. Теперь он лишь подтверждал свою позицию. И хотя уступок «непримиримым» Луначарский не делал и делать не собирался, он, как обещал, полностью удовлетворил на первых порах требования автономистов.

В чем состояла суть такой политики?

Лозунг автономии театра выдвинулся с Февралем как лозунг буржуазно-демократический. Февральская революция лишь провозгласила этот лозунг в самой общей, декларативной форме. Воспользоваться им, провести его в жизнь труппа Александринского театра не спешила. В газетах посмеивались тогда над общественной инертностью александринцев, над тем, до чего опасливо присматривались бывшие императорские актеры к возможностям самоуправления. Немалых трудов стоило тогда Батюшкову вербовать в труппе либеральных сторонников: значительная часть актеров была настроена куда правее, куда консервативнее. Во многих сходных чертах повторялась трагикомическая ситуация 1905 года, когда александринцы не могли сойтись между собой в том, как взяться за самоуправление, предоставленное им директором императорских театров В. А. Теляковским. «Тенденции самоуправления, — писал Теляковский, — споткнулись о противодействие наших первачей, которым они, разумеется, отнюдь не были на руку, а также об общую инертность и косность труппы. Заседания сменялись заседаниями, произносились зажигательные речи, плелись интриги, но ни о чем александринцы договориться не могли — ни о формах самоуправления, {27} ни о его масштабе, ни даже о ближайшей поставленной мной цели — о выборах своего репертуарного совета»[[39]](#footnote-40). И понемногу вопрос об автономии совсем заглох.

Примерно так же, ни шатко, ни валко, двигалось дело с автономией после Февраля. Но вопрос этот чрезвычайно обострился с Октябрьской революцией. Тут-то буржуазно-демократические стремления, прежде неотчетливые и вялые, вдруг заявили о себе с агрессивной силой, доходя как выразился потом Луначарский, до «злостного автономизма»[[40]](#footnote-41).

Смысл политики Луначарского состоял в том, чтобы довести до конца буржуазно-демократические стремления автономистов, не осуществленные в свое время. Этим стремлениям надо было дать исчерпать себя. Тогда общественная и творческая жизнь театра могла бы развертываться дальше. Такова вообще была одна из особенностей социалистической революции. Далеко не всякие буржуазно-демократические стремления отметались с порога. Напротив, сплошь и рядом им намеренно давали выход, доводили их до естественного итога с тем, чтобы, выказав свою историческую ограниченность, этот итог превратился лишь в очередной этап дальнейшего, уже социалистического развития.

А пока что общее собрание актеров и технического персонала, как и прежде, представляло собой высший орган власти внутри театра. И если до сих пор фронда сражалась за самоуправление, то теперь ее обезоруживал тот факт, что автономия государственных театров была признана официально. Это помогало сплотить творческие силы внутри труппы. Это позволяло в перспективе осуществлять и руководство извне.

15 января 1918 года управляющий труппой Александринского театра Е. П. Карпов подал в отставку. В газетном интервью он негодовал на актеров: «Если они нашли возможным пойти на компромисс, то мне оставалось только уйти. Артисты сами не знают, чего они хотят»[[41]](#footnote-42). Под компромиссом подразумевалась готовность большинства актеров сотрудничать с новой властью. Можно было спорить о том, достаточно ли хорошо знали актеры, чего хотели, но театральную политику Луначарского они поправляли порой весьма активно. И при этом все больше втягивались в ее русло.

Уже 3 февраля ст. ст. Александринский театр дал первый бесплатный спектакль («Ревизор») для красногвардейцев и рабочих Петрограда. Вступительное слово произнес Луначарский — об этом его просил временный комитет по управлению театром. Печать отметила событие. «Такой спектакль, как был в субботу в Александринке, радостен, подобно празднику возрождения… — {28} писала Б. И. Витвицкая. — Александринский театр не враждебен и не чужд народным массам. Он радостно сиял в этот вечер… вот как комиссар Луначарский»[[42]](#footnote-43).

Контакт налаживался. Мало-помалу жизнь театра входила в ровную колею.

Фронда александринцев выразила поначалу преобладающие настроения среды. В остальных театрах старой формации не было таких же острых вспышек, но и там в лучшем случае наблюдалось подобие лояльности, не больше того. Л. М. Прозоровский в книге воспоминаний весьма красочно поведал о первой встрече московской художественной интеллигенции с наркомом по просвещению. Луначарского встретили косые взгляды, ему пытались устроить обструкцию. Только личный такт, обаяние, блестящая культура оратора позволили пошатнуть стену неприязни[[43]](#footnote-44). Подобных свидетельств много.

В перспективе исторического процесса это лишь внешняя сторона отношений художников с революционно изменившимся временем. Луначарский сумел наладить деловые контакты с творческими работниками. Постепенно связи крепли, доверие росло. Ведь во многом благодаря Луначарскому образовалась в 1919 году и ассоциация академических театров — форма организованного оплота и в то же время форма круговой обороны от атак «слева».

Бывшие императорские театры пробовали сблизиться и раньше.

Красноречиво перекликался их репертуар. Малый театр в первый пооктябрьский сезон играл восемь пьес Островского, — александринцы довели счет до одиннадцати. Согласно проявился интерес к Шиллеру, к «Женитьбе Фигаро» Бомарше, к другим свободолюбивым пьесам, к прежде запретному Горькому, к новооткрытой драматургии Луначарского. Историческую хронику Гнедича «Декабрист» Малый театр поставил даже раньше Александринского, а тот не забывал о пьесах Южина-Сумбатова: к «Ночному туману» прибавился «Старый закал», позже «Джентльмен».

Но свободолюбие свободолюбию рознь. Петроградскую печать удивил «В. Н. Давыдов, отказавшийся играть роль Фамусова»[[44]](#footnote-45). Прославленный актер не хотел теперь творить суд над прошлым. Вскоре он на несколько лет покинул Александринский театр.

Не только уход Давыдова, одного из участников фронды, но и потребность в контактах побудила александринцев пригласить на роль Фамусова москвича А. И. Южина. Спектаклем {29} «Горе от ума», по доброй старой традиции, открылся 14 сентября сезон 1918/19 года. Комедия Грибоедова шла здесь в 375‑й раз. Для такого случая заказали новые декорации В. Добужинскому, а режиссер А. И. Долинов освежил мизансцены. И хотя петроградцам, привыкшим к мягкой комедийно-бытовой игре Давыдова, темпераментная читка Южина показалась «слишком необычной»[[45]](#footnote-46), все же существо трактовки было близко тогдашней александринской труппе. Южин снимал сатирические мотивы роли. Он играл Фамусова-столпа, Фамусова-идеолога. «В эпоху Грибоедова Фамусов — объект сатиры гениального автора. В нашу эпоху — это историческая фигура, типизирующая весь склад русской жизни той полосы», — предупреждал он петроградских коллег в обстоятельном письме перед гастролями[[46]](#footnote-47). Но и александринцы не склонны были смеяться над прошлым. Южин сыграл четыре представления: на последнем труппа чествовала его речами и венком. Правда, с отъездом Южина интерес к спектаклю упал. Это позволило одному из критиков позже заметить, что «труппа академического театра до приезда Давыдова (сезон 1921 года) не могла прилично поставить ни “Ревизора”, ни “Горе от ума”»[[47]](#footnote-48). Тут не было особого преувеличения.

Но как играл Давыдов, вернувшись в свой театр? Он оправдывал городничего примерно в той же степени, в какой Южин оправдывал Фамусова. Над недалеким, но добрым и достойным Антоном Антоновичем вдруг горько ухмылялась судьба. На него и впрямь возводили напраслину всякие унтер-офицерши, которые, как острил рецензент, «пожалуй, действительно сами себя высекли». Монолог «Чему смеетесь» произносился «с тихой мудростью», словно выстраданная исповедь. «Вместо сатиры — элегия» — называлась рецензия[[48]](#footnote-49).

При всех особенностях стиля, индивидуальности, возраста, в игре Давыдова и Южина обнаруживалась общая черта: отказ от сатирической трактовки прошлого. Вот эта общность взглядов и позволила Давыдову в 1922 – 1924 годах войти в ансамбль Малого театра, а б. Александринскому избрать Южина и Ермолову почетными членами своей труппы.

Так или иначе, бывшие императорские театры завязывали между собой небывало тесные связи, обменивались пьесами и актерами, послами и посланиями. В критические моменты, например в дни дискуссий о надвигавшейся национализации {30} театра, полномочные представители петроградцев сидели в Москве наготове. Собственно, тут, в системе постоянных деловых контактов, и образовалась ассоциация академических театров. На страницах официального еженедельника петроградских актеатров позднее сообщалось о том, как в ночь на 18 июня 1919 года «стихийное совещание представителей актеатров Москвы и Петрограда в Москве положило начало единому фронту актеатров — “ассоциации”… На этом же заседании было решено настаивать на немедленном проведении в жизнь переименования указанных государственных театров в академические»[[49]](#footnote-50).

Несходство между театрами, разумеется, оставалось. Несходство традиций, художественного облика, школы. Искусство одного театра все так же было «необычным» для другого. Консолидация не предполагала обезлички. Пусть Давыдов мог с успехом играть того же городничего в Малом театре. Пусть питомица Малого театра Пашенная могла отправиться в заморскую поездку с Художественным театром. Это не опровергало правил. Актеры рано или поздно возвращались под отчий кров. Ассоциация театров преследовала не прямые творческие цели, а скорее тактические — в защиту творчества от бравых атак театральных «авангардистов» разного сорта.

Художественный театр никогда так не сближался с бывшими казенными театрами, как в те дни. Еще в сентябре 1917 года, в пору организации актерского профсоюза, Южин обратился к труппе Художественного театра «с прочувствованным призывом к объединению» и был «приветствован овациями». А затем перед труппой Малого театра «с призывом о союзе выступил К. С. Станиславский, говоривший более часа. Его провожали бурными рукоплесканиями»[[50]](#footnote-51).

После октябрьских событий в Москве актеры Большого, Малого и Художественного театров сблизились еще больше.

29 октября, в разгар уличных боев, отряд пресненских рабочих и самокатчиков занял здание Малого театра, чтобы выбить из гостиницы «Метрополь» засевших там юнкеров. К 5 ноября, когда дело было сделано, Военно-революционный комитет вывел войска и назначил уполномоченным по Малому театру Южина[[51]](#footnote-52). Делегация МХТ во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко нанесла дружественный визит Малому театру, еще хранившему следы недавнего пребывания бойцов. Осмотрев помещение «дома Щепкина», Станиславский оставил письмо на имя Южина, где выражал свою обеспокоенность произошедшим[[52]](#footnote-53). При этом Станиславский несколько наивно сгущал {31} краски: даже буржуазная печать указывала на незначительность ущерба. Спектакли возобновились уже через день. Но существенней другое. Аполитичность крупнейших театров Москвы имела куда более лояльный характер, чем фрондерство александринцев.

Октябрьские уличные бои в Москве прервали спектакли, но сплотили академический фланг театра. В совместной резолюции об отношении к «переживаемому моменту» три театра заявили, что их деятельность «должна продолжаться вне зависимости от событий политического характера»[[53]](#footnote-54). Не случайно попытки Батюшкова влиять на театры Москвы оказались безрезультатными. Когда в декабре уже уволенный Батюшков предложил Южину создать — в пику Луначарскому — верховный совет всех государственных театров[[54]](#footnote-55), его призыв фактически не получил поддержки.

Но и делегация Художественного театра недаром свидетельствовала свои чувства труппе Малого.

Этот «визит кондолеанс» не остался без последствий. 22 ноября делегаты «дома Щепкина» нанесли «дому Чехова» ответный визит, чтобы договориться о дальнейших совместных действиях, хотя первая тревога улеглась и творческая жизнь вошла в колею.

Связи крепли. Осенью 1918 года Станиславский, Немирович-Данченко, Москвин пришли на вечер Малого театра, посвященный столетию со дня рождения Прова Садовского; звучали речи о неумирающей славе традиций, роднящих оба театра. Весной 1920 года мхатовцы вместе с делегатами Александринского и других театров чествовали Ермолову. Осенью 1920 года на сцене МХАТ состоялся совместный спектакль двух трупп, беспримерный в истории каждой: шли сцены из «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского» Островского с Ермоловой, из «Ричарда III» с Южиным, из «Царя Федора Иоанновича» с Москвиным, из «Провинциалки» с Лилиной и Станиславским. 2 апреля 1922 года актеры МХАТ во главе со Станиславским сыграли на сцене Малого театра отрывок из «На всякого мудреца довольно простоты», чествуя Федотову и Никулину по случаю шестидесятилетия их артистической деятельности, а рядом, в других отрывках, выступали и Ермолова, и Давыдов. В 1922 году Ермолова, Федотова и Южин были избраны почетными членами МХАТ, а Станиславский и Немирович-Данченко — почетными членами Малого театра.

Притом каждый театр убежденно исповедовал свою веру в искусстве, отстаивал традиции своего творчества и принципы организационного устройства. Отношения порой омрачались полемикой. Возражая Немировичу-Данченко, вскользь {32} заметившему о консервативности Малого театра[[55]](#footnote-56), Южин защищал преимущества стабильной структуры своего театра перед сравнительно менее стойкой структурой МХАТ. Южин писал: «Мыслим ли Художественный театр даже при наличии в нем Москвиных, Качаловых, Чеховых и др. без Станиславского и Немировича? Останется ли он самим собою? Нет. Малый без кого угодно? Всегда»[[56]](#footnote-57). Спор шел между театром актерской традиции и театром режиссерской воли, а потому задел многих. Особенно досталось Южину от деятелей «театрального Октября». Предмет спора, однако, поныне не снят с повестки дня, время не опровергло ни упреков Немировича-Данченко, ни доводов Южина.

Отношения внутри ассоциации, таким образом, не походили на идиллию, но представляли собой достаточно прочный деловой союз. Черты же творческой и идейной близости, несомненно имевшие место, куда чаще выставлялись напоказ, чем моменты расхождений.

В содержании творчества наиболее выразилась тогдашняя идеология ассоциированных театров, занимавшие их вопросы жизни и оценка современности. Оценка не была устойчивой, она менялась, и направленность сдвигов примечательней всего остального.

Во многих значительных пьесах наследия каждый мог прочитать и услышать то, что больше всего хотел бы там сегодня прочитать и услышать. Поэтому обольщаются иллюзиями те, кто усматривает в ранних пооктябрьских трактовках Пушкина и Горького, Шекспира, Шиллера, Бомарше лишь факты мгновенной революционизации академических театров. Ход рассуждений бывает примерно следующим. Горького прежде не допускали на казенную сцену? Теперь же он появился и в Малом театре, и в Александринском. Значит, прогресс, значит, приятие нового. Тираноборческие мотивы звучали у Шиллера? «Посадник» А. К. Толстого говорил о народной вольности? Пушкинский «Пир во время чумы» славил солнце и разум? Байрон в «Каине» воспел мятеж, несогласие с жизнью?.. Что же сомневаться в направленности соответствующих спектаклей!

Содержание пьесы и содержание собственно театрального творчества не равнозначны. Натянутой похвалой звучат слова о том, что театр пьесы не понял, но самый факт ее постановки отраден. При этом выясняется, что Александринский и Малый театры поначалу «не поняли» Горького («Мещане», «На дне», «Старик»), «не поняли» А. К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», «Посадник»), Художественный театр в 1920 году «не понял» Байрона («Каин»). Театры «не поняли» и по чистому недомыслию {33} отвергли «Мистерию-буфф» Маяковского и т. д. и т. д.

Легенда о «непонятливости» лучших театров страны ложна. Все всё по-своему и по-тогдашнему отлично понимали. Суть понимания, смысл трактовки — вот что важно, поскольку там выступали черты творческой органики и первоначальные, исторически обусловленные показатели процесса.

Бесспорно, кое-какие спектакли той поры представляли собой хрестоматийные зрелища и с современностью не соотносились. Такие спектакли звучали много нейтральнее, чем те, где театры — на материале классического или новейшего репертуара — высказывались о времени, размышляли о будущем.

Здесь имелись оттенки и градации. Вполне обоснованно пишет П. А. Марков о том, что «Малый театр, ставя “Посадника”, отнюдь не был полон каких-либо оппозиционных настроений, близких настроениям бывшего Александринского театра, давшего своей постановкой “Смерти Иоанна Грозного” явный и поощрительный повод к недвусмысленным монархическим демонстрациям»[[57]](#footnote-58). Да, оппозиционностью спектакль Малого театра «не был полон». Вместе с тем он отразил тревоги труппы о собственной участи, совсем еще неясной, и нес тему борьбы за собственную вольность. Недаром еще до премьеры Малого театра «Посадником» заинтересовались и александринцы: осенью 1918 года печать извещала, что там уже идут монтировочные работы[[58]](#footnote-59); но появился спектакль позже московского, в 1922 году, когда страсти давно улеглись, и оказался вялым, хрестоматийно скучным. В защиту свободы творчества звучали монологи Кручининой — М. Н. Ермоловой, в защиту свободы слова — тирады Фигаро — Н. К. Яковлева (Малый театр) и Б. А. Горин-Горяинова (Александринский театр). От кого защищались все эти свободы? В чей адрес произносились антитиранические монологи «Ричарда III», «Вильгельма Телля», «Заговора Фиеско»? В адрес королей и феодалов? Несомненно. Но свободу попутно защищали и от «посягнувшей» на нее диктатуры пролетариата. Розовое свободолюбие прельщало академических актеров куда сильнее, чем красная диктатура. На борьбу с ней они, естественно, не шли. Но всюду им виделись подкопы под независимость творчества.

Не случайно Южин в феврале 1918 года так опасливо обговаривал с Луначарским «Временное положение» о Малом театре. Там предусматривалась, например, независимость искусства «от влияния всяких тенденций, политических доктрин и партийных взглядов». И хотя Луначарский дальновидно принял и этот пункт, по его позднейшему рассказу, Южин все равно {34} «был невероятно осторожен, словно ступал по льду, заподозривая подвох чуть ли не в каждом параграфе, ему все казалось, что его свяжут какими-то условиями, которые он сам подпишет и которые потом должен будет свято блюсти, но которые уронят театр, позволят сделать из него какое-то низменное в глазах Южина, то есть антихудожественное употребление»[[59]](#footnote-60).

Луначарский умел уважать принципиальность несогласных и колебать несогласие, но не принципиальность. Иначе он не привлек бы Батюшкова к работе в Тео Наркомпроса, не возвратил бы в Александринский театр Евтихия Карпова, который был правой рукой Батюшкова в дни фронды, и не доверил бы ему руководства труппой, как потом — Ю. М. Юрьеву. Он предоставлял чаемую свободу, коль скоро убеждался, что дело идет о честных художественных поисках. На первых порах этого было достаточно обеим договаривающимся сторонам. Свободолюбцы захлебывались свободой и быстро начинали испытывать нужду в помощи, руководстве, твердой власти. И тогда приходило доверие, приходила дружба. В 1927 году Луначарский говорил на гражданской панихиде по Южину: «Мы были с Александром Ивановичем друзьями, нас жизнь свела и спаяла достаточно тесно». И добавлял, что эта дружба «целиком покоилась на основе художественно-общественной»[[60]](#footnote-61). Но значило бы слишком далеко забежать вперед, если ограничиться только суммой итогов и следствий.

Впрочем, еще раньше театры, спокойно оглянувшись, увидели: как ни почетно существовать в качестве академического образца для подражания, логика творческой жизни не позволяет этим одним и ограничиваться. Образцовым может быть лишь театр движущийся, меняющийся вместе со временем. И время исподволь влияло на сдвиги в сознании актеров, на звучание старых спектаклей академической сцены, на характер новых постановок.

Не субъективное приятие или неприятие революции, а объективное воздействие самой революционной реальности сыграло решающую роль в творческой перестройке старых театров. Эпоха свершения революции, именно она, обозначила новый шаг в художественном развитии общества.

Важным действующим лицом в начинавшемся обновлении театра был новый зритель. Он почувствовал себя хозяином жизни.

Для этого зрителя продолжали играть лучшие театры, доставшиеся народу в наследство от свергнутого строя. Февраль чуть приотворил двери театров, позволил заглянуть в щелку. Октябрь распахнул их перед народом настежь. Кроме того, {35} театры сами начали выезжать на рабочие окраины со своими спектаклями.

Пользовались успехом у рабочего зрителя и вошли в систему выездные спектакли Малого театра. Система сложилась не сразу и сначала встретила отпор со стороны Южина. На первом заседании Центротеатра, которое происходило 21 августа 1919 года под председательством Луначарского, Южин именовал эти спектакли «халтурой» и сожалел, что они влияют «не только на материальную, но и на моральную сторону работы. Разве не видно, не чувствуется, — говорил он, — как все ниже и ниже падает театр. Все эти районные спектакли — они деморализуют труппу и берут у нее много времени и сил. Серьезной работы в такой обстановке быть не может»[[61]](#footnote-62).

Однако жизнь переубеждала Южина. 2 октября, на восьмом заседании Центротеатра, он уже сам выдвигал выездные спектакли Малого театра как верное средство борьбы с «халтурой» и не без гордости говорил: «Обслуживая районы, этот театр дает в них три спектакля в неделю с полным ансамблем и обстановкой образцовой государственной сцены»[[62]](#footnote-63). Режиссер Ф. Н. Каверин, тогда еще юный студиец Малого театра, впоследствии вспоминал: «Начав культурное обслуживание населения ради дополнительного заработка, необходимого в те трудные годы, группа артистов Малого театра скоро почувствовала идейный и общественный смысл нового дела. Могу смело сказать — увлеклась им. В рабочем районе связь с новым зрителем была ощутимее, сам зритель ближе, польза работы нагляднее…»[[63]](#footnote-64)

На районные площадки Петрограда, в рабочие, красноармейские, матросские клубы вывозил свои спектакли Александринский театр, повсюду встречая восторженный прием. Не только заботы о пайке, но и сравнительно благоприятные возможности творчества влекли мастеров-александринцев к постоянной работе в клубе городской охраны (Горохр), в воинских политпросветах. Творчество было взято на военный учет и на походное довольствие.

Е. П. Корчагина-Александровская получила 22 марта 1919 года такое удостоверение: «Предъявительница сего есть действительно стрелок команды специалистов (бывш. театральной) 3 Стрелкового полка Петроградской отдельной бригады Корчагина Екатерина, что подписью и приложением печати удостоверяется»[[64]](#footnote-65). Подписью и приложением печати удостоверялся тот {36} необыкновенный факт, что театральное искусство поступило на вооружение революционного народа.

Мастера театра творчеством помогали производству и фронту, а те берегли своих актеров. В формах, вызванных сперва суровой необходимостью, завязывались связи искусства и нового зрителя, незаметно превращаясь в необходимость творческую.

Деятели театра шли в революцию путями своего искусства.

На этих путях их поддерживали и направляли партийные и государственные органы, прежде всего Народный комиссариат по просвещению во главе с А. В. Луначарским.

## Нарком Луначарский

«Я помню, — рассказывала Н. К. Крупская, — как мы “брали власть” в Министерстве народного просвещения. Анатолий Васильевич Луначарский и мы, небольшая горстка партийцев, направились в здание министерства, находившееся у Чернышева моста. Около министерства был пост саботажников, предупреждавших направлявшихся в министерство работников и посетителей, что работа там не производится, кто-то даже попробовал заговорить на эту тему с нами. В министерстве никаких служащих, кроме курьеров да уборщиц, не оказалось. Мы походили по пустым комнатам — на столах лежали неубранные бумаги; потом мы направились в какой-то кабинет, где и состоялось первое заседание коллегии Наркомпроса…»[[65]](#footnote-66)

А. В. Луначарский, первый нарком по просвещению, работал на этом посту до сентября 1929 года. Член РСДРП с момента основания партии, Луначарский был одним из ее выдающихся деятелей. Познания энциклопедиста, широкий философский кругозор, талант писателя и оратора определили видное место Луначарского в партии большевиков задолго до Октября. «На редкость богато одаренная натура», — говорил о нем Ленин Горькому. «Я его, знаете, люблю, отличный товарищ!»[[66]](#footnote-67)

Луначарский тесно общался с Лениным в годы первой русской революции, когда они вместе работали в партийной печати. Руководимая Лениным газета «Вперед» и сменившая ее «Пролетарий», а затем первая легальная большевистская газета «Новая жизнь» стали для Луначарского школой партийной журналистики. Как вспоминала Крупская, «Луначарский оказался блестящим оратором, очень много содействовал укреплению большевистских позиций. С той поры Владимир Ильич стал очень хорошо относиться к Луначарскому, веселел в его присутствии и был к нему порядочно-таки пристрастен даже во времена {37} расхождения с впередовцами. Да и Анатолий Васильевич в его присутствии всегда был особенно оживлен и остроумен. Помню, как однажды — кажется, в 1919 или 1920 г. — Анатолий Васильевич, вернувшись с фронта, описывал Владимиру Ильичу свои впечатления и как блестели глаза у Владимира Ильича, когда он его слушал»[[67]](#footnote-68).

Тем строже критиковал Ленин ошибки Луначарского.

После поражения первой русской революции Луначарский работал в эмиграции, на острове Капри, с А. А. Богдановым (на его сестре Анне Александровне он был женат со времен вологодской ссылки). Луначарский входил тогда в отзовистскую группу Богданова «Вперед», — об этих «впередовцах» и упоминала Крупская. Правда, Луначарский не разделял сектантского недоверия Богданова к интеллигенции, которой-де не влезть в нутро пролетария, не по силам «чувствовать за него». Луначарский стоял на противоположных позициях в оценке революционно-творческих возможностей передовой интеллигенции. Но сама по себе идея подготовки интеллигенции пролетарской была вполне естественна, и тут Луначарский во многом сходился с Богдановым. В каприйской школе для рабочих оба они вырабатывали некоторые теоретические и практические предпосылки будущего Пролеткульта: эта массовая организация пролетариата зарождалась в здоровой борьбе с реакционным распадом. Однако в том, как проводилась сама подготовка, обнаруживалась восторженность чисто идеалистическая, хотя и покоящаяся на основах позитивизма.

Вместе с Богдановым Луначарский объявил себя «богостроителем». Заменяя церковное служение богу некой отвлеченной «религией труда», будто бы созданной самим пролетариатом, он допускал совместимость религии с марксизмом и даже называл марксизм «пятой великой религией». Обожествляя «высшие человеческие потенции», Луначарский находил, что и церковная религия была не без пользы, — хотя бы потому, что помогала развитию искусства. Об этом он писал в двухтомном сочинении «Религия и социализм» (1908 и 1911). В ряде работ Луначарский пробовал примирить марксизм с позитивизмом в эстетике. На деле же он отдавал предпочтение эстетике перед теорией познания, принижая роль последней. А эстетическая оценка, по существу, приравнивалась к оценке этической.

Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм», вышедшей в 1909 году, подверг внимательному анализу взгляды эмпириомониста Богданова, эмпириокритика Луначарского, их философских предтеч и попутчиков. Устанавливая идеалистический смысл этих взглядов, Ленин замечал, что «Луначарский даже “примыслил” себе… ну, скажем мягко, религиозные понятия; но задача теории познания в том и состоит, чтобы показать {38} нереальность, фантастичность, реакционность подобных примыслов»[[68]](#footnote-69).

Критикуя философские ошибки Луначарского, Ленин продолжал ценить его как блестяще одаренного политического деятеля партии. Ленин не порывал с ним, приветствовал его согласие работать в «Пролетарии», вообще не хотел, чтобы Луначарский был потерян для большевизма. Ибо при всех заблуждениях Луначарский был партийным литератором. Он отстаивал партийность искусства и в статье «Задачи социал-демократического партийного творчества» (1907), и в «Письмах о пролетарской литературе» (1914). Он противопоставлял буржуазному декадансу искусство народа в статье «Социализм и искусство» (1908). С позиций интернационалиста-ленинца он разоблачал империалистическую сущность первой мировой войны, осуждал оборонческую тактику меньшевиков.

В начале 1917 года Луначарский принял условие Ленина следовать во всем линии партийного большинства. «Я отбрасываю все остатки разногласий, полностью примыкаю к ленинской части нашей партии и отдаю себя в ее распоряжение», — писал он в автобиографии[[69]](#footnote-70). После Февраля он вместе с Лениным возвратился в Россию и посвятил себя организаторской, пропагандистской, литературной деятельности в рядах большевиков. Когда свершилась Октябрьская революция, он принял пост наркома по просвещению, совмещая напряженную государственную работу с партийной и военной, выезжая на фронт по заданиям Ленина, выступая общественным обвинителем на процессе правых эсеров и т. п.

Под руководством Ленина Луначарский стал выдающимся организатором новой культуры. Строительство нового было главной целью, но, чтобы ее достигнуть, требовалось сохранить ценности, доставшиеся народу в наследство от свергнутого строя, привлечь на сторону революции старых специалистов. Решая эту задачу, Луначарский не раз прибегал к практическим советам Ленина. Как-то зимой 1918/19 года он пришел к Ленину посоветоваться насчет театральной политики.

«Я сказал ему, — передавал впоследствии Луначарский, — что полагаю применить все усилия для того, чтобы сохранить все лучшие театры страны… Вносить здесь прямую ломку я считаю опасным: у нас в этой области ничего взамен еще нет. И то новое, что будет расти, пожалуй, потеряет культурную нить…

Владимир Ильич внимательно выслушал меня и ответил, чтобы я держался именно этой линии, только не забывал бы поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции. {39} Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет пришпоривать конкуренция молодых явлений…»[[70]](#footnote-71)

Содержание беседы легло в основу театральной политики Наркомпроса. Проводя ее, Луначарский сочетал трезвость революционного практика с творческим подходом к делу. Административная власть находилась в руках человека разносторонне образованного, блестяще одаренного, способного увлечь других своей инициативой, личным обаянием и умом. Эта покоряющая власть духовного облика значила порой не меньше, чем та, которой Луначарский был облечен по должности. Полушутя, полусерьезно называя себя интеллигентом среди большевиков и большевиком среди интеллигентов, Луначарский сумел завоевать прочный авторитет у деятелей науки и искусства. С ними у наркома завязывались тесные связи.

Луначарский шел к творческой интеллигенции сам.

19 ноября 1918 года в петроградском «Привале комедиантов», располагавшемся в одном из домов на Марсовом поле, он читал лекцию о швейцарско-немецком романтике Конраде Фердинанде Мейере, и, как гласил газетный отчет, «с прилежным вниманием слушали не только молодежь, но и такие испытанные художники, как М. Горький, А. Блок, Бенуа, Мейерхольд, Юрьев, Добужинский, Маяковский, Альтман, Б. Григорьев, Лурье и многие другие»[[71]](#footnote-72).

К. В. Скоробогатов, игравший тогда в труппе «Привала комедиантов», писал в книге воспоминаний: «Когда это бывало удобно, я внимательно слушал его рассказы — нечто вроде небольших блестящих лекций. Особенно запомнился мне интереснейший рассказ о французском театре “Атеней”»[[72]](#footnote-73).

О петроградском вечере поэтов 27 февраля 1919 года газетный отчет сообщал: «Удалась неофициальная, для избранной публики, часть вечера, когда А. В. Луначарский читал новую свою пьесу “Маги”. Так как обсуждали новое произведение главным образом с точки зрения его сценичности, то было очень кстати, что среди присутствующих было много людей театра»[[73]](#footnote-74).

Поскольку «Маги» были не лучшей из пьес Луначарского, можно предположить, что упомянутые люди театра не скупились на критические отзывы. Но те же люди театра с удивлением ловили себя на том, что все растет их доверие к «большевистскому комиссару», так располагающему к себе и литературным {40} талантом, и ораторским блеском, и эрудицией, и тонкостью оценок, и доступностью…

Выдающийся мастер Александринской сцены Ю. М. Юрьев свидетельствовал: «Для подавляющего большинства из нас, деятелей старого театра, именно А. В. Луначарский сыграл решающую роль в сложный и трудный период нашей гражданской и творческой жизни. Впоследствии нам стало известно, что, действуя в интересах охранения, бережного отношения к старой театральной культуре, А. В. Луначарский выполнял указания Владимира Ильича Ленина, осуществляя его точку зрения, его программу в этой области»[[74]](#footnote-75).

Луначарский дорожил явлениями художественно значительными — старыми и новыми. Он способен был равно поддерживать и Южина и Мейерхольда в их позитивных поисках, привлек одного к ответственной работе в Центротеатре, другого — в Тео Наркомпроса и вообще стремился не оттолкнуть, а подключить к революционному творчеству политически близкие или хотя бы нейтральные круги «попутчиков» в художественной среде.

Большевик среди интеллигентов, Луначарский утверждал свой авторитет руководителя не одними лишь руководящими указаниями и организационными мерами, но и живым участием в практике искусства. Он выступал на театральных диспутах с полемическими речами, публиковал обзоры сезонов и рецензии на спектакли, беседовал со зрителями перед занавесом, был членом жюри многочисленных драматургических конкурсов, сам писал пьесы и отругивался на их обсуждениях, спорил со своими критиками как равный с равными. Двери его дома были открыты для ученых, литераторов, художников, актеров.

Интеллигент среди большевиков, он отстаивал ленинские позиции в искусстве, вел борьбу сначала с «левыми» коммунистами, а когда летом 1918 года фракция «левых» коммунистов была распущена, — с опасными крайностями «военно-коммунистической» идеологии, со всеми теми, кто порывался разгромить старое искусство. Возражая Бухарину, Луначарский писал:

«Что делается в области театра? Мы далеки здесь от категорической программы тов. Бухарина: надо сломать буржуазный театр, кто этого не понимает — не понимает ничего. Этот лозунг, продленный немножко дальше, привел бы к лозунгу: надо сломать “буржуазные” библиотеки, надо сломать “буржуазные” физические кабинеты, надо сломать “буржуазные” музеи.

Мы придерживаемся другого мнения. Мы думаем, что библиотеки, физические кабинеты и музеи надо сделать достоянием пролетариата… Мы сохраняем театральные традиции, театральное мастерство и гордимся тем, что мы подняли репертуар московских театров на возможную высоту… Бывают дни, {41} когда в Москве идет одновременно шесть шекспировских спектаклей»[[75]](#footnote-76).

Луначарский умел охладить пыл тех, кто с мнимо революционных позиций обрушивался на «буржуазное старье», требовал упразднить бывшие императорские театры, добивался монополии в творчестве и критике. Но и здесь Луначарский проявлял широкое понимание и терпимость. Не давая в обиду старых специалистов, оберегая реально существующие художественные ценности, он предоставлял простор для честных поисков в искусстве, давал новому возможность доказать право на жизнь.

Наперекор развороченному революцией быту рождались молодые театры, театральные школы и студии, новые направления культурной работы. Они не могли рассчитывать на государственные субсидии в условиях войны и разрухи, но многие встречали ободряющую поддержку наркома.

Так было, например, с Пролеткультом. Луначарский осуждал стремление пролеткультовского руководства обособиться от любой правящей партии и от всякой государственной власти, с одной стороны, от интеллигенции, от культурного наследия — с другой. По многим коренным вопросам искусства он расходился с теоретиками Пролеткульта, в том числе с теоретиками театра, такими, как П. М. Керженцев. Но он принимал близкое участие в работе Пролеткульта, ценя массовость движения и видя в нем широкую струю общего процесса. Непросто было этот процесс направлять. Луначарский (речь сейчас о нем, а о Пролеткульте пойдет особо) сохранял в этой обстановке мудрость, достоинство и такт организатора.

Так же осторожно и внимательно относился Луначарский к коммунистам-футуристам (или комфутам, как они сокращенно себя называли). Он не разделял крайностей футуризма как художественного направления, объявлявшего себя «искусством будущего», он сдерживал непримиримый натиск на «старое» искусство. Но футуристы сразу стали на сторону революции, в их молодом творческом задоре Луначарскому виделось многое, что обещало вылиться в реальные ценности коммунистического творчества. Поэтому Луначарский нередко брал под защиту футуристов, а возвышавшегося над ними Маяковского по-настоящему любил за талант, за революционную мощь образов, призывов, интонаций.

Впоследствии, в докладе «Основы театральной политики Советской власти» (1925), Луначарский говорил: «Были моменты, когда футуристическое искусство подвергалось ужасным гонениям, когда даже ЦК нашей партии высказывался очень сердито (в опубликованном им письме) об этом искусстве. Несмотря на то что я считаю, что наш Центральный Комитет никогда не может ошибаться, все-таки я взял на себя смелость {42} утверждать, что из этого письма нельзя делать беспощадных выводов. Я указывал, что если мы сейчас начнем такое гонение и объявим войну всему футуристическому лагерю, то мы этим испортим очень много важных достижений, которые могут быть существенными. Мало-помалу все постепенно стали на эту точку зрения, а именно, что мы не должны совершенно поворачиваться спиною к этим формам искусства, становиться к ним во враждебную позицию, так как и они могут быть нам полезны»[[76]](#footnote-77).

И опять-таки сказанное Луначарским не означает, что его отношения с футуристами походили на идиллию.

Приветствуя в 1918 году предстоящую постановку «Мистерии-буфф» в Петрограде, он, однако, предупреждал: «Я очень боюсь, как бы художники-футуристы не наделали в этой постановке миллионов ошибок. В футуризме есть одна прекрасная черта: это молодое и смелое направление. И поскольку лучшие его представители идут навстречу коммунистической революции, постольку они легче других могут стать виртуозными барабанщиками нашей красной культуры. Но вместе с тем они являются порождением известной эстетической пресыщенности старого мира, они склонны к штукам, к вывертам, ко всему редкому и небывалому»[[77]](#footnote-78).

Эту двойственность футуризма, который отвергал старое, но от старого происходил, четко видел Луначарский. Тому, что тянулось в коммунистическое завтра, он протягивал руку. То, в чем отзывалась «пресыщенность старого мира», он стремился отсечь. В отдельных случаях Луначарский обрушивался на футуризм весьма резко.

22 ноября 1920 года, за неделю до того как появилось письмо ЦК РКП (б) «О пролеткультах», в Театре РСФСР‑1 прошел диспут о спектакле «Зори». Выступая на диспуте, Луначарский поддержал «настоящее искание нового, яркого» в режиссуре В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова, но футуризм оформления назвал смердящим трупом[[78]](#footnote-79). Маяковский заступился на диспуте за футуризм, а потом напечатал «Открытое письмо А. В. Луначарскому», где запальчиво спрашивал: «Чем же чеховско-станиславское смердение лучше? Или это уже мощи?»[[79]](#footnote-80)

Через несколько дней, 26 ноября, состоялся диспут о драматургии самого Луначарского. Председательствовал Керженцев, поместивший 20 ноября в «Правде» статью «Драматургия тов. Луначарского» с резкой оценкой пьес «Оливер Кромвель», «Маги», «Иван в раю». Маяковский спорил и с Луначарским, и с Керженцевым. Расценивая как естественный факт, что «несколько коммунистов задрались между собой о поэзии», он находил: {43} «Анатолий Васильевич в своей беспощадной критике» футуризма и сам «не заслужил себе полемической пощады»[[80]](#footnote-81). Маяковский считал критику Луначарского беспощадной.

При всей остроте, споры имели творческий характер. Луначарский так именно их и воспринимал, отметая личное, с готовностью подвергаясь критике. После диспута, как вспоминал в 1936 году М. Е. Кольцов, «вышли на морозную улицу. Он кутался в шубу… Мне интересно было узнать, что же у него осталось от этого утомительного сражения. Но он сказал громко: “Вы заметили, что Маяковский как-то грустен? Не знаете, что с ним такое?..” И озабоченно добавил: “Надо заехать к нему, подбодрить”»[[81]](#footnote-82). А ведь в пылу полемики Маяковский слов не выбирал и порой весьма обидно оценивал Луначарского как драматурга.

Более всего Луначарский заботился о плодотворном развитии здоровых, обещающих тенденций и всячески их поддерживал. Порой он словно забывал, что он нарком. Объективная критика футуристов у него граничила иной раз с объективизмом. За это Луначарскому как наркому не в шутку доставалось от Ленина.

Однажды, после выхода поэмы Маяковского «150 000 000» солидным по тому времени тиражом, Ленин прислал Луначарскому негодующую записку, которую закончил словами: «А Луначарского сечь за футуризм»[[82]](#footnote-83). Ленин был сердит на Луначарского самым серьезным образом. Попытка комфутов говорить от имени народа, от лица государственной власти вызывала резкий протест Ленина. Он не допускал подобных привилегий для какой бы то ни было группы в искусстве.

Луначарский получил еще один внушительный урок. Пускай Маяковский назвал его критику беспощадной. Она выходила на поверку слишком умеренной и деликатной.

Правда, со слов Крупской известно, что Ленин скоро, после беседы с молодежью Вхутемаса, «немного подобрел к Маяковскому»[[83]](#footnote-84). Высоко оценил Ленин стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся» (1922), и поддержка много значила для поэта. Характерно, что в дальнейшем и Маяковский нападал на Луначарского не за его беспощадность, а за его примирительную мягкость. Впрочем, выпады поэта против наркома и сами принимали все более шутливый, дружеский тон. «Добрейшего Анатолия Васильича» Маяковский задевал в стихотворении «О поэтах» (1923). «Тишь да гладь да божья благодать — сплошное луначарство», — писал он в стихотворении «Свидетельствую» {44} (1926) и снова в том же году упоминал о «добряке» Луначарском — в «Письме писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», о «розданных Луначарским венках лавровых» — в «Послании пролетарским поэтам», и т. д.

А Луначарский и не хотел действовать иначе. Он стоял вне групповой борьбы, охватывая и направляя процесс в его широкой перспективе. Он ценил достижения Маяковского, все выше подымавшегося в смелом революционном новаторстве, и с гордостью сказал позднее о его поэме «Хорошо!»: «Это — Октябрьская революция, отлитая в бронзу»[[84]](#footnote-85).

Но к 1927 году, когда появилась октябрьская поэма Маяковского, уже много воды утекло с тех пор, как Луначарский, Крупская и их товарищи «брали власть» в опустевшем Министерстве народного просвещения на Чернышевой площади в Петрограде, проходя сквозь кордон саботажников. Еще трудней оказалось «брать власть» в бывших императорских театрах, где саботаж подчас граничил с фанатизмом, а борьба за автономию получала «злостный» характер.

## Вопросы тактики и формы руководства

Формы организационного руководства театром складывались в напряженной обстановке начальных этапов революции. Острая борьба на участках искусства позволяла говорить тогда о наличии «культурного фронта». Враждебное недоверие значительной части старой интеллигенции проявлялось порой демонстративно. С другой стороны, различные группы «архилевого» толка, произнося звонкие «революционные» фразы, посягали на монопольные права в строительстве новой культуры, наперебой рвались к власти в искусстве, а для начала требовали смести с лица земли все старое. Нельзя было дать стихии разгуляться. Надлежало сломить отпор явных врагов. В то же время нужна была величайшая осторожность и политический такт, чтобы постепенно привлечь ценное из наличных творческих сил на сторону нового.

Уже 9 ноября, через две недели после того как свершилась революция, ВЦИК утвердил декрет СНК об учреждении Государственной комиссии по просвещению. Декрет подписали в Смольном Ленин и Луначарский. Между этим декретом, отнесшим дела искусства к ведомству народного просвещения, и декретом об объединении театрального дела, который также подписали Ленин и Луначарский 26 августа 1919 года, — большая полоса поисков, споров, переустройств. Формы государственного {45} руководства театром требовали творчества, и они действительно творились с учетом менявшихся условий эпохи. Нет нужды восстанавливать здесь в точной последовательности смену этих форм: специальные статьи Я. В. Ратнера[[85]](#footnote-86), А. Я. Трабского[[86]](#footnote-87), Н. К. Зикевской[[87]](#footnote-88), А. З. Юфита[[88]](#footnote-89) и других, освещая тему с разных сторон, подчас уточняют и дополняют одна другую.

Задаваясь указанной целью, эти статьи лишь попутно затрагивают, а то и вовсе минуют следующий вопрос: влияла ли на выработку форм руководства, вообще на театральную политику Луначарского инициатива (или, что тоже существенно, безынициативность) актерской среды, и если влияла, то в какой мере? Ведь Луначарский считал важным привлечь к руководству общественность — иначе разговор об автономии оставался бы пустым звуком. Мало того, и структура административного руководства не могла образоваться самопроизвольно, вне учета реальных практических потребностей.

Разумеется, Луначарский не был таким же «усердным автономистом», какими, по его словам, заявляли себя комитетчики Александринского театра. Но он считал, что в подвижной, меняющейся обстановке революционных экспериментов и проб «единоначалие (в особенности в вопросах художественных) должно быть значительно смягчено властностью и вескостью мнения театральной общественности и общественности внетеатральной»[[89]](#footnote-90). В руководстве государственными театрами он и стремился сочетать оба принципа: единоначалие и коллегиальность.

Например, в начале 1918 года назрела необходимость оформить отношения между бывшими императорскими театрами и рабоче-крестьянским государством, а для этого выработать устав автономных государственных театров, на первых порах петроградских. Одним из главных разделов устава был «Договор между верховной властью и советом государственных театров». Упомянутого совета государственных театров пока что не существовало, его надо было создать из советов каждого отдельного театра. Не было и органа, специально ведавшего государственными театрами, — его тоже еще предстояло учредить. Чтобы автономия могла утвердиться, понадобились новые административные ячейки — такова была диалектика процесса.

{46} 18 февраля 1918 года, за три дня до начала совещаний об уставе с советом государственных театров, был образован подотдел государственных театров при Наркомпросе; с июня он стал отделом. Во главе его Луначарский поставил И. В. Экскузовича, разносторонне образованного человека, талантливого организатора, который раньше вел в Мариинском театре научно-художественный кружок артистов оперы и пользовался поддержкой передовых творческих сил труппы. «Уже через год после назначения И. В. Экскузович оказался предметом всевозможных похвал и чествований работников театров», — вспоминал Луначарский[[90]](#footnote-91).

Логически форма такого подотдела как будто не отвечала идее автономии. Но иначе устав автономных театров нельзя было бы ни узаконить, ни осуществить. Устав был принят 11 марта и закрепил права петроградских государственных театров. Вслед за тем он естественным порядком распространился и на государственные театры Москвы. Например, устав Большого театра совпадал с ним текстуально.

Согласно уставу, высшим органом самоуправления должен был сделаться совет государственных театров, стоявший над советами отдельных автономных театров. С помощью такого общественного органа можно было влиять на театральное движение, на деятельность той или иной труппы. Введя туда своего представителя, Луначарский думал воспользоваться этим органом как проводником советской театральной политики.

Но актеры, получив автономию, поостыли к общественной работе. В дальнейшем они предпочитали, минуя совет, обращаться по делам непосредственно к Экскузовичу. Недаром петроградская печать приводила слова одного из недавних «фрондеров» Александринского театра, Г. Г. Ге, о том, что «Луначарский в смысле автономии дал нам больше того, что мы хотели»[[91]](#footnote-92). Сходные настроения испытывали актеры московского Малого театра[[92]](#footnote-93). Совет государственных театров очень скоро свернул свою деятельность и продолжал существовать лишь на бумаге. Идея направленного общественного руководства театрами по-прежнему не могла быть полностью осуществлена из-за инертности самого общественного органа: признаков жизни он больше не подавал.

Так обстояло дело с автономией как формой внутреннего самоуправления; этот вопрос понемногу утрачивал остроту. Что же касалось «независимости от политики», она, как и раньше, выдавала плохо скрываемое недоверие значительной части актеров {47} к Советской власти. Лозунг «аполитичной» автономии весьма медленно исчерпывал свое буржуазно-демократическое содержание.

Все это заставило Луначарского сделать следующий шаг. В конце февраля 1919 года советы государственных театров были заменены директориями: часть их состава выбиралась, а часть назначалась Наркомпросом. Директории тоже были подотчетны коллективу, но вопрос о независимости от политики теперь уже не выдвигался так прямо, как прежде.

Бывшие императорские театры сближались с органами власти, разумеется, не из-за одной только гибкости руководства и смены организационных форм. Существенную, если не решающую роль тут играл опять-таки новый зритель. Связи с ним становились все теснее. В сезон 1918/19 года государственные театры Петрограда, по данным комиссара М. Ф. Андреевой, дали 33 спектакля для красноармейцев и 75 — для профсоюзов, а за два летних месяца 1919 года в садах и клубах Александринский театр показал 17 и Мариинский — 16 спектаклей для красноармейцев. На фронте коммунальные и государственные театры дали 153 представления[[93]](#footnote-94). Впрочем, грань между фронтом и тылом в тогдашнем Петрограде обозначалась весьма условно. Не было большой разницы и между зрителями города и фронта. Всюду зрители активно влияли на театр. Такова была общая черта времени.

Осенью 1920 года Герберт Уэллс, посетивший Петроград и Москву, отметил эту черту, которая и озадачила его и привлекла. «Наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни оказался театр, — писал он. — Здания театров оставались на своем месте, и никто не грабил и не разрушал их. Артисты привыкли собираться там и работать, и они продолжали это делать; традиции государственных субсидий оставались в силе. Как это ни поразительно, русское драматическое и оперное искусство прошло невредимым сквозь все бури и потрясения и живо и по сей день. Оказалось, что в Петрограде каждый день дается свыше сорока представлений, примерно то же самое мы нашли в Москве… Пока смотришь на сцену, кажется, что в России ничто не изменилось; но вот занавес падает, оборачиваешься к публике, и революция становится ощутимой»[[94]](#footnote-95).

Жизнестойкость театра в пору военных невзгод, поразившая Уэллса, была убедительным аргументом в пользу театральной политики Советской власти.

Проводником этой политики, практическим центром по руководству всеми театрами страны, кроме ассоциации академических театров, являлся Театральный отдел (Тео) Наркомпроса, существовавший наряду с другими аналогичными отделами: литературным {48} (Лито), музыкальным (Музо), изобразительного искусства (Изо) и т. п. Тео был призван решать культурно-просветительные задачи в области театра и зрелищ, объединять театры, осуществлять общее руководство ими, наблюдать «за правильной и целесообразной постановкой всего дела, касающегося театра». Важная роль придавалась коллегиальности в работе Тео: «Все дела, касающиеся ведения отдела, обсуждаются коллегиями специалистов в соответствующих секциях отдела»[[95]](#footnote-96).

Это была лишь краткая предварительная наметка. Статут отдела подробно излагался в новом положении о Тео — оно появилось в «Известиях» 19 сентября 1918 года, также за подписями Луначарского и Каменевой. Теперь в нем раздельно определялись три основные задачи:

а) общее руководство театральным делом в стране, в широком государственном масштабе;

б) создание нового театра, в связи с перестройкою государственности и общественности на началах социализма;

в) упорядочение художественно-профессиональной жизни в сфере театра.

Чтобы осуществить поставленные цели, Тео брал на себя разработку общеэстетических вопросов, связанных с театром и его историей, объединяя творческие и научные силы в этой области;

намечал примерный репертуар для театров разного типа: государственных, народных (городских и деревенских) и школьных, — пересматривая старый, существующий репертуар и создавая новый, как оригинальный, так и переводной;

руководил подготовкой мастеров театрального дела — актеров, режиссеров, художников-декораторов и т. д., а также преподавателей соответствующих театральных дисциплин, в связи с чем разрабатывал план и программы преподавания в театральных школах;

пропагандировал «в широких народных массах правильное понимание театрального искусства и здоровое его восприятие» (как гласило положение о Тео), в частности осуществлял связь театра и общеобразовательной школы.

В состав Тео первоначально входили четыре секции: педагогическая, историко-театральная, репертуарная и секция театров и зрелищ; последняя, однако, так и не была создана.

Разграничение задач и обязанностей на практике соблюдалось не всегда. В разных секциях, группах и комиссиях Тео встречались одни и те же люди. К тому же структура Тео постоянно менялась. Все время в нем возникали, преобразовывались и ликвидировались новые секции, группы, коллегии, бюро.

{49} На первых порах своей деятельности Тео объединял видных представителей творческой интеллигенции Петрограда, которые в той или иной мере пошли навстречу Советской власти, так или иначе включились в новое общественное и культурное строительство.

Ближайшее участие в работе Тео и других отделов Наркомпроса приняли мастера искусств, явившиеся 7 ноября 1917 года в Смольный на совещание, созванное ЦИК. А. А. Блок стал председателем репертуарной секции Тео. В. Э. Мейерхольд с января 1918 года работал в разных секциях Тео, а в ноябре оставил службу в Мариинском и Александринском театрах и получил должность заместителя заведующего Тео, занимая ее до отъезда на лечение в Ялту (июнь 1919 года). Н. И. Альтман работал в Изо Наркомпроса. В. В. Маяковский участвовал в работе обоих отделов и в еженедельной газете Изо «Искусство коммуны»: первый номер газеты, вышедший 7 декабря 1918 года, открывался его стихотворным «Приказом по армии искусства».

В секциях Тео сотрудничали и другие крупные деятели культуры Петрограда: Л. С. Вивьен, Н. Н. Евреинов, С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, Ю. М. Юрьев, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, П. П. Гнедич, А. М. Ремизов и др. Председателем историко-театральной секции был профессор П. О. Морозов, педагогической — писатель К. А. Эрберг.

Условия жизни города-фронта затрудняли размах культурного строительства. Трудности были связаны и с неоднородностью состава самих строителей. Далеко не все люди, пришедшие в секции Тео, равно как и на другие участки театральной практики, до конца понимали и принимали цели революции. Одних привлекала главным образом возможность выразить свою искреннюю ненависть к старому, буржуазному строю и к старому искусству, но максималистский пафос такого отрицания «старья», еще не содержавший позитивных начал, был далек от хозяйского подхода к культурному наследству. Определенная часть интеллигенции шла сюда скрепя сердце, в поисках прибежища от бурь современности, и отдалась переводческой, комментаторской и тому подобной деятельности.

Все же Тео сумел поставить силы культуры на службу своим задачам: организовал несколько новых театральных школ, очертил круг практически важных проблем, связанных с рабочей и красноармейской самодеятельностью, с зарождавшимся тюзовским движением, разработал рекомендательные репертуарные перечни в помощь театрам и клубам страны и даже, вопреки всем полиграфическим неурядицам той поры, снабдил театры весьма доброкачественными изданиями классических пьес, созвучных переживаемой эпохе. Помогая родиться новому репертуару, Тео провел несколько драматургических конкурсов.

{50} В сентябре 1918 года, полгода спустя после того как Петроград перестал быть столицей республики, Театральный отдел выехал в Москву к своему юридическому центру — Наркомпросу. Петроградская организация первое время сохранялась на правах отделения; ее деятельность, как и прежде, имела не столько практический, сколько академический, культурно-просветительный характер.

Много сходного было в работе московского Тео. На первых порах в бюро историко-театральной секции входили А. А. Бахрушин, М. О. Гершензон, С. С. Игнатов и В. И. Иванов (председатель). Тот же Вячеслав Иванов и поэт Ю. К. Балтрушайтис работали в бюро репертуарной секции, где председательствовал литературовед М. Д. Эйхенгольц. Председателем педагогической секции был театровед В. А. Филиппов.

Однако в Москве работа Тео все дальше отходила от навыков петроградского академизма. Тео теперь стремился активнее влиять на процессы искусства, поддерживать революционные опыты, обслуживать нужды дня. Кое-чего удавалось достичь. Например, уже в ноябре 1918 года печать сообщала, что Тео создал 74 группы из актеров драмы, балета, оперы, «добровольно согласившихся поработать для красноармейских частей на фронте»[[96]](#footnote-97).

Расширилась и организационная структура отдела. В его составе образовалась секция рабоче-крестьянского театра, выросшая к январю 1919 года в подотдел, которым ведал режиссер В. В. Тихонович, связанный с Пролеткультом. На правах подотдела возникла театральная коллегия нацменьшинств во главе с режиссером А. М. Грановским.

Что же касалось Петрограда, там в судьбах театров местного подчинения ведущую роль и раньше играл не Тео Наркомпроса, а отдел петроградских коммунальных театров при Комиссариате по просвещению Союза коммун Северной области. После перевода Тео Наркомпроса в Москву отделом заведовала М. Ф. Андреева[[97]](#footnote-98). А так как 20 сентября 1918 года в Петрограде была распущена городская дума и ее исполнительный орган — городская управа, взамен же был образован Комиссариат городских хозяйств, Андреева стала и комиссаром: комиссаром театров и зрелищ Петроградской трудовой коммуны.

В руках Андреевой сосредоточилось руководство всеми театрами Петрограда, кроме бывших императорских. 2 октября 1918 года петроградские власти совместно с Луначарским подписали «Декрет об объединении театрального дела и постановки зрелищ в пределах Северной области и передаче в ведение Комиссариата {51} по народному просвещению Союза коммун Северной области РСФСР»[[98]](#footnote-99). Согласно ему, при областном Комиссариате по просвещению учреждался отдел театров и зрелищ, который руководил театрами пяти губерний. Отдел начал издавать ежедневную вечернюю газету «Жизнь искусства» (в 1922 – 1929 годах — еженедельник). Первый номер газеты вышел 29 октября 1918 года.

Андреева принимала ближайшее участие в организации Большого драматического театра (вместе с Горьким, Блоком, Монаховым, Юрьевым, Шаляпиным), а потом и в руководстве им, в устройстве массовых празднеств, драматургических конкурсов, в деятельности военно-театрального комитета по обслуживанию фронта и т. п. При этом она, известная в прошлом актриса МХТ, продолжала выступать на сцене.

В октябре 1919 года отдел театров и зрелищ, руководимый Андреевой, и петроградское отделение Тео Наркомпроса, находившееся на ущербе, были слиты и преобразованы в Петроградский театральный отдел (ПТО). Андреева, заведующая ПТО, по-прежнему руководила государственными театрами местного подчинения и фактически стояла во главе театральной жизни города.

Луначарский, подписывая декрет об объединении театрального дела в Северной области, едва ли предвидел, какую борьбу интересов развяжет этот документ. Декрет централизовал руководство театрами Петрограда и прилегающих к нему городов. Но воспринят он был в некоторых кругах иначе — как акт национализации театра, что не отвечало истине. Тревога одних и залихватские атаки других были вызваны неоднозначностью понятия «театр»: это и род искусства, и творческий коллектив, и помещение, где работает труппа. Между тем национализация, как объясняет любой словарь, предполагает переход в собственность нации (государства) лишь материальных ценностей: зданий, имущества, средств и орудий производства. Подобная национализация, распространявшаяся, в частности, и на театральные здания, была уже проведена революцией с самого начала. Вдобавок, здания и имущество бывших императорских театров являлись государственной собственностью и до Октября. Споры могла вызывать другая сторона вопроса: кто с радостью, а кто в испуге вообразил, будто национализируется искусство, творчество; петроградский же декрет лишь начало тому.

Идеи национализации искусства или его социализации (то есть обобществления — передачи в собственность общества) провозглашались и раньше. Например, предлагалось социализировать… Шаляпина. Поскольку Шаляпин — «гениальная в художественном отношении личность», то он и должен быть социализирован, раз уж «сам в себе не находит внутреннего {52} требования такой социализации по своему убеждению»[[99]](#footnote-100). Одно то обстоятельство, что газета поместила такой призыв, могло не на шутку встревожить актерскую корпорацию.

Но мало того. 18 сентября 1918 года Первая Всероссийская конференция пролеткультов, заслушав доклад П. М. Керженцева, приняла резолюцию о театре, где говорилось: «В области буржуазного театра предстоит: а) национализировать театры… б) произвести учет всех артистических сил и коллективов в целях равномерного распределения их по стране, в) взять под строгий контроль репертуар театров». Само собой разумеется, «буржуазными» считались все театры, не входившие в орбиту пролеткультов. Имея уже в виду помещения этих театров, резолюция предусматривала: «По мере создания законченных пролетарских трупп лучшие из существующих театров должны быть переданы в руки пролеткультов»[[100]](#footnote-101). Короче говоря, по искренней вере пролеткультовцев, театры следовало национализировать в их пользу.

Когда чего-нибудь страстно хочешь достичь, когда безудержно рвешься к поставленной цели, легко принять сущее за желанное, обманувшись черточкой сходства и не успев второпях проникнуть к сути реальности. Так именно возликовали пролеткультовцы, узнав о петроградском декрете. Им померещился там практический ответ на резолюцию своего съезда. Резолюция была принята, как сказано, 18 сентября 1918 года, 2 октября — подписан и 11 октября напечатан петроградский декрет. А вслед за тем Керженцев выступил со статьей «Очередь за Москвой». Он требовал национализировать «все театральное имущество всех предприятий и фирм» и перераспределить трофеи между пролетарскими театрами. Никакой жалости к разоряемым старым, «буржуазным» театрам быть не могло. «Я думаю, — писал Керженцев, — что буржуазный театр до такой степени обанкротился, что, после прокалки в огне социальной революции, от него почти ничего не останется». Он утверждал: «Театральная политика должна быть проведена путем принуждения», «театральная политика приведет к созданию нового театра через стадию разрушения…»[[101]](#footnote-102) Если Керженцев хотел оглушить театральную среду звонкой термидорианской фразой, он этой цели достиг вполне. Статья вызвала бурный резонанс. Многим и в самом деле показалось тогда, что национализация театрального искусства — вопрос дней.

Вновь всколыхнулась театральная общественность. В массе своей она резонно рассматривала национализацию «по Керженцеву» как роковую для искусства. По инициативе Русского театрального {53} общества (ныне Всероссийское театральное общество) делегаты собрались на срочное совещание. Оно состоялось 3 февраля 1919 года в фойе МХТ. Открыла его А. А. Яблочкина, председательствовал А. И. Южин, товарищем председателя был избран Е. П. Карпов. Участники совещания выразили категорический протест против национализации. Печать так передавала смысл речи Южина: «Если национализация коснется существа театра, то это будет означать его гибель. Никакое вмешательство в свободный труд и подвиг актера недопустимо»[[102]](#footnote-103). Одна крайность вызывала — в виде противодействия — другую крайность. Но с позицией актеров нельзя было не посчитаться.

Да Луначарский и сам не хотел обсуждать вопрос о национализации без участия актеров. Как показал ход событий, национализация театра «по Керженцеву» не улыбалась и ему. Театрам не следовало терпеть урон ни в художественном своеобразии, ни в творческом составе, ни в имуществе. Цель была достигнута в союзе с актерами, но не сразу и не легко.

Пока же Тео уведомлял о предстоящей национализации: «Так как проведение подобной реформы требует значительных подготовительных работ, Театральный отдел в самом ближайшем будущем созывает в Москве и Петрограде конференции организаций, имеющих отношение к театру, и театральных деятелей»[[103]](#footnote-104).

Не теряли времени и пролеткультовцы. Общая, принципиальная, «революционная» сторона вопроса волновала их в особенности, в частности же — перспектива получить оборудованные площадки «обанкротившихся» театров, их реквизит, имущество, а может быть, и лучших актеров, хотя о последних прямо не говорилось. Еще в 1918 году Керженцев выпустил брошюру «Революция и театр», где рисовал пути немедленного перехода всех театров в собственность государства. Той же теме он посвятил и статью. «Сейчас во всей России вряд ли найдется два десятка частных антреприз, совершенно самостоятельных. Думаю, и такого числа не наберется», — писал Керженцев[[104]](#footnote-105). Казалось бы, чего ради копья ломать?

В одном Керженцев был прав: театрами на местах руководили по наитию и получалась неразбериха. Только состояла беда не в том, что у театра отсутствовал настоящий хозяин — Пролеткульт, а в том, что хозяев сделалось слишком много.

Незачем было национализировать театры так потребительски безлико, как хотел Керженцев. Но следовало централизовать связи театров с органами Советской власти, например упорядочить {54} финансирование. Не в оставшихся частных театрах крылась загвоздка: их насчитывалась теперь ничтожная малость. Число частных театров убывало, а число новых хозяев у театров прибывало. Содержали театры на своем бюджете хозяева неожиданные: профсоюзы и кооперативы, транспортные и медицинские ведомства[[105]](#footnote-106). К чему вело такое многовластие, нетрудно представить. В сезоне 1918/19 года самая ожесточенная конкуренция шла не между советскими и частными театрами, а между советскими театрами разных городов, разных организаций и ведомств. Как прежде, сманивали актеров из театра в театр, из города в город. Как прежде, взвинчивались гонорары, перетряхивались труппы в разгар работы. В том и состояла суть вопроса. Вместо экспроприации старых театров следовало упорядочить их систему, избавить их от самозванных опекунов и невежественных меценатов за казенный счет.

Все-таки полной ясности тут не было, что наглядно обнаружилось в марте 1919 года, когда пришла весть о революции в Венгрии. Едва взяв власть, Венгерские советы национализировали театр. П. С. Коган с похвалой писал о примере венгерских товарищей, которые «в первые же минуты призвали театр на службу революции»[[106]](#footnote-107). Между тем шаг был поспешным. Ленин скептически отнесся к тому, что театры были национализированы раньше, чем заводы и банки. Он прямо спросил одного из активных деятелей венгерской компартии: «Какая же это диктатура, если вы национализируете прежде всего театры и кабаре? Разве у вас нет других, более важных дел?»[[107]](#footnote-108) Национализация театра не казалась Ленину целесообразной на раннем этапе революции.

К чести своей, Луначарский сохранял хладнокровие и не поддавался напору мнимореволюционных жестов и фраз. «Что касается меня, — заявлял нарком, — я охотно повременил бы с национализацией до тех пор, пока на меньшем объеме управления окрепнет рабочий аппарат, до тех пор, пока на местах подберутся и приобретут опыт соответственные люди. Но жизнь течет стремительно. Мы постоянно стоим перед опасностью, что осторожных государственных людей могут обогнать неосторожные экспериментаторы… Если мы торопимся с национализацией, то для того, чтобы пресечь хаотическую форму муниципализации театров, которая, как мы знаем точно, сплошь и рядом приводит к нежелательным результатам»[[108]](#footnote-109). Уберечь театры от {55} административных экспериментов, оградить их от самоуправства бесчисленных хозяев на местах — такова была цель объединения театрального дела.

Луначарский по-прежнему опирался на трезвый учет обстановки и вызванных ею задач. И было совершенно ясно, какое содержание вкладывал он в слова «мы торопимся с национализацией». В них не было ничего похожего на меры, посредством которых Керженцев предлагал разорить и обезличить существующие театры.

Тем временем декрет о национализации театров уже разрабатывался в правительственных инстанциях. 13 мая Малый Совнарком обсудил проект декрета и отклонил его, потребовав доработки[[109]](#footnote-110). 6 июня Малый Совнарком принял в новой редакции «Декрет о национализации предприятий театрального и циркового искусства в РСФСР»[[110]](#footnote-111). Предстояло утвердить его на Совете Народных Комиссаров.

Актерская общественность, которая следила за ходом событий с понятной заинтересованностью, снова пришла в возбуждение. И вечером 16 июня Художественно-просветительный союз рабочих организаций (ХПСРО) созвал в помещении театра б. Зон открытый диспут на будоражащую тему. Накануне, сообщая о диспуте, «Известия» писали: «В связи с предстоящим на днях опубликованием декрета о национализации театров в среде театральных деятелей возникает много недоумений и вопросов, которые желательно выяснить и обсудить»[[111]](#footnote-112).

Диспут протекал бурно. Собравшиеся выразили резкий протест против национализации театра и направили соответствующую резолюцию В. И. Ленину и А. В. Луначарскому. Там указывалось на то, о чем, в сущности, уже писал и Луначарский: еще нет опытных кадров для руководства театрами страны из единого центра; нельзя одинаковыми методами вести государственные и бывшие частные театры; расходы на национализацию подорвут материальную базу театрального творчества, а это практически грозит ликвидацией крупнейших театров. В заключение говорилось: «Собрание находит, что если даже настоящий протест не будет принят во внимание и национализация все-таки будет решена в принципе, то ее формы должны быть выработаны при обязательном участии всех значительных по художественной ценности театральных коллективов с правом решающего голоса»[[112]](#footnote-113). Резолюцию подписали А. И. Южин, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров и председательствовавший на диспуте заведующий ХПСРО Я. И. Новомирский.

{56} Поскольку в «Известиях» появилась анонимная заметка о диспуте[[113]](#footnote-114), неточно осветившая его направленность, Новомирский направил В. И. Ленину письмо, где разъяснял сложившееся положение вещей.

К тому времени, когда Ленин читал это письмо, Совнарком уже отклонил декрет Малого Совнаркома. Поэтому Ленин испещрил текст Новомирского подчеркиваниями и вопросительными знаками, выражающими, в частности, недоумение по поводу того, что отмененный декрет кое-где проводится в жизнь. На письме Ленин сделал надпись, адресованную члену президиума ВЦСПС и Моссовета Л. П. Серебрякову и председателю Малого Совнаркома А. В. Галкину: «Разве проводится национализация? ведь мы отменили декрет? в чем дело? Ответьте!»[[114]](#footnote-115)

Дело показалось Ленину важным. Поэтому в середине июля он участвовал в совещании представителей Большого, Малого, Художественного и Мариинского театров по вопросу о национализации, в конце июля беседовал на ту же тему с Луначарским, Экскузовичем, Шаляпиным. В результате работа над декретом была поручена Луначарскому.

Позиция народного комиссара по просвещению оставалась определенной. Он стремился обеспечить нормальные условия для творчества всем театрам страны. Сберечь группу ведущих государственных театров он считал своим первым долгом.

Скорее всего, именно по инициативе Луначарского еще в ночь на 18 июня, после диспута в театре б. Зон, руководители государственных театров Москвы и Петрограда собрались на экстренное совещание. Было решено ходатайствовать перед Луначарским о том, чтобы шести ведущим театрам страны присвоить звание академических и образовать из них ассоциацию академических театров. В коллегию будущего руководящего органа театральной жизни страны — Центротеатра ассоциация выдвинула своим представителем И. В. Экскузовича, замещать его в Москве должен был А. И. Южин. Протокол об этом подписали, среди других, Ф. И. Шаляпин, дирижер Мариинского театра Э. А. Купер, представитель Большого театра В. Л. Кубацкий, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. И. Южин, П. М. Садовский, А. А. Остужев, Д. Х. Пашковский. Под протоколом стояла и подпись И. В. Экскузовича. Участвовать в совещании без ведома Луначарского он, конечно, не мог бы. 18 июня Луначарский утвердил протокол заседания со следующей резолюцией: «Проект ассоциации одобряю и приветствую»[[115]](#footnote-116).

{57} Первоначально в ассоциацию академических театров вошли три московских театра — Большой, Малый и Художественный и три петроградских — Мариинский, Александринский и Михайловский. Вскоре к ним присоединилось еще несколько московских театров: студии МХАТ, Камерный и Детский.

Эта мера позволила академическим театрам выстоять в битвах, сопутствовавших выработке декрета. А в самом тексте декрета, когда он наконец был принят, ассоциированные театры фигурировали как признанная организация со своими правами и привилегиями.

Луначарский энергично работал над декретом, во многом опираясь на опыт подписанного им раньше петроградского документа. Теперешний декрет и назывался не декретом о национализации, а именно так, по-петроградски — об объединении театрального дела. Возможно, это вызвало противодействие, когда проект Луначарского, уже проведенный 14 августа через Малый Совнарком, обсуждался 21 августа в Совнаркоме. Проект не был тогда принят сразу, а поступил «для изучения вопроса» в специально созданную комиссию, куда вошли А. В. Луначарский, М. Ф. Владимирский и К. И. Ландер. Наконец 26 августа 1919 года «Декрет об объединении театрального дела» был утвержден. Под ним стояли подписи В. И. Ленина и А. В. Луначарского.

Декрет позволил совершенствовать взаимосвязи государства и театров, приблизить театры к руководящим органам центра. Как пишет внимательный исследователь этой проблемы А. Я. Трабский, декрет «впервые в истории страны объединил и сосредоточил в руках государства все нити по управлению театрально-зрелищными предприятиями, закрепил в законодательном порядке принципиально новые формы взаимоотношений государства и деятелей сцены»[[116]](#footnote-117). Задачи национализации решались в пределах реальных нужд и возможностей. В декрете указывалось, что «всякое театральное имущество (здания, реквизит) ввиду представляемой им культурной ценности объявляется национальным имуществом»[[117]](#footnote-118). Но это не было новостью: констатировалось уже существующее положение вещей, то, что фактически свершилось с начала революции. Вопрос же об изъятии и перераспределении этого имущества не подымался.

Принципиально новой в декрете была организация Центротеатра — особого комитета при Наркомпросе, созданного для урегулирования театрального дела в стране. Центротеатр осуществлял высшее руководство всеми театрами, как государственными, так и ведомственными или местными, муниципальными.

{58} По-новому решался в декрете и вопрос об автономии театров. Центротеатр мог предоставлять автономию не только государственным академическим театрам (они уже обладали ею), но и всем вообще театрам, «художественный коллектив которых достаточно окреп». Организационное и творческое самоуправление театров, следовательно, закреплялось в законодательном акте. Это опять-таки не походило на национализацию «по Керженцеву».

В то же время все эти театры должны были давать Центротеатру ежегодный отчет о своей материальной и художественной деятельности. Центротеатр призван был направлять и идеологическую линию их творчества. Особый пункт декрета гласил: «Центротеатр имеет право давать автономным театрам известные указания репертуарного характера в направлении приближения театра к народным массам и их социалистическому идеалу, без нарушения художественной ценности театра». Речь шла, таким образом, об определенной зависимости театрального искусства от государственной политики, но отнюдь не о творческой их нивелировке.

Декрет устанавливал различным категориям театров достаточно широкие субсидии. Это позволило снизить цены на билеты, а в сезоне 1920/21 года посещение театров стало для трудящихся практически бесплатным. «По постановлению исполкома Петроградского Совета в Петрограде с 15 февраля вводятся бесплатные зрелища, — сообщала печать. — Билеты на спектакли во все государственные и академические театры будут предоставляться бесплатно профессиональным организациям, союзам и школам»[[118]](#footnote-119). С переходом к нэпу эта практика была отменена.

К категории театров, особо охраняемых Советской властью, были отнесены те, что входили в ассоциацию государственных академических театров. Декрет закреплял объединенную форму управления ими. Никаких других перемен в их структуре и деятельности не предусматривалось.

Такая реформа в целом удовлетворяла деятелей театра. Ничуть не устраивала она только рьяных сторонников уравнительной национализации. Керженцев заявлял, что декрет «оказался не на высоте задач. Он остановился на полдороге… 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»[[119]](#footnote-120). Укоры и нападки были в высшей степени характерны для пролеткультовского {59} «вождя», который именовал «оппортунистическим» даже правительственный декрет, скрепленный подписью Ленина.

История показала беспочвенность подобного максимализма и подтвердила правоту тех, кто бережно сохранял для народа ценности национальной культуры.

«Декрет об объединении театрального дела» закрепил сложившуюся расстановку творческих сил. Разумеется, Луначарский отдавал себе полный отчет, что подобный документ не являлся и не мог явиться неким окончательным решением большой жизненной проблемы. Декрет имел важное историческое значение как документ переходного времени. Притом он был итогом организаторских поисков этого именно времени. Он внес в театральную жизнь эпохи «военного коммунизма» начала стабильности, которые вскоре были взорваны новой вспышкой идейной и творческой борьбы, поднятой застрельщиками так называемого «театрального Октября» во главе с В. Э. Мейерхольдом.

Прибой «театрального Октября» пришелся на последнюю фазу «военного коммунизма». Бурному периоду, речь о котором впереди, предшествовала полоса трудной организационной перестройки театра. Та, начальная полоса была ничуть не спокойней. Правда, в первые же месяцы революции, как пишет И. С. Смирнов, «советское правительство, следуя указаниям В. И. Ленина, под его непосредственным руководством, ликвидировало звенья старой государственной машины во всех областях искусства, изъяло важнейшие учреждения из ведения тех художественных обществ, в которых преобладали антисоветски настроенные элементы»[[120]](#footnote-121). Театрально-творческие организации «машинами» подобного рода не являлись и требовали особого подхода. «В отличие от просвещения, — замечает И. С. Смирнов, — здесь не было разветвленного государственного аппарата, слом которого предрешал бы успех нового строительства»[[121]](#footnote-122). Сказанное историком дополнительно поясняет специфический характер тех административно-тактических проблем, с которыми столкнулся и которые решал Наркомпрос.

Разумеется, совершенствование управленческой структуры не могло быть и не было целью тогдашних поисков. Наоборот, оно служило лишь необходимым средством руководства, а во многом и результатом встречного воздействия актерской корпорации. Движение актеров сплошь да рядом заставляло отменять или пересматривать первоначальные намерения — по причинам позитивно творческим, прямо противоположным былому «фрондерству». Парадокс состоял в скоротечности встречных усилий: актеры, совершив некий совместный шаг для пользы дела, тут же останавливались, остывали, теряли интерес к дальнейшему; {60} объединившись по конкретной надобности, тут же разъединялись.

Общественное самоуправление в театральном деле налаживалось труднее всего. Государственное руководство театрами, проводимое в гибких, тактичных, оперативных формах, логикой самой практики получало ведущую и определяющую роль. Оно актеров устраивало. В нем они нуждались прежде всего.

Так под влиянием бурных процессов действительности, в ответ на неотложные запросы дня складывалась, менялась, совершенствовалась структура театрального самоуправления и государственного руководства театром, вырабатывались основы советского театрального законодательства.

# **{****61}** Глава вторая Мейерхольд и «Театральный Октябрь» «Коммунистический спектакль»: мотивы и почва. — Лозунги «театрального Октября». — Предшественники Театра РСФСР‑1. — Творческие идеи «Зорь». — Обновленная «Мистерия-буфф». — В арьергардных боях.

Мейерхольд не перестает вызывать интерес самого современного свойства. Ему подыскивают определение за определением, и откладывают, и ищут снова. Да и возможно ли оно, одно-единственное? Разные эпохи русской жизни знали разных Мейерхольдов. Не только во внутренних противоречиях артиста дело. Противоречия были напоказ, но смена эпох заставляла то постигать, то отвергать существующее — и часто в формах преувеличенных, намеренно театральных.

Накануне Октября, в 1916 году, Борис Григорьев выставил знаменитый портрет Мейерхольда. Рафинированный денди в черном лакированном цилиндре, в манишке и белых перчатках изогнулся в позе-гримасе так, что отлетают фалды фрака, а рядом красный двойник натянул тетиву лука, готовый пустить стрелу в небеса. Две ипостаси жили на психологизированном портрете, но именно так было и в жизни. Всякий раз следовало решать заново: который тут двойник, а кто настоящий. Но друг без друга они не мыслились: тогда это был бы уже не Мейерхольд. В противоречиях таилась сила и мука режиссера: в них был он весь.

А. П. Мацкин в интересной работе о Мейерхольде признается, что не отыскал в этом портрете «никаких предзнаменований», а увидел лишь излом, «поэзию превратности всего сущего». Если и можно говорить здесь о символике, «то эта символика окажется целиком обращенной в прошлое»[[122]](#footnote-123).

В образах искусства каждый видит свою глубину. Автору блестящей статьи не откажешь ни в глубине, ни в тонкости. Все {62} же он на этот раз едва ли справедлив. Судьба художника выписана в портрете. Стрелы красного двойника дальнобойны и метят в завтрашние дни Мейерхольда тоже, предугадывая многое. Вплоть до трагических отзвуков Блока и «скифства» в «Командарме 2». Вплоть до оборотней «Пиковой дамы» — раздвоенного безумца Германа и графини, которая вырастала в луче прожектора на зеленом поле карточного стола и ледяным контральто бросала Герману: «Нет, ваша дама бита… Та, что у вас в руках, — дама пик».

Революцию Мейерхольд встретил режиссером петроградских казенных театров, Александринского и Мариинского. Вершиной его работы там был «Маскарад» Лермонтова, изысканный, полный мятежных предчувствий. Назавтра после премьеры пал самодержавный строй: предчувствия вышли пророческими. В октябре 1917 года Мейерхольд показал «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина — то была гражданская панихида по уходящему, разыгранная на манер трагического балагана.

Красный двойник с портрета Мейерхольда выпустил свои стрелы.

И вот настал Октябрь. «Принимать или не принимать?» — для Мейерхольда, как и для Маяковского, такого вопроса не было. Вчерашнее эстетическое бунтарство получило реальную почву и новую перспективу, вверяя себя истории, народу, творчеству будущего. Смутные ощущения, правда, предшествовали точным формулировкам, но это было естественно.

На общем собрании артистов бывших императорских театров 5 ноября 1917 года Мейерхольд произнес горячую речь о свободе искусства во всем мире. Его призыв к Интернационалу искусства, призыв весьма еще туманный, раздразнил многих, и оратор счел нужным объясниться в печати:

«Я говорил об отделении искусства от государства (“так надо для искусства мира, так лучше для России в целом”)…

Я говорил об искусстве вне политики и о необходимости создать Всемирную общину Искусства, которая одна способна, на мой взгляд, спасти произведения искусства от разрушений, а творцам искусства дать подлинную свободу»[[123]](#footnote-124).

Лозунги, анархичные и куцые, пугали староверов. За сказанным крылось приятие Октября и плохо пока сформулированная вера в революцию. С тех пор Мейерхольд прослыл в бывших императорских театрах «красногвардейцем».

И в позднейших речах о гражданской войне в театре, и в атаках на «буржуазный» академизм, и в новых тогдашних постановках Мейерхольд бывал «левее левых». Для истории ценнее всего спектакли: в них, а не в декларациях, заключалось главное — дело искусства.

{63} Он сжигал, чему поклонялся, поклонялся тому, что сжигал. Как всегда, размашисто. Как во всем, безоглядно. Таким запалом открывателя и ниспровергателя в театре обладал он один, а в поэзии — Маяковский. Старое сдавалось на слом, чтоб утверждать новое. Что же утверждалось? Революция.

## «Коммунистический спектакль»: мотивы и почва

«Оставляя написанное школам, ухожу от сделанного и, только перешагнув через себя, выпущу новую книгу». Эти слова Маяковского, относящиеся к 1919 году[[124]](#footnote-125), мог бы сказать о себе, чуть изменив, и Мейерхольд.

С января 1918 года он работал в Тео Наркомпроса: в бюро историко-театральной секции, в репертуарной секции, в группе театральных школ педагогической секции. 21 июня при Тео открылись Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп). Мейерхольд заведовал ими и преподавал там сценоведение и режиссуру. Две смежные дисциплины в аспектах теории и практики раскрывали такие понятия, как текстология пьесы, ее творческая и сценическая история, обоснование постановочной концепции, организация сценического времени и пространства, темпа и ритма, планировка спектакля, композиция мизансцены и т. п. Вообще же курсы были призваны «создать специалистов-мастеров сценических постановок: режиссеров и художников», — в них сильно нуждался молодой советский театр, особенно самодеятельный и провинциальный. Поэтому Курмасцеп так определял свои задачи: «1) насаждение специальных знаний о театре, 2) создание кадра инструкторов-руководителей театральных организаций и 3) вовлечение в творческое мастерство новых сил из широких демократических масс»[[125]](#footnote-126).

Курмасцеп — важный этап профессионального самоопределения советской режиссуры. В 1918 – 1920 годах курсы выпустили немало талантливых режиссеров, художников, теоретиков театра, таких, как К. Н. Державин, В. В. Дмитриев, Л. С. Попова, В. М. Ходасевич, Е. П. Якунина. Среди преподавателей были А. Л. Грипич, М. П. Зандин, П. О. Морозов, К. С. Петров-Водкин, С. Э. Радлов, А. В. Рыков и др. Впрочем, учились все вместе, ученики и учителя, режиссеры и художники.

Отчет о первом семестре Курмасцепа, среди прочего, сообщал, что «в классе режиссуры велась всем курсом работа над пьесой Э. Верхарна “Зори”»[[126]](#footnote-127). Отсюда следует, что в классе режиссуры, как и в остальных классах, занимались всем курсом, одновременно решая попутные специальные задачи. В частности, {64} художники работали над проектами макета. Еще до того, как Курмасцеп открылся, смелое решение предложил восемнадцатилетний Дмитриев. Мейерхольд так восхитился работой, что повел его вместе с макетом к Л. Д. Блок. Записная книжка А. А. Блока датирует эту встречу 29 апреля 1918 года: «Дмитриев показывал макеты “Зорь” Верхарна (хорошо красное с зеленым и кладбище)»[[127]](#footnote-128). Потом, в Курмасцепе, работа продолжилась. А через два года В. В. Дмитриев оформил «Зори» в постановке В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова на сцене московского Театра РСФСР‑1.

Легко понять, как тяготила Мейерхольда уже в 1918 году служба в обоих главных театрах Петрограда, Мариинском и Александринском. В апреле он выпустил легенду Л. Н. Толстого «Петр Хлебник», в мае — оперу И. Ф. Стравинского «Соловей». Но главные его интересы принадлежали новому театру, который он хотел строить вместе с сотрудниками и учениками. Его увлекали опыты демократизации искусства. Не все они приносили удачи, но тут же следовали новые пробы.

Летом 1918 года Мейерхольд возглавил Театр дома рабочих Второго городского (Коломенского) района в Луна-парке, возникший на обломках петроградской труппы К. Н. Незлобина. «Комитет театра поставил задачей культивировать в доступных для народных масс формах истинное искусство и дать художественные развлечения», — поясняла печать и особо добавляла, что «художественной частью спектаклей заведует В. Мейерхольд»[[128]](#footnote-129). В его постановке на скверно оборудованной сцене бывшие незлобинские актеры с участием александринцев играли «Ткачей» Гауптмана, «Нору» Ибсена и др.

В августе Мейерхольд вступил в РКП (б).

Осенью он явился одним из инициаторов открытия Эрмитажного театра в системе Дворца искусств, каким должен был стать Зимний дворец с примыкающим к нему Эрмитажем. 21 октября Мейерхольд делал доклад на эту тему. Эрмитажный театр открылся позже, уже без Мейерхольда, и на несколько других началах.

Попутно режиссер готовил два спектакля к первой годовщине Октября. Обе премьеры состоялись 7 ноября. В Мариинском театре шла опера «Фенелла». В Театре музыкальной драмы — пьеса «Мистерия-буфф». Совмещалось почти несовместимое. Логика обстоятельств ставила Мейерхольда перед необходимостью выбора. И выбор совершился сам собой. «Мистерии-буфф» Маяковского отдавалось куда больше времени и сил, чем «Фенелле» Обера. На репетиции «Фенеллы» Мейерхольд почти не являлся, ссылаясь на «срочную работу по устройству Октябрьских празднеств», и оттого, как писал в отчете режиссер {65} Мариинского театра П. В. Воеводин, оперный спектакль «прошел в сценическом отношении неудовлетворительно» и после премьеры был снят[[129]](#footnote-130). Спустя неделю Мейерхольд навсегда покинул Мариинский театр[[130]](#footnote-131). С Александринским он распрощался и того раньше. К тому времени минуло ровно десять лет его службы на казенной сцене.

Познакомившись с «Мистерией-буфф», Мейерхольд привел Маяковского в Александринский театр и представил труппе. Присутствовавший на читке Л. И. Жевержеев вспоминал:

«Начал Мейерхольд. Берет слово:

— Товарищи, мы знаем Гете, мы знаем Пушкина, разрешите представить крупнейшего поэта современности Владимира Владимировича Маяковского»[[131]](#footnote-132).

Александринцы, крестясь и тихо ужасаясь, отвергли «Мистерию-буфф». К приятию современности они двигались не путями богоборчества, а своеобразно понятыми путями христианского непротивления. Мистерия манила и их, только без всякой буффонады.

Такой *мистерией всерьез* успела стать для них легенда Л. Н. Толстого «Петр Хлебник». Александринцы увидели в ней почти исповеднический смысл. Желанием сыграть Петра Хлебника загорелся крупный актер «почвенной» складки И. М. Уралов. Идеями толстовства он увлекался давно и получил пьесу еще до войны из рук наследников автора. Премьера состоялась 8 апреля 1918 года в постановке В. Э. Мейерхольда, в декорациях А. Я. Головина, с музыкой Р. И. Мервольфа. До встречи с «Мистерией-буфф» оставалось еще полгода.

Таинственным сумраком, полнились древние жилища. Знойное небо, палящее солнце нависали над сонным базаром в Дамаске, лениво сновала пестрая разомлевшая толпа. Чистые краски, интенсивные тона воссоздавали экзотический колорит Ближнего Востока в последней работе Мейерхольда и Головина на александринской сцене.

Будущему постановщику «Мистерии-буфф», должно быть, было небесполезно заняться хождением Петра Хлебника по мукам, хотя тут он лишь помогал труппе воплотить ее, а не свои, помыслы и идеалы. Мейерхольд оказался режиссером-исполнителем при творцах-актерах, — так проходило его прощание с прошлым. Никогда больше он в подобной роли не выступал.

По словам критика, Мейерхольд сочетал «благостность стиля самой пьесы с задачами подлинного театрального представления. Условной и абстрактной схеме драмы режиссер подыскал {66} соответствующие конкретные образы театральной выразительности. Умело размещая на сценической площадке персонажи и театральные аксессуары и пользуясь системой боковых сукон, он показал зрителям представление современного миракля»[[132]](#footnote-133). Речь шла о далеко не новой попытке Мейерхольда воскресить на сцене воображаемые приемы одной из бесследно ушедших театральных эпох. Попытка очевидно традиционалистская вызвала протесты непредвиденного характера: режиссера бранили не за традиционализм, а за излишний будто бы реализм и невнимание к «мистике» Толстого.

«Весь подход к “Легенде”, — сожалела Б. И. Витвицкая, — определенно реалистический, все исполнение отдельных ролей противоречит мистической сущности “Петра Хлебника”»[[133]](#footnote-134). Упрек подхватили другие рецензенты. «Было столько реалистического, что положительно тонула и терялась мистика, вся нетленная красота толстовской легенды»[[134]](#footnote-135). Претензии были несостоятельны. Ничего мистического пьеса не содержала. Тем меньше помышлял о мистике режиссер.

Обоснованней звучали упреки другого рода — в отягощавшей легенду изобразительности спектакля, в преизбытке подробностей экзотической среды. «Картиной базара можно было любоваться, позабыв о пьесе, — писал В. П. Полонский. — Но это торжество декоративности, дополненное нежной музыкой Мервольфа, затуманило содержание легенды. Оно было подавлено красотой драпировок, яркостью живописи, этнографической роскошью быта, роскошью, для легенды ненужной и неприятной»[[135]](#footnote-136).

Спектакль был узорчатей, «многословней», чем пьеса, аскетичная, зовущая к графике. Труппа щедро вложила в нее все, что за душой имела, стремясь передать мотивы покаянного приятия суровой судьбы. С полной верой в полезность своей проповеди талантливые актеры звали очиститься от скверны, отряхнуть прах прошлого, обуздать гордыню и с легким сердцем войти в новую действительность. «Ни к одной роли, даже к гоголевскому городничему, я не подходил с таким трепетом, с таким благоговением, как к Хлебнику… — признавался Уралов. — Чувствую какой-то подъем, какое-то упоение ролью»[[136]](#footnote-137). Актер играл вдохновенно, но не все стадии духовного преображения дались ему одинаково. Как раз жестокость богача он играл много убедительней, чем последующую евангельскую кротость. По творческой {67} природе, по самой фактуре Уралову были заказаны бесплотные краски. Материальное, плотское преобладало над духовным и во всем спектакле.

Труппа, притом именно левое ее крыло, хотела показать целительную силу милосердия, чудо рождения «богочеловека». Но чуда на сцене не произошло. То, что было тогда задушевной исповедью актеров-александринцев, не встретило у зрителей ожидаемого отклика: зал, обычно переполненный, здесь пустовал. Он жил другими интересами.

И порыв, и его невоплощенность были симптоматичны. Обнаружилось, что не на путях покаянной мистериальности может идти творческая перестройка.

Но александринцы оставались богобоязненными, даже рассуждая о социализме. Они искренне искали переклички с вопросами дня в сентиментальной драме Т. А. Майской «Над землей». Пьеса, написанная после революции 1905 года, содержала наивные разговоры о социалистическом будущем. Характерная для той поры надежда примирить религию и социализм составляла ее пафос. В свое время пьеса не была допущена на сцену. Этого казалось театру достаточным, чтобы приурочить премьеру к первой годовщине Октября. Постановка И. А. Стравинской даже рассердила консерваторов труппы, ибо выдавала пробудившийся интерес театра к вопросам социализма, попытку дать нечто «созвучное» Октябрю. Поднимались же вопросы, весьма далекие от реальности: как писала Майская, герои пьесы «жили над землей в каком-то экстазе духовного творчества, верующие в пришествие богочеловека на землю»[[137]](#footnote-138). Опять «богочеловек»! Театр и сам еще витал над землей.

В прологе «Мистерии-буфф» Маяковского и Мейерхольда, показанной день в день и час в час с пьесой «Над землей», актеры рвали в клочья афиши казенных театров, и хотя многие афиши были порваны напрасно, смысл в этом демонстративном жесте все-таки имелся.

Утверждая революцию в жизни и в театре, Мейерхольд и Маяковский сводили счеты с прошлым, в том числе и со своим собственным прошлым, с маху перечеркивали его. Спектакль имел для них поворотное автобиографическое значение.

Об этом прямо говорилось в прологе:

Там,  
в гардеробах театров  
блестки оперных этуалей  
да плащ мефистофельский —  
всё, что есть там!  
Старый портной не для наших старался талий.  
Что ж,  
неуклюжая пусть  
одёжа —  
да наша.  
{68} Нам место!  
Сегодня  
над пылью театров  
наш загорится девиз:  
«Всё заново!»  
Стой и дивись!  
Занавес!

И, расходясь, нечистые, по ремарке, раздирали «занавес, замалеванный реликвиями старого театра». На сцене, вдобавок, нечистые не только раздирали занавес в буквальном смысле этого слова, но и в клочья рвали, как упоминалось, неприятельские афиши. Бунт театральных «вещей» и понятий был заявлен наглядно с самого же начала.

«Мистерия-буфф» воспринималась как политический и эстетический манифест левого театра, левого фронта искусств. За революцией в жизни неотступно следует революция в искусстве — тема эта была особенно важна для авторов пьесы и спектакля.

В космических масштабах зрелища, охватившего землю и небо, ад и рай, отзывался пафос современности. Прямиком к современности и было обращено «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи», как определял поэт жанровую природу пьесы. Славилась революция, правда и красота нового мира «нечистых», возвеличивался человек труда. На позор и потеху выставлялся мир угнетателей — «чистых», с его демагогией, ханжеством и т. п.

Не только объективно-исторический, но и глубоко личный творческий смысл имело для Маяковского и для Мейерхольда то обстоятельство, что мистериальное и буффонное поменялись местами. Высокое, шедшее от Ветхого завета и от ветхозаветных же форм церковности, сбивали с котурнов, сатирически снижали и разоблачали. И семь пар чистых, и Вельзевул с чертями, и райские жители с Мафусаилом заодно под свист и надругательства нечистых поступали в ведомство уличной буффонады. Чистые: абиссинский негус, индийский раджа, турецкий паша, русский купчина, китаец, упитанный перс, толстый француз, австралиец с женой, поп, офицер-немец, офицер-итальянец, американец, студент — все четырнадцать персонажей, пусть и не вполне «парных», осмеивались громогласно в масштабе вселенной. Затем их, спасавшихся от потопа-революции, от потопа-насмешки, нечистые бросали за борт ковчега — с корабля современности.

Нечистыми этими были трубочист, фонарщик, шофер, швея, рудокоп, плотник, батрак, слуга, сапожник, кузнец, булочник, прачка и два эскимоса: рыбак и охотник. Им, их революции была отдана строгая простота мистерии, действительно возвышенное в ней. Люди труда, «простонародье», которых от века изображали не иначе, как персонажами низких площадных буффонад, теперь пробивали телами «адовы двери», разносили вдребезги чистилище, сокрушали рай и достигали земли обетованной — {69} будущего, показанного условно, как в евангельской притче.

Революция была воспринята эстетически. Низкое стало высоким, высокое — низким и в плане эстетических оценок. Сместилось привычное распределение ролей, и осмеянные у вчерашнего племени персонажи площадных буффонад взбирались на высоты мистерии, несли в мистерию свою героику, свой эпос, свой исторический оптимизм, — а чтобы утвердить это новое, ниспровергали всяких там Львов Толстых и Жан-Жаков Руссо. Пускай былая святость теперь осквернялась кощунством, зато кощунственное вчера поэтизировалось сегодня. Навстречу новым героям шли новые понятия о прекрасном, подобно тем вещам, которые в финальной сцене, освобожденные, «вылазили из витрин» и, предводительствуемые хлебом и солью, шли приветствовать нечистых, сами отдавали себя победившим людям труда.

Футуризм тогдашнего Маяковского порой усложнял простую по мысли пьесу-плакат, затруднял ее восприятие. Взамен индивидуализации характеров предлагалась индивидуализация социальных групп. В диалоге сталкивались две речевые стихии: книжная у чистых и разговорная у нечистых. Психологический анализ, «переживания» изгонялись, сама их возможность осмеивалась в образе дамы-истерики. Схема образа, схема поступка, схема смеха оголялись намеренно. Вещи, добрые союзники нечистых, выступали в ряду положительных персонажей. Антибуржуазные и богоборческие мотивы пьесы порой отдавали эпатажем времен желтой кофты, напоминала об этом и изощренная рифма, ломаная ритмика стиха. А Маяковский и не думал открещиваться от футуризма — напротив, всячески выделял необычное, новое в своей пьесе комфута. К этому, на его взгляд, просто обязывала новизна революционного содержания.

И такова была сила таланта Маяковского, что противоречивые сами по себе слагаемые — революционный идейный замысел, приемы народного балаганного лубка и элементы футуристской образности — дали цельный, художественно однородный сплав. Передать на сцене эту сложную органику было непросто. Требовался театр единомышленников. Такого театра не оказалось, и взяться ему было неоткуда.

Вот главная причина, по которой в прологе летели клочья афиш. На встрече с александринцами Маяковский иронически улыбался, слушая мотивировки вежливого, но категорического отказа (сжатые сроки постановки, трудности стихотворного текста). 12 октября он дважды читал «Мистерию-буфф» в Москве, в Тео и Изо Наркомпроса, перед группами режиссеров. Пьеса на этот раз «произвела очень хорошее впечатление»[[138]](#footnote-139), но все равно не была поставлена.

{70} «Мытарства “Мистерии” достаточно поучительны, — писали Осип Брик и Маяковский в декабре. — Один театр громко вопиет о недопустимости “тенденциозного зрелища” в “храме чистого искусства”. В другом актеры только крестятся при чтении непривычных строк, звучащих для них кощунством. Третий, в который чуть не силком удается протащить пьесу, прилагает, как известно, максимум усердия к ее провалу»[[139]](#footnote-140). Этим третьим был Театр музыкальной драмы в Петроградской консерватории, где к ноябрьским праздникам 1918 года силами актеров-добровольцев была поставлена «Мистерия-буфф».

12 октября петроградские газеты поместили «Обращение к актерам» Мейерхольда, Маяковского, Малевича и др. Все желающие участвовать в спектакле приглашались назавтра в зал Тенишевского училища. Маяковский, едва приехав из Москвы, читал там пьесу, после чего он и Мейерхольд отбирали актеров.

Трудней всего было раздобыть сценическую площадку. Маяковский потом рассказывал: «Театра не находилось. Насквозь забиты Макбетами. Предоставили нам цирк, разбитый и разломанный митингами». Подразумевался цирк «Модерн», расположенный у начала Каменноостровского проспекта, близ особняка Кшесинской. Здесь бывал Горький, живший по соседству, еще ближе жил Юрьев. Напротив был парк Народного дома. Деревянный цирк «Модерн» еще в 1916 году был закрыт из-за ветхости, но с революцией начал вторую, бурную жизнь — стал местом политических митингов. Например, 31 октября 1917 года, как сообщали газеты, в нем выступал городской голова Царицына большевик С. К. Минин — будущий автор пьесы «Город в кольце». Вскоре цирк обветшал настолько, что в 1919 году его разобрали на дрова зябнувшие петроградцы. Предложить это здание для праздничного революционного спектакля можно было только в насмешку, хотя даже это невольно подтверждало митинговую суть предстоявшего зрелища. Пьеса там не пошла.

«Затем и цирк завтео М. Ф. Андреева предписала отобрать, — продолжал Маяковский.

Я никогда не видел Анатолия Васильевича кричащим, но тут рассвирепел и он.

Через минуту я уже волочил бумажку с печатью насчет палок и насчет колес.

Дали Музыкальную драму»[[140]](#footnote-141).

Дали ту самую сцену, на которой тогда играл свои спектакли Театр трагедии во главе с Юрьевым и где в «Макбете», по словам Маяковского, «сама Андреева играла саму Леди». Печать даже сообщила об отмене спектакля этого театра «Царь Эдип», назначенного на 31 октября, «ввиду того, что все рабочие и служащие театра заняты подготовительными работами по постановке {71} “Мистерии-буфф”»[[141]](#footnote-142). Актер Театра трагедии Г. М. Мичурин, игравший в «Эдипе» Вестника, а потом прорицателя Тиресия, вспоминал, что «участников “Эдипа” механически переключили на “Мистерию”, но ввиду того, что участие было добровольным и за него платили аккордно, я от участия уклонился. Должен покаяться: в те дни, зная Маяковского по “Облаку в штанах”, я не признавал его». Дальше Мичурин сообщал, что отказался от предложенной ему роли человека просто[[142]](#footnote-143). Он не был одинок. Почти все актеры Театра трагедии саботировали просьбу Луначарского, а с ней — и юбилейный Октябрьский спектакль.

Луначарский за два дня до премьеры утверждал: «Единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, является “Мистерия-буфф”»[[143]](#footnote-144). Но администрация Музыкальной драмы разделяла взгляды актеров Театра трагедии.

«Аппарат театра мешал во всем, в чем и можно и нельзя. Закрывал входы и запирал гвозди, — писал Маяковский.

Даже отпечатанный экземпляр “Мистерии-буфф” запретили выставить на своем, овеянном искусством и традициями, прилавке.

Только в самый день спектакля принесли афиши — и то нераскрашенный контур — и тут же заявили, что клеить никому не велено.

Я раскрасил афишу от руки…

И наконец в самый вечер один за другим стали пропадать актеры.

Пришлось мне самому на скорую руку играть и “Человека просто”, и “Мафусаила”, и кого-то из “чертей”».

Все эти мытарства сполна делил с поэтом Мейерхольд, под руководством которого в лихорадочном темпе шли репетиции. Режиссер крепко ухватился за пьесу. Ему были близки революционная поэзия натиска, условность оболочки, площадность действия. Они позволяли продолжить — в плане жизнеутверждающем — поиски синтеза, начатые еще в студии на Поварской и по-новому повернутые в студии на Бородинской. А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский указывали: «Зрелищно-игровые моменты буффонады, привлекавшие Мейерхольда в его студийной работе до революции, используются здесь и получают новую направленность и социально-политическое осмысление… Режиссура Мейерхольда вела спектакль именно по линии агитационного, сатирического, подъемно-пафосного, политически актуального представления, применяя балаганно-буффонные приемы для резкого {72} осмеяния “чистых”, особенно удачно проведенного во втором акте»[[144]](#footnote-145). Мейерхольд и сам признал впоследствии зависимость «Мистерии-буфф» от собственных режиссерских поисков ранней поры. В 1936 году он говорил: «Только с 1917 года можно использовать интересные приемы, которые давали с 1905 до 1917 года. Эти приемы и на сегодняшний день еще живут, потому что проблема так называемого условного театра оказалась жизненной постольку, поскольку с помощью этих приемов мы можем сразу переключиться с аполитичного театра на политический. И этот политический театр мы строили»[[145]](#footnote-146). Все же «Мистерия-буфф» для Мейерхольда была в гораздо большей степени новым поиском, чем итогом поисков прежних.

Обстановка борьбы за и против «Мистерии-буфф», в которой рождался спектакль, воодушевляла Мейерхольда — застрельщика «гражданской войны» на театральном фронте. «Мистерия-буфф» означала для него вылазку, разведку боем, прорыв на важном участке этого фронта. Встреченный отпор лишь прояснял расстановку враждующих сил.

Не зализывая угловатых неровностей пьесы, а заостряя вызывающе дерзкое в ней, режиссер придал ей черты плакатного политического обозрения, уличной эстрадности, с выбегами персонажей на сцену из зала, с игрой актеров в публике. «На свете был только один режиссер, чей опыт мог пригодиться при постановке такого зрелища, — справедливо пишет К. Л. Рудницкий. — Вот когда Мейерхольду сослужили службу его прежние эксперименты в сфере старинной итальянской комедии масок, его увлечение балаганом, его занятия в многочисленных студиях, — прежде всего в Студии на Бородинской»[[146]](#footnote-147). Былые опыты режиссера-традиционалиста дали Мейерхольду знание приемов высокого и низкого в театре прошлых эпох; теперь приемы демократического площадного зрелища служили новому материалу. В целом же опыт был нов и для Мейерхольда. Спектакль, подготовленный поспешно, являл собой, при всех находках, пока еще пунктирный контур будущих резких рельефов.

Свободные обобщения «Мистерии-буфф» в разные последующие годы можно было наполнить разной мерой конкретности. Так это потом и делалось. А тогда миновал лишь один год новой эры, и это новое еще не могло претендовать на устойчивую конкретизацию в искусстве. Плакатная метафоричность Маяковского вылилась на сцене в полые абстракции по отношению к быту. Зато революционный пафос получил определенность.

Путь Мейерхольда от условного театра к революционной публицистике театра эпического лишь начинался. От условного {73} театра шел самый образ спектакля, сложенный из абстрактных геометрических объемов и плоскостей. Сценическое пространство осваивалось в нескольких вертикальных планах, как того требовали принципы тогдашней левой живописи.

Первый акт, по авторской ремарке, изображает «на зареве северного сияния шар земной, упирающийся полюсом в лед пола. По всему шару лестницами перекрещиваются канаты широт и долгот». Реализуя ремарку, художник-супрематист К. С. Малевич воздвиг на линии рампы ультрамариновую полусферу пятиметрового диаметра, срезанную сверху вниз, выпуклостью к залу. Были и канаты, и лесенки. С оборотной стороны, невидимой залу, по ступенькам поднимались эскимосы и вдруг появлялись перед публикой наверху, чтобы заткнуть пальцем протекающий северный полюс — оттуда и исходил потоп, «дело нечистых рук». Остальные персонажи действовали внизу, вокруг шара, а американец врывался туда через зал на фыркающем и чадящем мотоцикле.

Еще меньше иллюзионной изобразительности давали последующие сцены. Из ремарки, намечающей обстановку второго акта («палуба ковчега»), воплотилось в хаосе беспредметных форм кубизма главным образом указание: «По всем направлениям панорама рушащихся в волны земель». Кубы произвольных пропорций громоздились один на другой. В общем очертании конструкций можно было уловить беглый абрис корабля, обращенного носом к залу; могло это сойти и за что-нибудь другое, менее определенное.

Мизансцены строились тоже в вертикали сценического зеркала и тоже геометрически, повторяя изломы той или иной декоративной конфигурации, — это отозвалось потом и в спектаклях Театра РСФСР‑1. Разделавшись с чистыми, нечистые связывали их всех одной веревкой и спускали в трюм ковчега. В следующем акте, напротив, черти, а затем нечистые подымались из люков. «Сцена в аду была трактована в цирковом, трюковом плане, — вспоминал В. Н. Соловьев. — Наши эстрадники проделывали по замыслу Мейерхольда всевозможные прыжки и кульбиты»[[147]](#footnote-148). В облегающих трико — половина красная, половина черная — черти-акробаты взлетали над планшетом сцены.

Как установил из бесед с Малевичем превосходный знаток театра Мейерхольда и Маяковского А. В. Февральский, ад «был представлен в виде красного с зеленым готического зала, похожего на сталактитовые пещеры», а для рая были выбраны серые тона: «Облака изображались анилиново-розовыми, голубыми, лиловыми “пряниками”, “тошнотворными”, как выразился Малевич, по сочетаниям цветов»[[148]](#footnote-149). Объемные конструкции уступали {74} в третьем акте место беспредметно расписанным холстам металлических оттенков; затемненная авансцена отдаляла ярко освещенные эпизоды в глубине и наверху. Критик А. Я. Левинсон, враждебный спектаклю, считал: «Невразумителен и уныл явленный им лик “Обетованной земли”, города радостного труда». Но он не мог отрицать, что «очень живописен сводчатый ад, багровый и зеленый», что «веселы в “Раю” пестрые пузыри облаков»[[149]](#footnote-150). Живописное и веселое шло в тех же приемах кубофутуристской выразительности.

Если чистые были несколько индивидуализированы внешне — по костюмам и гриму, то нечистые носили серую униформу, символизируя монолитную массу. Режиссерский замысел был четок: масса нечистых выполняла обязанности действующего хора мистерии. Реплики нечистых лишь вырывались из хора; где можно было, вводилась хоровая читка. Протагонистом нечистых выступал батрак.

Имелись и другие хоровые группы: хор красно-черных чертей с протагонистом Вельзевулом, хор райских жителей с протагонистом Мафусаилом. В финальной сцене хор нечистых завязывал диалог с хором вещей в костюмах из мешковины. Все опиралось на возможности текста и напоминало о полухориях античной трагедии, с той разницей, что лишь одно полухорие, нечистые, оставалось неизменным по облику и действенной роли.

Хор «Мистерии-буфф» решительно отличался от коллективного героя тогдашних пролеткультовских действ. Спектакль Маяковского — Мейерхольда был спектаклем мысли, он воздействовал на революционный разум, апеллировал к сознанию зала и в этом плане был намеренно рационалистичен. Действа пролеткультовцев взывали главным образом к революционной вере трудящихся; коллективность, «соборность» была рассчитана там на слияние верующих в экстазе, то есть на воздействие того же порядка, что и в культовых богослужениях; но только — в согласии со схемами Богданова и Луначарского каприйских времен — обожествлялись народные чаяния, «человеческие потенции» и т. п. Чувственно-религиозный экстаз был чужд «Мистерии-буфф» — и тем беспощаднее снижалось мистериальное в спектакле средствами площадной буффонады, иронии, сатиры, эксцентричного эпатажа.

Художественные поиски, полемически заостренные, приводили к крайностям форм и призывов «Мистерии-буфф».

В конце второго акта нечистым являлся человек просто (роль исполнял Маяковский) и обращал к победителям нагорную проповедь. «Маяковский поднимался по лестнице первого бокового софита (левая сторона от зрителя) на достаточно большую высоту, — вспоминал режиссер В. Н. Соловьев. — Держась {75} правой рукой за софитную лестницу, он выкидывал свою фигуру вперед, которая казалась из зрительного зала как бы висящей в воздухе. В таком “висящем” положении Маяковский и читал знаменитый монолог»[[150]](#footnote-151). Монолог нес мотивы анархического бунтарства. Рисуя утопическую идиллию того будущего, откуда он пришел, человек просто звал нечистых грешников за собой, в землю обетованную. Призывы звучали со злостью апаша, славящего расправу как высшую добродетель:

Ко мне —  
кто всадил спокойно нож  
и пошел от вражьего тела с песнею!  
Иди, непростивший!  
Ты первый вхож  
в царствие мое небесное.

Такая поэтизация классовой борьбы напоминала о том, как эпатировал поэт до Октября российского обывателя.

Впрочем, и эпатаж оказывал нужное воздействие на тех, кого опрокинула революция. Пускай Андрей Левинсон обвинял авторов спектакля в том, что «им надобно угодить новому хозяину, оттого они так грубы и запальчивы», оттого пускаются в «рифмованное зубоскальство». Но и он не без боязливой уважительности отзывался о Маяковском в роли человека просто: «Там, где автор сам произносил свои стихи, фактура их казалась внушительнее, ритм покорял слух. Каждая короткая тяжкая строка будила длительный резонанс, словно пуля, ударившаяся в стену. И пока звучал мелодический и мощный голос — акустическое очарование не расточалось». Суть произносимого критик отвергал с порога.

Тех же, кому революционный спектакль был посвящен, анархический футуризм не устраивал по противоположной причине: он упрощал тему. «Спектакль был принят довольно холодно, он, скажу прямо, не дошел до зрителя, — считал В. Н. Соловьев. — Остроумные сатирические места текста, вроде “Кому бублик, кому дырка от бублика — вот вам и демократическая республика”, над которыми мы много смеялись во время репетиций, были встречены гробовым молчанием»[[151]](#footnote-152). Проверки массовым зрителем (вход в зал был бесплатным) спектакль не выдержал. Зритель сплошь да рядом недоумевал и имел на то причины.

Мейерхольд никогда не был порабощен футуризмом, а увлеченность им длилась недолго. 22 января 1919 года, споря с искусствоведом А. И. Гидони на диспуте в московском артистическом клубе «Красный петух» («Питтореск»), он заступался за футуризм, — но как? «Футуризм — это преддверие большого стиля», — заявлял Мейерхольд, он «стучится в двери большого {76} искусства»[[152]](#footnote-153). Уже теперь футуризм расценивался лишь как подступ и преддверие к чему-то другому, большому и подлинному.

Первая версия «Мистерии-буфф» имела, разумеется, крупную самостоятельную ценность, и некоторые преимущества ее художественных обобщений перед второй версией подтвердила сценическая жизнь пьесы; об этом ниже. Но особенно много значил спектакль для советского театра как ранний опыт, проба пути, предвестье завтрашних находок. Эта историческая роль признана за ним давно. «Бесспорно влияние “Мистерии-буфф” на позднейшую эволюцию “театрального Октября”», — писал в 1926 году А. И. Пиотровский, трезво усматривая тут «несколько преждевременную попытку левого фланга профискусства наложить печать своего стиля и миропонимания»[[153]](#footnote-154) на новые, революционные поиски в театре.

В первой редакции «Мистерии-буфф» противоречиво сочетались завтрашнее и вчерашнее: поэтизация борьбы народа за коммунизм и анархические выпады, намеренно простая, уличная образность, восходящая к фольклорным истокам, и футуристская агрессия в зал. Но именно совокупность противоречий определяла самобытную художественную природу «Мистерии-буфф». Зрелище вобрало в себя светлые порывы к будущему и усмешливо злую оглядку на прошлое, отразило иные грубоватые парадоксы эпохи, еще только начинавшей постигать себя эстетически и этически.

Когда В. И. Ленин прочитал поэму «150 000 000», подаренную ему «с комфутприветом» Маяковским, он, по рассказу главного редактора Госиздата Н. Л. Мещерякова, заметил: «А знаете, это очень интересная литература. Это особый вид коммунизма. Это хулиганский коммунизм»[[154]](#footnote-155). Мотивы такого «хулиганского коммунизма» несомненно звучали также в «Мистерии-буфф», какой ее показывали Мейерхольд и Маяковский в 1918 году. Недаром Маяковский, выступая в марте 1930 года перед комсомольцами Москвы, припоминал, что в свое время «издательства отказались напечатать “Мистерию-буфф” и заведующий Госиздатом сказал: “Я горжусь, что такую дрянь не печатают. Железной метлой нужно такую дрянь выметать из издательства”». «Вместо организованной борьбы, — добавлял уже от себя Маяковский, — я анархически обрушивался, потому что чувствовал, что эта линия литературы есть та линия, которая сольется с линией пролетарской литературы… Но я хочу сказать, что приобретенные навыки в дореволюционные годы — они крепко сидят»[[155]](#footnote-156).

{77} Навыки прошлого Маяковский стремился преодолеть, как преодолевал их и Мейерхольд. В ноябре 1920 года, на диспуте о «Зорях» в Театре РСФСР‑1, Маяковский критиковал «Мистерию-буфф»: «Я через два года говорю: “это гадость” и переделываю, потому что новая революционная действительность требует от нас новых пьес, и это делаем только мы, революционные поэты»[[156]](#footnote-157).

«Мистерия-буфф» и в первой редакции 1918 года нисколько не была, конечно, «гадостью» — иначе не стоило бы возвращаться к ней вторично. Высокая оценка Луначарского сохраняла свою силу. Но футуристские и анархические нотки, против которых выступал и Луначарский, действительно уводили звучание спектакля в сторону от главных тем. Маяковский имел право отозваться так о ранней редакции своей пьесы, потому что полным ходом шла уже работа над второй редакцией.

## Лозунги «Театрального Октября»

Покинув Александринский и Мариинский театры, Мейерхольд сосредоточил свою деятельность в Тео Наркомпроса, а после переезда Тео в Москву — в его петроградском отделении.

Разнообразная организаторская работа оборвалась летом 1919 года. В июне Мейерхольд уехал лечиться в Ялту, но, застигнутый наступлением белых, был вынужден спасаться бегством. По доносу адвоката А. В. Бобрищева-Пушкина он был схвачен в Новороссийске деникинской контрразведкой.

Бобрищев-Пушкин служил поверенным дирекции Суворинского театра. Мейерхольд делал там эпизодические постановки, а осенью 1916 года и заведовал художественной частью, оставаясь на казенной сцене. Мастер уделял мало времени добавочной службе и быстро от нее отошел. Сожалея об его уходе, представитель Суворинского театра, возможно — тот же Бобрищев-Пушкин, рассказывал, что Мейерхольду предлагали «всю полноту власти. Но он не пожелал ею воспользоваться: не бывал ни на репетициях, даже генеральных, ни на премьерах и лишь раз в неделю делал театру честь своим посещением, присутствуя на совещаниях совета дирекции»[[157]](#footnote-158). Удалившись, Мейерхольд сожалений не испытывал никаких.

В начале мировой войны ему пришлось режиссировать пьесу Бобрищева-Пушкина. 11 октября 1914 года А. А. Суворина устроила в Мариинском театре помпезный «патриотический вечер»: среди прочего шла «сатира» Бобрищева-Пушкина {78} «Торжество держав». В. Н. Соловьев описал апофеоз «в стиле лубка, на фоне декоративно-архитектурных форм византийского зодчества, украшенных военной арматурой русского классицизма»[[158]](#footnote-159). Из подброшенного жизнью эпизода Мейерхольд походя извлек художественный эквивалент и, откинув, двинулся своим путем. Для Бобрищева это была высшая точка жизненного успеха. Он пописывал в журнале А. Р. Кугеля «Театр и искусство», дерзал и дальше в драматургии. Но пьеса «Наш герой», где Бобрищев изобразил уголовный процесс, оскорбила его же коллег: на премьере Суворинского театра среди действия «несколько видных представителей столичной адвокатуры поднялись с мест и со словами — “какой позор, какой позор” — покинули зал»[[159]](#footnote-160). Не жаловали Бобрищева и актеры, напротив, правозаступник дирекции был для них ненавистной фигурой. В перечне требований, с какими труппа обратилась к А. А. Сувориной после Февраля, первым было такое: «Удаление от официального вмешательства в дела управления театром А. В. Бобрищева-Пушкина»[[160]](#footnote-161).

Легко понять, как возмущал такого человека «большевизм» Мейерхольда. Былых сослуживцев разделила линия фронта. В деникинском тылу адвокат обернулся прокурором: теперешняя позиция художника казалась ему изменой. Он объявлял в новороссийской газете «Черноморский маяк» 27 сентября 1919 года: «Как на главное преступление Мейерхольда, лишающее всякой возможности терпеть его на Добровольческой территории, я указал на то, что он ставил празднества в честь годовщины Октябрьской революции, в том числе кощунственную, оскорбляющую все русские святыни земные и небесные “Мистерию-буфф” Маяковского»[[161]](#footnote-162). Лишь незадолго до прихода Красной Армии больной туберкулезом Мейерхольд был выпущен на поруки.

А через четыре года колесо фортуны совершило еще оборот. След доносчика сыскался… в Петрограде. Летом 1923 года Бобрищев-Пушкин вернулся на родину как раскаявшийся сменовеховец[[162]](#footnote-163) и вскоре порицал в советской печати Керенского и Милюкова[[163]](#footnote-164). Затем он обратился к прежним миролюбивым занятиям. Например, 5 июля 1924 года состоялся публичный «суд» над Дантесом, «убийцей А. С. Пушкина»; убийцу защищал А. В. Бобрищев-Пушкин. «Безобразный характер бульварной {79} желтой халтуры имел “Суд над Дантесом”, организованный в Доме Красной Армии и Флота группой бывших эмигрантов сменовеховского толка», — писал тогда С. С. Мокульский[[164]](#footnote-165). Таким же скандальным получился «Суд над домом Романовых» в Филармонии. По словам С. Д. Дрейдена, «группа безответственных халтурщиков во главе с небезызвестным Бобрищевым-Пушкиным глумилась над историей и зрителем»[[165]](#footnote-166).

А Мейерхольд? Знал ли он о приезде своего поверженного гонителя? Ничто не свидетельствует об этом.

Вырвавшись из деникинского плена, художник почувствовал себя бойцом. Он без отказа отдавал силы Красной Армии: проводил театрализацию всевобуча, помогал Первому самодеятельному театру Красной Армии, ставил массовые зрелища на вольном воздухе при участии войск, вовлекал зрителей-красноармейцев, с их оркестрами и знаменами, в действие своих спектаклей, так, чтобы сливались воедино сцена и зал. Долго еще Мейерхольд не расставался с фуражкой, украшенной красноармейской звездой. Военная терминология долго уснащала его режиссерский лексикон. И долго не утихала в его душе злость — нет, не на жалкого Бобрищева-Пушкина, а на тех известных московских актеров, что выступали в Новороссийске перед Деникиным, были обласканы им, но не хотели вмешаться в участь пленника контрразведки. В позднейших гневных филиппиках Мейерхольда против актеатров было немало субъективного. И личной радостью для него стала весть о штурме Перекопа и взятии Крыма. Но где грань между личным и не личным в чувствах всякого крупного художника? Все личное имеет тут общее значение.

Первое время после прихода красных войск Мейерхольд заведовал отделом искусств Новороссийского Совета[[166]](#footnote-167) и поставил «Нору» на местной сцене. Встретившись с ним в Ростове-на-Дону, Луначарский затребовал его в Москву и поставил во главе Тео Наркомпроса.

За год Тео сильно увял. Отдел фактически превратился в исполнительный орган при недавно созданном Центротеатре. В феврале 1920 года с поста заведующей ушла О. Д. Каменева и стала заведовать художественным отделом Моссовета. Ее место заняла В. Р. Менжинская. Так продолжалось до 5 ноября 1920 года, когда деятельность Центротеатра была приостановлена и практическое руководство театрами вновь сосредоточилось в Тео Наркомпроса. Но к тому времени заведующим Тео был уже Мейерхольд.

{80} А пока что инициативная работа в Тео находилась на спаде. Отдел заедала повседневная текучка, заседательская суетня, он понемногу превращался в бюрократическое ведомство, его деятели — в служащих.

М. Ф. Андреева писала В. И. Ленину весной 1920 года: «Во главе московского Тео стоит Вера Рудольфовна Менжинская — чудесный человек, отличный работник, но ведь она тоже не театральная деятельница, то же О. Д. Каменева — во главе Художественного отдела Московского Совета… О господи коммунистический! Бедное русское искусство, бедный русский, чудом уцелевший было театр!»[[167]](#footnote-168)

Печали Андреевой были небеспричинны. 17 июля 1920 года и «Правда» высказалась по тому же поводу. Газета поместила стихи Демьяна Бедного «По тряской дороге», где прозвучал наполовину шутливый, наполовину грустный вопрос к наркому:

Ах, Анатоль Васильевич, в Тео  
Когда ж мужское скажется начало?

Все это поясняет, почему так обрадовала Луначарского встреча с Мейерхольдом в Ростове-на-Дону. Обрадовала, во-первых, тем, что возвратился в строй выдающийся мастер театра, чудом вырвавшийся из лап смерти. Во-вторых, Мейерхольд виделся Луначарскому тем деятелем, который способен решительно повернуть работу Тео к большим задачам времени, поднять своей энергией и своим авторитетом тонус творческой жизни этой организации.

Луначарский назначил Мейерхольда заведующим Тео 16 сентября 1920 года.

В фуражке с красной звездой, в солдатской шинели и обмотках, Мейерхольд круто взялся за дело. И октября он выступил на собрании сотрудников Тео с речью о задачах театра и о путях резкой перестройки отдела.

Но еще за несколько дней перед тем он развернул свою программу перед труппой московского Вольного театра. Мейерхольд приступал там вместе с В. М. Бебутовым к постановке «Зорь» Эмиля Верхарна.

Мейерхольд изложил программу «театрального Октября». Он требовал произвести в искусстве революционный переворот такого же размаха, какой совершился в октябре 1917 года в государственном устройстве жизни. Между задачами театра и задачами политики ставился знак равенства.

В своей речи Мейерхольд противопоставил пролетарский самодеятельный театр старому профессиональному. В первом он видел залог будущего советского искусства и отчасти повторял тут пролеткультовцев, с той, правда, разницей, что помышлял о Пролеткульте не во всероссийском, а в мировом масштабе. «Главное внимание и остающиеся в моем распоряжении силы {81} я должен обратить на создание в центре Москвы театра Международного Пролеткульта», — заявлял он[[168]](#footnote-169). Впрочем, на российский Пролеткульт ставки особой и не делалось. Уже в декабре, на очередном диспуте — понедельнике «Зорь» Мейерхольд осуждающе констатировал: «Пролеткульт впадает в плохой профессионализм и в нем мало самодеятельного творчества, при обилии влияний инструкторов из Художественного театра»[[169]](#footnote-170). Что же касалось профессионального театра, Мейерхольд отметал его с порога за косность и аполитичность.

Вопрос о связях искусства и политики оставался решающим. «Одним из характерных признаков настроения актера профтеатра является его мнимая (ему одному кажущаяся) аполитичность, — утверждал Мейерхольд, обращаясь к труппе Вольного театра. — На самом деле аполитичность — сущий вздор; ни один человек (ни актер) никогда не был аполитичен, асоциален, но всегда был продуктом действующих на его природу сил среды»[[170]](#footnote-171).

Потому единственно возможным и законным видом профессионального театра, «показательным для эпохи величайшей революции», Мейерхольд считал революционный театр. Актер такого театра мог играть и классику. Но этот новый актер в роли Гамлета, «перед тем как заколоть короля, коротким движением гибкой стальной рапиры сбросит с головы его корону»[[171]](#footnote-172).

Театр политической мысли, коммунистической партийности — таков был идеал Мейерхольда. Таким театром, первым вестником наступающей эры «театрального Октября», он и хотел сделать Вольный театр. Он предлагал преобразовать его в Первый театр РСФСР с тем, чтобы потом возникли и второй, и третий, и десятый такие же театры, отличающиеся порядковыми номерами, как части регулярной армии. «И от труппы Вольного театра будет зависеть, оставаться ли оторванным от современности театром или стать театром магических пяти букв — Первым театром РСФСР».

С театром другого типа Мейерхольду было не по пути. Зажженный идеей «театрального Октября», он признавался: «Главным образом поэтому, а отчасти по причинам автобиографическим, я дал себе слово, насколько возможно, не иметь больше дела с профтеатрами». Говоря об автобиографических причинах, Мейерхольд мог подразумевать и недавние стычки с «фрондой» Александринского театра, которая третировала его как «красногвардейца», и колкие пикировки на заседаниях {82} в петроградском Тео, и поведение некоторых весьма известных оперных певцов и актеров Художественного театра, которые, гастролируя при деникинцах в Новороссийске, ничего не пожелали сделать, чтобы вызволить товарища по искусству. Важно еще раз подчеркнуть, что факты личной и творческой биографии неразделимы, когда речь идет о художнике выдающемся. И коль скоро дело касалось работы режиссера, его позиция, так прямо заявленная, давала результаты большой идейной определенности, художественной новизны.

Когда же речь шла о заведующем Тео, все сильно осложнялось его пристрастиями художника, его клятвой «насколько возможно, не иметь больше дела с профтеатрами». Позиция для главы государственного органа была не самая удобная. Здесь Мейерхольд был противоположен Луначарскому, человеку широких взглядов, стороннику творческого соревнования разных течений в искусстве, хранителю наличных сокровищ и вдохновителю новых поисков, тонкому критику работы как продолжателей, так и зачинателей. Именно Луначарский своей деятельностью показывал, что человек творчества отлично может руководить общим творческим процессом.

С тех пор, как Мейерхольд сделался заведующим Тео, орган Тео «Вестник театра» превратился в рупор идей «театрального Октября». 8 февраля 1921 года вместо передовой там были помещены «Лозунги Октября искусств»:

*Октябрь искусств* — преодоление *гипноза мнимых традиций*, прикрывающих собой неприятие новых форм, вредную косность, а зачастую вражду к принципам коммунистического строительства.

*Октябрь искусств* — борьба с шаблонной узкопросветительной тенденцией, которая насильственно втягивает пролетариат в плен феодальной, крепостнической и буржуазной идеологий.

*Октябрь искусств* устанавливает подлинно марксистский подход к искусству в области его производственных отношений.

*Октябрь искусств* — это искание форм для вулканирующего содержания современности.

*Да здравствует Великий Октябрь искусств*!

Революционная фразеология должна была подкрепить притязания «театрального Октября» на господство в строящемся советском искусстве. Под этими лозунгами «театральный Октябрь» вел наступательные действия против феодальной, крепостнической и буржуазной идеологий в театре, носительницей которых, с такой точки зрения, оказывалась ассоциация государственных академических театров.

Об этом прямо говорилось в передовой статье «Вестника театра», напечатанной чуть раньше, 27 января 1921 года. Статья имела достаточно красноречивый заголовок: «Гражданская война в театре», — и утверждала:

Как и следовало ожидать, театральный Октябрь, подобно своему великому отцу — Октябрю семнадцатого года, оказался чреват *гражданской войной…*

{83} Смертельная опасность стянула в один лагерь вчерашних яростных противников, — и под святым покровом ассоциации гостеатров возлегли на лоне «академизма» А. Я. Таиров вкупе и влюбе с А. И. Южиным… И правильно: под угрозой надвигающегося *классового* врага такими несущественными представляются буржуазно-парламентские разногласия! Мелочной дрязгой стало казаться то, что разделяло, напр., Малый и Камерный театры, как только забрезжили первые пламенеющие зори театра РСФСР.

И *буржуазный* театр — истинная театральная контрреволюция — приступает к организации своих сил, вербует армию, развивает наступление и собирается вести позиционную войну…

Мы имеем резко обозначенный *театральный фронт…*

Гражданская война в театре бушует вовсю.

Статьи ведомственного органа, направленные против актеатров, отдавали такой непримиримостью, на какую был способен Мейерхольд с его клокочущим темпераментом бойца. Под некоторыми статьями стояла его подпись. В декабре 1920 года Мейерхольд заявил: «На тех театрах, которые теперь функционируют, надо повесить замок»[[172]](#footnote-173). Слова звучали директивно. Они вполне отвечали логике творца спектакля «Зори». Суть этой логики прекрасно определил А. П. Мацкин: «Заставить искусство жить по законам революции», «сблизить искусство с революцией до полного их слияния», — пусть даже иные попытки могли «отталкивать своей неуклюжестью»[[173]](#footnote-174). Но для заведующего Тео те же самые попытки оборачивались прямолинейными выпадами в адрес инакомыслящих.

Мало того. Слова относительно гражданской войны в театре не были только образными сравнениями. Они реализовались почти буквально в решительных действиях.

Например, в ночь на 6 октября 1920 года, вскоре по приезде Мейерхольда с юга, в театре Незлобина был совершен форменный переворот: помещение захватила труппа красноармейской самодеятельности, созданная осенью 1919 года в Рязани, а через год переведенная в Москву и названная Окружным самодеятельным театром Красной Армии. Труппой руководил В. Л. Жемчужный, среди актеров были будущие мейерхольдовцы Э. П. Гарин, А. В. Кельберер, Е. В. Логинова, Н. И. Твердынская, П. В. Урбанович и др. Незлобинцам пришлось «самоуплотниться» ради незваных соседей. 25 ноября красноармейская труппа была принята в Тео и представлена Мейерхольду, который «благодарил красноармейцев за ту поддержку, какую встречает в них Тео»[[174]](#footnote-175). Труппа получила все права гражданства и новое название: Первый самодеятельный театр Красной Армии. Снова имелась в виду организация типового театра, теперь красноармейского, родоначальника серии себе подобных. {84} В художественный совет, вместе с Жемчужным, вошли Керженцев, Маяковский, Мейерхольд[[175]](#footnote-176).

А еще через пять дней, 30 ноября, актеры Первого самодеятельного театра Красной Армии, а с ними незлобинские актеры, на совместном митинге с участием Мейерхольда торжественно провозгласили себя Театром РСФСР‑2.

Луначарский тоже выступал на этом митинге. Но уже очень скоро он вынужден был призадуматься насчет целей и тактики «театрального Октября» и вообще возможных последствий подобных партизанских действий. В декабре 1920 года Луначарский заявил: «Я могу поручить т. Мейерхольду разрушение старого плохого и создание нового хорошего. Но сохранение старого хорошего, притом живого и могущего по-своему развиваться в революционной атмосфере, я ему поручить не могу… И когда теперь происходит маленький театральный октябрь, то, конечно, было бы смешно сдать ему эти ценности, не без большого труда сохраненные во время гигантских бурь Октября настоящего»[[176]](#footnote-177).

Мейерхольда больно задели предостерегающие слова наркома, особенно те, что относились к оценке театрального октября с маленькой буквы. Он патетически восклицал: «И все же я остаюсь в строю со знаменем в руках и, окруженный достаточно сильной армией своих единомышленников и учеников, не опущу оружия — до полной победы. Да здравствует, трижды да здравствует *великий* Театральный Октябрь! В атаку, дорогие товарищи! И Луначарский с нами!»[[177]](#footnote-178) Мейерхольд с головой ушел в роль театрального полководца. Он сам уже не замечал, где кончалась игра и начиналось дело. И, в сущности, взрывал Тео изнутри.

Вместе с военкомом Москвы заведующий Тео подписал грозный приказ о том, что в каждом московском театре учреждается военная комендатура. «За два часа до начала спектакля, концерта, генеральной репетиции и пр. весь служебный персонал театра подчиняется всем распоряжениям военного коменданта»[[178]](#footnote-179). С этой минуты комендант ведал даже раздачей оставшихся билетов. Профсоюз работников искусств обжаловал приказ, и президиум Моссовета его отменил[[179]](#footnote-180). Но Мейерхольд не угомонился {85} и 15 февраля подписал еще один широковещательный циркуляр, адресованный «всем губернским наробразам РСФСР», — о замене театральных билетов жетонами и раздаче таковых по организациям: «Администрация учреждения ежедневно распределяет между своими членами жетоны, которые и представляются посещающими театр соответствующему контролю», и т. д.[[180]](#footnote-181) Добрая воля зрителей, их охота идти или не идти в театр, смотреть тот или другой спектакль, в расчет не принималась: уравнительные принципы экономики «военного коммунизма», вызванные нуждой и потому целесообразные, нарочито переносились на почву зрелищ, где привиться не могли.

С заведующим Тео «идейно поссорился» Луначарский, как писал он позже: «При всей моей любви к Мейерхольду мне пришлось расстаться с ним… В полном согласии с коллегией Наркомпроса и директивами партии мне пришлось признать крайнюю линию Мейерхольда неприемлемой с точки зрения государственно-административной»[[181]](#footnote-182).

Еще в начале октября 1920 года, то есть вскоре после назначения Мейерхольда, постановлением ВЦИК был учрежден при Наркомпросе Главный политико-просветительный комитет — орган «государственной пропаганды коммунизма». Председателем Главполитпросвета стала Н. К. Крупская, перед тем выступившая в «Правде» с отрицательной оценкой мейерхольдовских «Зорь».

К февралю 1921 года была в основном завершена последовавшая за этим декретом организационная реформа Наркомпроса. В частности, закончил свои дни Тео Наркомпроса. Вместо него возник Тео Главполитпросвета. 26 февраля заведующим Тео был утвержден работник наркомата М. И. Козырев, Мейерхольд оказался его заместителем[[182]](#footnote-183). Лидер Пролеткульта В. Ф. Плетнев назначался заведующим художественным сектором Главполитпросвета, стоявшим над Тео.

Мейерхольд не хотел быть ничьим заместителем. Вскоре печать известила об его уходе.

15 августа вышел последний (93 – 94‑й) номер «Вестника театра»; редактором журнала с сентября 1920 года, то есть с момента прихода Мейерхольда, был театральный критик В. И. Блюм («Садко»), его тогдашний близкий единомышленник.

Лагерь «театрального Октября» потерпел поражение в претензиях на руководство искусством от лица государства. Оружия он не сложил. Он продолжал сражаться средствами творчества.

## **{****86}** Предшественники Театра РСФСР‑1

Главной трибуной и основной производственной площадкой «театрального Октября» стал Театр РСФСР‑1 в Москве. Такое название дал Мейерхольд в октябре 1920 года пестрому коллективу, работавшему до тех пор под именем Вольного театра.

Вольный театр был одним из трех, слившихся в Театр РСФСР‑1. Туда вошли еще актеры расформированных московских трупп: Нового театра ХПСРО и Государственного Показательного театра.

В пору недолгой самостоятельной жизни ни один из них не ведал буйств «театрального Октября».

Новый театр Художественно-просветительного союза рабочих организаций открылся 28 ноября 1918 года в помещении театра б. Зон (теперь на этом месте концертный зал имени Чайковского) и первый сезон именовался театром-студией ХПСРО. Руководил им Ф. Ф. Комиссаржевский, начинавший путь режиссера в театре сестры после изгнания оттуда Мейерхольда. В 1910 году, в год кончины В. Ф. Комиссаржевской, он открыл в Москве, в Настасьинском переулке студию, а при студии в 1914 году и Театр имени В. Ф. Комиссаржевской[[183]](#footnote-184). В 1918 году, разойдясь во взглядах со своим ближайшим помощником В. Г. Сахновским, он покинул созданный им театр, и театр-студия ХПСРО возник на расширенной основе предшествовавших поисков.

Комиссаржевский тяготел к искусству романтико-философскому, искал новые формы на театре как драматическом, так и музыкальном. В режиссуре Станиславского ему был чужд подробный психологизм, но еще больше ему претил автоматизм условной техники Мейерхольда времен работы последнего в театре на Офицерской. Беря из символистского театра его поэтический опыт и минуя декадентскую ущербность мировосприятия, он обновлял образные ресурсы классики, русской и мировой. Искусство виделось Комиссаржевскому продолжением действительности, но, шагнув на подмостки, актер оставлял действительность за чертой. «Без этого творческого преображения мира — нет искусства», — писал Комиссаржевский[[184]](#footnote-185). Он воспитывал актера синтетического типа, не имитирующего и не остраняющего, а творчески преображающего жизнь в спектакле — празднике всех искусств, о каком мечтал еще Гете.

В театре-студии ХПСРО шли и драма, и опера, и балет. Открылся он оперой Моцарта «Похищение из гарема» («Похищение из сераля») в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского и {87} В. М. Бебутова. Дальше были поставлены «Свадьба Фигаро» Бомарше, комедия-балет Мольера «Брак по принуждению», «Буря» Шекспира с вставными вокальными и танцевальными сценами. В драме играли О. П. Нарбекова, А. Я. Закушняк, И. В. Ильинский, М. Г. Мухин, К. В. Эггерт и др.

Жанры находились в близком соседстве. Например, «Брак по принуждению» исполнялся в одном спектакле с «Паяцами» Леонкавалло. Как замечал В. Ф. Ашмарин, «опера безусловно выиграла — исчез оперный трафарет, банальная драма неожиданно взволновала зрителей жизненностью подхода». Рядом с ней комедия Мольера, разыгранная в традиции карнавальных импровизаций, «просверкнула, как шумное и яркое зрелище». Былая символистская образность осталась теперь за гранью режиссерского подхода. Возникало искусство жизнеутверждающее, демократическое по духу. «Конечно, — заключал Ашмарин, — Комиссаржевскому тесно в студии с учениками вместо законченных актеров, с школьным характером постановок… И все-таки невольно радуешься за артиста, который предпочел работу, богатую творческими возможностями, работу над созданием кадра новых актеров, более чутких к современности, к требованиям пролетарской революционной культуры»[[185]](#footnote-186). Этому кадру новых актеров суждено сыграть немаловажную роль в мейерхольдовском театре.

Действенно-игровые и ритмические задачи Комиссаржевский ставил перед всеми участниками «праздника искусств» — актерами, певцами, танцовщиками. Случалось, актеры драмы вели роли без пения в операх, и порой не обходилось без переделки таких ролей. В лицо без пения превратился комический Селим-паша из оперы Моцарта и потерял свою знаменитую арию, поскольку роль досталась И. В. Ильинскому. «Играл он, прямо скажем, лихо», — вспоминал М. И. Жаров[[186]](#footnote-187), тогдашний студиец ХПСРО.

Комиссаржевский пускался и на более рискованные опыты, осовременивая оперный спектакль. В бывшем театре Зимина он поставил «Бориса Годунова» Мусоргского: там в сцене под Кромами — сцене стихийного народного мятежа шел Варлаам с красным стягом. Опера Бетховена «Фиделио», показанная Комиссаржевским на сцене Большого театра, заканчивалась, митинговой речью, после которой, по словам В. И. Блюма, «так и хотелось, чтобы зазвучал гимн Интернационала» («и жаль, что режиссер не решился на это», — добавлял критик[[187]](#footnote-188)). Но примерно на это самое Комиссаржевский решился в театре-студии ХПСРО: в тот же Октябрьский вечер там исполнялись инсценированные {88} песни Французской революции — «Марсельеза» и «Çа ira».

Наиболее значительной режиссерской работой в драме была шекспировская «Буря». Комиссаржевский и Бебутов, утверждая независимое достоинство человека в образе Просперо — Эггерта, отказались от иллюстративного показа его чудесной силы, от живописной изобразительности вообще. Конструктивная установка — комбинация ступеней и невысоких кубов на фоне черного бархата, действенная роль освещения, несколько обобщенная выразительность актерского слова и жеста, намеренная статика групп — все это было сродни Шекспиру, только без назойливой оглядки на сценическое устройство «Глобуса». Ю. В. Соболев, называя главными героями «Бури» режиссеров, признал, что только здесь он убедился в «чисто театральных выгодах того построения, которое называется сценической площадкой; у Комиссаржевского и Бебутова она разработана прекрасно, и самый ее принцип как нельзя лучше соответствует существенным особенностям именно шекспировской “Бури”»[[188]](#footnote-189). Конструкция с вертикальными уступами, меняющими окраску, обусловила выразительность некоторых статуарных мизансцен, подчас доигрывала и за актера. В том и был смысл аскетического убранства сцены. Так позднее объяснял его Мейерхольд: «Нейтральная сфера пред нами, и вот сосредоточено внимание на действующем актере, на теле его, на мимике, на игре». И еще одна смысловая возможность конструкции, выстроенной режиссурой, привлекла Мейерхольда. Сценическая площадка, изломанная ступенями и помостами, по его словам, «случайно построилась так, что как бы подсказывает необходимость вынести весь этот спектакль в природу, на холмы, на камни. И черный фон кулис Комиссаржевского сменится голубым небесным сводом или стеной зеленой листвы. Постановка “Бури” в студии Комиссаржевского отчетливо отметила всю ненужность “театра-коробки”»[[189]](#footnote-190). Идея «открытого театра», говоря языком наших дней, уже тогда пробивала себе дорогу.

Принципиальная новизна спектакля крылась в его режиссуре. «Лучшей постановкой сезона» счел «Бурю» Ашмарин[[190]](#footnote-191). Ближайшая перспектива обнаружила, что технология шекспировского спектакля Комиссаржевского и Бебутова в немалой степени отозвалась на «Зорях» Театра РСФСР‑1, которые с тем же Бебутовым ставил уже Мейерхольд.

Впрочем, и Мейерхольд определенным образом повлиял на практику театра-студии ХПСРО. Давняя взаимная неприязнь существовала между ним и Комиссаржевским. Это не помешало {89} второму пригласить, а первому принять приглашение и встретиться со студийцами ХПСРО. Хроника сообщала, что 9 декабря 1918 года, то есть всего через месяц после петроградской «Мистерии-буфф», Мейерхольд читал тут «лекцию о педагогических путях в новых театральных школах и о задачах нового поколения актеров. Лекция вызвала большой интерес у молодых актеров, приветствовавших тов. Вс. Э. Мейерхольда сердечными шумными овациями»[[191]](#footnote-192). Так узнали своего завтрашнего Мастера студийцы М. И. Бабанова, М. И. Жаров, В. Ф. Зайчиков, Н. К. Мологин. Уже не студийцами, а актерами труппы были О. Н. Демидова, В. И. Букин, А. Я. Закушняк, И. В. Ильинский, Р. П. Кречетов и другие будущие участники «Зорь».

Идеи Комиссаржевского о «празднике искусств», о свободной театральности оставили заметный след в творчестве Бебутова. Этот режиссер пришел сюда после пятилетней службы в Художественном театре. Но именно в театре-студии ХПСРО он начал формироваться как деятель левого фронта искусств, пошедший дальше своего шефа Комиссаржевского в революционном переустройстве театра.

Эти качества Бебутова позволили потом Мейерхольду опереться на творческого единомышленника, соавтора спектаклей-манифестов и статей-прокламаций. Другое дело, что вкус к синтетическому зрелищу, привитый Комиссаржевским, все больше проявлялся в персональных постановках Бебутова: сначала в опере Вагнера «Риенци», подготовленной в Театре РСФСР‑1, потом в драматических с виду, но оперных по образной логике постановках «Спартака» В. М. Волькенштейна и «Стеньки Разина» В. В. Каменского в Театре Революции — вплоть до спектаклей собственно музыкальной сцены, в том числе опереточных…

После того как весной 1919 года Комиссаржевский уехал за границу, Бебутову пришлось вести нешуточную борьбу с умеренными деятелями Нового театра ХПСРО. Борьба привела к расколу. Второй сезон, едва начавшись, заглох, не дав ни одной премьеры. 15 октября Бебутов заявил о своем уходе[[192]](#footnote-193). Он был последователен и всерьез помышлял о новом, революционном театре, созвучном эпохе.

В ноябре Бебутов фактически возглавил «Цех театральных постановщиков», где объединились мастера «левого фронта искусств», режиссеры и художники: А. П. Зонов, Н. М. Фореггер, П. В. Кузнецов, А. В. Лентулов, И. А. Малютин, А. А. Осмеркин, Г. Б. Якулов и др. Объединение не оказалось прочным и вскоре распалось, союзничество потом иногда оборачивалось враждой. Меньше чем через год молодая Студия театра сатиры (где тогда работали Зонов и Фореггер, Малютин и Осмеркин) {90} показалась руководителям Театра РСФСР‑1 Бебутову и Мейерхольду помехой на пути «театрального Октября» и была упразднена рескриптом Тео. Примечательна же деятельность «Цеха театральных постановщиков» больше всего тем, что мысль о «театральном Октябре» мелькнула впервые именно здесь. Открытый диспут, объявленный «Цехом» в ноябре 1919 года, посвящался теме: «Октябрь театра наступит ли?»[[193]](#footnote-194) Так забрезжил девиз близкого будущего, взметнувшийся высоко с приездом Мейерхольда…

Тем временем печать известила об окончательной ликвидации Нового театра ХПСРО[[194]](#footnote-195). Оперные певцы перешли в Музыкальную драму И. М. Лапицкого. Основная группа драматических актеров во главе с Бебутовым создала передвижной театр при Московском отделе народного образования. Театр МОНО вывозил в рабочие районы «Свадьбу Фигаро», унаследованную от Нового театра. Весной 1920 года Бебутов «на ходу» поставил «Вильгельма Телля» Шиллера, выделяя мотив народно-освободительной борьбы[[195]](#footnote-196), причем пять актов трагедии свелись к двум картинам ударной агитпьесы, с восемнадцатью персонажами вместо сорока (Телль — К. В. Эггерт, его сын Вальтер — М. И. Бабанова, Гесслер — М. Г. Мухин, Руденц — Р. П. Кречетов, Берта — О. Н. Демидова, Фюрст — В. И. Букин, пастор Рессельман — И. В. Ильинский, Петерман — В. Ф. Зайчиков). Инсценировка Бебутова, целенаправленная и доступная, пошла по стране. О том, как ее исполняли в тамбовском агиттеатре, рассказал постановщик Н. М. Ряжский-Варзин[[196]](#footnote-197).

В приемах многоголосной декламации, в кубистском оформлении разыгрывалась «Песнь о колоколе» Шиллера с весьма осовремененным Бебутовым текстом. Один из участников, М. И. Жаров, так описал потом постановку: «В огромном полотнище, растрафареченном бронзой, куполом закрывавшем сцену, были прорезаны дырки, куда просовывалась голова актера. Артисты-чтецы были расставлены по голосам на специальных станках разной высоты, и в прорезях купола виднелись только их головы. Создавалось сильное впечатление, будто перезваниваются, переговариваются колокола»[[197]](#footnote-198).

Осенью Бебутов и его актеры вместе со своим походным репертуаром влились в труппу Вольного театра, и, придя туда, Мейерхольд застал их уже готовыми к работе над «Зорями».

{91} Что же касалось самого Вольного театра, он, по первоначальному замыслу его организатора Б. С. Неволина, должен был развиваться «в направлении романтизма и мелодрамы», — так предуведомляла печать[[198]](#footnote-199).

Вольный театр открылся 29 октября 1919 года на Большой Дмитровке, а вскоре спектакли были перенесены в здание кинотеатра «Колизей» на Чистых прудах. В день открытия шла драма Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна»; ставил ее Неволин совместно с Д. Г. Гутманом. Театр претендовал на высокую героику, но спектакль был тускл. Сентиментальные «Две сиротки» в постановке Гутмана, выдвинувшиеся затем во главу афиши, совсем уже отдаленно отвечали прокламированным задачам этого театра, идеям Горького и Луначарского о героической мелодраме.

Вольный театр был предприятием коммерческого типа: он именовал себя содружеством комедиантов, а на деле являлся антрепризой режиссера Неволина. Уже к середине первого сезона он превратился в гастрольную площадку братьев Адельгейм и Россова, с их обычным репертуаром трагиков-просветителей театральной провинции. В наскоро подобранных декорациях и в таком же сборном ансамбле шли «Гамлет» и «Король Лир» Шекспира, «Гражданская смерть» Джакометти, «Кручина» Шпажинского, «Самсон и Далила» Свена Ланге и другие. «Гамлета» играл Россов в собственном переводе, режиссировал Роберт Адельгейм, среди партнеров трагика были В. В. Барановская — Офелия и М. И. Жаров — Лаэрт. Художественный совет театра быстро снял этот спектакль с афиши, признав исполнение «не удовлетворяющим с художественной стороны»[[199]](#footnote-200).

Осенью 1920 года Вольный театр был реорганизован. В него влились остатки драматической труппы Нового театра ХПСРО. Коллектив перешел в прежнее помещение Нового театра (б. Зон), — там и начал свою деятельность Театр РСФСР‑1. Впрочем, никто из актеров Вольного театра не занял видного места в труппе Театра РСФСР. Почти все они, а с ними и режиссура, отсеялись вскоре после прихода Мейерхольда.

Совсем другие пути привели в Театр РСФСР‑1 молодежь бывшего Показательного театра. Этот коллектив был по первоначальному замыслу наиболее близок Мейерхольду. Он возник на развалинах драматического театра Суходольских, лопнувшего весной 1919 года, с отъездом его прежнего руководителя Ю. Э. Озаровского. Главным режиссером вновь образованного театра должен был стать Мейерхольд, уже подыскавший ему название: Театр Октябрьской революции. Другим режиссером был В. Г. Сахновский, работавший там вместе с группой актеров Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, также закрывшегося {92} в конце апреля 1919 года[[200]](#footnote-201). Печать называла будущий коллектив «театром новых форм, театром смелых исканий в сфере сценического искусства»[[201]](#footnote-202). Тут же сообщался перечень ближайших постановок: «Король Лир» с И. Н. Певцовым, «Ревизор», который «предполагают показать под новым углом зрения», инсценировка «Божественной комедии» Данте. От Театра Октябрьской революции как бы устремлялась пунктирная стрелка к театру Октября искусств — Театру РСФСР‑1, а в задуманной ревизии «Ревизора» словно угадывалось начало будущих опытов Театра имени Вс. Мейерхольда.

Но Мейерхольд, как упоминалось, уехал летом на юг и оказался узником нагрянувших туда деникинцев. Руководителем театра стал В. Г. Сахновский. Утонченный, разносторонне образованный художник, он много писал о современном, старинном и народном театре, а в своих дооктябрьских постановках отдал дань философскому романтизму Ф. Ф. Комиссаржевского, как его ближайший последователь. Несостоявшийся союз Сахновского и Мейерхольда едва ли мог оказаться перспективным: Сахновский высоко ценил Мейерхольда, но творчески, практически никогда не следовал ему.

25 мая 1919 года театр Дворца Октябрьской революции (а дворцом этим назывался тогда «Эрмитаж») открылся «Стенькой Разиным» В. В. Каменского в постановке В. Г. Сахновского и А. П. Зонова, в декорациях П. В. Кузнецова. Спектакль шел для красноармейцев московского гарнизона. 3 июля А. П. Зонов и О. П. Жданова показали в декорациях В. П. Комарденкова «Карманьолу» Г. И. Чулкова (по драме Поля Эрвье). Людовик XVI — А. Г. Крамов, Робеспьер — М. А. Терешкович, Камилл Демулен — А. П. Кторов, капитан Бонапарт — Н. Я. Береснёв и т. д. образовали фон, на котором развертывалась череда драматических разочарований актрисы Теруань де Мерикур — роль исполняла Н. С. Можарова, прежде игравшая в Александринском театре. По воспоминаниям П. А. Маркова, «Карманьола» не была удачей театра: «Судьба актрисы Теруань де Мерикур, сперва приветствовавшей французскую революцию, а затем ставшей ее жертвой и врагом, не могла быть основой революционного спектакля. Здесь отчетливо проявлялись досадные последствия вульгарного восприятия тематики французской революции и поисков в ней непременного “созвучия”»[[202]](#footnote-203). Иначе говоря, «Карманьола» с ее фрондерскими «аллюзиями» примыкала к таким двусмысленным спектаклям, как «Смерть Дантона» у коршевцев (1918) или «Дантон» в петроградском Большом драматическом театре (1919), и Марков расценил ее как «идейную ошибку». Пресса о «Карманьоле» промолчала.

{93} Что же касалось «Стеньки Разина», постановка не была оригинальной. С помощью Зонова Сахновский возобновил свой прошлогодний спектакль, исполненный «в порядке мобилизации» актерами разных театров Москвы: тогда Разина играл Н. А. Знаменский (МХАТ), Мейран — А. Г. Коонен (Камерный театр) и т. д. Но теперь пресса весьма критически оценила новых, малодаровитых участников: герою не хватало мощи, героине — лиризма[[203]](#footnote-204). Таким образом, в обеих постановках театр Дворца Октябрьской революции не оправдал возложенных на него надежд. Как сообщала печать, «выяснилось бессилье труппы в поисках нового, революционного репертуара»[[204]](#footnote-205), труппу распустили, а пышный «Дворец» переименовали в скромный «Сад трех театров».

Осенью здесь был создан Государственный Показательный театр. Собралась большая труппа: Н. А. Белевцева, Н. Л. Бершадская, М. М. Блюменталь-Тамарина, Э. А. Весновская, О. П. Жданова, Н. Я. Береснев, Н. Н. Горич, А. Г. Крамов, А. П. Кторов, И. Н. Певцов, М. А. Терешкович, А. Е. Хохлов и другие, в большинстве игравшие прежде у Суходольских. Управляющим труппой стал М. Ф. Ленин. Он привел с собой из Малого театра В. О. Массалитинову и И. Н. Худолеева. «Новое дело так увлекло меня, что я временно покинул “Дом Щепкина”», — вспоминал потом М. Ф. Ленин[[205]](#footnote-206).

Был анонсирован «Царь Эдип» в постановке С. Э. Радлова и декорациях архитектора И. В. Жолтовского, с И. Н. Певцовым в главной роли. В. Г. Сахновский взялся готовить «Короля Лира» и «Лес» с Певцовым — Лиром и Аркашкой. Кроме того, назывались «Мера за меру» Шекспира, «Торквато Тассо» Гете, «Смерть Валленштейна» Шиллера, «Ариана и Синяя Борода» Метерлинка, «Источник святых» Синга. Открыть театр предполагалось комедией Ипполита Стюпюи «У Дидро», рекомендованной Луначарским.

Нарком взял шефство над Показательным театром и посвятил его задачам обстоятельную программную статью[[206]](#footnote-207). Сахновский сообщал: «Все работы театра будут проходить под непосредственным руководством А. В. Луначарского, который будет присутствовать не менее одного раза в неделю на репетициях, а также на докладах, лекциях и собеседованиях в театре»[[207]](#footnote-208). Тео Наркомпроса создавал Показательный театр в Москве по {94} аналогии с тем, как прежде был задуман Мейерхольдом петроградский Эрмитажный показательный театр (о нем — ниже).

Показательный театр открылся 4 ноября 1919 года не Софоклом и не Стюпюи. Шла пьеса-сказка Метерлинка «Ариана и Синяя Борода», истолкованная Сахновским в прежних его навыках возвышенного романтического идеализма. Образы виделись режиссеру, по его словам, смятенными, «с печатью недовольства, тоски и поисков». Вместе с тем, считал он, «нечто величественное и мечта о подвиге веет над всей пьесой»[[208]](#footnote-209). Подвигом освобождения выступала в этой концепции борьба Арианы, пленницы Синей Бороды, понятая как борьба духа. Томлениям и поступкам Арианы аккомпанировал хор — толпа условно обрисованных людей в одинаковых плащах, не с лицами, а с «ликами» — черными или красными масками у двух полухорий. И только когда Ариана, все время поддерживаемая хором, совершала свой подвиг, она, а с ней и зрители могли увидеть открытые лица толпы. Хор выступал средоточием строгого ритма действия, наряду с оркестром; иногда невидимый хор пел за сценой. Но это же придавало спектаклю привкус мелодекламации, даже оперности. Оперно-давящей была и сценическая архитектура А. А. Арапова (начинавшего свой путь театрального художника в 1905 году в студии на Поварской); впрочем, это монументальное убранство сцены должно было наглядно показать те твердыни, против которых шла Ариана. И хотя Загорский признавал, что Ариана — Бершадская «действительно светится изнутри эмоцией освобождения и бунта»[[209]](#footnote-210), система образов спектакля в целом выглядела архаичной гладкописью, даже вне сравнений с угловатой, щетинистой условностью «Мистерии-буфф», показанной в Петрограде годом раньше.

Но такова была установка режиссера. «Мы в чистой сфере искусства, его языком отвечали тому подъему, желанию перерождения и подвига, что в среде и условиях далеких от искусства проговаривается другим языком на митинге или в газете, — заявлял Сахновский. — Но мы сознательно не мешали на сцене элементов улицы с элементами искусства». Это было вопреки тогдашним поискам Мейерхольда, который переносил улицу в искусство и создавал искусство улицы. Притом все весьма напоминало предреволюционные опыты Мейерхольда — и в студии на Поварской, и в театре на Офицерской.

Правда, Сахновский не просто повторял вчерашний день большого мастера наперекор его нынешнему дню. Экспериментируя, он по-своему заглядывал и в завтра. Порой расстояния сокращались, чтобы сразу вновь отдалиться. Например, вскоре после того, как Мейерхольд и Бебутов показали «Зори» в Театре {95} РСФСР‑1, Сахновский в том же сезоне 1920/21 года осуществил и свою постановку «Зорь» на сцене Бакинской госдрамы. В 1925 году он опубликовал статью о Мейерхольде[[210]](#footnote-211), одну из ценнейших в тогдашней театроведческой литературе.

Как бы там ни было, постановщик «Арианы» не грешил против истины, говоря, что манерой, в какой игралась пьеса, театр определил свой путь.

Шекспир тоже появился на подмостках Показательного театра. 25 ноября 1919 года была сыграна «Мера за меру» в постановке И. Н. Худолеева. Режиссура спектакля выглядела свежей во многом благодаря изобретательному конструктивному макету Г. Б. Якулова. Созданная художником универсальная установка открывалась зрителю, «как будто наблюдающему ее с горки», — пояснял Якулов и продолжал: «Одновременно видятся сцены жизни городка, от благочестивых служителей Господа до разгильдяев и развратников, — это дает впечатление эпическое, заставляющее рассматривать все происходящее как какую-то сагу Судьбы, реющей над каждой человеческой жизнью»[[211]](#footnote-212). Эта ранняя проба советского эпического театра пролегала в сфере преимущественно комедийной. Больше чем другие работы Показательного театра она несла в себе элементы народного представления: перемежаясь, накатывали волны мелодрамы и буффонады. Луначарского обрадовал «непрерывный поток действия: пафос и слезы, с одной стороны, жгучий хохот и кривляние развратников и шутов — с другой, мудрость и страсть, дворец и тюрьма, монахи и прощелыги — все это проплывает сверкающим хороводом»[[212]](#footnote-213). Карнавальная организация действия характеризовала демократическую направленность зрелища-игры.

Стихотворная комедия Стюпюи «У Дидро» в постановке А. П. Зонова и декорациях Н. И. Ульянова, с Терешковичем — Дидро и Береснёвым — Вольтером оказалась скучна. Больший успех имела шедшая с ней в один вечер комедия Клейста «Разбитый кувшин», также поставленная Зоновым, а оформленная И. А. Малютиным. Здесь, как и в «Мере за меру», художник-экспериментатор опередил режиссера и резче, чем тот, передал авторскую насмешку над судом. «Декорации Малютина, эти грубо раскрашенные квадраты и кубы, уходящие ввысь, как бы превращали сельский суд в судилище, где тоже нет правды», — писал рецензент[[213]](#footnote-214). На таком условно-обобщенном фоне особенно {96} рельефно противостояли комичному сельскому судье Адаму — Крамову крестьяне, «крепкие, упрямые, медленно думающие люди», среди которых выделялась Марта Рулль — Массалитинова.

Авангардизм художника был характерной чертой театрального времени. Не случайно Ю. В. Соболев, далекий от всякого авангардизма, писал тогда: «Ведь так обычно, что наибольший успех за последние годы имели в театрах не исполнители, не режиссеры (и, конечно, уже не скромные авторы!), — а… декорации»[[214]](#footnote-215). По этой причине он, как было сказано выше, приветствовал Комиссаржевского и Бебутова, которые обошлись в «Буре» без художника и сами сконструировали сценическую площадку. В Показательном театре художники сохраняли свои позиции, а порой и подстрекали иного умеренного режиссера.

Руководитель театра продолжал поиски синтетической зрелищности. В комедии Гольдони «Памела-служанка» (Памела — Весновская, Эрнольд — Кторов, мадам Жевр — Блюменталь-Тамарина) он снова оглядывался на опыт своего учителя, прежде всего на «Принцессу Турандот» Гоцци, поставленную Комиссаржевским в театре К. Н. Незлобина (1913). В свое время центральный орган мейерхольдовцев сурово высказался об этой постановке и ее петербургской версии[[215]](#footnote-216). Сахновский, повторяя бывшего принципала, искал и в «Памеле» синкретичного, нерасчлененного единства слова, пения, пластического жеста и танца, организованных сквозным темпоритмом. Он даже начинал спектакль балетной арлекинадой, которую В. И. Блюм расценил как «ненужный, кабинетно придуманный привесок» к представлению, вообще-то проходившему «на редкость легко, непринужденно»[[216]](#footnote-217). В. Ф. Ашмарин тоже недоумевал, к чему предпосылать комедии Гольдони импровизацию в духе его заклятого врага Гоцци. На взгляд критика, режиссер «несколько перемудрил, соединив в одной постановке элементы противоречивые и трудно соединимые… И все это, в конце концов, модернизовано и преподнесено в стиле гротеск». Впрочем, и он находил: «Как зрелище “Памела” смотрится весело и разыграна актерами живо»[[217]](#footnote-218).

Таким образом Сахновский, никогда не слывший единоверцем Мейерхольда, все больше отдалялся от идей Дворца Октябрьской революции. Он не хотел, как Мейерхольд, резко рвать с прошлым, а осторожно двигался к новому боковыми, обходными тропинками.

{97} Это особенно сказалось в постановке «Собачьего вальса» Леонида Андреева — «поэмы одиночества». Ставилась пьеса для Певцова, который с углубленным психологизмом сыграл банковского служащего Генриха Тиле, кончающего жизнь выстрелом из револьвера.

Полубыт, полуусловность определяли стиль спектакля. В центральной сцене пьяного надрыва Генрих Тиле рассказывал своему приятелю Феклуше и пришедшей с ним проститутке — «счастливой Жене» самое потаенное о себе, а потом заставлял гостей танцевать. Певцов — Тиле двумя пальцами выстукивал на рояле «собачий вальс», пьяная Женя — Весновская, поджав поднятые лапки, вертелась перед ним, жалко страдая, и так же одиноко маялся в стороне грустно танцующий Феклуша — Горич. Понемногу «собачий вальс» разрастался в почти листовские вариации, его подхватывал оркестр. Певцов, как рассказывал позже Сахновский, «играл на рояле лицом в публику. Лицо его на протяжении двух-трех минут бывало и страшным, и вдохновенным, и отвратительным, и скорбным, секундами он как бы отсутствовал в происходящем, потом улыбался, потом бывал жесток»[[218]](#footnote-219). В конце он срывался со своего места, тоже пускаясь в потерянный пляс. Тема надорванного одинокого человека символически вырастала в грохоте «мирового оркестра». В сценическую образность прорывались черты экспрессионизма, уже пробившего себе путь на Западе. Черты надломленного, безнадежного бунта против миропорядка пронизывали спектакль Сахновского и Певцова, и ему тут нельзя было отказать ни в цельности, ни в силе воздействия. Все же самоотрицание без перспективы воспринималось в конечном счете как уход от взятых театром задач.

После «Собачьего вальса» критики писали, что «премьера Показательного театра производит удручающее впечатление своей ненужностью, неврастеничностью и запоздалостью»[[219]](#footnote-220), что театр в погоне за кажущейся новизной «потерял основную цель своего существования: высоту и благородство своих устремлений»[[220]](#footnote-221).

Экспрессионизм как черта формирующегося творческого мировоззрения пролезал в Показательный театр сквозь все щели — из режиссуры Сахновского, из репертуарных уступок ведущим актерам, таким, как Певцов, из работ художников, таких, как Малютин и Якулов. Тени экспрессионизма, мало-помалу сгущаясь, непредвиденно преображали облик театра.

Показательный театр шел к финалу. Драматически сложилась его судьба в летней поездке на Кавказский фронт, куда {98} он направился в качестве 7‑й фронтовой группы Политуправления Реввоенсовета республики. Исполнялись «Мера за меру», «Памела-служанка», «У Дидро» и «Разбитый кувшин». По пути театр выступил в Харькове, Таганроге, Ростове-на-Дону, Грозном и Баку. Приветливей всех гостей встретили бакинцы, но кое-где прием бывал холоден. Зрители выражали недовольство, что в спектаклях Показательного театра «о каком-нибудь героизме и речи не может быть»[[221]](#footnote-222). Это звучало горько, но справедливо. Все же «труппа получила много благодарственных отзывов от красноармейских частей и местных политотделов»[[222]](#footnote-223). Попадала она и в трудные переделки. Не выдержав лишений, трое актеров умерло, некоторые застряли в госпиталях, просто потерялись в пути. Задержался в Баку на сезон 1920/21 года Сахновский. И когда 4 сентября 1920 года остатки труппы возвратились в Москву, возобновить спектакли оказалось невозможно.

«С болью вспоминаю, что театр этот погиб», — писала позднее Н. А. Белевцева и поминала добрым словом «чудесный репертуар, сильную труппу, свежесть и бодрость, с которыми мы работали и могли бы создать крупное художественное дело»[[223]](#footnote-224). Слова эти не во всем отвечали действительности. Слишком ответственные понятия невольно тускнели в практике Показательного театра: направленность поисков все больше отдалялась от первоначально намеченных целей. Образцово-показательным театр не стал.

17 октября 1920 года заведующий Тео Наркомпроса Мейерхольд, «собрав весь артистический и служебно-технический состав Государственного Показательного театра, объявил о *ликвидации театра*»[[224]](#footnote-225). В связи с этим высказывалась догадка, что «внутренней причиной ликвидации послужила, по-видимому, несостоятельность художественного коллектива Показательного театра пред требованиями подлинно показательной театрально-революционной работы»[[225]](#footnote-226). Догадка имела под собой почву. Так оно, разумеется, и было.

Труппа разбрелась. Часть ее перешла в Вольный театр, где предполагалось поставить «Гамлета» с Певцовым[[226]](#footnote-227). Эта часть и явилась одним из слагаемых будущего коллектива Театра РСФСР‑1.

## **{****99}** Творческие идеи «Зорь»

Постановка «Гамлета» не осуществилась, хотя 31 октября 1920 года на общем собрании труппы Театра РСФСР‑1 Мейерхольд от имени художественного совета изложил репертуарную программу: наряду с «Зорями» Верхарна и «Мистерией-буфф» Маяковского туда входили «Гамлет» Шекспира, «Екатерина Великая» Шоу, «Златоглав» Клоделя и «Женщины в народном собрании» Аристофана.

Правда, комментарии Мейерхольда к этой программе уже сами по себе объясняли, почему она не была выполнена и наполовину.

«Поскольку все это литература, — сказал Мейерхольд, — пусть она спокойно пребывает в библиотеках и государственных книгохранилищах. Нам нужны будут сценарии, и мы будем часто пользоваться даже классическими произведениями как канвой для наших сценических построений. На путь переделок мы вступаем без страха и полные уверенности в необходимости этого… Совместная работа с труппой над текстом входит в основную нашу задачу. Возможно, что в процессе этой совместной работы и будет осуществлен тот принцип импровизации, о котором так много говорят теперь и который действительно может явиться весьма плодотворным»[[227]](#footnote-228).

Как всегда у Мейерхольда, за словами следовали дела. В частности, Бебутов по поручению Мейерхольда предложил переделать «Гамлета» и «Златоглав» М. И. Цветаевой, чем ее невероятно оскорбил: она не хотела иметь ничего общего с таким театром. 8 февраля 1921 года на страницах «Вестника театра» стороны обменялись колкими нотами, после чего взяться за «Гамлета» согласился Маяковский, но Певцов ушел, и замысел постановки отпал. «Зори» Верхарна переделывал Г. И. Чулков, а вслед за ним — и далее по ходу сценической жизни спектакля — Мейерхольд и Бебутов. «Мистерию-буфф» Маяковский обновил сам.

Перед режиссурой возникла и вторая сложная задача — спаять разнородную труппу. В той же речи Мейерхольд указал на необходимость «органической спайки трех групп, образовавших Театр РСФСР: группы бывшего Нового театра с В. М. Бебутовым во главе, группы Вольного театра и группы, перешедшей из ликвидированного Госпоказа. Из этих групп необходимо образовать некий новый сплав».

Действительно, среди будущих участников «Зорь» и «Мистерии-буфф» были недавние актеры Нового театра М. И. Бабанова, О. Н. Демидова, В. И. Букин, А. Я. Закушняк, И. В. Ильинский, Р. П. Кречетов, М. Г. Мухин и другие, актеры Показательного {100} театра М. А. Терешкович, Х. Н. Херсонский, А. Е. Хохлов и другие. Сплотить коллектив предстояло прежде всего на почве идейного и творческого взаимопонимания. «Огонь творческого созидающего духа должен согреть и воодушевить и наш театр, — говорил Мейерхольд. — Назовем его “Театром Красного Знамени” в pendant к тому, как некогда испанцы именовали театр свой театром плаща и шпаги. Пусть это знамя и будет нашим символом, нашей эмблемой, как в свое время эмблема чайки была символическим знаком для Художественного театра».

И когда в 1934 году П. А. Марков заметил в своем «Письме о Мейерхольде», что «Зори» явились «Чайкой» театра Мейерхольда[[228]](#footnote-229), он лишь подтвердил объективную закономерность рискованного, на первый взгляд, сближения, сделанного самим художником еще в преддверии «Зорь». Свою миссию Мейерхольд понимал исторически конкретно.

Наконец, третий важный тезис программы определял новизну режиссерского и актерского подхода к работе на сцене. «Должна быть в корне изменена психология актера… — требовал Мейерхольд. — Никаких пауз, психологии и “переживаний” на сцене и в процессе выработки роли. Вот наше правило. Много света, радости, грандиозности и заражаемости, легкое творчество, вовлечение публики в действие и коллективный процесс создания спектакля — вот наша театральная программа».

Мейерхольд хотел разрушить тесную сцену-коробку, опрокинуть «четвертую стену» — заслон между подмостками и залом, отменить заодно и рампу, — словом, смыть барьеры между актерами (он называл их комедиантами) и зрителями. Возражая пролеткультовскому «вождю» Керженцеву, который бранил его за голый техницизм, Мейерхольд объяснял смысл таких новшеств: «Для меня просцениум никак не техника, а именно тот первый шаг к слиянию сцены со зрительным залом, о котором мечтает сам т. Керженцев. Именно сюда, к этому слиянию участников действия со всеми зрителями было обращено мое внимание при создании просцениума, и для меня это было лишь первым шагом к вынесению театра из душных узких театральных коробок на широкую площадь». Идея просцениума и дальше, в 1920‑х годах, утверждалась как одна из содержательно-конструктивных идей пространственной режиссуры Мейерхольда.

Эту декларацию «Вестник театра» излагал в день премьеры «Зорь».

Мятежная пьеса Верхарна, напечатанная в 1898 году, — в тот год начинал свой сценический путь Мейерхольд, — долго оставалась запретной для русской сцены. Критик-марксист Н. И. Иорданский писал на спаде первой русской революции: «Верхарна, например, русская театральная цензура, при всех {101} “конституционных” вольностях по части театральной порнографии, неспособна легализировать на русской сцене»[[229]](#footnote-230). Теперь, после Октября, «Зори» занимали воображение разных деятелей театра. Ведь там представала война, перераставшая в народное восстание, — почти как в русской действительности. Герои «Зорь», люди революционного подвига, борясь, сомневаясь, споря, освобождали свой Великий Город — Оппидомань и строили там утопическое царство социализма. «Первая социалистическая пьеса» — называлась статья «Вестника театра» к премьере Театра РСФСР. О «Зорях» неравнодушно думал Вахтангов — с этой пьесой связана его известная запись в дневнике 24 ноября 1918 года: «Надо ставить “Зори”, надо инсценировать Библию. Надо сыграть мятежный дух народа»[[230]](#footnote-231). О «Зорях» помышляли и пролеткультовцы. Завтео московского Пролеткульта Керженцев спрашивал: «Почему государство не дает сотен тысяч на постановку массовых пьес вроде “Зорь”?..»[[231]](#footnote-232) Московский Пролеткульт ограничился тем, что показал осенью 1918 года одну сцену из пьесы — на холме Авентин, зато 1 мая 1921 года поставил композицию В. В. Игнатова «Зори Пролеткульта», полемически направленную против мейерхольдовского спектакля. Впрочем, иваново-вознесенская студия Пролеткульта играла в 1920 году и пьесу Верхарна.

Мейерхольд думал о «Зорях» еще в студии на Поварской и потом, работая у Комиссаржевской. В те времена режиссер размышлял: «“Зори” Верхарна… где театры, которые могли бы их поставить?»[[232]](#footnote-233) Такие театры родились с революцией, и один из них основал Мейерхольд. Но как переменился художник с тех пор! Вслед за приведенными словами в его давней статье говорилось: «Литература создает театр». Правда, уже через пять лет, вводя эту статью в сборник своих раздумий о театре, Мейерхольд дал поправку, никем до сих пор не отмеченную. Там говорилось иначе: «Литература подсказывает театр»[[233]](#footnote-234). Подсказывает, а не создает. Это ближе отражало изменившийся взгляд режиссера. А теперь его отношение к «литературе» на сцене стало и вовсе негативным: «литературу» из театра он изгонял. Об этом Мейерхольд пылко твердил в речах и статьях, призывая переделывать пьесы, приспособлять их к текущему дню. Не столько в конкретных образах, сколько в общих настроениях «Зорь» Мейерхольд находил созвучия современности, революции, запросам зала.

{102} Передать в «Зорях» сегодняшнюю героику — такова была первая задача. Имелась и другая цель, тоже шедшая далеко.

Театр РСФСР‑1 виделся Мейерхольду *типовым революционным театром*, за которым последуют многие подобные, под порядковыми номерами отрядов «театрального Октября». «Зори» же представлялись ему *типовым революционным спектаклем* «театрального Октября». Набрасывалась контурная схема спектакля-митинга, игралась революционность вообще, героика как таковая. В других театрах, в других спектаклях схема могла наполняться более подходящим текстом. Мейерхольд предлагал опытный образец революционного зрелища, претендующий на универсальное назначение.

Пьеса, и не только верхарновская, — всякая вообще пьеса рассматривалась лишь как сценарий спектакля. Эпиграфом к очередной статье на эту тему Бебутов поставил слова трагика Муне-Сюлли: «Всякая пьеса — только предлог»[[234]](#footnote-235). Что же касалось «Зорь», то, по остроумному замечанию К. Л. Рудницкого, их текст воспринимался «как некое препятствие. Спорили только о том, в какой мере удалось это препятствие преодолеть»[[235]](#footnote-236).

Мейерхольд считал: не так важно донести полностью и буквально суть произносимых слов из пьесы Верхарна — куда важнее передать общее настроение, порыв, острую для современности идею. Не так существенно, даже совсем не существенно, показать внутренний мир персонажей — гораздо дороже дать им четкую оценку. Незачем играть переживания героев; главное — разжечь революционность зала. Ни к чему конкретность быта, обстоятельств, среды — этого не было и у Верхарна. Пусть заведомо условный Оппидомань — Великоград ни от кого не заслонит зорь мировой революции, забрезживших в России.

«Мейерхольд никогда не чувствовал “сегодня”; но он чувствовал “завтра”», — говорил Вахтангов в 1922 году[[236]](#footnote-237). И «Зори», пьеса социалистических предчувствий, стала в Театре РСФСР‑1 спектаклем о путях в завтра.

Тема будущего, полагал Мейерхольд, и претвориться должна в образности искусства будущего. Таким искусством объявлял себя футуризм. По-латыни futurum — будущее, а русские футуристы называли себя, в собственном вольном переводе, будетлянами. Так возник кубофутуристский облик спектакля.

В. В. Дмитриев был послан Мейерхольдом в Петроград за макетом времен Курмасцепа. Художник, ставший потом выдающимся декоратором-реалистом советского театра, построил на сцене условную конструкцию, подвесил над ней две желтые треугольные плоскости из фанеры и железный конус, что вызвало тогда саркастическую усмешку Луначарского: «Я был очень {103} против крышки рояля, которая летала по небу Оппидоманя»[[237]](#footnote-238). В конструкции была обнажена грубая материальная фактура. Железо, жесть, фанера, доски, веревки, протянутые лучами от пола к колосникам, оттеняли патетику митинговых речей, шелест знамен и пение «Интернационала». На заднем плане сияли окружности, красная и золотая. В абстрактной манере кубизма был написан красно-коричневый занавес Дмитриева, последний занавес в спектаклях Мейерхольда.

Рисунок мизансцен, прямолинейный и аскетичный, вторил геометрии декоративных конструкций.

Мейерхольд и Бебутов отстаивали свое понимание искусства современности как искусства будущего: «Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам… Для нас фактура значительнее узорчиков… *Современному* зрителю — подай плакат, *ощутимость материалов* в игре их поверхностей и объемов! В общем и мы и они хотим бежать из коробки театра на открытые сценические изломанные площадки»[[238]](#footnote-239).

Условный образ спектакля отвечал желанию постановщиков взорвать холодноватую декламационную стилистику пьесы, ринуться поверх этой стилистики к той, что казалась им эстетически революционной. Потому в спектакле был важен не столько конкретный смысл сюжетных ситуаций и монологов, сколько их гиперболизированный бунтарский «надтекст». Главное внимание привлекали не логические мотивировки обобщений, а обобщения как таковые, данные генерально, крупным планом. Поэзия борьбы угнетенных, идущих на угнетателей, торжество победы, реквием над павшим героем — все это, поднятое в масштабах, позволяло сыграть «мятежный дух народа», содержало заряды воздействия на зал.

Аскетически убранная, линейно расчерченная сцена являлась продолжением зала, но зал и сам, разбитый, обшарпанный, продуваемый сквозняками, не располагал к украшательству, не допускал, чтобы сцена выглядела иначе. Вот как описал этот зал Б. В. Алперс: «Чересчур ободранное, походившее тогда на цирк и чересчур холодное помещение не находилось ни в каком контрасте с суровой и скупой на краски обстановкой первых лет революции. Это было привычное помещение для митингов, со стенами, покрытыми пятнами сырости, с сырым синеватым воздухом. Двери этого театра не знали билетеров. Они были открыты настежь, и зимняя вьюга иногда забиралась в фойе и в коридоры театра, заставляя посетителей поднимать воротники своих пальто. С лож были содраны перила. Стулья и скамейки для {104} зрителей были плохо сбиты и нарушали правильность рядов»[[239]](#footnote-240). В таком зале спектакль-митинг был к месту. Прямо в публику подсаживались актеры-«зажигалки», организаторы реакций зала. По ходу спектакля в первом акте с галерки летели прокламации:

Трудящиеся всего мира!

Проклятые границы капиталистических государств душат вас,

разъединяют вас, ослабляют вашу волю к победе.

Сотрите их дружными усилиями!

Стройте Советы! Да здравствует мировая коммуна труда!

Но и многие средства режиссерского воздействия походили на призывы, брошенные в массы.

Подмостки предельно вдвинулись в зал, рампа исчезла, сцену обливали белым безоценочным светом выносные софиты — военные прожектора. Пальба оглушала зрителей, клубы порохового дыма порой заволакивали сцену. Правда, в спектакле не было народных толп, о каких мечтали пролеткультовцы. Масса была превращена в хор: часть разместилась в углу оркестра, сбоку от широкой лестницы, сбегавшей в зал, другая часть — наверху сцены. Голоса полухорий поясняли происходящее, вопрошали и ответствовали, упрочивая слитный рокот сцены и зала.

Хоровые реплики много значили для Мейерхольда. И. В. Ильинский в книге воспоминаний рассказал об отработке соответствующих моментов на репетициях «Зорь»: «Часто одинокие реплики, которые неслись из оркестра, не удовлетворяли Мейерхольда. Была такая реплика: “А почему возгорелась война?” У актеров, которые пробовали ее говорить, она получалась вялой и невыразительной. И вдруг Мейерхольд сам, из зрительного зала, как молния, прорезал репетицию диким, темпераментным выкриком, который можно на бумаге изобразить только таким образом: “*А почему???!!! возгорелась! — война???!!!*” Я помню, как долгое время мы пытались воспроизвести этот выкрик. А выкрик был нужен в пьесе, так как давал современное истолкование событий и служил главным толчком для последующих революционных событий в пьесе. Это, пожалуй, был единственный показ Мейерхольда в “Зорях”»[[240]](#footnote-241).

Общность сцены и зала должно было подтвердить также отсутствие грима и париков у комедиантов. Мейерхольд отменил парики в последнюю минуту: просто не все поспели к премьере, а готовые не устроили его своей традиционной театральностью: не вязались с холщовыми и крашеными в серовато-стальной цвет бязевыми костюмами, с условными формами и безусловной фактурой декоративной конструкции, со всеми этими скособоченными призмами, усеченными кубами и летящими плоскостями. {105} Мейерхольд сразу оценил случайную накладку с париками, ухватился за нее как за стилистический штрих митингующего театра и потом в «Мистерии-буфф», «Смерти Тарелкина», «Великодушном рогоносце», «Земле дыбом» сплошь да рядом обходился без париков и грима уже намеренно. Это помогало актеру-публицисту говорить с залом не только от имени героя, но и от своего собственного имени.

Монументальная сила актерских интонаций сочеталась со статикой поведения. Стоя на кубах, на ступенях лестницы в фронтальных или профильных позах, исполнители простуженными голосами, с каменными лицами, с жестами митинговых ораторов посылали в зал реплики и монологи. Условность такого рода была определена как задача. Это огорчало некоторых критиков. На диспуте о «Зорях» театр упрекали за то, что А. А. Мгебров, игравший пророка, произносил свою речь, высясь на кубе. Маяковский возражал: «Тут товарищ говорил: я видел вашего пророка, и он меня не убеждает, потому что он стоит на кубе. А если я его на чемодан поставлю, это будет большей реальностью? Никакого реального пророка, как вы его ни ставьте, вы все равно не получите!»[[241]](#footnote-242) Заданная статуарность порой шла от условности самого Верхарна. Но она была вынужденной отчасти и из-за уровня актерского мастерства. Должны были пройти месяцы и годы, чтобы случайно встретившиеся актеры Комиссаржевского, Сахновского, Бебутова (бесприютный скиталец Мгебров — не в счет, он ушел сразу) совершили серьезную переподготовку, одолели трудную школу технического тренажа, сделались мейерхольдовцами. И все-таки первые задачи Мейерхольд ставил уже на репетициях «Зорь».

Ильинский сначала расцветил эксцентрикой монолог своего героя, крестьянина Гислена. Это не устроило Мейерхольда, хотя уже в следующем спектакле, в «Мистерии-буфф», он воспользовался эксцентрическими качествами актера сполна. Эксцентрика шла вразрез с замыслом «Зорь». «Товарищ Ильинский, — сказал Мейерхольд, — я ставлю “Зори” не в том стиле, в котором вы хотите играть. Все мизансцены у меня очень скупые, спектакль должен быть монументален. Ваш выбег и ваши метания не годятся, хотя они интересны и талантливы. Я прошу вас стать у этого куба, упершись в него спиной, с раскинутыми руками и взглядом, устремленным в пространство. Вот так и выпаливайте свой монолог. Так будет хорошо. Я вполне понимаю ваше желание бросать что-нибудь в публику. Даю вам слово, что в одной из следующих постановок я предоставлю вам эту возможность»[[242]](#footnote-243). Свое слово Мейерхольд сдержал.

В «Зорях» Мейерхольду нужна была простота сильно действующих средств народно-героической мелодрамы.

{106} В эпизоде на кладбище по широкой, витком винта расходящейся лестнице сбегал с подмостков к публике Шарль Эно — А. А. Надлер и надорванным, хриплым голосом взывал к залу, грубо требовал тут же оценить происшедшее, возмутиться уступчивостью Жака Эреньена, протестовать. Он с такой жестокостью звал к кровопролитиям, что его призыв ошарашивал. Как писал М. Б. Загорский, зрители поражались даже не словам Эно, а «той грубоватой, но животно-темпераментной силе, с какой явлен на театре этот проповедник кровавой гражданской войны»[[243]](#footnote-244). В зал сбегал другой трибун, Ле-Бре — Кальянов, олицетворявший благородный разум и совесть революции. Он перебивал, перекрикивал своего противника-соратника, бросал слова романтического запала. Спектакль не сглаживал, а заострял крайности в революции, но тут же осуждал их во имя подлинно революционного гуманизма. Две речи, произнесенные одновременно, весь этот яростный «диалог наперебой» взрывчато отзывались в зале.

В чеканном маршевом ритме, фиксируя скульптурную статику профильных поз, вели свой диалог вождь восставших Жак Эреньен — Закушняк и капитан вражеской армии Ордэн — Фрелих, договариваясь о братании, о совместном взятии Великограда — Оппидоманя. И опять-таки секрет воздействия заключался не столько в существе произносимого, сколько в поэтизации решимости, самоотверженного благородства.

Величественной скорбью потрясала зрителей Клара — Демидова, жена Эреньена, когда посвящала революции своего сына у тела убитого мужа на площади захваченного Великограда, в разгар празднеств победившего народа. Потрясала, подобно остальным, «не словами, а той удивительной исступленностью, тем громадным размахом скорби, сочетавшейся с победой, с которыми проводится артисткой эта последняя сцена на площади города», — писал Загорский. Новую встряску в ряду революционных эмоций давал траурный митинг: гимн, шелест знамен, призывные речи, как равноправные способы воздействия, подымали на ноги зал.

Последняя картина спектакля больше всех остальных «была рассчитана на непосредственное вовлечение в игру зрителей», — указывал А. В. Февральский. Как раз здесь красноармейские части и другие отряды организованного зрителя легко вступали в действие «со своими знаменами и оркестрами»[[244]](#footnote-245). Существует немало свидетельств подобного соучастия. «Торжественно и грозно раздаются звуки похоронного марша, — писал Э. М. Бескин. — Я видел, как зрители-красноармейцы инстинктивно снимают шапки. В театре ощущается биение общего пульса, общий {107} ритм. А когда над гробом убитого руки рабочих ударами молота сокрушают колонну власти старого мира, весь зал и актеры сливаются под звуки “Интернационала” в клятве построить новый мир»[[245]](#footnote-246).

Восторги подобного рода невольно выдавали и уязвимое в режиссуре спектакля. Эмоция, темперамент наступали на слово и смысл, а идея о предмете заменяла самый предмет, вторичные значения образа представали в отрыве от отброшенных исходных. Загорский одинаково превозносил «тот налет митингования, который лежит на всем спектакле, те поразительные прорывы в ходе сценического действия, хаотичность и беспорядочность в развитии интриги, сумбурность, запутанность и неясность всего эпизода со стачкой рабочих и восстанием на Авентине, раздвоение симпатий зрителей между Эреньеном и его противником Эно, убивающее всякую возможность целостного реагирования зрителей и вовлечения их в действие, и вообще все то *несоответствие слов с тем пафосом и эмоцией*, которые вложены в них постановщиками». Вместе взятое, это рассматривалось как откровение и как универсальный ключ к любой пьесе. «И *потому*, в результате, перед нами некое театральное событие», — заключал Загорский[[246]](#footnote-247). Желаемое сходило за сущее, замысел — за воплощение, срыв — за доблесть. И все-таки в итоге прав был Загорский: событие состоялось.

Общую сюжетную основу пьесы спектакль-митинг попирал то и дело. Вскоре после премьеры режиссура стала включать в действие отклики сегодняшней жизни, героическую хронику дня, откровенно взламывая сюжет, но еще более выделяя сродство политических эмоций. Начало положил сценический отклик на взятие Перекопа. Энергия живого факта и его радостного массового восприятия, выбив зал из условий игры, давала затем бурное насыщение тому конденсатору революционных зарядов, каким, по замыслу режиссуры, должен был стать этот спектакль.

То, как подавался со сцены отклик, недостаточно ясно. Данные разноречивы. Наиболее подробные наименее достоверны. Например, Х. Н. Херсонский обстоятельно рассказал о том, как он, играя Вестника в «Зорях», докладывал со сцены о взятии Перекопа в самый день события, то есть 11 ноября 1920 года, через четыре дня после премьеры «Зорь», причем текст монолога будто бы составили постановщики[[247]](#footnote-248). Версию Херсонского ставят под сомнение данные газетной хроники. Судя по ней, со сцены читали победную реляцию о взятии Перекопа «Штурм {108} крымских перешейков». Датированная 13 ноября, она 17 ноября появилась в «Известиях» и впервые прозвучала в «Зорях» назавтра по выходе газеты.

Печать извещала: «В “Театре РСФСР” в четверг, 18 ноября был произведен первый опыт введения в пьесу “злободневного” сообщения… В 5‑й картине появляющийся по ходу действия разведчик, прежде чем начать свою реплику, обратился к герою пьесы, Эреньену, со словами: “То, о чем я должен вам рассказать, бледнеет перед теми гигантскими событиями, которые разыгрались на театре военных действий в Крыму”».

И разведчик прочел сообщение с фронта. Далее говорилось, что оно «было принято аудиторией как кульминационный пункт, наивысшая точка в развитии всего сценария “Зорь” и было встречено сначала насторожившимся ожиданием, а затем бурными аплодисментами. Необычайное сообщение разведчика несколько раз прерывалось аплодисментами взволнованного зрительного зала. По окончании сообщения откуда-то сверху раздалось пение: “Вы жертвою пали…” Публика встает со своих мест и в глубоком молчании слушает. После этого разведчик продолжал свой рассказ, связанный с дальнейшим ходом сценического действия. И что изумительнее всего: никакого перерыва или ощущения чего-то извне привнесенного в ход действия никем не почувствовалось»[[248]](#footnote-249).

Газетный отчет сам походил на победную реляцию. Но из сказанного в нем не следовало, что победа была полной. Пение похоронного марша предполагало, конечно же, не «глубокое молчание», а истовое соучастие зала. Этого не получилось. Все же опыт оказался перспективным и был продолжен. Хроника сообщала, что реляция с фронта читалась в «Зорях» ежевечерне[[249]](#footnote-250). Мемуаристы вспоминают, как после речи Вестника иные энтузиасты из зрительного зала выбегали на сцену-трибуну и сами импровизировали ответные зажигательные речи. Среди подобных полулегендарных рассказов любопытен в особенности такой:

«Вестник произнес слова, которые ему надлежало произнести, публика, как всегда, ответила аплодисментами, и тут внезапно на сцену вышла женщина в кожаной тужурке с маузером и отдала честь Эреньену. Помрежи, ведущие спектакль, растерялись. Задержать самозваную актрису было невозможно — ее сопровождали рослые моряки… Это была Лариса Михайловна Рейснер… Она подошла к краю сцены и, подчеркнув, что выступает от имени Волжской флотилии, произнесла поистине пламенную речь о победах Красной Армии, об отважных операциях моряков на Волге и на Каме… Она снова отдала честь Эреньену и извинилась за свой порыв. “Вы настолько взволновали {109} меня своей игрой, — сказала Рейснер, — что я не смогла усидеть на месте”. Этот спектакль в спектакле явился для Мейерхольда настоящим праздником…»[[250]](#footnote-251)

Режиссуре был дорог неиспробованный раньше и словно сам себя породивший способ поднять зал. При наличии зала единомышленников способ воздействия мог возыметь должный эффект. Поэтому зал служил экспериментальной площадкой почти в той же мере, что и сцена. Многие театры ставили тогда «народные» спектакли, на которые устраивались культпоходы, но только здесь так настойчиво пробовали превратить организованного зрителя в соучастника действия. Не всегда бралась в расчет природа зрительского восприятия: далеко не каждый зритель склонен подвергаться натиску со сцены, включаться в игру, петь гимны и скандировать лозунги вместе с актерами. Мейерхольду подчас изменяло чувство реальности. Природу зрителя он думал переделать враз, а с ней штурмом решить и другие вопросы нового театра. Иногда он заполнял зал воинскими частями и стимулировал зрительские реакции на буквально понятых началах воинской дисциплины.

24 ноября «Зори» исполнялись для красноармейцев московского гарнизона. «Особенность этого спектакля, — поясняла печать, — заключалась в том, что на нем была осуществлена первая попытка активного слияния зрительного зала со сценой. Красноармейцы придали спектаклю праздничный характер: своими знаменами и оркестрами они участвовали в ходе всего спектакля, активно реагируя на все его наиболее значительные моменты»[[251]](#footnote-252). Реакции зрителей заблаговременно выверялись и разыгрывались по нотам. Играть перед таким и вместе с таким залом было для актера, возможно, одним удовольствием. Но условия жизни спектакля были искусственными, подобное взаимодействие подменяло и отменяло момент воздействия. С другой стороны, не каждое представление «Зорь» удавалось обеспечить заранее налаженным контактом зала и сцены, и тогда реакции возникали самые непредвиденные. Вообще зал наполнялся с натугой. Случалось, он пустовал.

Мейерхольд выстроил типовой спектакль-митинг эпохи «военного коммунизма», но одно представление не походило на другое. Давало себя знать и то, что сработан он был в жесткие сроки. Не все находки режиссуры закрепились достаточно в игре участников, не все задачи на выразительность, на воздействие оказались выполненными, не все реакции зала совпали с предусмотренными. Временами пробегал холодок отчуждения в разношерстной публике рядовых представлений — она частью противилась столь мощному воздействию, частью не понимала или не принимала «условий игры» эпического театра Мейерхольда. {110} Да этот театр и сам только еще начинал вырабатывать свою эстетику, негативно отталкиваясь от прошлого.

Зал, а с ним и критика, расходился во мнениях.

Через день после премьеры рецензент «Известий» кратко приветствовал «радостный, волнующий спектакль», который имел «у собравшейся рабоче-красноармейской аудитории шумный успех. Интернационал последнего акта был с большим подъемом подхвачен всем залом». О спорности спектакля говорилось вскользь и миролюбиво: «С многим, в частности с самой переделкой, можно спорить, но несомненно, что постановка имеет большое агитационное значение и что она является первым опытом активного вовлечения зрителей в театральное действие»[[252]](#footnote-253).

Спорное в «Зорях» — режиссерскую драматургию, вольное осовременивание текста и ситуаций — куда решительней осудила Н. К. Крупская; ее статья появилась днем позже в «Правде»[[253]](#footnote-254). Речь шла о том, что переадресовка «Зорь» русской революции бросала тень на саму революцию, произвольно изображая ее мотивы, ее движущие силы, характеры ее участников. Крупская резко отрицала и футуристское убранство сцены: «Что такое? Большой круг на золотой бумаге, доска в воздухе — не то аэроплан, не то доска, которую подвешивают маляры, когда красят дом, какие-то кубы, цилиндры, плоскости, которые торчат в самых противоестественных, противных законам природы сочетаниях. Люди в цилиндрических каких-то одеждах, нарочито грубых и некрасивых, бесстрастно с каменными лицами выкрикивают стихи Верхарна. Мартобря какое-то».

И другие критики «Зорь» отмечали, что образность футуризма затрудняла восприятие — особенно мешала она той неискушенной публике, на которую зрелище, собственно, было рассчитано.

Но у спектакля находилось и немало защитников.

Прямо или косвенно против заметки Крупской был направлен критический залп «Вестника театра»[[254]](#footnote-255). Заодно и Керженцев словно бы в пику Крупской находил недостаточной режиссерскую переделку текста и предлагал довести ее до конца: «Пафос Верхарна слишком холодный, философско-книжный… Нужна какая-то основательная переработка текста». Не устраивало его и отсутствие тысячных толп на сцене. Но Керженцев должен был признать, что, несмотря на это, постановка, выполненная «с чрезвычайной простотой технических приемов, с большим {111} остроумием и редкой для наших театров смелостью, является одним из наиболее значительных фактов театральной жизни за последние годы»[[255]](#footnote-256).

Два понедельника — 22 и 29 ноября шел диспут о «Зорях» в Театре РСФСР‑1, на котором спорили Луначарский, Маяковский, Мейерхольд, Бебутов, Эренбург, Осип Брик, участник спектакля Мгебров, зрители, литераторы, театральные деятели.

На диспуте 22 ноября Маяковский говорил о половинчатом решении верных задач. Считая, что авторы спектакля вступили «на исключительно правильный путь», ибо «вне современности театр существовать не может», Маяковский присоединился к критикам «Зорь» в одном: «Меня эта постановка также не удовлетворяет. Когда я был в этом театре, я ушел, потому что актер два часа говорил о каких-то химерах. В текущем моменте эта химера не участвует». Маяковский требовал гнать с советской сцены книжную образность, «ломать, революционизировать все, что есть ветхого, старого в театре»[[256]](#footnote-257). Драматургическая основа и на его взгляд была самым уязвимым местом зрелища.

Мейерхольд и Бебутов в переработке текста действительно остановились на полпути. От Верхарна уйти не удалось, к новой, полностью современной пьесе они не пришли. Да и возможно ли было прийти к этому?.. Нужна была просто другая пьеса — пьеса, какой молодая советская драматургия еще не создала. Ничего не оставалось, как продолжить работу над текстом. Под влиянием критики (на это уже указывал И. И. Шнейдерман[[257]](#footnote-258)) сложилась вторая редакция «Зорь».

А диспуты о «Зорях» породили своеобразную традицию. В дни, свободные от спектаклей, в Театре РСФСР‑1 продолжались дискуссии о новых путях искусства — понедельники «Зорь».

В полемику вмешался и творческий антагонист Мейерхольда — А. Я. Таиров. Придя как-то на один из понедельников «Зорь», он начал свою речь с того, будто «агитационный театр после революции — это все равно, что горчица после ужина»[[258]](#footnote-259), — и изрядно пострадал от оппонентов за опрометчивую шутку. В жажде реванша он устроил у себя в Камерном театре контрдиспут «Сумерки Зорь» и учинил там разнос мейерхольдовского спектакля. Былое краткое сотрудничество Таирова и Мейерхольда в разработке постановочного плана «Обмена» Клоделя (премьера в Камерном театре — 20 февраля 1918 года) обернулось обменом полемическими колкостями.

{112} Пристрастный отзыв о диспуте в Камерном театре дал М. Б. Загорский[[259]](#footnote-260), заведующий литературной частью Театра РСФСР‑1. Попутно влетело новинкам Таирова — «Принцессе Брамбилле» и «Благовещению»: они в самом деле полярно противостояли «Зорям» по содержательной и образной сути.

Не остался равнодушен к «Зорям» и театральный Петроград. Нет, газета «Жизнь искусства», орган ПТО, руководимого М. Ф. Андреевой, по-прежнему не питала доверия к новшествам Мейерхольда. Молодой В. Б. Шкловский сердито насмехался там над «Зорями». Суровое и сложное в поставленных Мейерхольдом творческих проблемах, даже неприютный быт руководимого им театра оценивались без жалости. «Рампа снята. Провал сцены ободран. Театр похож на пальто с выпоротым воротником… — писал Шкловский. — Люди в пиджаках в оркестре должны слить сцену с публикой, и для того, чтобы это было легче, сняли рампу». Но этого не получалось. Не возымел эффекта и эпизод с Вестником, читавшим о Перекопе. «На сцене поют похоронный марш, публика встает и… стоит. Митинг не удается… Публика бастует. В любом митинге она ведет себя оживленнее, чем на этом митинге в костюмах… Пьеса, пусть плохая пьеса, уничтожена митингом до конца; митинг не удался, не удалась и борьба между митингом и пьесой». Фраза из рассказа Тэффи, ставшая заголовком рецензии[[260]](#footnote-261), призвана была подчеркнуть никчемность изобретательства Мейерхольда.

Но Шкловского резковато поправил через десять дней Радлов. Петроградский режиссер, отвергая многое в замысле и конструкции «Зорь», счел их самой значительной из московских премьер. «Неудачные “Зори” победили изысканную “Брамбиллу”», — заявлял он[[261]](#footnote-262), включаясь в спор москвичей.

Тем временем Мейерхольд и Бебутов подготовили вторую редакцию спектакля. Еще раз пересмотренный текст позволил снять с Эреньена подозрения в соглашательстве и т. д. В этом виде «Зори» исполнялись с 27 декабря 1920 года до 1 мая 1921 года, когда их сменила «Мистерия-буфф». Окончательный текст[[262]](#footnote-263) запечатлел драматургию митинга. Ораторы, иногда наперебой, взывают к залу, к массам, чтобы призвать к участию всех и заручиться всеобщей поддержкой.

Впрочем, и этот текст окончательным был не во всем. Режиссура искала поводов, чтобы перебить его подходящим фактом {113} дня, отозваться на современное, дать перекличку времен. Например, в годовщину «кровавого воскресенья» — 22 января 1921 года «в картине митинга на кладбище артист, игравший разведчика, сказал краткое слово в воспоминание о расстреле манифестантов у Зимнего дворца и о революции 1905 года. Горячая и искренняя импровизированная речь артиста была покрыта пением “Вечной памяти” павшим и громогласным “ура”, подхваченным всем залом, в честь победоносного русского пролетариата»[[263]](#footnote-264).

Иначе говоря, пересмотру подверглось текстовое наполнение диалога, и прежде мало занимавшее режиссуру, а не генеральный прием спектакля-митинга.

Как бы там ни было, «Зори» ждала участь многих и многих спектаклей. Постепенно интерес публики схлынул. Организованный зритель, рабочий и красноармейский, случалось, доставлялся в Театр РСФСР дважды и трижды, чтобы заполнить пустующий зал, чтобы продлить жизнь действительно необыкновенного произведения.

Профсоюзная печать понемногу усомнилась в пользе подобных мер. Корреспондент «Гудка», заступаясь за ни в чем не повинного массового зрителя, рассказал, как спросили «одного красноармейца: нравится ли ему пьеса и который раз он смотрит ее», и тот ответил, что «пьеса не нравится, а смотрит он ее в третий раз…

— Зачем же вы третий раз смотрите ее?

— Пригоняют, — злобно пробурчал красноармеец.

Слышите, товарищи из I театра РСФСР? — патетически вопрошал автор заметки. — *Пригоняют*! Ведь в этом коротком слове ваш приговор»[[264]](#footnote-265).

Действительно, культпоходы на «Зори» порой превращались в повинность. Ибо многое в спектакле оставалось недоступным рядовому зрителю, а запланированные манифестации в зале творились наскоро, как неизбежный обряд, или не совершались вовсе.

Печать свидетельствовала об этом то и дело. «Постановка “Зорь” абсолютно непонятна для большинства и оставляет рабочего чужим для театра», — писал критик А. И. Абрамов[[265]](#footnote-266). Ему вторил рабочий Ковалкин: «Теперь театр пуст. Рабочие, для которых предназначался этот спектакль, остались холодны, равнодушны к нему. Никакого революционного энтузиазма “Зори” Мейерхольда не создали. И теперь рабочие, отказываясь идти в I театр Советской республики, несмотря на то, что билеты {114} бывают все распределены заранее, говорят, что они жаждут замены “Зорь” хоть затмением солнца»[[266]](#footnote-267).

Защитников спектакля поубавилось. Один «Вестник театра», сделавшись официозом «театрального Октября», стойко отбивал атаки. Вообще же бранить «Зори» стало признаком хорошего тона. Надо было очень верить в идею «театрального Октября», чтобы так отрекомендовать читателям пародию на «Зори», сыгранную 28 марта 1921 года в московском Доме печати, как это делал «Вестник театра»[[267]](#footnote-268). В пародии Н. М. Фореггер с помощью В. З. Масса изображал чеховское «Предложение», поставленное как массовое действо, наподобие «Зорь»: реплики персонажей перебивал хор возгласами и оценками, а к финалу праздновалась революция в Коровьих лужах. Блюм в рецензии уверял, что, глядя на пародию, такую будто бы поощрительную, «Мейерхольд будет заливаться детским смехом громче всех». Увы, Мейерхольду тогда было совсем не до смеха. В упрек ему вменялось и безупречное.

Ответственный работник московского агитпропа К. И. Ландер инкриминировал Мейерхольду то, что он «советизировал эту пьесу, облек ее в живые формы современности, переплел митинговые речи и наши лозунги с пророческими возгласами Верхарна, загромоздил пьесу “батальным элементом” — наполнил сцену и оглушил зал трескотней выстрелов и пороховым дымом»[[268]](#footnote-269).

Это был образчик критики скороспелой и некомпетентной, той именно критики, против которой тогда выступал А. В. Луначарский.

Луначарский и дал объективную итоговую оценку спектакля, его исторической роли в советском театральном процессе. Он писал в 1922 году, что «Зори» хотя «и были неудачно переделаны, все же явились настоящей зарей революционного театра», а «Мейерхольд, следуя своей идее политической и формальной левизны, дал замечательный спектакль». Не без юмора Луначарский признавался: «Я несколько конфузился, когда рабочие, тоже сконфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, указывая перстом на ту или другую подробность декорации, спрашивали меня, что сей сон значит, и, несмотря на это, — утверждал он, — в особенности в первый спектакль, в театре чувствовался подъем и подъем на сцене. Пускай на сцене было слишком много крику, но были настоящие ораторы и революционный энтузиазм. Была новая форма, чистая, величественная, простая»[[269]](#footnote-270).

{115} Во всей своей грубой, шероховатой цельности спектакль вошел в историю советской режиссуры и занял выдающееся место у ее революционных истоков.

Для Мейерхольда «Зори» явились поворотным моментом на его пути искателя, вместе с «Мистерией-буфф». От системы условного театра режиссер шагнул к театру эпическому, к театру революционной публицистики.

## Обновленная «Мистерия-буфф»

Когда «Мистерия-буфф» уже репетировалась, в жизни Мейерхольда произошли перемены. Как сказано, с 26 февраля 1921 года он больше не заведовал Тео. Перемены коснулись и театра. В марте вся группа театров РСФСР была передана из Тео Главполитпросвета в Московский отдел народного образования. Ничем не примечательная, на первый взгляд, передвижка в действительности должна была положить предел системе «театрального Октября». Бывший театр Незлобина спокойно сменил вывеску: вместо Театра РСФСР‑2 он стал называться Театром МОНО‑2; то же произошло и с театром б. Корш — теперь он именовался Театром МОНО‑3, и с «маленькой студией» имени Шаляпина — Театром МОНО‑4. «Театральный Октябрь» потух там, едва занявшись. Лишь несколько незлобинских актеров, среди них Ю. В. Васильева, Б. И. Рутковская, П. И. Старковский, поддались новым идеям — вскоре они пришли к Мейерхольду.

Мейерхольд и его труппа продолжали бороться. Несмотря ни на что, театр сохранял прежнее имя. И после премьеры «Мистерии-буфф» это имя было опять узаконено: Моссовет возвратил театр Наркомпросу, и нарком Луначарский вновь передал его в ведение Тео Главполитпросвета. Добиться этого стоило больших усилий.

Мастеру нездоровилось, он подголадывал, как и весь «командный состав» театра и его «трагикомедианты». Участница спектакля М. Ф. Суханова, игравшая в массовых группах среди ангелов, чертей и вещей, вспоминала, как в перерывах репетиций все вместе с Маяковским ели хлеб, намазанный селедочной икрой. «Мейерхольд репетировал спектакль, больной фурункулезом. Одетый в стеганую куртку, обвязанный теплым шарфом, с красной феской на голове, он вбегал из зала на сцену, выверяя монтировку и делая различные замечания»[[270]](#footnote-271).

Вдобавок, град ударов сыпался на еще не готовый спектакль. На пьесу косо смотрели влиятельные перестраховщики, а с введением нэпа ее постановка казалась им и разорительной. Об {116} этом поведал Маяковский в статье «Только не воспоминания…» Все-таки премьера состоялась 1 мая 1921 года, в назначенный срок.

При всех напастях Мейерхольд стоял на своем, строил революционное искусство. Он по-прежнему сознавал себя вождем «театрального Октября». И все так же его вторая «Мистерия-буфф» в масштабах вселенной славила революцию, победу нечистых над чистыми, осмеивала врагов. Вторая редакция «Мистерии-буфф» сохраняла стержневой замысел первой. Но многое и изменилось, вплоть до особенностей художественной структуры. Сказался стремительный бег времени: первая редакция возникла в начале «военного коммунизма», вторая — на исходе бурной эпохи. Повлияли и уроки «Зорь», и опыт инсценировок тогдашнего агиттеатра.

«Зори» ставились как типовое зрелище «театрального Октября», текст пьесы-сценария можно было менять и осовременивать дальше. «Мистерия-буфф» в Театре РСФСР‑1 давала уже пример такой именно корректуры типовой основы, если за основу брать первую редакцию пьесы Маяковского. Театральная образность по существу осталась прежней, предельно упрощенной, доступной любой агитбригаде. Но сюжетные ситуации, характеристики лиц были пересмотрены в свете углубившегося идейного опыта, с одной стороны, во имя злободневной остроты — с другой. Текст насыщали сегодняшние понятия и репризы, — завтра их должны были сменить другие, подсказанные дальнейшим ходом жизни.

Агиттеатр, во многом обязанный своим рождением первой редакции «Мистерии-буфф», теперь отдавал второй кое-что из накопленного. Эта новая редакция сама испытала воздействие потока агитинсценировок — весьма конкретных откликов на события дня. Ведь в 1918 году Маяковский еще не рассматривал свою пьесу как сценарий спектакля, как подвижный каркас зрелища, детали которого подлежат замене с каждым следующим оборотом земного шара. А теперь драматург специально оговаривал в предисловии это обстоятельство:

«“Мистерия-буфф” — дорога. Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой…

В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-буфф”, меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным».

«Дорога» театра продолжилась иначе, чем предполагал драматург. Вспомнив после многих лет «Мистерию-буфф», режиссура 1950 – 1960‑х годов не стала дальше менять признаки дорожного пейзажа и даже поступилась теми, что имелись во второй редакции. Основой позднейших спектаклей, в том числе спектакля В. Н. Плучека в Московском театре сатиры (премьера — 1 ноября 1957 года), явилась не вторая, а первая {117} редакция пьесы. Плучек писал потом: «Сравнивая первую и вторую редакции “Мистерии”, мы неожиданно убедились в том, что устарела именно вторая». Померкли, ушли в небытие многие реалии метафорической ткани, забылись поводы для намеков и шуток. «А вот общее и принципиальное изображение революции, данное в первой редакции, не устарело… — утверждал Плучек. — Первая редакция “Мистерии” написана, на мой взгляд, сильнее, чем вторая. В ней воплощен восторг Маяковского перед величием нашей революции»[[271]](#footnote-272).

Советом драматурга театры не воспользовались. Однако новейшие постановочные решения, обращаясь главным образом к первой редакции текста, восходят ко второй редакции спектакля. Это закономерно.

Сравнительно более зрелая идейно, искрящаяся живыми откликами дня, вторая постановка «Мистерии-буфф» успешно служила агитационным задачам весны 1921 года. Сдвинулись композиционные пропорции между «допотопным» периодом и новой эрой, наставшей с победой нечистых. Показ современности занял больше места, чем в первой редакции. Теперь сокрушители ада и рая, прежде чем вступить в идиллию обетованной земли, проходили еще период разрухи (весь предпоследний, пятый акт). В «стране обломков» нечистым встречался распространенный персонаж агитпьес — старуха Разруха. Человек просто, превратившись в человека будущего, утратил кое-какие черты анархического бунтарства.

Особенно выросла узнаваемость лиц. Первым среди нечистых стал теперь красноармеец. В перечне чистых появились Клемансо и Ллойд Джордж — гротескные маски ярмарочного балагана. Между нечистыми и чистыми юлил соглашатель-меньшевик, фигура комическая, и причитал: «Милые красные! Милые белые! Послушайте, я не могу!»

Это была узнаваемость злободневного политического обозрения. Подвергались площадной хуле соглашатели и саботажники, интервенты или такие скандальные герои международной хроники, как социал-предатель Шейдеман — его имя получило оттенок нарицательности («публика сидит и тихо шейдеманит»). В навыках «окон РОСТА» вкрапливались новости быстротекущего дня: недавняя дискуссия о профсоюзах, концессии, только что введенный нэп, план электрификации. Одной из новых тем, вошедших в «Мистерию-буфф», Мейерхольд собирался посвятить потом самостоятельный спектакль — «Дифирамб электрификации», задумав его как «феерическую пантомиму с переработанной 3‑й симфонией Бетховена»[[272]](#footnote-273). Замысел не был осуществлен, но не он ли подготовил рождение первого советского симфонического балета — танцсимфонию «Величие мироздания», {118} поставленную мейерхольдовцем хореографии Ф. В. Лопуховым на музыку Четвертой симфонии Бетховена в 1923 году на петроградской академической сцене…

Раньше Мейерхольд сам вводил в условный контекст «Зорь» справки современности. В «Мистерии-буфф» их дал драматург, «поэт театра», член художественного совета, фактический сопостановщик, который позднее, на афише «Клопа» в ТИМе уже формально значился ассистентом режиссера. Это было серьезное преимущество. Оно должно было сохраняться по мере того как новые крапинки жизни заменяли старые. Просторная форма пьесы звала к таким импровизационным заменам: импровизация сродни театру-публицисту. Но мистерия и буфф прежде были стилистически равноправны, а теперь разошлись в своих масштабах на сцене.

Мейерхольд, его помощники Бебутов и Маяковский наполнили зрелище веселой злостью. Непосредственный пафос приятия революции как обновления мира, наполнявший спектакль 1918 года, снизился, а на первый план вышло озорное веселье победителей. Всю величавую торжественность Мейерхольд словно отдал перед тем «Зорям», с их громогласной рубленой статикой, на долю же нового спектакля достались движение, буффонада, эксцентрика, цирк. Народ буйно праздновал победу, хохоча расставался со своим прошлым.

Правильно писал исследователь творчества Мейерхольда Б. И. Ростоцкий: «Главная заслуга Мейерхольда заключалась не просто в использовании условной природы театра, а именно в том, что в своих лучших работах он использовал ее для создания агитационно-политического спектакля, неразрывно связанного с современностью. Так это и было в постановках пьес Маяковского, начиная с “Мистерии-буфф”»[[273]](#footnote-274).

Приемы площадного балагана служили разоблачительным задачам. Высмеивались буржуазные пережитки и церковные предрассудки, политические противники и аполитичные непротивленцы — от меньшевика-соглашателя до Руссо и Льва Толстого. Сатиру сдабривали сильные дозы клоунады. Роль соглашателя вначале репетировал опереточный комик Г. М. Ярон, потом она перешла к И. В. Ильинскому. Рыжий патлатый меньшевик катился по сцене в развевающейся крылатке, спасался под зонтиком от бурь революции, выкидывал фортели, осыпаемый ударами и справа и слева — и чистых и нечистых. Меньшевик был сыгран в приемах циркового коверного, но в его глазах под стеклами очков таился такой неподдельный богобоязненный трепет, что клоунада окрашивалась острой характерностью. «Артист, играющий меньшевика, превосходен, выше всякой похвалы, и вообще игра мне понравилась», — писал Луначарский {119} Мейерхольду 13 июня 1921 года[[274]](#footnote-275). Ильинский играл в том же спектакле и немца, В. Ф. Зайчиков — американца, П. П. Репнин — попа, М. А. Терешкович — интеллигента, Е. А. Хованская — даму с картонками, Б. М. Тенин — бессловесную роль Льва Толстого. Все это были маски политического театра, все они восходили к истокам народной балаганной потехи.

В аду бесновались черти и их чертовски смазливые подружки, все в красном, все в судорогах и корчах пресмыкающегося веселья. Как сообщает А. В. Февральский, «был даже целиком введен цирковой номер… сверху по канату спускался Виталий Лазаренко и проделывал акробатические трюки. Приемы балагана, цирка и пантомимы были рассыпаны в игре и других действующих лиц, в частности чертей»[[275]](#footnote-276).

Разные группы персонажей выходили под соответствующие музыкальные лейтмотивы в оркестре, и комики получили весьма легкомысленную музыку. На мотив разухабистого матчиша («Матчиш — хороший танец…») негус исполнял свой выходной куплет: «Хоть чуть чернее снегу‑с, но тем не менее я абиссинский негус. Мое почтенье». Текст и у Маяковского сам поется, почти танцуется. Под музыку бринди́зи — застольной песни из первого акта «Травиаты» («Высóко поднимем мы кубок веселья и жадно прильнем мы устами…») хор чертей частил: «Мы черти, мы черти, мы черти, мы черти! На вертеле грешников вертим…» Пародийный эффект усиливался пронзительным аккомпанементом медных духовых инструментов. Райские жители тянули уныло дребезжащий аккорд хорала.

Смену «общественных формаций» в ковчеге также сопровождала подобающая музыка. «Монархии» сопутствовал гимн «Боже, царя храни», «демократической республике» — «Марсельеза». Победу нечистых венчали звуки «Интернационала». «Интернационал» на новые слова Маяковского исполнялся и в финале спектакля.

Отдельные патетические эпизоды финала театр перенес в ближние к порталу ложи — во имя единства сцены и зала. Но патетика как раз не составляла сильной стороны спектакля. «Комическое удается лучше, — замечал Луначарский в цитированном письме к Мейерхольду, — а там, где дело о пафосе, то появляется то самое “красноречие”, о котором еще Верлен говорил, что ему следует свернуть шею, красноречие, мало согретое внутренним чувством, длинное».

Фонарщик — И. В. Эллис взбирался по лесенке на барьер бельэтажа и, как вспоминает Э. П. Гарин, вел рассказ об открывшейся его взору обетованной земле, «бесстрашно бегая по кромке очень высокого в этом театре барьера»[[276]](#footnote-277). Такой прием {120} избавлял режиссуру от необходимости изображать землю обетованную на сцене — изобразительность вообще была чужда творческому методу Мейерхольда. Однако условный прием отдавал здесь холодноватой рационалистичностью «Зорь». «Конечно, артист очень хорошо взбирается в ложу, — признавал Луначарский, — но длиннейшая и не вполне вразумительная речь о земле, которую он видит, ничуть не отличает его от тех вестников Расина или древнеклассического театра, какие длиннейшим образом описывают то, что зритель хотел бы видеть».

В другой ложе разместились «вещи», с ними со сцены переговаривались нечистые (шестой акт). Хоровая декламация «вещей» опять-таки показалась неубедительной Луначарскому. «Когда “вещи” гудят свои стихи, то получается впечатление, что, вопреки старанию Маяковского, они остались бессловесными». А когда простоватый батрак — А. Е. Хохлов, оглядываясь на слугу — Б. М. Тенина, на прачку — С. И. Субботину, на швею — В. К. Звягинцеву, обращался к «вещам»:

Товарищи вещи,  
знаете, что?  
Довольно судьбу пытать!  
Давайте, мы будем вас делать,  
а вы нас питать, —

то, по словам Луначарского, публика совсем сбивалась с толку, не догадываясь, что речь идет о символических «вещах», а не о вполне реальных актрисах, которые выглядывали и говорили из-за этих лубочно-размалеванных «вещей»-макетов.

Как бы там ни было, мистерия спустилась с неба на землю. Недаром Маяковский исправил и монолог, который в первом спектакле читал сам, свесившись с софитной лестницы. Тогда человек просто звал нечистых «в царствие мое небесное». Теперь человек будущего (В. А. Сысоев) вел их «в царствие мое земное, не небесное».

Это земное царствие в образе полусферы, положенной на ее поперечный срез, придвинулось к самому залу. Подмостки при помощи наклонной площадки слились с партером как его продолжение, и прямо у ног сидящих в первом ряду поднималось земное полушарие. Там, как в арбузе, был сделан широкий вырез — отдельные мизансцены строились внутри него. На глазах у публики рабочие сцены поворачивали полусферу вырезом к залу — и с земной поверхности действие переключалось в преисподнюю, из люка под Землей выскакивали черти. Пространство вокруг и позади полусферы покрывали комбинации лестниц, переходов, площадок; мизансцены перебрасывались с места на место. По горизонтали, по вертикали, по диагонали — во весь размах сцены, держась за канаты меридианов, располагались актеры в исходной позиции перед началом их действования.

Художники В. П. Киселев (костюмы), А. М. Лавинский и В. Л. Храковский (декорации) намеренно назвали свою работу {121} вещественным оформлением спектакля. Образ строящегося мира, действия рабочих-строителей были важным слагаемым сценической атмосферы. Публика премьеры заставила выйти на вызовы и рабочих сцены.

Легкие строительные конструкции выдавали фактуру дерева. Из них рабочие складывали то ковчег, то нагромождения страны обломков. Ковчег еще более смутно, чем в спектакле 1918 года, намекал на контуры корабля. Различались лишь планы и детали: в центре — «палуба», над ней — «капитанский мостик». Вместе с нижней покатой площадкой они давали три основных вертикальных плана симультанной «декорации» — смелый кивок в сторону средневековой мистерии. Еще выше была площадка, на которой являлся человек будущего. Наконец, в правом верхнем углу висели плоскости: прямые — из фанеры, гнутые — из жести. Посреди сцены во всю ее высоту стоял некий семафор, сколоченный из косых перекладин, — молчаливый регулировщик кипучего сценического движения. Впрочем, ничто в декорациях не посягало на буквальный и однозначный смысл: убранство сцены служило не изобразительным, а выразительным задачам.

Таковы же были и костюмы. А. В. Февральский, без ценных разысканий которого не обойдется любой исследователь темы, пишет: «В костюмировке не было единого принципа. “Нечистые” носили простые синие рабочие блузы, костюмы же “чистых”, “чертей” и “святых” были условными, отчасти в манере живописи Пикассо кубистического периода. Для костюмов “чистых” художник В. П. Киселев деформировал бытовую одежду, вносил в нее элементы эксцентрики, к материи присоединял куски газетной бумаги, куски картона с надписями. Хвостатые “черти” были в подобиях кирас, котелках и манишках»[[277]](#footnote-278). Костюмы, таким образом, тоже «строились». Роль переносных конструкций, сравнительно с «Зорями», возросла, и костюмы входили теперь в их разряд.

Сцена застраивалась снизу доверху и переплескивалась через портал, в бельэтаж. В. И. Блюм писал: «Тт. Мейерхольду и Бебутову удалось удивительно удачно разрешить проблему “междупланетного” пространства — одновременно и мистериального и буффонского. Вверху — рай, внизу — ад, такие мизерные по сравнению с просторным “ковчегом”, игралищем настоящей человеческой борьбы; на отлете — смело выброшенный в зрительный зал кусок Земного Шара. Как осколки этой насыщаемой и завоевываемой трудом вселенной рассыпались по ближайшим ложам бесхитростные, вертепно-наивные “вещи” — прозаические орудия труда»[[278]](#footnote-279).

{122} Стремясь обнажить подноготную театра, Мейерхольд сорвал и занавес, и боковые кулисы, и задник. Сцена просматривалась насквозь, как площадь. Никакое не таинство, а производство, работа, стройка — таков был эстетический смысл и сегодняшний пафос постановки.

Этот смысл, заданный в лоб, разъяснялся уже в прологе-раешнике. Пролог читал В. А. Сысоев с простецкими ухватками зазывалы из ярмарочного балагана. Начинал он угрожающе, предъявляя почтеннейшей публике кулак и состроив зверскую рожу:

Через минуту  
мы вам покажем…

Напугав зрителей, он ухмылялся и миролюбиво объявлял пьесу. Потом, слово за словом, заводил беседу:

почему  
весь театр разворочен?  
Благонамеренных людей  
это возмутит очень.

Шутя и балагуря, пролог доказывал, что так лучше всего. Не только «четвертая стена» психологического театра — все четыре стены опрокинуты, подмостки сравнены с землей, сценическая коробка пущена на слом. Представление строится на глазах у присутствующих — чтоб без обмана, чтоб всем было все видно. Не то что в других театрах!

Для других театров  
представлять не важно:  
для них  
сцена —  
замочная скважина.  
Сиди, мол, смирно,  
прямо или наискосочек  
и смотри чужой жизни кусочек.  
Смотришь и видишь —  
гнусят на диване  
тети Мани  
да дяди Вани.  
А нас не интересуют  
ни дяди, ни тети, —  
теть и дядь и дома найдете.  
Мы тоже покажем настоящую жизнь,  
но она  
в зрелище необычайнейшее театром превращена.

Замочная скважина — иронический термин Мейерхольда. Еще в 1915 году Мейерхольд — «доктор Дапертутто» в издававшемся им журнале «Любовь к трем апельсинам» напечатал статью против психологического натурализма — «Сверчок на печи или у замочной скважины». Теперь Маяковский подхватил термин единомышленника. «Дяди Вани» академической сцены, мхатовская концепция «публичного одиночества» актера подверглись обстрелу. Еще бы! Ведь тогда даже Луначарский {123} заявлял, что «Чехов в нашем русском репертуаре сейчас вряд ли нужен»[[279]](#footnote-280).

Театральный манифест Маяковского — Мейерхольда был конкретно современен. Театр — действие, стройка, производство. Театр — зрелище, игра, в которой приглашают публику принять всяческое участие и сообща высказаться о настоящем. Театр — митинг, где славят героев революции, поносят врагов, где ораторы и слушатели заодно. Страстный митинг. Заразительная игра. Зрелище необычайнейшее.

«И революционность, и “производственность” справляют здесь настоящую оргию, это здесь — среда, атмосфера, в которой зритель, хочет — не хочет, барахтается и купается в течение целого вечера… — утверждал Блюм. — Этот спектакль — мастерская революционно-психологических зарядов»[[280]](#footnote-281).

Пресса была немногочисленна. Г. Ф. Устинов писал, что спектакль «произвел в театре величайшую революцию, значение которой будет оценено только впоследствии. Он пошел против всех условностей сцены. Он сорвал занавес, разрешил публике заглянуть в святая святых театра»[[281]](#footnote-282).

С. А. Марголин заявлял: «“Мистерия-буфф” гудит и взъерошивает сценическую площадку… Спектакль груб, резок, веществен, но мощен. Спектакль мог бы быть еще сильнее, заостреннее, неистовее. Глаже, чище он быть не должен, это не его стиль и не его стихия»[[282]](#footnote-283).

Не все в стиле спектакля и режиссуры поняли даже сторонники. Марголину претило балаганное острословие, снижавшее патетику. Но как раз таким и был замысел: прицел на злобу дня, не то балаганная, не то шекспировская смесь высокого и низкого. Можно было сомневаться в перспективах сценической жизни пьесы — не всякому театру дано импровизировать на маяковско-мейерхольдовском уровне. Марголин беспокоился о другом. И хотя он восклицал: «О, это — совсем не “Зори”, не прежнее искривление трагической поэмы в политический митинг, не риторство и не лед бескровности», — он, сожалея, что буффонада потеснила мистерию, по сути дела звал именно к «Зорям». Свой упрек Марголин высказал и на диспуте 22 мая 1921 года. Ему резонно возражал И. А. Аксенов, ссылаясь на то, что «комически злободневная интермедия буфф имеет наибольший успех у *всей* публики, поддерживая ее внимание и заставляя воспринимать и остальные элементы мистерии»[[283]](#footnote-284).

{124} Не до конца угадал стилевую природу спектакля и Блюм. «Мало разработана группа “нечистых”, — писал он в упомянутой статье. — Рабочие совершенно не индивидуализированы, — и вся эта группа вопиюще статична: в преддверии Обетованной земли они такие же, какими даны с самого начала». Незаметно для себя Блюм повел критику с позиций психологического театра. Ведь Мейерхольд и Бебутов сознательно отказались от индивидуализации, от психологического развития образов. Одинаково одетых нечистых они выводили обобщенно, как массу, как хоровое начало мистерии.

Ошибка Блюма была достаточно распространенной и по тем временам понятной. Стилевую новизну эпического театра, рождавшегося в схватках, сразу постичь было нелегко и самим его творцам. В этой связи показательна дневниковая запись Д. А. Фурманова. Будущий автор «Чапаева», недавно приехавший с фронта, восхитился спектаклем, но усомнился в пьесе. «Сегодня видел “Мистерию”, про которую недавно слышал такие жаркие споры, — писал он 9 июня 1921 года. — Вижу, что споры велись не понапрасну. Тут зачинается совсем новое дело в театре. Новый театр выпирает в публику и душой, и телом. Декорация была мейерхольдовская, постановка прекрасная, дает впечатление грандиозного, значительного, сильного». Но дальше этой постановке противопоставлялась пьеса: «Не будь Мейерхольда — “Мистерия-буфф” стоила бы половину ломаного гроша: нет психологии, нет логики, ни событий, ни поступков, ни речей. Буффонада». Фурманов руководился опять-таки критериями психологической достоверности, творчески ему близкими. Все же он не мог отрицать, что у Маяковского «в замысле много могущества и размаха. Обольщает новизна, простор и смелость»[[284]](#footnote-285). Дневниковая запись, непосредственная и беглая, во многом объективно отразила задиристую суть зрелища.

Оно вызывало не одни восторги. Не всякий зритель соглашался быть объектом воздействия. Воздействие рождало противодействие. Кулак, для смеха поднятый в прологе, развязал страсти.

Отзывы о «Мистерии-буфф» резко делились. Разошлись они и на диспутах. Против спектакля выступала буржуазная «контра»; это было понятно. Не по вкусу он пришелся театральным староверам; и это можно бы снести. Но на него обрушились в печати и некоторые влиятельные литераторы; это было хуже, чем казалось сначала.

Условную образность «Мистерии-буфф» осмеивал Демьян Бедный. В сатирической поэме «Царь Андрон» («апокалиптическая повесть»), изданной брошюрой в том же 1921 году, он допустил выпады против «верноподданного» футуриста Ятаковского {125} и его «героико-эпической мистерии». Происходившее на сцене рисовалось как заведомая нелепость:

… Представлялась какая-то сплошная небылица:  
Среди смешанных тропических и полярных декораций  
Многочисленные представители всевозможнейших наций  
С диким визгом по сцене глобус возили,  
Полюсы тропикам кулаками грозили,  
Меридианы с параллелями,  
Словно кавалеры с мамзелями,  
Плясали танец какой-то безобразный…

Полемика по творческим вопросам часто сама становится фактом творчества, врастает в ткань поэмы, пьесы, спектакля. Маяковский в своих вещах не скупился на пародийные нападки. Демьян Бедный, полемизируя с ним, искренне отвергал другие пути творчества, кроме собственного. Подобные заблуждения составляют не только слабость, но в известном смысле и силу, и основу своеобразия художника. Здесь не место литературоведческому анализу темы. Необходимо лишь отметить, что в спорах о догматах художественной веры «личное», пристрастное бывает не менее существенно, чем «общее», объективно-творческое: одно диктуется другим, переходит в другое, а истину проверяет жизнь. Поскольку спор двух поэтов время от времени вспыхивал и дальше, он, при неизбежных издержках, привлекал внимание к вопросам творческого многообразия. Справедливо писал А. В. Луначарский в 1925 году: «Мы являемся свидетелями резкого столкновения между популярнейшим поэтом масс тов. Демьяном Бедным и В. В. Маяковским. Жизнь, однако, показывает, что она шире, чем думают сторонники одного какого-нибудь направления». Тут же он отмечал, что Маяковский «представляет собою первоклассный талант», а его поэзия «находит громкое эхо в сердцах молодежи», «становится все более и более близкой новой публике»[[285]](#footnote-286). Права на жизнь имели разные стилевые течения в потоке советского революционного искусства, только не всем критикам доставало широты, чтобы признать это, поступившись собственными вкусовыми предпочтениями.

«Что в этой нелепой, мозаичной, наспех сколоченной пьесе т. Луначарский нашел “ярко коммунистического” — уму непостижимо», — писал упоминавшийся К. И. Ландер. «Беспомощный детский лепет», «жалкий примитив», «неудачные потуги», «яркое выражение бессилия творчества Маяковского» — это еще не самые энергичные оценки пьесы. Не решаясь отрицать успех спектакля, автор брошюры изображал его как скандальный успех: «Рассматривать его как идейный успех значит сознательно спекулировать на понижении художественного чутья и критического инстинкта хотя бы тех же посетителей рабочих. {126} Если превратить весь зал в сцену, устроить до потолка помостки [так!], разбить их на три яруса (рай, облака, ад), протянуть канаты-меридианы, пришпилить к этим меридианам артистов-клоунов, в ад впихнуть десятка два красных чертей, в раю поместить Толстого и Руссо и пр. и пр. в этом роде, то какую бы белиберду ни несли эти актеры, любопытствующие пойдут и будут смотреть, потому что это занятно, как балаган, клоунада. Но эта клоунада не должна же на самом деле лишить нас права критики и оградить пьесу от серьезного разбора и оценки»[[286]](#footnote-287).

Разбор оказался весьма серьезным — но не по существу, а по последствиям и оргвыводам.

«Мистерия-буфф» шла в Театре РСФСР ежедневно с 1 мая до закрытия сезона — 7 июля, вытеснив весь остальной репертуар. На пятидесятом представлении, 1 июля, труппа избрала Маяковского «героем труда». Но с концом сезона оборвалась жизнь спектакля, а вскоре и самого театра.

Гулким эхом мейерхольдовской премьеры прокатились другие постановки «Мистерии-буфф».

В конце июня 1921 года пьеса Маяковского с новым прологом и эпилогом, с купюрами и добавочными репризами шла в немецком переводе Р. Я. Райт на арене бывшего цирка Сала-монского (Цветной бульвар), в честь делегатов III конгресса Коминтерна. Среди зрителей находился Эрнст Тельман.

Ставил цирковой спектакль А. М. Грановский, и в том заключался один из любопытных парадоксов эпохи. Именно этому режиссеру принадлежали обе постановки петроградского Театра трагедии, «Царь Эдип» и «Макбет», из-за которых чуть не сорвалась «Мистерия-буфф» 1918 года («сама Андреева играла саму Леди»). Первоначальные версии спектаклей шли не в Театре музыкальной драмы, а на арене цирка Чинизелли. Следовательно, Грановский, постановщик «Мистерии-буфф» в Мосцирке, имел уже опыт подобной работы. Мало того, он был подготовлен к ней и всей предшествовавшей практикой. Окончив в 1911 году петербургскую Школу сценических искусств, где преподавал А. А. Санин, он три года стажировался в Германии у Макса Рейнгардта и других мастеров, изучая, в частности, их монументальные массовые действа с сотнями статистов, с грандиозными вертикальными и диагональными планами, со скульптурными, а порой и архитектурными мизансценами. Постановки Грановского в цирке Чинизелли во многом опирались на творчески переработанные уроки Рейнгардта.

Цирковую «Мистерию-буфф» Грановский готовил с учетом возможностей арены. Художник Н. И. Альтман, дебютировавший этой работой в Москве, тоже имел за плечами опыт оформителя массовых зрелищ на петроградских площадях. Теперь {127} он выступил соавтором «одной из первых конструктивистских постановок»[[287]](#footnote-288). Как устанавливает А. В. Февральский, «многие сцены разыгрывались на четырех пандусах (закругленных спусках), которые сверху вели на арену. Оркестровая раковина, соединенная с ареной системой лестниц, использовалась для отдельных диалогов, для интермедий (в основу интермедий взяли некоторые части текста, выделенные из общего действия), для апофеоза. Для сцены ада сооружалась пространственная композиция из кубов. “Нечистые” выходили в синей спецодежде, “чистые” — в бытовых костюмах, несколько шаржированных… Спектакль приближался к феерии. В представлении было немало эффектных сцен, остроумных трюков, много красок, танцев»[[288]](#footnote-289).

Действие перебрасывалось с арены на конструктивные пристройки, вспыхивало в разных углах амфитеатра. К участию было привлечено 350 актеров из разных московских трупп, в их числе балетные танцовщики. Это позволяло — в интересах специфически цирковой доходчивости — делить реплику по кускам между несколькими исполнителями, так, чтобы она «выстреливалась» в два‑три приема. Например, по свидетельству Риты Райт, «вместо одной Дамы-истерики появлялись две. Они выпархивали с противоположных концов арены, в элегантнейших туалетах, одна в голубом, другая в розовом. За каждой шел негритенок-грум с грудой нарядных полосатых картонок, словно снятых с полок парижского магазина. И — неожиданным контрастом после элегантных дам — на арену, в полном одиночестве, как рыжий у ковра, выкатывался Соглашатель. Успех был потрясающий. Каждое его появление вызывало дружный смех, а когда его по ходу действия крыли на отборнейшем берлинском диалекте отборнейшей уличной бранью, весь цирк взрывался громким хохотом, а немецкая и австрийская делегации буквально отхлопали себе ладоши»[[289]](#footnote-290). Соглашателя и Интеллигента играл С. М. Михоэлс, пролог и эпилог читал в костюме «красного арлекина» В. С. Канцель (он же исполнял роль Вельзевула). Человека будущего играл А. Э. Шахалов, Австралийца — А. М. Файко, известный в будущем драматург, а тогда актер студии импровизации В. Л. Мчеделова.

Грановский сполна освоил арену, ее возможности зрелища масс. Многие эпизоды действия получили ударную силу цирковых номеров. Критика характеризовала зрелище как «импозантную феерию»[[290]](#footnote-291). Имелась в виду эстетизированная эффектность {128} общего тона циркизации, в отличие от грубых площадных контрастов и намеренной упрощенности постановки в Театре РСФСР‑1.

Спектакль Грановского был фееричнее мейерхольдовского, но, по авторитетному свидетельству А. В. Февральского, и «несколько приглаженным, изысканно-изощренным», вследствие чего «приближался скорее к манере шикарного ревю, чем к духу революционного зрелища»[[291]](#footnote-292). Недоставало сатирической злости, шершавости агитплаката. И если Грановский ставил «Мистерию-буфф» с оглядкой на практику Макса Рейнгардта, то спектакль Мейерхольда во многом предвещал уличную публицистику Эрвина Пискатора и Берта Брехта. Историческая перспектива открывает именно такие рубежи противостояния двух постановок одной пьесы.

В том же году первую редакцию «Мистерии-буфф» ставили в Томске и Краснодаре, вторую редакцию — в Тамбове, Харькове, Омске и других городах. Харьковский спектакль (режиссер Г. А. Авлов) выдержал до 40 представлений, на одном присутствовал Маяковский. К четвертой годовщине Октября вторую редакцию пьесы ставил в Екатеринбурге (ныне Свердловск), в цирке шапито, Г. В. Мормоненко — известный затем кинорежиссер Александров. К первомайскому празднику 1922 года ту же редакцию пьесы показал Н. П. Охлопков в Советском театре в Иркутске и сам читал пролог. Чем дальше, тем чаще заменялись в спектаклях реплики и даже эпизоды — на такую текучесть текста и рассчитана вторая редакция пьесы. Многие постановщики заменяли пятый акт — «Разруха» другим — «Голод». Был случай, когда режиссура провозгласила свой спектакль третьей редакцией «Мистерии-буфф». Но импровизации, как правило, не достигали уровня литературной основы. И не случайно в 1923 году некоторые режиссеры обратились через голову второй редакции пьесы к первой, исходной, введя лишь кое-какие коррективы. Так поступили С. Г. Розанов (с помощью Маяковского) в Опытной школе эстетического воспитания в Москве и З. М. Славянова в казанском Большом драматическом театре[[292]](#footnote-293).

Тем оправданнее обращаться к первой редакции пьесы в наши дни.

## В арьергардных боях

Для 1921 года вторая редакция «Мистерии-буфф» — остро современная вещь. В упоминавшемся письме к Мейерхольду Луначарский подтверждал, что она «остается крупным явлением в области нового нарождающегося театра… Много смелого {129} и в самой постановке… Много коммунистического. Много волнующего и хорошо смешного. В конце концов все-таки один из лучших спектаклей в этом сезоне».

Меньше всего можно заподозрить Луначарского в слепом пиетете к Мейерхольду. Луначарскому претил мейерхольдовский бунт против «буржуазного старья», его не устраивали многие искания мастера. «Но как представитель государственной власти я, конечно, не препятствовал ни в чем футуристам, — писал Луначарский в 1926 году. — Во-первых, других художников под руками у нас не было, во-вторых, совсем не дело государственной власти искусственно задерживать рост художественных школ, выдвигаемых самой жизнью». Луначарский заботился о росте художественных школ, видя перспективу. И для него в ту пору «Мейерхольд явился (может быть, рядом с Маяковским, автором “Мистерии-буфф”) самым талантливым и самым далеко пошедшим представителем именно этой полосы»[[293]](#footnote-294).

Но Луначарский был не всесилен. Как вспоминал он в другом месте, «Мейерхольд встретил не менее врагов, чем друзей. Постановки вроде “Зорь” Верхарна и “Мистерии-буфф” Маяковского отталкивали некоторых своим ярко выраженным футуризмом, но привлекали других не менее ярко выраженным революционным пафосом. Воинствующий Всеволод Эмильевич не только не робел перед довольно густыми фалангами врагов своей “левизны”, в рядах которых было очень много и партийных людей и рабочих, а, наоборот, бросался, чем дальше, тем больше влево»[[294]](#footnote-295).

Мейерхольд был не из тех, кто вступает в борьбу, лишь соразмерив силы и уяснив свое превосходство. Для художника битва за творческие идеи есть битва за жизнь — вне творчества он и в самом деле не существует. Но среди противников Мейерхольд не заметил нового и по тем временам серьезнейшего: имя ему было нэп. Газета «Коммунистический труд» теперь нападала на Театр РСФСР‑1 не столько за футуризм, сколько за нерентабельность. Предвзятость подобных нападок показал заведующий театром С. О. Браиловский в письме, напечатанном «Вестником театра» 15 августа 1921 года.

Письмо появилось не без причины. Уже через несколько дней после премьеры в Театре РСФСР‑1 вопрос о «Мистерии-буфф» всплыл снова, в связи с предстоявшим коминтерновским спектаклем и ассигнованными на него средствами. 24 июня этот вопрос обсуждала особая «тройка». Председательствовал упоминавшийся уже К. И. Ландер. Должно быть по ошибке, «тройка» приписала Театру РСФСР‑1 затраты на постановку «Мистерии-буфф» в цирке — к ней Мейерхольд и его актеры не имели касательства. Исходя прежде всего из финансовых {130} мотивов, но присоединяя к ним и вывод о «политической невыдержанности» пьесы, «тройка» предложила: «впредь никаких средств для I театра РСФСР не отпускать», «немедленно все постановки I театра РСФСР воспретить» и с 1 июля «прекратить выплату жалованья коллективу артистов»[[295]](#footnote-296).

28 июня газета «Коммунистический труд» поместила письмо в редакцию участника «тройки», заведующего художественным сектором Московского губполитпросвета М. М. Бека и сопроводила его заметкой Н. Н. Овсянникова «Бездонная бочка». Этой бездонной бочкой, куда попусту бросали государственные средства, являлся будто бы Театр РСФСР‑1.

Выписка из протокола «тройки», полученная театром, вызвала естественный протест. В ответном письме, посланном 28 июня, творческий коллектив негодовал из-за «столь грубого и невежественного вмешательства в работу театра лиц, по-видимому, совершенно не компетентных в вопросах, которые они, войдя в комиссию, призваны были разрешить»[[296]](#footnote-297). В самом деле, акция ландеровской «тройки» представляла собой одну из тех попыток «самодельного и некомпетентного вмешательства» в творческие вопросы, которые осудила четыре года спустя резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы».

1 июля «Известия» и «Коммунистический труд» напечатали письмо в редакцию Мейерхольда и Бебутова «К постановке “Мистерии-буфф”». В тот день труппа Театра РСФСР‑1 и избрала Маяковского — демонстративно — «героем труда». Бек ответил на письмо бесцеремонной статьей[[297]](#footnote-298). И хотя очередную атаку удалось отбить, тени над театром сгущались. Бека смущало еще и то, что «театр, закрытый органом Московского Совета, нашел сейчас же покровительство в центральных органах Наркомпроса»[[298]](#footnote-299). Имелось в виду то, что Театр РСФСР‑1 с недавних пор был возвращен в административное подчинение Главполитпросвета, органа Наркомпроса. Тем самым Луначарский буквально спасал этот театр от опеки местных организаций. 10 июня 1921 года нарком направил в Тео Главполитпросвета следующий циркуляр: «Согласно постановления Президиума Московского Совета Театр РСФСР (б. Зон) передается в распоряжение Наркомпроса. Настоящим распоряжением передаю его в Ваше ведение для продолжения там начатого уже дела революционного театра под руководством тов. В. Э. Мейерхольда»[[299]](#footnote-300).

{131} Но, как сказано, и возможности Луначарского имели свои пределы. На театр надвигалась реальная опасность. Видный «правдист» Л. С. Сосновский писал: «Театры, ищущие путей революционного творчества, вроде мейерхольдовского или Теревсата, как я слышал, собираются закрыть. Они, видите ли, невыгодны… Я не очень большой поклонник театра Мейерхольда. Но мне странно слышать, когда говорят о закрытии его за убыточностью. Что же? Отдайте в аренду, пусть будут ставить фарсы, миниатюры, кабаре — вот вам и доход»[[300]](#footnote-301).

Между тем театр был полон сил. Печать сообщала, что в нем «идут усиленные репетиции трагедии на музыке — “Риенци”. Макет Георгия Якулова в последней редакции сдан в работу мастерских»[[301]](#footnote-302).

8 июля, назавтра после закрытия сезона, был устроен черновой прогон спектакля в Большом зале Музо (то есть в Консерватории). Основой работы послужила опера молодого Вагнера «Риенци» (1840), написанная по мотивам романа Бульвер-Литтона (1835) о римской революции 1347 года. Плебей Риенци возглавлял мятеж городских низов, становился трибуном народовластья.

Постановщик Бебутов перестроил сюжет, прослоил партитуру драматическими вставками, пересмотрел характеристики некоторых персонажей, кое-кому дал новые имена. Трагическую развязку он заменил триумфом республики. Поэт В. Г. Шершеневич помог ритмизировать текст. В спектакле участвовали, с одной стороны, хор И. И. Юхова и певцы-солисты, которые только пели, а с другой — актеры драмы, которые играли, говорили, двигались, действовали. Симфоническим оркестром дирижировал А. И. Орлов, руководитель музыкальной части Театра РСФСР‑1.

Опыт оперных спектаклей театра-студии ХПСРО, знакомый Бебутову, продолжился по-новому. В отличие от постановок Комиссаржевского, все роли сценически интерпретировали «на музыке» и «после музыки» драматические актеры, трагикомедианты, участники «Зорь» и «Мистерии-буфф»: Риенци — Эггерт и Мухин, Разелли (у Вагнера — Колонна) — Букин, Нина (у Вагнера отсутствует) — Бабурина и Демидова, Адриано — Эллис, Орсини — Терешкович, Брочелли — Даревский, Чекко — Галицкий, глашатай — Местечкин. Отчет о репетиции характеризовал, например, Стефано ди Разелли как «могучего феодала», а Чекко как кузнеца «большевистского» склада. Принципы социальной маски оставались действительны и для этого спектакля. «Найден огненный пафос, эмоции площадной трагедии», — писал {132} рецензент[[302]](#footnote-303). Актер-мейерхольдовец Н. К. Мологин вспоминал: «Кто раз побывал на репетиции в зеркальном зале, тот знает, что “Риенци” звучал всей силой вагнеровской музыки». Проступали контуры «героической драмы», «грандиозной вагнеровской трагедии»[[303]](#footnote-304).

Иначе судил Ландер. «Мейерхольд не замедлил расправиться с ней по-своему», — заступался он за оперу и с ортодоксальных на вид позиций громил постановщика: «Он ввел в оперу элемент современности, переделал исторический сюжет — нельзя же дать победить “белым” и погибнуть идее — и в результате вопреки действительности и истории попытка Риенци увенчана успехом, революция победила!.. Такой прием агитации находится в самом непримиримом противоречии с нашим пониманием процесса истории, и в нашем театре ему не может быть места»[[304]](#footnote-305).

Но Мейерхольд не был автором этого спектакля. Разумеется, он знал все детали постановочного замысла, санкционировал и корректировал их. Цель была общая. Еще совсем недавно, в день первомайской премьеры «Мистерии-буфф», оба режиссера, прячась за прозрачный псевдоним «Озлобленные новаторы», напали в печати на «Кармен», поставленную И. М. Лапицким на сцене «Музыкальной драмы». Восхищаясь музыкой Бизе, они вытаскивали за ушко, да на солнышко привычные несуразности оперной вампуки из-под камуфляжа натуралистических режиссерских приемов. «Мы являемся свидетелями нападок на *все* левое искусство и покровительства “свободной торговле” антитеатральной, безвкусной и разнузданной пошлостью», — писали они[[305]](#footnote-306), словно предвидя участь оперного опыта в собственном театре.

Мейерхольд должен был, да не успел поставить для «Риенци» два пантомимных эпизода — бой и римскую комедию масок «Лукреция», а также ряд «миметических» сцен (театрализованная физкультура) с исполнителями — курсантами всевобуча. Последняя задача особенно привлекала мастера: уходя из Тео, он оставил за собой только один, весьма скромный пост — руководство отделом тефизкульта.

Еще в бытность заведующим Тео его обрадовал призыв Н. И. Подвойского, начальника Центрального управления всевобуча, «сблизить занятия физической культурой с массовым театральным действом. Физическая культура, близость к природе {133} и массовое театральное действо — вот факторы создания нового, коллективистического человечества». Так излагала печать доклад Подвойского в московском Доме печати 9 декабря 1920 года. Мейерхольд, по словам отчета, энергично выступил в поддержку Подвойского. «Необходимо, — говорил он, — сблизить театр с природой и физической культурой и создать новые условия для нового актера — ловкого и сильного. Художественный мир должен сгруппироваться вокруг новой армии и положить начало новой, пролетарской культуре»[[306]](#footnote-307). Здесь начало мейерхольдовской биомеханики — системы актерского физического тренажа, практически развернутой в ближайшем же будущем. В плане тефизкульта Мейерхольд задумал и массовое празднество на Ходынском поле в честь III конгресса Коминтерна; замысел отпал из-за отсутствия средств, но отозвался в других, скоро последовавших действах на открытом воздухе.

Что же касалось «Риенци», опера просматривалась без сцен Мейерхольда. Черновым прогоном жизнь спектакля и завершилась. «На эту постановку не отпущено пока еще ни одной копейки и ни одного вершка холста», — писал И июля заведующий театром[[307]](#footnote-308). Спустя год Луначарский, вспоминая «грандиозный замысел» Театра РСФСР — революционизировать Вагнера, подтверждал: «К сожалению, средств на это у Республики не хватило, и замысел приостановился»[[308]](#footnote-309). Луначарский объективно констатировал прискорбный факт, не вступая в полемику с Мейерхольдом, который чуть раньше, в мае 1922 года, взваливал на наркома ответственность за гибель Театра РСФСР. «Приходится напомнить Анатолию Васильевичу, — говорил тогда Мейерхольд, — что когда труппа Театра РСФСР Первого усердно готовила в своем театре (б. Зон) “Риенци” Вагнера (это ли не театральный Бетховен?), когда мы собирались показать, что в оперном репертуаре имеется опера с большим революционным содержанием, достойная быть поставленной не только у нас, но и в Большом театре, когда мы уже приготовили материалы для прекрасной работы Якулова, когда постановка была наполовину готова, артисты сработали свои партии, а чудесный оркестр дал нам уже возможность сделать публично внесценную постановку, Анатолий Васильевич закрыл Театр РСФСР Первый…»[[309]](#footnote-310) Горечь Мейерхольда понятна, но меньше всех в ликвидации был повинен Луначарский, — он-то делал все от него зависевшее, чтобы театр сохранить.

Опера «Риенци» не была последней работой этого театра, хотя дни его были сочтены.

{134} 7 августа 1921 года Театр РСФСР открыл свой второй сезон новым спектаклем «Союз молодежи, или Авантюра Стенсгора» по Ибсену. Композиция текста, постановка, а также оформление принадлежали В. Э. Мейерхольду, В. М. Бебутову и О. П. Ждановой. Пять актов комедии свелись к четырем, вещественным оформлением служили кубы, выдвижные конструкции — пратикабли и деформированная мебель; вещи на сцене быстро переставлял арапчонок — персонаж, введенный режиссурой, давний участник традиционалистских спектаклей Мейерхольда. Однако новый спектакль традиционалистским не был, стилизация вводилась как способ сатирического остранения буржуазного респектабельного быта. По мере развития действия заострялись линии социальных конфликтов, черты сатирического и трагического гротеска. Последний акт — званый вечер в салоне камергера Братсберга, горнозаводчика, — ставился как трагикомический маскарад. Через сцену пробегал надушенный и нафабренный хищник — адвокат Стенсгор — И. В. Эллис. Шесть театрализованных фигур кадрили с финальным галопом контрастно предваряли разоблачительную развязку. Музыкальным фоном действия служила фортепианная музыка Грига, Шопена, Листа. Среди исполнителей были Х. Н. Херсонский — Эрик Братсберг, О. Н. Демидова — Сельма Братсберг, Р. П. Кречетов — врач Фьельбу, В. Ф. Зайчиков — Люннестад, Е. А. Хованская — мадам Руннхольман.

«Союз молодежи» оказался последней премьерой.

2 сентября 1921 года заведующий художественным сектором Главполитпросвета В. Ф. Плетнев уведомил Театр РСФСР‑1 о том, что его спектакли прекращаются, помещение, имущество и труппа переходят к Масткомдраму. 6 сентября заведующему театром Браиловскому было предписано «без всяких разговоров сдать печать и дела»[[310]](#footnote-311). 10 сентября актеры доиграли последний объявленный спектакль. Ликвидация Театра РСФСР‑1 состоялась.

«Такова деятельность I театра РСФСР, — мрачно резюмировал в своей брошюре Ландер. — Может ли данный театр претендовать на звание первого показательного театра республики? Думается, нет. Намерения у руководителя его были, может быть, и хорошие, но они так и остались благими порывами. На практике же мы имеем ряд жалких, неудачных попыток, детский лепет “Зорь” и шумливую буффонаду Маяковского. Это не достижения, это искания, потерпевшие крах. И основной ошибкой было оставление во главе этого театра Мейерхольда»[[311]](#footnote-312).

Брошюра вышла в серии «Книжки коммунистической критики, литературы и искусства», приговор имел почти официальный смысл. Правда, приговор тогда же пробовали оспаривать {135} в печати. Журнал «Театральная Москва», выходивший под редакцией Э. М. Бескина, открыл свой первый номер резкой отповедью проработчику:

«Нет, т. Ландер, раз вы берете на себя труд, говорить о “театральной политике” как таковой, надо “спокойно зреть” и объективно учитывать, дабы не впасть в “политику личного вкуса”.

Это уж не политика, а фельетон.

И не “наша театральная политика”, а лично *ваша*. Партизанская»[[312]](#footnote-313).

Но к тому времени все оргвыводы были сделаны. Театр перестал существовать. Порыв к революционному творчеству, признанный «благим порывом», для Мейерхольда обернулся драматически.

Непосредственным орудием ликвидации Театра РСФСР‑1 явилась Мастерская коммунистической драматургии. Детище мейерхольдовского Тео, Масткомдрам сыграл неприглядную роль в низвержении Мейерхольда и его театра. 10 сентября «Известия» оповестили, что «по постановлению худож. отд. Главполитпросвета театр РСФСР 1‑й сливается с Мастерской коммунистической драматургии с новым производственным планом. Личный состав театров реорганизуется». Фактически Масткомдрам захватил производственную площадку Мейерхольда и часть труппы.

Мейерхольд не мог пойти и не пошел под начало Масткомдрама. На диспуте в кафе поэтов 30 октября 1921 года режиссер с горечью говорил, что его театр был «целиком брошен в объятия беспомощно путаной Масткомдрам и вынужден ликвидироваться, потому что его руководители отказались работать в таком неприемлемом для себя подчинении». Так сообщал журнальный отчет[[313]](#footnote-314).

С середины сентября на захваченной территории театра б. Зон расположился Государственный театр коммунистической драматургии, опытно-производственная площадка Масткомдрама. Недолгим было торжество победителей. После первого же спектакля («Товарищ Хлестаков») и Гостекомдрам, в свой черед, был раскритикован в печати и закрыт. С ним окончил дни и Масткомдрам.

Мейерхольд тем временем начинал экспериментальную исследовательскую работу в организованных им Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ), вскоре преобразованных в Государственные высшие театральные мастерские (ГВЫТМ). Обобщался опыт, формировалась новая система режиссерского и актерского творчества.

{136} Основы этого творчества сложились в практике Театра РСФСР‑1 и могут быть сведены к следующим пяти принципам:

1. Режиссер идет в авангарде строителей революционного искусства, служит политическим задачам дня и отвергает аполитичную концепцию «искусство для искусства».

2. Дает агитационные зрелища, спектакли-митинги и демонстрации, вовлекает в действие зрителей, устанавливает единство сцены и зала и с этой целью переделывает пьесы, разрушает сценическую коробку и рампу, опрокидывает условную «четвертую стену» бытового театра с ее «замочной скважиной», заменяет социальным анализом анализ психологический.

3. Упрощает и схематизирует вещественное оформление спектакля — в противовес эстетике придворного театра с ее помпезной декоративностью, опирающейся на традиции ренессансной сцены. Добивается воздействия на зрителей при помощи выразительных средств, отменяя иллюзорную (правдоподобную) изобразительность бытового театра.

4. Воспитывает актера-агитатора, который открыто играет свое отношение к образу в ситуации, прямо обращается к залу, не прячась за грим и костюм персонажа, свободно владеет своим телом и заменяет традиционный психологизм динамикой движения.

5. Образы спектакля — социальные маски отражают единство политических современных целей и игровых средств народного площадного театра (русский ярмарочный балаган, итальянская народная комедия масок, виды восточного театра).

Эти принципы Мейерхольд и разрабатывал в ГВЫРМе дальше со своими единомышленниками и учениками, создавая кадры будущего ТИМа — Театра имени Вс. Мейерхольда.

В начале 1922 года к мастеру и его мастерской возвратилось помещение театра б. Зон. Наступал новый этап поисков.

# **{****137}** Глава третья В борьбе за революционный репертуар Организация усилий. Идеи Горького и Керженцева. — Масткомдрам — Гостекомдрам. — Уроки опыта.

Для Мейерхольда название руководимого им Тео обозначало не только Театральный отдел Наркомпроса: оно читалось, можно сказать, и как монограмма «театрального Октября». Театр РСФСР‑1 был знаменосцем и вершиной движения. Под его стягом пробовали, волей или неволей, идти и некоторые другие драматические театры Москвы: бывший Незлобинский (Театр РСФСР‑2), бывший Корш (Театр РСФСР‑3), «маленькая студия» имени Шаляпина (Театр РСФСР‑4). Счет продолжился в периферийных и передвижных театрах. Были среди них убежденные, были и случайные спутники-сателлиты Мейерхольда. Завтео определил спецификацию частей и подразделений своей «армии»: театру Незлобина поручалось культивировать «революционную мелодраму» — «излюбленный народом, но, к сожалению, утраченный род произведений»[[314]](#footnote-315), театру Корша — комедию и т. п. Театр Незлобина, невольный данник «театрального Октября», пал жертвой. Театр б. Корш выстоял, сохранив свой облик труппы мастеров-актеров, быстро снял номерной знак, но вплоть до осени 1925 года назывался театром «Комедия». Творческая практика обоих не была затронута «театральным Октябрем» сколько-нибудь глубоко и в этой связи анализу не подлежит.

Убежденно разделяли позиции Мейерхольда, а подчас состязались с ним в поисках новых организационных и художественных форм отдельные молодые, только что возникшие театры и театральные организации.

{138} Одна из ранних проб советского театрального строительства в сфере репертуара — Мастерская коммунистической драматургии как раз поэтому важна в срезах ее противоречивого и поучительного опыта.

## Организация усилий. Идеи Горького и Керженцева

Деятели советского театра и литературы с первых месяцев революции заботились о репертуаре, созвучном современности. Разные, порой противоположные по творческим взглядам художники и целые художественные течения в этих своих заботах вдруг оказывались соединены незримыми капиллярными нитями. Нужда в новом репертуаре была очевидна для всех. И почти все сходились в том, что снабдить театр таким репертуаром надо немедленно и сообща.

В Петрограде много занимался организацией дела Горький. Чтобы призвать в драматургию свежие силы, он проводил открытые конкурсы. Чтобы применить наличные кадры литераторов, объединял их в совместной широкоохватной работе. Притом он четко различал воспитательные и просветительные задачи создаваемой новой массовой культуры.

Цель социально-воспитательную преследовали конкурс на киносценарий и конкурс на мелодраму, объявленные почти одновременно, в январе и марте 1919 года. В жюри первого конкурса вошли Горький, Луначарский, режиссер Арбатов и др., в жюри второго кроме Горького и Луначарского — Монахов, Шаляпин, Юрьев. Мелодраму, возвышающую и очищающую социальные чувства, Горький противопоставлял бытовой психологической драме, померкшей, на его тогдашний взгляд, вместе с перевернутым историческим бытом. Он считал отжившими пьесы Островского, Чехова и свои собственные: «Если старое умирает — его нужно хоронить, и уж во всяком случае не пьесы Островского, Чехова, Горького и пр. привычный репертуар нашего театра внушат людям новые идеи, чувства, мысли»[[315]](#footnote-316). Мелодрама, с прямотой ее характеров и поступков, напротив, как нельзя лучше могла, по Горькому, ответить интересам общественной педагогики. «Мелодрама попросту в театральном отношении выше других драматических жанров», — полагал тогда и Луначарский, рассматривавший ее как «единственную на наш взгляд для нового времени возможную форму широкой трагедии»[[316]](#footnote-317). Таким образом, интерес Мейерхольда к мелодраме и к театру мелодрамы имел достаточно содержательную предысторию.

Целям просветительным служил задуманный Горьким цикл пьес и сценариев разных авторов под общим названием «Инсценировка {139} истории культуры». Человек народа должен был увидеть свое почетное место в процессе исторического развития и исполниться достоинства, гордости, ощутить прилив творческих сил. Для цикла были написаны весьма непохожие пьесы, разбор которых здесь неуместен: «Рамзес» А. А. Блока, «Василий Буслаев» А. В. Амфитеатрова, «Огни святого Доминика» Е. И. Замятина, «Гориславич» А. П. Чапыгина, «Бакунин в Дрездене» К. А. Федина, «Дантон» М. Е. Левберг, «Парижская коммуна» и «Наследство дикаря» В. Б. Шкловского и др. Горький тоже набросал примерные схемы исторических сцен и написал киносценарий «Степан Разин»[[317]](#footnote-318).

В обоих случаях итоги не были обильны. Все же несколько пьес попало на сцену. Конкурс мелодрам принес «Красную правду» А. А. Вермишева и «Старый мир» В. Я. Шишкова, пошедшие по стране. «Дантона» Марии Левберг сыграл по совету Горького Большой драматический театр. Пьеса Федина была показана в петроградском театре при фабрике Госзнак[[318]](#footnote-319). Пьесы Шкловского шли в Театре политических инсценировок при Политпросвете Петроградского военного округа; режиссировал И. М. Кролль[[319]](#footnote-320). Критик Е. М. Кузнецов находил, что обе они «своей умело найденной формой делают значительно больше, нежели все коллективные потуги “Маскодрам”»[[320]](#footnote-321). Так попутные явления сопоставлялись и связывались в восприятии современности.

Идеи Горького продолжали влиять на судьбы советской мелодрамы начала 1920‑х годов и на раннюю советскую историческую драматургию. Знамением своего времени был и сам по себе коллективистский почин Горького, сплотившего вокруг общественно полезного дела отряд литераторов.

Другой, более утилитарный путь репертуарного самоснабжения предлагал тогда же заведующий Тео московского Пролеткульта П. М. Керженцев. При полном почти отсутствии подходящих пьес не стоило ждать, пока поспеет собственная драматургия. Керженцев рекомендовал брать мало-мальски годную старую пьесу и переделывать ее текст на нынешний лад. Рекомендации адресовались отнюдь не одному Пролеткульту, а всему вообще советскому театру, причем преследовались не столько просветительные, сколько агитационные задачи. Особенно в этом пункте Керженцев приблизился к программе Мейерхольда, где {140} просветительным целям искусства отводилось последнее, если не нулевое место.

«Можно ли “искажать” пьесы постановкой?» — озаглавил Керженцев статью, напечатанную в феврале 1919 года «Вестником театра». Ответ следовал императивный: можно и должно. Пьеса рассматривалась лишь как сценарий спектакля. «Да, пьеса только сценарий, — настаивал Керженцев. — Да, намерения автора для театра необязательны. Да, пьесы можно и следует переделывать. Да, идея автора исказится. Но что же из этого?» Все мнилось простым и самоочевидным. Заканчивал статью почти митинговый клич: «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!»[[321]](#footnote-322) В октябре «Вестник театра» поместил еще одну статью Керженцева на ту же тему. Она называлась коротко: «Переделывайте пьесы!»[[322]](#footnote-323) Вопросительный знак в заголовке сменился восклицательным. Как бы там ни было, призыв имел общий смысл и много значил для тогдашнего театра.

Мечта Горького о театре возвышающей героики, романтической мелодрамы перечеркивала прошлый драматургический опыт писателя и в этом смысле была программой мужественного самоотрицания. Призыв же к переделке чужих пьес стоил Керженцеву меньше. Все-таки именно этому призыву охотнее всего вняла Мастерская коммунистической драматургии, поставившая его на службу задачам «театрального Октября». Практической основой служила концепция Мейерхольда о прикладной роли драматургии в театре, взгляд на драматургию как на репертуар только, с вычетом «литературы» из пьесы, о чем говорилось выше. Прямым образцом служил опыт постановки «Зорь» в Театре РСФСР‑1, где Верхарна переделывали примерно так, как предлагал Керженцев.

С оглядкой на указанные ориентиры Мастерская коммунистической драматургии начала решать содержательные и эстетические проблемы репертуарного производства и сбыта.

## Масткомдрам

«Мастерская коммунистической драматургии была интересным, подлинно большевистским начинанием. Она ставила перед собой задачу изыскивать пьесы на актуальные современные темы, правдиво отображающие новую действительность, воспитывающие {141} зрителя в коммунистическом духе», — писал один из ее активных деятелей, режиссер Л. М. Прозоровский[[323]](#footnote-324).

О выпускавшейся продукции так вспоминал другой работник мастерской, И. В. Нежный: «Это была в основном агитационная драматургия, насыщенная конкретными, злободневными призывами. Она была сильна искренностью чувств, пламенным воодушевлением, необыкновенным энтузиазмом и в значительной мере удовлетворяла спрос на революционную пьесу, предъявлявшийся бесчисленными драматическими коллективами рабочих клубов, красноармейских частей, сельских изб-читален»[[324]](#footnote-325).

Сквозь справедливые, в общем, оценки аналитический взгляд проникнет к внутренним сложностям дела, крупно начатого, но рано павшего жертвой и собственного максимализма, и гигантомании иных руководителей Тео Наркомпроса.

Масткомдрам (или Масткомдрама; встречались и другие сокращения) явился одним из опытных участков нового. Он возник 29 ноября 1920 года в недрах репертуарной секции Тео, когда во главе Тео стоял Мейерхольд, и сначала существовал на правах репертуарно-производственного отделения. А 8 февраля 1921 года «Вестник театра» сообщил, что репертуарная секция Тео вообще упразднена и ее функции переданы Масткомдраму.

«Вестник театра», центральный орган «театрального Октября», в передовой статье прямо связывал с общей программой задачи мастерской, сжато их формулируя:

«Лозунг “Театрального Октября” имеет для нас *конкретное* значение.

Не менее, чем в свое время лозунг политического Октября.

Лозунг этот означает для нас *реальное* овладение самым могучим аппаратом коммунистической пропаганды, как лозунг Октября 17‑го года означал реальное овладение аппаратом государственной власти…

И к этой работе Тео уже приступило.

29 ноября при Тео организована МАСтерская КОммунистической ДРАМатургии»[[325]](#footnote-326).

Базой Масткомдрама стал бывший театр Ф. Ф. Комиссаржевского в Настасьинском переулке. На сцене этого небольшого студийного театра отныне выверялась текущая драматургическая продукция. Мастерская была призвана поставлять революционному театру новый репертуар, созданный путем коллективного творчества: драматурги, режиссеры, актеры, критики-коммунисты сообща, бригадным способом обрабатывали драматургический материал, стремясь претворить в практику сцены девизы «театрального Октября».

{142} Работа имела экспериментальный характер на первых порах и производственный — в ближайшей перспективе. О том, как она была задумана практически, рассказывала информация «Известий»: «Задача мастерской — опытным путем создавать пролетарские, отвечающие классовому самосознанию пролетариата, пьесы и сценарии. Многие вещи пролетарских авторов или “не приспособлены” для сцены, или не всегда во всем отвечают требованиям подлинно пролетарской идеологии. Над наиболее удачными пьесами подобного рода будут все же производиться опыты воплощения их на сцене в измененном виде, отвечающем и требованиям сцены, и требованиям современности»[[326]](#footnote-327).

Практические цели мастерской, стремившейся снабдить театральную сеть страны новым полноценным репертуаром, и экспериментальный характер работы заинтересовали А. В. Луначарского. Нарком поддержал идею организации Масткомдрама и согласился стать председателем художественного совета. Его заместителем в совете был ответственный руководитель мастерской Д. Н. Бассалыго, большевик-подпольщик, член партии с 1904 года, писавший о рабочем театре в дооктябрьской «Правде» под именем Дм. Роднов. Партийным работником был П. И. Ильин, в недавнем прошлом один из организаторов советского театра на Украине, но к сцене практически непричастный. Он вошел в совет Масткомдрама, членами которого являлись и люди творчества: режиссеры В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, П. П. Ивановский, Л. М. Прозоровский, А. Е. Разумный, драматург В. И. Язвицкий и др. Мастерская состояла из литературной и постановочной секций (несколько позже, в связи с подготовкой концертных программ, возникла и музыкальная секция). Постановочной секции была придана небольшая труппа: В. В. Барановская, М. М. Блюменталь-Тамарина, З. Г. Дальцев, О. Н. Фрелих и др.; приглашались и актеры из других театров. Дело ставилось широко. Мастерская была взята на государственный бюджет.

Пьеса, поступавшая в Масткомдрам, передавалась в литературную секцию, где рассматривались ее идейные и тематические, а во вторую очередь — художественные качества и устанавливался характер доработки. После апробации над рукописью трудилась масткомдрамская «четверка»: драматург, режиссер, актер, художник, а иногда еще и критик, и музыкант. И. В. Нежный вспоминал: «Эта группа и работала с автором над его произведением, доводя пьесу, как шутливо выражался Анатолий Васильевич Луначарский, до соответствующей кондиции. В пьесу вносились идеологические, литературные, художественно-режиссерские, театрально-технические поправки»[[327]](#footnote-328). Слова мемуариста почти буквально совпадали с давней информацией {143} театрального хроникера: «Процесс работы таков: текст избранной пьесы детально обсуждается указанной выше четверкой (в случае необходимости еще и музыкантом) с разных точек зрения, соответствующих входящим в состав ее специалистам, которые вносят в пьесу идеологические, литературные, театрально-технические, художественно-режиссерские и т. п. поправки…»[[328]](#footnote-329)

Потом пьесу утверждал к постановке художественный совет. Ее ставил режиссер, входивший в четверку, причем на репетициях доработка продолжалась уже совместно с исполнителями. Художественный совет принимал спектакль, пьеса проверялась на рабочем зрителе в помещении театра в Настасьинском переулке, вывозилась в клубы и снова дорабатывалась. Наконец она издавалась с пометкой: «Коллективно обработана Мастерской коммунистической драматургии и рекомендуется к постановке». Тео распространял продукцию мастерской по своим ведомственным каналам, иногда печатал на страницах «Вестника театра». К августу 1921 года через Масткомдрам прошло до семисот пьес.

Количество, однако, не переходило в качество. Среди отобранных и доработанных пьес немногие заслуживали серьезного внимания даже по тем временам. К этим немногим относились «Бабы» А. С. Неверова. Однажды сюда принес В. Н. Билль-Белоцерковский свою первую, незрелую пьесу из жизни американских безработных «Бифштекс с кровью», уже изданную в 1919 году симбирским Пролеткультом. После коллективной доработки ее поставил Л. М. Прозоровский. Преимущественно же мастерская готовила агитки к текущему моменту, пособия по производственной пропаганде и т. п. То, что доводилось до кондиции, чаще всего принадлежало работникам мастерской.

В. И. Язвицкий написал пьесу «Кто виноват?» («Разруха»), которую определил как «агитку в одном действии». В ней участвовало четыре схематичных персонажа: Рабочий, его жена, старуха Разруха и Организованный труд. Скрюченная Разруха воровато вползала в жилище Рабочего, и у того исчезали со стола миска щей, картошка и хлеб, у жены — иголка с ниткой, так что нечем было залатать мужнину рубаху. Организованный труд — молодой пролетарий в комбинезоне звал зрителей на борьбу с Разрухой, из-за происков которой у народа такая нехватка в предметах первой необходимости. Мысль проводилась в лоб, тема была намеренно обнажена. Но как наглядный урок политграмоты пьеса приносила несомненную пользу. Д. Н. Бассалыго, имевший опыт актерской и режиссерской работы в кино[[329]](#footnote-330), взялся ее ставить сам. В первомайском номере 1921 года ее напечатал «Вестник театра». Она вошла в репертуар Московского {144} Теревсата и многочисленных агитбригад, например исполнялась агитстудией тамбовского Пролеткульта в постановке Н. М. Ряжского-Варзина[[330]](#footnote-331). Такой же прямолинейной агиткой по замыслу и по воплощению была другая пьеса Язвицкого, «Чертополосица», посвященная задачам посевной кампании.

Постоянным автором мастерской был Марк Криницкий (М. В. Самыгин). Популярностью пользовались его агитпьесы «Урок трудовой грамоты», «Новый фронт», — последняя также появилась на страницах «Вестника театра». В постановке П. П. Ивановского исполнялась двухактная комедия Марка Криницкого «Огненный змей», агитировавшая за смычку города с деревней. Крестьяне видели в рядом расположенном заводе «огненного змея», но завод нес новое в их косный быт (электричество, механическая прачечная, детские ясли), и с переделкой быта менялось сознание собственников-единоличников. Эту пьесу Луначарский сочувственно выделял из репертуара Масткомдрама, называя «по существу еще слабые, но где-то, однако, правильными путями шедшие вещи»[[331]](#footnote-332). Похвала была предельно сдержанна, и все же Луначарский переоценивал «правильность» Марка Криницкого. До революции этот автор стяжал себе известность как сочинитель мнимо проблемного, по существу бульварного чтива («Случайная женщина», «Дорога к телу» и т. п.). Горький в 1912 году выразил надежду, что «Марк Криницкий, прочитав однажды свои рассказы, тоже удивится — как однообразны, скучны и ничтожны его герои», как обывательски мелок сам автор «со своими пристрастиями к бездарной болтовне о роковых проблемах бытия…»[[332]](#footnote-333) В этом свете теперешняя «перестройка» Марка Криницкого не могла сойти за идейное прозрение.

Создать поток качественно нового репертуара, вырастить подлинную драматургию из слабого материала не удавалось. Никакие коллективные усилия не приносили, да и не могли тут принести ожидаемых результатов.

А. С. Серафимович так и писал в «Правде» о деятельности Масткомдрама: «Учреждение очень хорошее по заданию и очень плохое до сих пор по выполнению. По заданию — здесь плохие драмы переделываются на хорошие. А на деле — из плохих пьес выходят столь же плохие, слабые, неровные, с газетным языком». Причина виделась в недооценке драматургии как содержательной основы спектакля:

«Может ли пьеса жить без театра?

Может: самый простой сценарий может быть прочитан.

Может ли театр жить без пьесы?

Не может: без пьесы театр пустое здание.

{145} А раз так, — заключал Серафимович, — создание и переработка пьес должны быть переданы писателям, а не актерам, как это было сделано в Масткомдраме… Главполитпросвету необходимо пересмотреть и реорганизовать это учреждение»[[333]](#footnote-334). Художественный совет Масткомдрама специально собрался, чтобы обсудить статью Серафимовича. Луначарский, продолжая считать способ коллективной работы над пьесой в принципе возможным, соглашался с критическими доводами статьи. Напротив, Мейерхольд решительно восстал против критики.

«Изгнать из театра литературу!» — так можно было определить тогдашнюю позицию Мейерхольда. Он уже третий месяц (с 26 февраля 1921 года) не заведовал Тео Наркомпроса и ушел в руководство Театром РСФСР‑1. Незадолго перед тем он и Бебутов писали о своем подходе к «Зорям» Верхарна: «Если посмотреть на то, что мы выбросили из текста, и взвесить этот жирный материал, то мы увидим, что это — литература, иногда хорошая, иногда плохая, но все-таки литература»[[334]](#footnote-335). Драматургов вообще, а драматургов мастерской в особенности, Мейерхольд рассматривал лишь как поставщиков подсобного материала.

И теперь, оспаривая Серафимовича, он, по свидетельству И. В. Нежного, заявил, что «всегда считал вредным и опасным для театра излишний пиетет по отношению к автору… Серафимович дезориентирует работников Масткомдрама, которых, по мнению самого Мейерхольда, скорее можно упрекнуть в недостаточно активном и решительном, как он выразился, воздействии на автора»[[335]](#footnote-336). Луначарский, поддержанный членами совета, возражал Мейерхольду, и тот остался в одиночестве.

Действительно, в мастерской и сами видели, что реальные результаты далеки от ожидавшихся. Ее активный деятель критик В. И. Блюм еще до заметки Серафимовича с грустью писал о вечере, на котором читались пьесы Масткомдрама. Инкубатор был так устроен, что не только «гадкий утенок» из сказки Андерсена, но и заурядные цыплята вылупиться могли с трудом. Не в силах этого отрицать, критик-доброжелатель, критик-единомышленник предлагал компромиссный выход: обрабатывать на новый лад не плохие пьесы, а хорошие, классические.

«Работа над переделками, приспособлениями старого репертуара, — писал Блюм, — генеральный и самый смелый отбор и перелицовка в коммунистическом духе и истине ворохов завещанного нам “старья” — вот лучшая тренировка для молодого, расправляющего крылья коммуниста-драматурга»[[336]](#footnote-337).

Совет восприняли и осуществили буквально.

{146} Масткомдрам поставил пьесу недавно умершего А. С. Рославлева «Почти *Женитьба* по Гоголю», ранее шедшую в Екатеринодаре. Ее рекомендовал Мейерхольд. Отдельные реплики и сюжетные ситуации классической комедии прилагались к текущей международной обстановке под флагом сатиры на Антанту, причем гоголевская сваха Фекла Ивановна преобразилась в Милюкова.

В несколько более живых приемах сатирического обозрения был переписан Д. П. Смолиным «Ревизор» — переделка называлась «Товарищ Хлестаков» и сыграла неожиданную роль в судьбе Масткомдрама…

Обработка классических сюжетов не могла снять с мастерской забот о непосредственно современной агитпьесе, рожденной ситуациями дня. Печать сообщала, что задачи Масткомдрама, «согласно последнему пересмотру их», то есть в свете выводов из статьи Серафимовича, «заключаются в том, чтобы создать коммунистический репертуар и актера коммуниста, а также связаться и связать театры Республики на основах коммунистической идеологии с пролетарскими и полупролетарскими массами путем сценических постановок революционно-агитационного и художественно-просветительного характера». С этой целью предлагался «значительный репертуар художественных коммунистических пьес, готовых к постановке или еще не вышедших из лаборатории»[[337]](#footnote-338). Внимание к драматургической стороне дела подчеркивалось особо. Впрочем, к этому обязывало название мастерской.

Ее репертуарные запасы действительно пополнились. Кроме «Товарища Хлестакова» здесь было несколько новых пьес В. И. Язвицкого («Спасите», «К иудейскому царю», «Кто ловит тараканов»), «Вселенская биржа» М. А. Рейснера из репертуара петроградской «Вольной комедии», комедия-гротеск «Цари», которую написал бывший актер «Кривого зеркала» С. И. Антимонов, трагедия Н. И. Фалеева «Мастера грядущего», уже премированная на конкурсе Тео Наркомпроса, коллективная инсценировка «Железной пяты» Джека Лондона.

Особо афишировалась лубочная сказка Антона Евгеньева «Жар-птица». Печать рекомендовала ее как «идеологический и художественный ответ на “Синюю птицу” Метерлинка»[[338]](#footnote-339), поскольку в ней «резко противопоставляется мелкобуржуазной, мещанской морали “Синей птицы” Метерлинка героический пафос и порыв “Жар-птицы”, олицетворяющей революцию»[[339]](#footnote-340). Театральная полемика велась и в некоторых других названных пьесах.

{147} Большинство из них отвечало задачам сценической агитации. Все-таки попытка строить на такой основе специальный большой театр в центре Москвы была недостаточно обеспечена творчески.

## Гостекомдрам

Руководство Масткомдрама отважилось на рискованный шаг. Углубляя ранее наметившийся конфликт с Мейерхольдом, оно решило завладеть помещением театра б. Зон и поглотить расположенный там Театр РСФСР‑1. Учитывалось и то, что Мейерхольд уже не возглавлял Тео, и то, что как раз тогда Театру РСФСР несправедливо приписали постановку «Мистерии-буфф» в цирке. По стечению ряда внешних обстоятельств Театр РСФСР‑1 был ликвидирован. 10 сентября 1921 года он сыграл последний объявленный спектакль. Непосредственным орудием ликвидации оказался Масткомдрам.

Мейерхольд и наиболее преданные его ученики, естественно, не захотели раствориться в Масткомдраме, когда тот въехал в помещение театра б. Зон…

Со сменой адреса Масткомдрам пережил еще один этап реорганизации. Как отметил в цитированной заметке журнал «Искусство и труд», он превращался «из прежней “лабораторной” мастерской в опытный театр, который в своей работе будет руководиться прежними принципами коллективного творчества». Его новое название было: Государственный театр коммунистической драматургии, сокращенно — Гостекомдрам. Ответственным руководителем оставался Д. Н. Бассалыго, главным режиссером был назначен П. И. Ильин. Оба — коммунисты с дореволюционным стажем партийной работы, и оба — далекие от театрального профессионализма. Но и это последнее сходило за полезное качество. Собственно, именно на это и делалась главная ставка в широко проводимом опыте. Сильно давала себя знать оглядка на Пролеткульт. Недаром в совет театра вошел также В. Ф. Плетнев, заведующий художественным сектором Главполитпросвета и председатель ЦК Всероссийского Пролеткульта, а с ним близкий Пролеткульту режиссер В. В. Тихонович.

Сами того не замечая, руководители Масткомдрама — Гостекомдрама ставили себя и свое дело (труппа насчитывала 58 человек[[340]](#footnote-341)) под неминуемый удар.

Открытие театра состоялось 18 декабря 1921 года. Шел «Товарищ Хлестаков» Д. П. Смолина в постановке П. И. Ильина.

Этот товарищ Хлестаков представлял собой некоего особоуполномоченного из центра, Осип — порученца при нем, Анна Андреевна — регистраторшу, Марья Антоновна — машинистку-«пишбарышню». Товарищ Хлестаков волочился за прекрасным {148} полом и брал взятки у местных ответственных работников. В финале являлся рабочий Кузнецов и сообщал: «По постановлению Центрального Исполнительного Комитета я уполномочен вас всех арестовать и препроводить». Роль Кузнецова взял на себя Д. Н. Бассалыго. Режиссер ввел в спектакль партию певицы: ее исполняли в очередь С. И. Субботина и Е. А. Хованская, перешедшие из закрытого Театра РСФСР‑1. И многие другие роли играли недавние актеры-мейерхольдовцы: Хлестакова — Г. П. Асланов и И. В. Эллис, Ляпкина-Тяпкина, спеца по земотделу — В. И. Букин и А. А. Надлер, Землянику, спеца из собеса — В. Ф. Зайчиков (он сыграл Землянику и на премьере «Ревизора» в ТИМе 9 декабря 1926 года), Луку Лукича, спеца по наробразу — М. С. Местечкин и т. д. Однако утверждающего размаха и сатирической злости тогдашних мейерхольдовских спектаклей здесь явно недоставало.

Художница А. А. Экстер оформила «Товарища Хлестакова» в приемах кубофутуризма. К этому деятелям «театрального Октября» было не привыкать. Но образность спектакля, независимая от пьесы, оспаривала то ценное, что несли находки Мейерхольда тех лет, прежде всего «Мистерия-буфф», потому что заменяла поиски содержательно-новой формы смесью заимствованных готовых приемов.

Премьеру Гостекомдрама печать встретила весьма резко. Рецензия «Правды» называлась «Хлестаковщина», и название содержало в себе оценку деятельности театра. К самой комедии Смолина автор рецензии отнесся почти доброжелательно: «Это ядовитая, подчас весьма остроумная и меткая сатира на хлестаковщину в ее новых проявлениях и типах. Написана для “советских служащих”. Написана местами неплохо. Если бы выбросить второе и третье действия, да уплотнить — получилась бы недурная вещь для Теревсата или Летучей мыши».

Но постановка!.. Она приводила в негодование. Авторы спектакля «добросовестнейшим образом ограбили режиссеров Таирова, Грановского, Комиссаржевского и Мейерхольда. Зрелище получилось неописуемое»[[341]](#footnote-342). Губительность такой эклектики объяснял Л. В. Колпакчи: в спектакле «убили актера — умучили его каким-то бесшабашным темпом, мизансценами, построенными по принципу скачек с препятствиями (жестокий, жестокий режиссер Ильин!), — наконец, костюмами, являвшими собой помесь каменного века с современностью. Актеры, особенно те, которые прошли такую прекрасную школу на этих же подмостках в прошлом сезоне (Эллис, Зайчиков, Надлер, Местечкин)… — все они сделали всё, что могли. Не их вина, что творчество их в целом не доходило до зрительного зала»[[342]](#footnote-343).

{149} «Безвкусный, вороватый, пакостный спектакль, составленный из кусочков чуждого творчества, сдобренный неостроумными ходячими вялыми анекдотами», — писал Ефим Зозуля[[343]](#footnote-344).

Разнородные заимствования определялись одним бранным словом: все сходило за футуризм. С футуризма начинался, как правило, перечень бед и проступков Гостекомдрама.

В рецензии газеты «Коммунистический труд» говорилось: «футуристически размалеванный занавес, какое-то нелепое нагромождение на сцене, уродливо загримированные, чудовищно разодетые, кривляющиеся и прыгающие артисты, пустая и антихудожественная пьеса — все это Хлестаковыми от театра преподносится как коммунистическая драматургия». Заканчивалась рецензия недвусмысленным призывом снять театр «со всех видов государственного снабжения»[[344]](#footnote-345). По призыву и вышло.

Футуристическая внешность спектакля послужила главной причиной, по какой пьеса была снята, а Гостекомдрам закрыт. Он едва успел расположиться в отнятом у Мейерхольда помещении…

4 января 1922 года Гостекомдрам прекратил недолгое существование.

Журнал художественного отдела Главполитпросвета «Вестник искусств» в своем первом номере извещал: «Гостекомдрам после постановки “Товарища Хлестакова”, не удовлетворившей Главполитпросвет, партийные круги и трудовые массы, снят с госснабжения и ныне ликвидируется»[[345]](#footnote-346). Печать приветствовала эту меру, справедливо выступала против того, чтобы дилетантство сходило за образец коммунистического творчества, осуждала безответственную игру понятием «коммунистическое». Г. Ф. Устинов писал: «Сделан первый шаг — уничтожено лишнее, ненужное, что выдавалось за “коммунистическое творчество”… За ним надо сделать и следующие. Надо пересмотреть, что мы имеем, избавиться от лишнего, вредного, чужого и чуждого нам и приняться за организацию коммунистического искусства “всерьез и надолго”»[[346]](#footnote-347). Это было общее мнение.

Удар по самодельщине приостановил занятия авторов Масткомдрама, в частности Смолина, который уже успел подготовить новую перелицовку — «Коммунист поневоле», на сей раз по мольеровскому «Лекарю поневоле»[[347]](#footnote-348). Удар коснулся всего вообще института «коммунистической драматургии». После того как Гостекомдрам был снят с госснабжения, он по условиям {150} сурового нэповского хозрасчета терял материальную базу. В январе 1922 года Масткомдрам перестал существовать. Блудное детище «театрального Октября» закончило свой путь. Бассалыго возглавил новосозданное «Пролеткино» и в 1923 году поставил там приключенческий фильм по сценарию Киршона «Борьба за “Ультиматум”». Среди других его картин — «Рейс мистера Ллойда» (1927), экранизация пьесы Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских». Связи продолжались. Ильин в 1923 году организовал живую газету «Смычка» и стал ее главным режиссером…

Мейерхольд не имел причин оплакивать безвременную гибель Масткомдрама, благо помещение театра б. Зон теперь вернулось к нему. 15 мая 1922 года, на диспуте о «Великодушном рогоносце», мастер высказался кратко и энергично: «Закрывши наш театр, А. В. [Луначарский] водворил там “Гостекомдрам”, являясь членом художественного совета этого театра. Гостекомдрам… представил публике Смолина с его “Товарищем Хлестаковым”, в котором сильной мощью бились грязные волны. Они захлестывали быт нашего искусства»[[348]](#footnote-349).

Но Луначарский имел лишь косвенное отношение к тому, как была сценически истолкована комедия Смолина. Лучше многих критиков спектакля он знал, насколько рискованны и режиссерский дебют Ильина, и опыт этого театра в целом, но все-таки дал эксперименту состояться во имя небесполезных уроков. Вышло хуже, чем ожидалось. И теперь Луначарский обоснованно связывал крах Масткомдрама с общей ограниченностью идей «театрального Октября».

Луначарский писал: «Я было заинтересовался Масткомдрамом. Там было несколько реалистов, быть может, немного слишком застаревших в своих приемах, но которых агитационные задачи нового театра, при искренности отношения к коммунистическим идеалам, могли вывести из этой неприятной рутины… И что же? Масткомдрам получает большой театр. Он открывает его по существу недурным фарсом тов. Смолина. Конечно, надо было его открыть чем-то другим, но все-таки пьеска сама по себе веселая и неглупая. Но вот ее преподносят в ультрафутуристическом одеянии тов. Экстер — и все погибло. С какой стати Масткомдрам связался с тем футуризмом, который погубил гораздо более сильного человека — В. Э. Мейерхольда, — этого я никак не могу понять»[[349]](#footnote-350).

В защите Смолина не было особого пыла. Луначарский словно предвидел, что «Товарищ Хлестаков» откроет вереницу пьес о «новых Хлестаковых», таких, как «Брат наркома» Н. Н. Лернера и другие. По словам исследователя этой темы, {151} проф. С. С. Данилова, в них «мечтательная ложь» гоголевского героя превращалась «в откровенное мошенничество, разоблачаемое при содействии “положительных” персонажей»[[350]](#footnote-351). Все сильно упрощалось и снижалось.

Заключение же Луначарского о Мейерхольде, «погубленном» футуризмом, было преждевременным и поспешным. Имелась в виду ликвидация Театра РСФСР‑1, руководимого Мейерхольдом. По сути своей слова Луначарского были обращены не против Мейерхольда-художника, а против Мейерхольда — вождя «театрального Октября». В полном согласии с письмом ЦК РКП (б) «О пролеткультах», напечатанным в «Правде» 1 декабря 1920 года, Луначарский осуждал «театральный Октябрь» за экстремизм в театральной политике, за тягу к футуризму в эстетике.

Об этом Луначарский многократно говорил и на художественном совете Масткомдрама, но, как писал он теперь, «ничего подобного никак нельзя было втолковать так называемым сторонникам “театрального Октября”. Они были сплошь заражены футуризмом. Принадлежа к левым группам мелкой буржуазии, они безнадежно спутывали свою художественную революцию с пролетарской. Они вновь и вновь вплоть до вчерашнего дня (“Товарищ Хлестаков”) стремились навязать народным массам неясные, сбивчивые, путающие, пугающие формы искусства, отказавшись от всякого содержания, провозглашая своим лозунгом чистый формализм, притом вследствие этого в изысканной структуре формы. Нельзя представить себе чего-нибудь менее подходящего для пролетариата, для крестьянина… И несмотря на все предостережения, несмотря на то, что я беспрестанно повторял вот эти самые идеи, о которых пишу сейчас, все вновь и вновь впадали в тот же самый грех»[[351]](#footnote-352).

Уже давно Луначарский заинтересованно и критично наблюдал зигзаги творческого пути Мейерхольда и еще весной 1908 года назвал его «заблудившимся искателем». Борьба продолжалась с особой остротой после революции — борьба не с Мейерхольдом, а за Мейерхольда, заинтересованная по-прежнему, тактичная; в ней обнаруживались, где надо, терпение и выдержка, а где надо — твердость, но ничто не напоминало сдачи принципиальных позиций.

Оба стремились приблизить расцвет революционного искусства.

Но если в сфере организаторской Мейерхольд хотел быть Суворовым советского театра, то Луначарский был его Кутузовым. Кутузовская тактика и позднее одерживала верх, когда дело шло о руководстве искусством.

## **{****152}** Уроки опыта

«Что за детская наивность — выставлять собственное нетерпение в качестве теоретического аргумента!» — повторял Ленин в 1920 году горькое восклицание Энгельса[[352]](#footnote-353). Речь шла о бланкистской тактике в революции. Аналогия открывалась в порываниях «левых коммунистов» пооктябрьской поры. На свой лад, в искаженных, сдвинутых очертаниях сходные тенденции отразились в боях за новое, коммунистическое искусство. История величия и падения Масткомдрама — не самый крупный, но вполне законченный эпизод из характерных для эпохи битв «нетерпеливых». Признак времени предстает в чистом виде, в четких исторических рамках, поскольку Масткомдрам возник на гребне «театрального Октября», как явственное порождение идеологии «военного коммунизма», и погиб с началом нэпа, скосившего под корень многие другие нестойкие всходы «военного коммунизма».

Самый термин «военный коммунизм» Ленин непременно заключал в кавычки. Как замечает по этому поводу Е. Г. Гимпельсон в превосходно аргументированной монографии, этими своими кавычками Ленин давал понять, «что речь в данном случае идет не о том коммунизме, который был научно обоснован классиками марксизма. Термин “военный коммунизм” носит образный и в значительной мере условный характер, он суммирует ряд присущих экономической политике Советского государства того времени черт, лишь по форме напоминавших коммунистические начала (обобществление всех ресурсов, элементы уравнительности в распределении, свертывание товарно-денежных отношений, натурализация хозяйственных отношений)»[[353]](#footnote-354). В экономике, в государственном управлении страной и т. д. политику «военного коммунизма» никто не «вводил», не «программировал». Она была навязана обстоятельствами исторического момента и проводилась с учетом этих обстоятельств (гражданская война, интервенция и т. д.). «Коммунистическая партия осуществляла меры “военного коммунизма”, считаясь с обстановкой; эти меры были вынужденными, они были необходимы, более того, для пролетарского государства в тех условиях единственно возможными. Альтернативы не было. Однако… ошибку совершали те, которые идеализировали “военный коммунизм”, видели в чрезвычайных, вынужденных мерах вводимые в жизнь начала высшей фазы коммунизма», — обоснованно утверждает исследователь[[354]](#footnote-355).

В ходе подобной идеализации практики возникла особая идеология «военного коммунизма», поработившая некоторых участников процесса, в их числе активных деятелей и защитников революции. Тяжелую, вызванную необходимостью борьбу {153} республики за существование они готовы были рассматривать как сбывшееся торжество подлинно коммунистических идеалов, а суровое подвижничество эпохи выдавать за норму социалистического общежития. Романтическому нетерпению, с каким сущее выдавалось за желаемое, а желаемое — за сущее, сопутствовала порой нетерпимость в полемике, за полемическим выпадом следовал безотлагательный поступок, уже в силу поспешности сплошь да рядом ошибочный. Ошибки восторженного романтизма, как водится, оборачивались горьким разочарованием. Но искренняя, убежденная вера помогала выстоять.

Так было далеко не только в сфере культурного строительства. На X съезде РКП (б) Ленин упоминал о коммунистах, которые вознамерились в два счета переделать экономическую базу страны. Он говорил о них с улыбкой: «И — нечего греха таить — таких фантазеров в нашей среде было немало. И ничего тут нет особенно худого. Откуда же было в такой стране начать социалистическую революцию без фантазеров?»[[355]](#footnote-356) Тем более понятна экзальтация иных пролагателей небывалых путей в искусстве, их скачка в будущее поверх барьеров, в обгон реальности.

Понимая неизбежность подобных суровых романтиков в революции, Ленин, однако, решительно отвергал их систему взглядов, их идеологию, которую они настойчиво выдавали за всеобщую, господствующую идеологию большевистской партии. Ленин был против того, чтобы скороспелые и жесткие фантазии, а тем более вынужденная практика текущего дня сходили за долженствование, за явь коммунистического завтра.

С необходимой прямотой это устанавливает современная нам историческая наука. В цитированном труде Е. Г. Гимпельсон показывает: «В. И. Ленин, Коммунистическая партия считали идеологию “военного коммунизма” глубоко ошибочной и противоречащей теории научного коммунизма. Сложность ситуации заключалась в том, что в обстановке гражданской войны вынужденная и вполне оправданная “военно-коммунистическая” практика питала ошибочную “военно-коммунистическую” идеологию, для которой в стране тогда имелась известная социальная база; она сама была источником иллюзий о возможности ускоренного и непосредственного перехода к коммунистическому производству и распределению. Жизнь заставила проводить меры, которые не только не могли быть предусмотрены, но в обычных, “нормальных” условиях были бы с точки зрения марксистской теории неправильны»[[356]](#footnote-357).

Деятелей Масткомдрама, шире — весь фронт «театрального Октября» — равно воодушевляли как практика «военного коммунизма», оправданная в своей вынужденности, так и ошибочная, {154} волюнтаристская идеология. Это обусловило внутреннюю противоречивость движения, толкало к скоропалительным поступкам, к внутренним распрям, которые оказались губительными.

Особого внимания заслуживают даже не разногласия Луначарского с лидерами Масткомдрама, естественные и очевидные. Тревожный симптом являли раздоры в стане самого «театрального Октября». Тут уже не просто «несколько коммунистов задрались между собой» в споре об искусстве, как говаривал Маяковский. Чтобы завладеть сценической трибуной, Масткомдрам согнал с нее собственного родоначальника и «вождя», коль скоро тот не подчинился захвату. Лишний раз сказались нравы суровой поры, крутые нравы, которые Мейерхольд недавно первый и насаждал в своем военизированном Тео.

В эпохе, которую потом прозвали эпохой «военного коммунизма», хотя сама эпоха так себя и не называла, примечательнее всего не разрушительные, а созидательные ее порывы. В борьбе за новые творческие идеи встречалось подчас не меньше безотчетной сокрушительности, торопливого энтузиазма, чем в ниспровержении «буржуазного старья». Порывы были самоотверженны. Только далеко не все из того, что казалось энтузиастам «коммунистическим» в созданном ими, вышло таким на деле. Недаром Ленин просил, чтобы этим ответственным определением пользовались осмотрительно, и заявлял, что «слово “коммунистический” требует к себе очень осторожного отношения»[[357]](#footnote-358).

Как обнаружила первая же открытая проверка, действительно коммунистического в Мастерской коммунистической драматургии, в методах ее работы и в сути ее произведений содержалось совсем немного.

Это четко детерминированное явление своего времени, вызванное к жизни энтузиазмом суровых и в суровости своей простодушных мечтателей, оказалось сколком более общих процессов, прежде всего применительно к театральному строительству. Судьба Масткомдрама многое поясняет в участи Театра РСФСР‑1. Она бросает свет и на деятельность тех театров, больших и малых, которые так прямо, напоказ, не провозглашали себя «коммунистическими», не включались организационно в орбиту «театрального Октября», однако порывались к революционной идейности содержания, к новаторскому эксперименту в области стиля и жанра, не скрывая своей зависимости от общих тенденций движения в целом, от творческих идей Мейерхольда — в частности и в особенности.

# **{****155}** Глава четвертая Революция и театры «малых форм» О «кривозеркальной» сатире. — Из наследства «Летучей мыши». — Мейерхольд и интимный театр. — Перепутья «малых форм». — «Будем смеяться». — Театры революционной сатиры, — Московский Теревсат.

И жанровая специфика, и идейная направленность отличали новые театры революционной сатиры от театров пародий и миниатюр, продолжавших существовать с дооктябрьских времен.

А. А. Блок писал в 1918 году: «Я много лет слежу за театрами миниатюр, которые занимают огромное место в жизни города; здесь давно есть свои приемы, свои отношения, свои ранги, свои любимцы, свои звезды и звездочки… Можно встретить иногда такие драгоценные блестки дарований, такие искры искусства, за которые иной раз отдашь с радостью длинные “серьезные” вечера, проведенные в образцовых и мертвых театрах столицы». Принимая их с приязнью, Блок не обольщался насчет общего их уровня к началу революции. «Тут есть много своего разъевшегося, ожиревшего, потерявшего человеческий образ, — признавал он, — но есть и совершенно обратное — острое, стройное, оригинальное, свежее. Только все это — случайно, не приведено в систему, мелькнет там и здесь и опять потонет в серой массе; как в самой жизни города; неустроенный организм»[[358]](#footnote-359). Конгломераты рутины и талантов, не организованные большой общественной целью, жались к теневым углам быта, сторонились социальной борьбы.

Таковы были даже первые и лучшие: «Летучая мышь» в Москве и «Кривое зеркало» в Петербурге. Они возникли в 1908 году как закрытые актерские кабаре. Программа шла перед столиками. Звон ножей и бокалов смолкал с началом очередного номера. Со временем столики из зала исчезли, театры кабаре остались только театрами миниатюр. Оба имели в виду {156} публику искушенную, способную разделить их вкус к стилизации и эстетизации темы, готовую принять вторичность объекта изображения в пародии, в иронической парафразе, в беглом дразнящем намеке. Здесь не гнушались и быта, весело его пересоздавая. Все открывалось впервые. К иным находкам успевали чуть прикоснуться, другие лежали нетронутые.

«Малые формы» дореволюционного театра обладали многими безотносительными качествами, кроме одного — качества политической сатиры.

Выдающийся мастер конферанса А. Г. Алексеев вспоминал о начальной поре русского эстрадного театра: «Еще оставался непочатый край сатиры бытовой, еще новыми казались театральные и литературные пародии. Но не было одной — самой благородной области репертуара, которая стала основной после Октябрьской революции: на сценах “Кривого зеркала”, “Летучей мыши”, “Гротеска”, “Би‑ба‑бо” и других театров одноактных пьес почти не было сатиры политической»[[359]](#footnote-360).

Театральная юмористика 1910‑х годов с искренней опаской сторонилась «политики». Впрочем, если бы юмористы театра и хотели засвидетельствовать свой радикализм, им все равно это не удалось бы. Историк русской эстрады Е. М. Кузнецов привел, в сущности, символический пример: смельчак куплетист, намекнув на злобу дня — убийство Распутина, тут же умолкал и дальше показывал одними жестами то, о чем хотел, да не мог спеть. «В заключение артист вытаскивал из кармана большой замок, зажимал им губы, как бы запирая рот, и убегал за кулисы»[[360]](#footnote-361). Куплетисту еще предстояло сказать зычное слово с эстрады: речь шла о молодом Н. П. Смирнове-Сокольском. Но такие куплеты и такая их концовка не нашли бы места на подмостках «Летучей мыши» или «Кривого зеркала»: там публицистики сторонились и как подхода, и как способа подачи.

## О «кривозеркальной» сатире

«Кривое зеркало» называло себя на афишах театром художественных пародий и миниатюр. Но главным образом это был театр пародий на театр. Его создали в качестве ночного артистического кабаре при Петербургском театральном клубе (Литейный, 42) актриса З. В. Холмская и критик А. Р. Кугель. Открылся театр в ночь на 7 декабря 1908 года. Неуклюжий, растерянный конферансье — Ф. Н. Курихин, путаясь в складках занавеса, запинаясь и глотая окончания слов, объявил пародию на новинку драматической сцены «Дни нашей жизни». Авторы {157} пародии, среди них Кугель, перелагали драму Леонида Андреева по рецептам опереточной кухни. Сценка Тэффи «Любовь в веках» подтрунивала над модной «проблемой пола». Шла пародия на танец семи покрывал из недавно запрещенной «Саломеи» Уайльда, за ней имитации, шаржи и т. п.

Опорой репертуара стала «Вампука, невеста африканская» — «образцовая во всех отношениях опера», показанная 18 января 1909 года. Ее сочинил композитор В. Г. Эренберг и поставил режиссер Р. А. Унгерн. В основу либретто лег газетный стихотворный фельетон князя М. Н. Волконского. Фельетон слегка журил цивилизованных колонизаторов-европейцев за их происки в Африке, рисовал простодушие покоряемых туземцев; все излагалось в бойко срифмованных строках. На сцене критика колонизаторов была забыта. Ее сменила критика оперных штампов. В этом именно качестве «Вампука» стала классическим образцом театральной пародии. Уже 17 декабря 1909 года она шла в 100‑й раз, не считая гастрольных выездов[[361]](#footnote-362), а всего прожила на сцене два десятилетия и выдержала свыше 1000 представлений[[362]](#footnote-363). Название «Вампука» поныне остается именем нарицательным, больше того, целым эстетическим понятием, осознанным со временем и означающим выспренность, фальшь, ходульность в оперном, да и не только в оперном деле.

Стихийная эстетическая самопроверка актеров, веселые обзоры театральной повседневности, ироничные ночные смотры ежевечерней сценической практики, свершаясь интимно на плоскости «Кривого зеркала», притягивали людей театра, деятелей смежных искусств. И не было такой сферы искусства, которой не задела бы тонкая, подчас ядовитая усмешка «Кривого зеркала».

В пародиях была злость, была сердитая подчас ирония. Все же они замыкались в кругу специфических тем, подсказанных хроникой мод российского театра, и отворачивались от грубо житейского. Уже в 1909 году критик-большевик В. В. Боровский подметил самое уязвимое в творческой позиции «Кривого зеркала» — аполитичность. Он писал: «Отчуждение, “неприятие” суеты повседневной жизни заметно сказывается на репертуаре “Кривого зеркала”», — в результате театру «грозит опасность выродиться в общество взаимного остроумия литераторов и артистов»[[363]](#footnote-364). «Кривому зеркалу» и года не минуло от роду, когда был дан этот точный критический прогноз.

Но к тому времени театр получил уже всероссийскую славу. Летние гастроли 1909 года в Москве, Киеве, Одессе, Харькове, {158} Екатеринославе (в Одессе и появилась статья Воровского) сопровождались большим успехом. Возвратившись в Петербург, кривозеркальцы отделились от Театрального клуба и покинули особняк на Литейном. В новом зале на Екатерининском канале, 90 не оказалось и столиков. Из ночного кабаре «Кривое зеркало» превратилось в вечерний «театр художественных пародий и миниатюр», как значилось теперь на его афише. Театр начал обзаводиться собственной труппой, например вобрал в свои ряды многих участников «Веселого театра для пожилых людей». Этот театр-мотылек, созданный Н. Н. Евреиновым и Ф. Ф. Комиссаржевским, строил свой репертуар на драматургии Козьмы Пруткова. Шла там и одноактная арлекинада Евреинова «Веселая смерть»: ради нее, собственно, и был создан «Веселый театр». Пьеса говорила о тоскливой неразберихе в непознаваемом мире и звала забыться. Этой декларации раннего театра абсурда посвящался особый пролог: перед началом, как гласила афиша в шутейном тоне, «веселый доктор и оператор Фонфаринелли просил разрешения произнести несколько слов, и разрешение сие ему дано». Театральный ровесник славного доктора Дапертутто, доктор Фонфаринелли (роль играл Ф. Н. Курихин) не оставил заметного следа в истории русских арлекинад. Однако опыт «Веселого театра», стремглав промелькнувший, отозвался на «Кривом зеркале». «Веселый театр» влился в «Кривое зеркало» со своим репертуаром, режиссером Евреиновым и актерами, которые частью и так были общими. Козьма Прутков и здесь стал излюбленным автором. Н. Н. Евреинов в 1910 – 1918 годах пребывал на посту главного режиссера «Кривого зеркала» и снабжал репертуар многочисленными пьесами. Другим постоянным автором и режиссером был Н. Н. Урванцов. «Два Николая чудотворца», — шутливо говорил Кугель о своих режиссерах[[364]](#footnote-365).

«Кривое зеркало» и с приходом Евреинова осталось театром пародий. Постоянной мишенью служил подымавшийся режиссерский театр, немилый Кугелю. В пародийном «Ревизоре» Евреинова пятикратно повторялась вольно переписанная начальная сцена в окарикатуренной трактовке разных школ. Версию исконно-шаблонную сменяла «жизненная постановка» с натуралистическими деталями «под Станиславского», символистская мистерия «под Гордона Крэга», гротеск в духе прусского милитаризма, почему-то связанный с именем Макса Рейнгардта, и, наконец, кинематографическая бессмыслица без диалога, со сценой погони в центре. Роли всюду играли одни и те же актеры: городничий — Фенин, Анна Андреевна — Холмская, Марья Антоновна — Яроцкая, Ляпкин-Тяпкин — Антимонов… В танцевальной интермедии выступали бессловесные Смех — Е. А. Хованская, {159} Сатира — Т. Х. Дейкарханова и др. Чиновник особых поручений при дирекции «Кривого зеркала» — В. А. Подгорный предварял пояснениями каждую следующую режиссерскую версию.

Главным поводом насмешки был Художественный театр. Э. Б. Краснянский, режиссер советской сатирической сцены, вполне основательно замечал, что в пародии «натуралистические тенденции Художественного театра доводились до абсурда»[[365]](#footnote-366). Такую пародию можно было создать и не видя спектакля москвичей, а составив себе общее мнение о режиссуре Станиславского по сердитым статьям Кугеля из журнала «Театр и искусство». Как и в журнале, фактический руководитель театра «Кривое зеркало» Кугель не таил художественных пристрастий. Оттого режиссеры-новаторы осмеивались не менее, а более пылко, чем ветхие ремесленники кулис.

Между тем и содержание, и формы сценических нападок «Кривого зеркала», при всей преданности святыням искусства, сами являли собой невольное театральное новаторство, чуть не раскол, во всех областях: в драматургии, в актерской игре, в той же режиссуре, в сценическом оформлении. А. В. Луначарский обоснованно замечал в связи с дягилевскими сезонами в Париже, что Запад не имеет такого балета, как русский, такого театра ансамбля, как Московский Художественный, и неведом там «театр такой игривой, тонкой иронии, как “Кривое зеркало”»[[366]](#footnote-367).

Иронию утончала до символики, до фантастического реализма инсценировка гоголевского «Носа», показанная в октябре 1915 года, — «Сон майора Ковалева». Название зрелища позволительно было читать с равным правом и так, и этак, спереду назад и сзаду наперед: что «Нос», что «Сон». Написал пьесу А. И. Дейч, режиссировал Н. Н. Урванцов, оформлял Ю. П. Анненков. В лихорадочно пульсирующем темпе сменялись эпизоды действия. Стилевым ключом спектакля была ночная встреча майора Ковалева и его Носа. Только в кошмарном сне можно увидеть такую холодную и мглистую, продуваемую ветрами каменную пустыню, какую показал Анненков. Работа художника предвещала его знаменитые образы блоковского Петрограда, накренившегося от ветра истории, в иллюстрациях к поэме «Двенадцать». По горбатому мосту брел, кутаясь в пелерину, весь белый под треугольной шляпой, зловещий и понурый Нос — Фенин, выхваченный из тумана рассеянным светом фонаря. Против полосатой будки пробовал опереться о другой фонарный столб Ковалев — Лукин, закрученный метелью, фрапированный видом собственного Носа, шествующего в генеральском чине. {160} Нагнетались настроения тревоги, душевной смуты. И издевательским контрастом звучал идиллический эпилог.

«Худощавый чиновник в форменном вицмундире осторожно выходит из боковой кулисы и задергивает занавес, оставаясь на просцениуме. В зале вспыхивает свет, а чиновник не спеша достает из кармана табакерку, запускает в обе ноздри нюхательного табаку, аппетитно чихает и затем произносит слова эпилога», — рассказывал Дейч. На премьере эпилог читал новый актер труппы М. А. Разумный, которому предстояло сыграть немаловажную роль в судьбах театра революционной сатиры. «Какое разнообразное дарование у этого нового для Петрограда молодого актера», — писал рецензент[[367]](#footnote-368).

Здесь уже патриархальные концепции журнала Кугеля и скепсис «Сатирикона» осложнялись воздействиями символистской образности на режиссуру и сценографию.

Оригинальной находкой кривозеркальной сатиры были «торжественные заседания». Приуроченные к какому-нибудь невинному, а то и абсурдному поводу, они несли заряд современной насмешки — разумеется, в пределах все той же театрально-литературной полемики. Таким было «Торжественное заседание, посвященное памяти К. Пруткова». Авторы пародии Н. Г. Смирнов и С. С. Щербаков потешались над юбилейными ораторами. Речь о Пруткове и Антихристе произносил богоискатель Межерепиус — Подгорный; в этом имени угадывался сводный псевдоним Мережковского и Зинаиды Гиппиус. В перемежавшихся атаках «слева» — на Мережковского, «справа» — на Художественный театр определялась позиция «Кривого зеркала», избегавшего крайностей всякого рода.

Симптоматичной жанровой выдумкой этого театра стали монодрамы, обращенные к залу-сообщнику, залу-партнеру; один центральный образ распадался на составные части, розданные двум-трем актерам. Основной автор монодрам Евреинов вкладывал в них свои идеи «интимизации театра» и «театрализации жизни», свой веселый пессимизм. Это давало новый поворот драматической форме, жившей и до Эсхила, и после Чехова. Ибо каждая наступающая эпоха, наследуя формы эпохи предшествующей, преодолевает их, творя свои. Евреинов искал особый, новый жанр монодрамы — жанр монодрамы символизма. Там был предел самовыявления героя, равный саморазоблачению, а с другой стороны — крайняя степень субъективного восприятия мира и оценки действительности.

Евреинов так определял жанровую суть своей монодрамы: «Драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается {161} действующим в любой момент его сценического бытия»[[368]](#footnote-369).

Что это означало конкретно-сценически, показала первая же монодрама Евреинова «В кулисах души» (1912). После пояснительной лекции чудаковатого профессора, который прогуливался у черной школьной доски с мелом в руке, начиналось действие: по ремарке, оно длилось всего полминуты и только затормаживалось и разымалось на сцене, перед зрителями. Декорации Анненкова изображали сердце и нервы человека, колышущиеся портьеры сходили за легкие, и все опиралось на грудобрюшную преграду — на сценические подмостки: это и были материальные кулисы нематериальной души. Внутри души спорили три ее начала: рациональное, эмоциональное и подсознательное — три Я одной личности. Спор шел из-за оценки двух женщин: жены и любовницы-«певички». Каждая, в свой черед, двоилась в душе героя. Мысль автора сводилась к тому, что внешний мир существует лишь постольку, поскольку его воспринимает душа человека. Но и самый процесс восприятия мира выдавался за театральное представление, раз материально-вещественное было не более чем кулисами, а жили и действовали в этих кулисах лишь три Я одного и того же человека, участники сугубо внутреннего, внутриличностного конфликта. Во имя сценичности конфликт принимал форму комической перебранки разных Я. Иные метафоры, получая буквальный смысл, находили смехотворную реализацию:

— Пошляк! Не дергайте мне нервы! — истерично кричал Я‑1, когда веревки-нервы, задетые его противником Я‑2, натягивались и гудели, а в финале лопались, обозначая смерть героя.

Идеи распада личности преподносились с шаловливым видом, как опыты «театра исканий». За первой монодрамой следовали другие в том же роде. Евреинов был главным законодателем, хотя и не единственным поставщиком монодрамы. Актеры играли и собственные моноскетчи, где эстетика Евреинова преображалась свободно.

В общем драматургия Евреинова пользовалась признанием труппы. Один из лучших актеров «Кривого зеркала» В. А. Подгорный впоследствии вспоминал: «С 1910 года по 1914 год я работал в петербургском театре “Кривое зеркало”. Одновременно со мной туда вступил режиссером Н. Н. Евреинов. 4 года, проведенных в “Кривом зеркале”, совпали с его самым большим расцветом. Играть там было весело и интересно»[[369]](#footnote-370). Подгорный писал это, будучи признанным актером МХТ‑2.

Советский театр забрал себе у «Кривого зеркала» немало талантливых актеров. Антимонов, Курихин, Яроцкая встретились {162} позже в Московском театре сатиры. Хованская, актриса «Кривого зеркала» и «Дома интермедий», играла в «Мистерии-буфф» Театра РСФСР‑1, в «Товарище Хлестакове» Гостекомдрама, в Театре сатиры, в МХАТ. Фенин занимал ведущее положение в Камерном театре, Подгорный — в МХТ‑2 и Малом, Гибшман и Разумный — в разных театрах политсатиры и агиткомедии.

На практику советской сцены повлияли и некоторые жанровые находки «Кривого зеркала». Они отозвались в репертуаре «Вольной комедии», в первых программах Московского театра сатиры и его ленинградского двойника. Но влияние было ограниченным. Понятие «кривозеркальной» сатиры означало замкнутую тематику литературно-театрального цеха, прикрытую иронией от воздействий житейской суеты. Подобную замкнутость советский театр, естественно, не наследовал, а преодолевал. Под напором жизни жанры переоснащались, менялись средства, их направленность и смысл. Деструктивным приемам символистской монодрамы по содержательной сути противоположен принцип конструкции центрального образа, например в спектаклях Ю. П. Любимова на Таганке «Послушайте!..» или «Товарищ, верь…», где образ не расщеплен, как у Евреинова, а, наоборот, возводится совместными актерскими усилиями в многосложное целое.

Исходное же содержание «Кривого зеркала» передалось советскому театру в ограниченной степени. Логика преемственности будет ясна, если вспомнить, как виделось это содержание руководителю театра А. Р. Кугелю. Замечая, что «Кривое зеркало» в форме пародий осмеивало идеалы старого театра, он признавал: «В самом существе своем “Кривое зеркало” было театром скепсиса и отрицания»[[370]](#footnote-371). Как таковой театр и окончил свои дни к весне 1918 года, на исходе девятого сезона. Он возродился только в конце 1922 года, в условиях нэпа, с усилием определяя позиции, критически отбирая ценное и осторожно пробуя умножить реальные накопления своего искусства[[371]](#footnote-372).

## Из наследства «Летучей мыши»

Ровеснице «Кривого зеркала» — московской «Летучей мыши» довелось уже прямо соприкоснуться с бытом «военного коммунизма». А ее дооктябрьский опыт, препятствуя немедленной близости с этим «безбытным бытом», постепенно давал разные выходы в изменившуюся действительность.

{163} «Летучая мышь» выпорхнула на шутливом «капустнике» Художественного театра в Касьянов день — 29 февраля 1908 года. Потом в общежитии молодых актеров была устроена небольшая сцена с занавесом наподобие мхатовского, только вместо белой чайки красовалась черная летучая мышь. В 1910 – 1912 годах театрик занимал подвал дома № 16 в Милютинском переулке. Туда получила доступ и платная публика.

В «капустнический» период «Летучей мыши» Н. В. Петров, ученик режиссерского класса Художественного театра, инсценировал две задачки из популярного задачника Евтушевского. В одной говорилось о двух кадетах, шедших навстречу друг другу из Петербурга и Павловска, в другой — о покупке яблок. Путешествующих кадетов играли И. М. Москвин и Н. Г. Александров, а яблоки в лавке у И. М. Уралова покупали М. Н. Германова, В. Ф. Грибунин и С. Л. Кузнецов. Им и приписывал Петров успех сценической шутки. Им — и руководителю театра, первому русскому конферансье Н. Ф. Балиеву, который вел номер: «Чтецом, конечно, был он»[[372]](#footnote-373). Балиев умел непринужденно беседовать с публикой как гостеприимный, находчивый хозяин вечера, вполне доверяющий своим гостям и стопроцентно уверенный в себе. На сцене и в зале воцарялась обстановка веселой интимности.

К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» помянул добром «Летучую мышь» и Балиева. Правда, он отметил, что театр интимных актерских забав, покинув отчий дом, «в силу разных условий принужден был изменить прежнее направление в сторону красивых, нередко подлинно художественных картинок и сценок, с пением, танцами и декламацией»[[373]](#footnote-374). Стоило ли менять направление? Этого Станиславский не утверждал.

Если не считать прерванного эксперимента со студией на Поварской, «Летучая мышь» была первой состоявшейся студией Художественного театра, только откололась от метрополии быстрей других. Она не порывала совсем с взрастившей ее средой. Актеры Художественного, да и других театров по-прежнему могли отдохнуть здесь после спектакля, как в собственном клубе. Иногда они выступали в качестве гастролеров (ни одна программа «Летучей мыши» до Октября не обходилась без приманчивого гастролера). Иногда Балиев экспромтом приглашал на сцену гостя — популярного актера прямо из-за столика (такие экспромты, по словам знающих людей, обговаривались заранее, вплоть до цифры гонорара). В Художественном театре вербовались и режиссеры на отдельный номер. Е. Б. Вахтангов пометил в дневнике 6 сентября 1911 года: «Балиев поручил мне поставить вещицу для кабаре “Летучей мыши”»[[374]](#footnote-375). Эта вещица — {164} музыкальная сценка «Парад оловянных солдатиков» — держалась в репертуаре много сезонов.

Балиев любил подобные номера-безделушки. Театр тонкого артистизма предпочитал гротеску «Кривого зеркала» изящество, трогательность, легкость.

С весны 1912 года «Летучая мышь» сделалась общедоступным ночным театром-кабаре, по образцу одноименного венского кабаре. Она заняла подвал самого высокого дома тогдашней Москвы — дома Нирнзее в Большом Гнездниковском переулке. Фойе, обставленное мягкими диванами, напоминало гостиную. В зале имелись ложи и балкон, в партере, перпендикулярно сцене, стояли ряды узких длинных столов для публики, между ними сновали официанты. На премьерах подвал заполняла «вся Москва».

Общение с залом на основах взаимности составляло «сверхзадачу» Балиева, актера и режиссера. Она проводилась без всякого доктринерства. Цели и способы избирались самые разные. Нечего и говорить, что «четвертая стена» опрокидывалась навзничь. Связь сцены и зала осуществлялась буквальным образом, путем прямого физического соприкосновения играющих на сцене и подыгрывающего зала. Афиша открыто предуведомляла, например: «*Суд Мидаса*, из эллинской жизни, с участием всего зрительного зала». Этим театр не ограничивался. «В антракте Балиев появлялся в фойе с кем-нибудь из своих актеров, — вспоминал Э. Б. Краснянский, — и объявлял интермедийный номер, исполнявшийся тут же, в фойе»[[375]](#footnote-376). На таком тесном сближении со зрителем жил потом весь советский агиттеатр[[376]](#footnote-377). Для своего времени смелость была неслыханной. Притом «Летучая мышь» стремилась играть «попросту», возводя эту свою простоту в творческий принцип. Ее не пугал, а привлекал примитив. Нехитрые стилизации, отточенные и легкие, входили в развлекательный обиход горожан, например песенка-полька «Катенька» на слова П. П. Потемкина. Все казалось предельно благодушным сравнительно с интонациями «Кривого зеркала». Уютно улыбался публике Балиев, храня незлобивую кротость среди несущейся под откос современности. Номера программы были связаны «потешными предисловиями и послесловиями Балиева, все время находящегося сбоку у рампы на виду у всей публики, все время готового бросить какое-нибудь шаловливо-задорное слово в публику и все время поднимающего своей благодушной круглой физиономией и заразительной улыбкой и без того приподнятое настроение зала»[[377]](#footnote-378).

{165} Жанр оживших картинок, фигурок, куколок был неизменной принадлежностью программы. В миниатюре «Под взглядом предков» старинные портреты выходили из бронзовых рам под звуки «забытого гавота» («Еще один, один гавот, один, последний…»). Севрские статуэтки — маркиз-травести и маркиза (А. Ф. Гейнц и Е. А. Маршева) плыли в менуэте у подножья высоких фарфоровых часов. Потом та же пара являлась в элегантной «польке времен кринолинов» или вскидывалась язычками черного пламени в диковато-наивной пляске негритят. Игры вели расписные игрушки Сергиева посада. Плясали и пели в голос бабы с картины Малявина. Выглядывая из-за занавески в прорези лубочных картинок, актеры истошными голосами, в натуральном миноре заводили песни деревенских околиц, жестокие романсы городских предместий. Жанр прорезных сценических картинок — тантомореск привился на русской эстраде и особую популярность получил в агиттеатре гражданской войны. Балиев об агитках, естественно, не помышлял. Стилизованный эстрадный номер воспроизводил образы, уже запечатленные другим искусством, иногда длил заданные позы в движении, в несложном действии.

А. Ф. Гейнц и Е. А. Маршева образовали слаженный дуэт. Гейнц дебютировала в пантомимах Мейерхольда в 1907 году, играла Коломбину на премьере «Шарфа Коломбины» Шницлера — Донаньи в «Доме интермедий» (1910), потом служила в Старинном театре, а в 1913 году пришла к Балиеву. В 1926 году, когда «Летучей мыши» давно уже не было, Гейнц возвратилась к первому учителю: стала актрисой Театра имени Вс. Мейерхольда. Она погибла летом 1927 года, спасая тонувшего чужого ребенка[[378]](#footnote-379). Маршева начинала вместе с Балиевым в школе Художественного театра, разделив увлеченность Станиславского свободной пластикой Изадоры Дункан. На премьере «Синей птицы» осенью 1908 года она вместе с Т. Х. Дейкархановой, А. А. Корвин изображала «души неродившихся» в манере Дункан. Как танцовщица модного тогда жанра Маршева-«босоножка» гастролировала по стране. Рецензент писал: «Она обладает прекрасными внешними данными, безукоризненными пропорциями, гибким телом, выразительным лицом, чувством ритма и музыкальностью»[[379]](#footnote-380). В январе 1912 года Маршева была уже партнершей Гейнц: обе участвовали вместе с Мейерхольдом в поставленной им пантомиме «Влюбленные» на музыку Дебюсси. В таких актрисах нуждался Балиев.

Правда, лагерь Мейерхольда негодовал на стилизации Балиева, ничуть не традиционалистские, а попросту веселые или трогательные, в меру ироничные, в меру смешные. Хроника доктора {166} Дапертутто далеко не в информационном тоне оценивала «Летучую мышь»:

«Мастерство сценического искусства здесь сознательно обращено в жертву сентиментальной слащавости. Напряженность сценического действия заменена “оживлением лубков” и реставрацией старинных гравюр. Элементам подлинного сценического гротеска противопоставлены грубый шарж и невзыскательная пародия, ведущая свое происхождение от кривозеркальной “Вампуки”»[[380]](#footnote-381).

Хроникальная заметка походила на раздраженную рецензию. В ней справедлив лишь напрашивавшийся вывод о том, что школе доктора Дапертутто с «Летучей мышью» не по пути.

Куда шире смотрел на «отступничество» Балиева Станиславский. Именно опыт Балиева помог Станиславскому сформулировать актерские и режиссерские обязанности конферансье[[381]](#footnote-382). Ибо проблема конферанса была блестяще решена в «Летучей мыши». К «Кривому зеркалу» находки проникли путем перевернутого изображения. Сперва Курихин, а за ним Гибшман создали там, каждый на свой лад, образ хмурого, косноязычного конферансье-неудачника, конферансье поневоле. Для Гибшмана принцип антиконферанса, вообще антиигры определил способы дальнейшего сценического существования, не исключая и работы в «Летучей мыши», куда этот актер был приглашен незадолго до начала первой мировой войны. Почти одновременно с ним из «Кривого зеркала» перешли в «Летучую мышь» Т. Х. Дейкарханова и В. А. Подгорный.

Балиев ограничивался ролью режиссера-конферансье и в тех случаях, когда ставил относительно крупные вещи: одноактные инсценировки, «Свадьбу» Чехова и т. п. Сам он в них не играл, только предварял действие, шагнув на просцениум из разреза занавеса.

Режиссура интимного театра, основанная на иллюстративных заданиях («оживление» картин и игрушек), с одной стороны, а с другой — на прямых контактах с залом, нелегко преодолевала свои навыки, встречаясь с многозначной образностью. Когда она обращалась к классике, это был самый трудный для нее выбор. Шутки по поводу классики давались «Летучей мыши» легче, чем иллюстративные инсценировки. Театр и там балансировал между благодушием и скепсисом. Таким застала его революция, но изменяться он не спешил и революционным себя не объявлял. Не отказываясь совсем от хрупких фарфоровых стилизаций, он пополнял перечень жанровых рубрик некоторыми новыми общедоступными зрелищными формами. В репертуар вошли короткие, иногда сокращенные до пятиминутного номера, водевили и классические оперетты. Ущерба {167} своеобразию театра это не нанесло. Известное обновление наметилось.

В январе 1918 года «Летучая мышь» показала водевиль П. И. Григорьева в обработке М. Е. Долинова «Зало для стрижки волос», где куафера мсье Видаля и его клиентку играли Я. М. Волков и Т. С. Оганезова. Водевили держались в репертуаре вплоть до последнего сезона. Приглашались гастролеры. 4 ноября 1919 года первый раз прошел «Вицмундир» П. А. Каратыгина с участием М. М. Блюменталь-Тамариной, Б. С. Борисова и актеров труппы Л. Н. Колумбовой, И. И. Зенина и др., 24 декабря — «Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского с участием Б. С. Борисова, Н. Л. Коновалова и др.

Первую свою опереточную постановку — «Свадьбу при фонарях» Оффенбаха «Летучая мышь» показала 22 марта 1918 года и неожиданно для многих одержала победу. Оперетта искрилась на сцене жизнерадостным юмором. Молодая В. В. Барсова заявила себя здесь отличной поющей актрисой[[382]](#footnote-383). Театр добился успеха, которого никто не оспаривал. Больше того, этим успехом попрекали театр в дальнейшем, сравнивая его следующие работы с первой пробой.

В сущности, блиц-оперетка «Свадьба при фонарях» сверкнула как очередной экспромт Балиева. Достаточного опыта и музыкальных сил (оркестр, вокалисты) театр не имел. Тем более что Барсова тут же ушла к Ф. Ф. Комиссаржевскому в Театр-студию ХПСРО.

1 июля 1918 года «Летучая мышь» показала оперетту Зуппе «Десять невест и ни одного жениха». Был несколько усилен оркестр; дирижировал В. Н. Гартевельд. Все остальное было сокращено, вплоть до числа героинь: на афише оперетта называлась «Восемь невест и ни одного жениха». Балиев впервые не конферировал, а играл роль — многодетного отца. Критика порицала вокальную сторону спектакля и одобряла танцевальную, выделив Оганезову — дочь-танцовщицу и Коновалова — жениха, оказавшегося братцем. Но Балиеву актерская проба не принесла славы. Он «не может уйти от конферансье», — писал Бескин[[383]](#footnote-384). Не высоко ставили актерские таланты Балиева и товарищи по сцене. «Как актер Балиев не представлял никакого интереса», — считал постоянный гастролер «Летучей мыши» Б. С. Борисов[[384]](#footnote-385). Готовясь к дебюту, Балиев и сам не был уверен в удаче, а потому заранее подыскал себе дублера. После премьеры хроника оповестила: «Заболел Н. Ф. Балиев. В оперетте “Восемь невест и ни одного жениха” его заменил г. Гибшман, репетировавший параллельно с Балиевым»[[385]](#footnote-386). Дипломатический {168} характер болезни был очевиден. Но и выбор дублера должен был подчеркнуть незаменимость Балиева. Как уже говорилось, Гибшман в маске растерянного конферансье являл предельную противоположность благодушно-общительному Балиеву. Но в том, что касалось актерского перевоплощения, Гибшман имел, сравнительно с Балиевым, куда больший опыт, вынесенный из службы в Театре В. Ф. Комиссаржевской, из летних поездок с В. Э. Мейерхольдом, из работы в мейерхольдовском «Доме интермедий», в «Бродячей собаке», не говоря уже о «Кривом зеркале». Всюду Гибшман прежде всего играл. Играл и конферируя. Балиев конферировал и играя. За маской растерянности у Гибшмана таился творческий покой. У Балиева сквозь всегдашнее самообладание, нет‑нет, да прорывалась тревога.

Ее симптомом и был внезапный интерес театра к оперетте, а Балиева — к опереточным ролям (на водевильные он все же не решался).

Растерянность Балиева, человека практической складки, проявляла себя не в ничегонеделании, а в энергичных поисках выхода, подчас лихорадочно-смятенных. О репертуарной смуте говорилось. Основа крылась глубже — в сумятице идеологической и политической. Осенью 1918 года «Летучая мышь» отправилась в гетманский Киев, потом печать сообщила, что «балиевской “Летучей мыши” не повезло в Киеве» и она перенесла свою деятельность в Одессу, «под крылышко англо-французов»[[386]](#footnote-387). К июню 1919 года театр вернулся в Москву.

Осень началась с того, что воскресили забытую оперетту Жонаса, младшего современника Оффенбаха, «Утка с двумя клювами», переименовав ее в «Утку о трех носах». Ставил Балиев с балетмейстером А. М. Шаломытовой. «Труппа вся обновлена», — извещала печать[[387]](#footnote-388). Пришли молодые актеры из драмы и из оперетты Потопчиной, среди новичков выделялся характерный комик В. А. Латышевский. В «Утке» он играл трактирщика Мулагофра. Балиев — капитан ван Остебаль открывал перечень участников.

Впервые в истории «Летучей мыши» одна вещь заняла все вечеровое представление. Впервые отсутствовал конферансье. Это было чуждо природе театра миниатюр и вызвало толки, будто «Летучая мышь» теряет лицо. Достаточно ли обоснован оказался разрыв с собственной традицией? Критика не находила оправданий.

Так нарастал кризис, проявляясь в репертуарной растерянности и самоповторах, в утрате контактов сцены и дня, сцены и зала. Театру предъявлялись серьезные обвинения, вплоть до упрека в симпатиях к оккупантам Одессы. Одна рецензия гласила: распался буржуазный быт, а с ним «разложился и театр. {169} “Летучую мышь” съела кошка революции»[[388]](#footnote-389). На самом деле революция и не думала, так сказать, лакомиться «Летучей мышью»: это хотел припугнуть театр тот самый журналист, который выступит через два года гонителем Маяковского, Мейерхольда и «Мистерии-буфф». Органы власти не угрожали «Летучей мыши» и не требовали мгновенной идейной зрелости или отказа от всего прошлого опыта. Напротив, на заседании Центротеатра 1 декабря 1919 года, проходившем под председательством А. В. Луначарского, «Летучая мышь» получила статут «полуавтономного театра»[[389]](#footnote-390). Ее творческую самостоятельность и гражданские права подтвердил авторитетный орган Наркомпроса.

Во имя самостоятельности труппа не связывала себя союзами ни с ассоциацией академических театров, ни с «левым фронтом искусств», вообще не блокировалась ни с кем. Печать и позже сообщала: «Коллектив “Мыши” отказался от вступления в какие-либо театральные объединения и решил функционировать самостоятельно»[[390]](#footnote-391). Признать такую политику дальновидной было бы трудно. Заботы о независимости имели мелкобуржуазный оттенок. Накануне «гражданской войны в театре», которую провозгласили застрельщики «театрального Октября», одиночество было небезопасно. Театр оказался беззащитным в трудные дни.

Правда, «вся Москва», как повелось, пришла на двенадцатилетний юбилей «Летучей мыши» 13 марта 1920 года. Не было театра, который не прислал бы депутации с веселыми поздравительными номерами и подарками. Юбилейный вечер был специально срежиссирован — для этого пригласили мастера массовых сцен А. А. Санина. Сначала показали избранные странички из репертуара юбиляра: оживали фигурки, двигались стаффажи, развертывались иллюстрации… В отчете о вечере М. Б. Загорский описывал «все эти когда-то пленявшие нас своей хрупкой затаенной грациозно-лукавой и миниатюрно-жеманной жизнью “Трещоточки”, “Парад оловянных солдатиков”, “Подсвечники”, “Картина Ватто” и проч. Всё это прошлое, молодость наша и молодость “Мыши”… Но кончается завод, повисают беспомощно “Трещоточки”, от толчка времени падают оловянные солдатики… грустный, похудевший и облысевший стоит сбоку юбиляр, догорает свеча, и уже слышится из публики голос “старого москвича”, приветствующего свою уходящую молодость…»[[391]](#footnote-392)

{170} Сплошным потоком тянулось чествование. Никто не ждал, что оно принесет неприятность Балиеву. Против правил сурового времени, спектакль затянулся до двух часов ночи. За это Балиев провел трое суток под арестом и был оштрафован[[392]](#footnote-393). Вскоре он и часть труппы эмигрировали.

Мысль о бегстве, как видно, давно искушала Балиева, и визит «Летучей мыши» в Киев и Одессу можно рассматривать как рекогносцировку. Последняя гастроль театра окончилась в Баку. Ее участник, драматург театра В. З. Швейцер, писавший под псевдонимом «Пессимист», позже вспоминал откровенные намеки Балиева:

«— Это мой золотой запас, — говорит Балиев, поглаживая таинственный чемоданчик, который так и не выпускает из рук, — репертуар моего театра, пьесы и ноты. Валюта, которая может иметь хождение в любой стране…

Никто из нас не оценил тогда это вскользь брошенное замечание», — признавался Швейцер[[393]](#footnote-394).

Обстоятельства внешнего порядка, вроде нелепого ареста, подтолкнули Балиева к разлуке с родиной. С несколькими актерами он оказался в Париже, попробовал организовать там спектакли «Летучей мыши», но успех — художественный и финансовый — оказался ниже ожиданий[[394]](#footnote-395). Вскоре эмигрантская «Летучая мышь» перебралась в Соединенные Штаты и первое время сделалась популярным театром миниатюр, чему помогала французская реклама. «Разрекламированные Парижем, даже провалившиеся в нем, напр., театр “Летучей мыши” Балиева, выгребают ведрами доллары из янки», — писал в 1923 году Маяковский[[395]](#footnote-396). Балиев поначалу разбогател в Нью-Йорке. Но ничего сколько-нибудь значительного или существенно нового он там не создал. Испытанный гастролер московской «Летучей мыши», вызванный в 1924 году и на нью-йоркские спектакли, Б. С. Борисов рассказывал потом, что у Балиева-эмигранта «продуктивность работы совершенно исчезла, за все время своей деятельности на Западе и в Америке он ограничился двумя-тремя новыми программами, которые особого успеха не имели». Наибольший же успех «выпал на долю знаменитой “Катеньки” и “Солдатиков”. Весь Нью-Йорк распевал “Катеньку”… В течение года Балиев угощал американцев этими двумя песенками, остальные же номера программы большого успеха не имели. Конферировал Балиев на ломаном английском языке и очень смешил, надо сказать, весьма невзыскательную американскую {171} публику»[[396]](#footnote-397). Сколотив состояние, Балиев разорился во время кризиса 1929 года. Он умер на чужбине в одиночестве и нужде.

Оставшиеся в Москве актеры пробовали искать новые пути работы и новый, созвучный времени репертуар. В ноябре 1920 года «Летучая мышь» открыла первый сезон без Балиева. Жанровые черты прежних программ сохранялись, направленность пробовали изменить, приблизив к революционному сегодня. За это «Летучую мышь» восхвалял анонимный рецензент, чуть не вводя ее в стан «театрального Октября»: «Можно поздравить театр с прекрасной, выдержанной, революционной идейно-художественной программой, которая одинаково удовлетворяет как требованиям художественности, так и задачам современности. Идеологи “театрального Октября” доказывают, что в театре можно и должно сочетать интересы искусства и современности, — “Летучей мыши” удалось показать это на деле»[[397]](#footnote-398). Далеко не все похвалы были заслуженны, иные отпускались в кредит.

Много обоснованней их можно было бы отнести к той части «Летучей мыши», что проводила Балиева до рубежа, но сама осталась в Баку. Вместе с В. З. Швейцером эта часть труппы 20 декабря 1920 года показала в Баку первую программу Свободного сатирагиттеатра. Новый коллектив действительно с полным правом вошел в систему теревсатов «театрального Октября». Но о нем несколько ниже.

Московская же «Летучая мышь», подойдя было к «театральному Октябрю», перед ним остановилась. Тут сказалась не одна лишь идейная незрелость коллектива, — имелись и внутренние творческие причины. Навыки интимного театра затрудняли, например, многоплановое действование на сцене, в особенности создание атмосферы внесценического действия. Театр поверхностно сыграл пьесу Шницлера «Зеленый попугай», несмотря на участие Виктора Петипа в роли Анрио. «Не было жуткого вступления революционной улицы, не было внутренней связи между переживаниями кабака и ураганом революции, бушевавшим над его окнами. О революции говорилось, но она не чувствовалась»[[398]](#footnote-399). Похожий упрек был обращен в свое время к Балиеву после премьеры «Утки о трех носах»: «Сюжет оперетки начинен заговорами, кой-какими отголосками народного восстания и пр. По тем или по другим причинам (вернее, и по тем, и по другим) эти возможности не были использованы»[[399]](#footnote-400). Дело, таким образом, заключалось в исходном методе, который не мог измениться из-за одного лишь отсутствия Балиева.

{172} Как попытка пересмотреть и обновить метод воспринималась постановка «Женщины-змеи» Гоцци весной 1921 года. Театр, «никого не обижая и всех смеша»[[400]](#footnote-401), ввел в пьесу злободневные интермедии, вышучивал «мхатовские» паузы, выдвигал вперед актера-импровизатора, приплясывающего, фехтующего. При всем том труппа лишь приближалась к тем поискам, какие начинал Мейерхольд в дни младенчества «Летучей мыши». Перестройка не оказалась прочной.

Театр, многое претерпев, находками не возместил утрат. Выстояв годы «военного коммунизма» в смятении, он встретил нэп с надеждой. Осенью 1921 года его возглавил режиссер мхатовской школы В. Л. Мчеделов и привел с собой свою Студию импровизации; одним из студийцев был А. М. Файко, вошедший в репертуар как актер и как драматург, автор шедшей здесь одноактной «Дилеммы»[[401]](#footnote-402). Но ансамбль был нарушен. Давала себя знать и коммерческая необходимость. Устраивались, уже легально, ночные представления-кабаре. На них стекалась порой подозрительная публика. Работник Моссовета А. Г. Глузман, годом раньше выдавший ордер на арест Балиева, теперь описал в газете ночную облаву среди посетителей «Летучей мыши»[[402]](#footnote-403). Картина получилась мрачная.

Театр продолжал жить сам по себе, вне прочных общественных связей. Уловив в оперетте Лекока «Чайный цветок» легкомысленные шутки о советской современности, печать резко обвинила его в «контрреволюции»[[403]](#footnote-404). Это было сказано, разумеется, слишком сильно. Через два дня газете пришлось успокаивать читателей.

Так или иначе, нелады с окружающей действительностью были налицо. Весной 1922 года «Летучая мышь» распалась окончательно.

Еще в 1918 году, в дни десятилетия «Летучей мыши», Н. Е. Эфрос с тревогой вглядывался в туманное завтра тогдашней юбилярши: «Выживет ли она среди бушующих теперь бурь, или они сметут с нее всю золотую пыль художественного аристократизма и сделают ее дальнейшую жизнь унылою, ненужною и невозможною?»[[404]](#footnote-405) Раздумья критика мало походили на юбилейное приветствие. Они оказались пророческими. Переродиться «Летучей мыши» не удалось, и она пала.

Некоторые важные черты ее искусства достались в наследство и в образец советской эстраде. У «Летучей мыши» можно {173} было поучиться емкости, рельефности и простоте комической маски, лапидарности пространственно-композиционных и декоративных решений, сводившихся к выразительной детали. Здесь, в «малых формах» театра развертывалось большое искусство синтетического актера: как правило, все умели делать всё. Самая техника художественной стилизации могла пригодиться в лабораторных опытах будущего театра. И надо было уметь так вербовать в партнеры зрительный зал, как это делали мастера «Летучей мыши» во главе с Балиевым, родоначальником искусства русского конферанса.

## Мейерхольд и интимный театр

«Кривое зеркало» отразило взгляды живых творческих сил традиционно-академического лагеря. «Летучая мышь» выпорхнула из-под портала Московского Художественного театра как его вольнодумная студия. Лагерь дооктябрьского «театра исканий» во главе с Мейерхольдом тоже пробовал выразить себя на площадках интимного, полузакрытого типа. Градации условны: Мейерхольд сам был отпрыском Художественного театра. Оттуда же, от нескончаемых опытов Станиславского, брали начало и некоторые другие театральные эксперименты и театральные экспериментаторы.

В «капустниках» Художественного театра выдвинулся, вслед за Балиевым, видный деятель предреволюционного театра миниатюр Б. К. Пронин. Его фигура не выделялась на просцениуме первым планом, потому что Пронин был больше организатор, чем актер-исполнитель. Он имел дар выдумщика. «Он будоражил нас, своих товарищей по школе, — вспоминала Н. И. Комаровская, — с нами делился своими “великими планами” перестройки всех театров “во всем мире” — таковы были его масштабы»[[405]](#footnote-406). В это-то время Пронин повстречался с Мейерхольдом и на много лет остался ему предан.

Ученик режиссерского отделения школы Художественного театра, Пронин оказался помощником Мейерхольда в студии на Поварской, сблизился с ним творчески и ушел оттуда вслед за ним. Пронин продолжал помогать Мейерхольду в театре Комиссаржевской, в летних поездках «Товарищества Новой драмы». Вместе с Мейерхольдом он ставил летом 1906 года в Тифлисе «Комедию любви» Ибсена[[406]](#footnote-407). Потом Мейерхольд пригласил Пронина на должность режиссера-распорядителя в «Дом интермедий», театр стилизованных миниатюр, открытый 9 октября 1910 года на Галерной улице, близ Невы.

{174} Если отбросить неудачное «Лукоморье» (этот театр родился было в петербургском теаклубе в декабре 1908 года, в один вечер с «Кривым зеркалом», но быстро поник), «Дом интермедий» — первый опыт Мейерхольда в режиссуре «малых форм». Опыт исчерпывающе освещен[[407]](#footnote-408). В интересующей нас связи достаточно напомнить, что жанровая характеристика театра складывалась из суммы небольших комедий, пантомим и эстрадно-концертных номеров. Здесь исполнялись пантомима Дебюсси «Влюбленные» в постановке доктора Дапертутто — Мейерхольда, пантомима Шницлера — Донаньи «Шарф Коломбины» в декорациях Н. Н. Сапунова (в главной роли чередовались Е. А. Хованская и А. Ф. Гейнц). 3 декабря 1910 года, на очередной премьере, шли короткие трехактные комедии «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского (Эльвира — Е. А. Хованская, Бенедиктиссимус — К. Э. Гибшман, Анна — Е. И. Тиме, Анжелика — А. Ф. Гейнц, гитана Хуанита — Б. Г. Казароза, принц — А. А. Голубев) и «Бешеная семья» И. А. Крылова (Сумбур — Гибшман, Катя, дочь его — Гейнц, Изведа, служанка их — Хованская), а в концертном отделении публику смешил с просцениума Гибшман, Коля Петер — Н. В. Петров исполнял песенки из репертуара «Летучей мыши», Казароза — детские песенки М. А. Кузмина.

Позднее Мейерхольд с горечью вспоминал: «В зрительном зале мало было публики, очень мало: праздному бюрократическому Петербургу очевидно совсем не был нужен этот “Дом интермедий”, этот несвоевременно рожденный театр»[[408]](#footnote-409). Все выглядело справедливо в словах режиссера, кроме одного: театр был порожден своим временем, порой тревожных предчувствий. Но он был театром рафинированной интеллигенции, театром для посвященных, и следующим шагом после него мог быть только еще интимнее устроенный театр. Каждый такой шаг вызывал, после вспышки увлеченности, новую горечь у Мейерхольда.

В 1912 году, когда закрылся «Дом интермедий», на Михайловской площади в Петербурге начал свою ночную жизнь театр-кабаре «Бродячая собака» — литературно-артистический подвальчик. А после его гибели другой подобный подвальчик — «Привал комедиантов» обосновался в 1916 – 1919 годах в доме на Марсовом поле. Мейерхольд затевал там представления русского балагана, парижского уличного театра, итальянской народной комедии масок, но задуманное осуществлялось только отчасти. Для открытия «Привала комедиантов» был возобновлен «Шарф Коломбины», пародировались факты театрального дня. Но неизбежно Мейерхольд охладевал к собственной затее, {175} и его заменяли то Евреинов со своей «Веселой смертью», то К. К. Тверской с постановкой водевиля Кузмина «Танцмейстер», где играли «кривозеркальцы» Яроцкая, Антимонов, Гибшман, а то и действительный танцмейстер — танцовщик и балетмейстер Мариинского театра Б. Г. Романов, ставивший много балетных миниатюр для «малой сцены».

Все же эти театры в лучшие свои времена были погружены в атмосферу мейерхольдовского творчества, и происходило это даже не столько из-за усилий Мейерхольда, сколько благодаря преданным его последователям.

Борис Пронин ведал организационными делами «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов», а еще раньше — театра в Териоках, который Мейерхольд возглавлял летом 1912 года. Пронин был душой подобных предприятий. Для него же центром притяжения оставался Мейерхольд. «Присутствие Мейерхольда во всем окружавшем Пронина ярко чувствовалось в те годы, — вспоминал А. А. Мгебров. — Пронин благоговел перед Мейерхольдом и по поводу всякой своей затеи непременно обращался к нему». Так большие мастера эпохи Возрождения одаряли учеников творческими идеями, набрасывая контуры замыслов и заданий, которые те должны были подготовить для последних бросков кисти мастера. Так вышло с «Бродячей собакой», где «вседвижущий дух Мейерхольда, силою борисовского энтузиазма, полновластно воцарился». По словам Мгеброва, Пронин «мечтал о театре масок и Коломбин, где вокруг главного мастера, доктора Дапертутто, сгруппировались бы изысканные артисты и художники, писатели, поэты, певцы и музыканты. Тогда идея Пронина увлекла и зажгла всех»[[409]](#footnote-410).

В самой идее не было уже недавнего юношеского радикализма. Общественный талант Пронина был направлен на организацию замкнутой артистической среды, изолированной от грубой вседневной жизни. В этом Пронин преуспел. «Бродячая собака» стала желанным пристанищем людей искусства. Смелая выдумка и большое личное обаяние еще в школе Художественного театра привлекали к Пронину многочисленных друзей. «Возле него группировались молодые поэты, художники, музыканты, увлеченные его неистощимой творческой фантазией», — свидетельствовала Н. И. Комаровская. «Борис Пронин обладал замечательным даром неунывающего организатора всяких творческих начинаний», — подтверждал Н. В. Петров[[410]](#footnote-411), который подробно описал театральную жизнь «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» и тем существенно дополнил мемуаристов-поэтов[[411]](#footnote-412), отразивших эту жизнь с точки зрения литературных группировок предоктябрьской поры.

{176} Петров мог отнести и к себе сказанное им о Пронине. Ведь и он был деятельным участником названных театров. Непременный конферансье ночных программ, он не скрывал своей зависимости от навыков «Летучей мыши». Он прямо писал об этом, вспоминая Вахтангова как гостя «Бродячей собаки»: «Вахтангов любил бывать в “Бродячей собаке” — клубе петербургской художественной интеллигенции, продолжавшем традиции московской “Летучей мыши”. Сидя в “Бродячей собаке”,

Где подвала под сводами низкими  
Становились далекие близкими, —

мы с Вахтанговым часто вспоминали молодые, бурные дни»[[412]](#footnote-413). Петров самозабвенно отдавался эстрадному конферансу. Когда заканчивался вечерний спектакль на Александринской сцене, который вел помощник режиссера Николай Петров, на эстраду «Бродячей собаки» ступал конферансье Коля Петер, в блузе с бантом, импровизируя на ходу. Таким его, в числе других энтузиастов, запечатлел в шуточном гимне «Бродячей собаки» М. А. Кузмин:

И престиж наш не уронен,  
Пока жив Подгорный-Чиж,  
Коля Петер, Гибшман, Пронин  
И пленительный Бобиш[[413]](#footnote-414).

Другой герой «гимна», К. Э. Гибшман, слыл убежденным мейерхольдовцем. Среди актеров «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» такими были не все. Например, К. В. Скоробогатов, по его словам, тяготился работой в этой труппе[[414]](#footnote-415). Что же касалось Гибшмана, он охотно имел дело с разными опытами Мейерхольда-режиссера как исполнитель, а в некоторых случаях бывал и партнером Мейерхольда-актера. Еще в пору первой русской революции он дебютировал в театре В. Ф. Комиссаржевской. Правда, и там он играл эксцентричные роли. В блоковском «Балаганчике» Мейерхольд дал ему роль первого мистика, открывающего действие, роль — маску. Летом 1908 года, покинув театр Комиссаржевской, Мейерхольд устроил поездку по юго-западу России. Гибшман поехал с ним. В пьесе Гамсуна «У врат царства» Мейерхольд играл Ивара Карено, Гибшман — чучельника, вторую по значению роль. «Изумительна была сцена с чучельником… — вспоминала В. П. Веригина, участница поездки. — Мейерхольд, опершись обеими руками на стол, приподнимался и долго вглядывался в лицо странного человека. Своим отношением он сразу обращал {177} внимание публики на чучельника (Гибшман), который, в свою очередь, совсем особенно, как бы что-то не договаривая, отвечал Карено. В словесном и молчаливом диалоге обоих чувствовалась какая-то духовная связь этих двух людей, таких различных по профессии»[[415]](#footnote-416).

Лицо «странного человека», «что-то не договаривающего», открыл Мейерхольд. На сцене «лицо» стало неотделимо от «маски». С ней Гибшман пришел в театр эстрадных пародий «Кривое зеркало». Все с той же неизменной маской он возвратился к Мейерхольду в «Дом интермедий».

В пантомиме «Шарф Коломбины» Гибшман изображал капельмейстера-тапера, фигуру почти гофманских очертаний. В сцене бала, взгромоздясь на высокий табурет, большеголовый и кривой на один глаз тапер управлял игрой четырех несуразных музыкантов. «На фоне смешного так страшно было неизбежное, — писал позднее М. М. Бонч-Томашевский. — И когда я вспоминаю кошмарную польку, которую играли на разбитых инструментах смешные музыканты под управлением кривого, дьявольски несчастного тапера… я чувствую тот мороз, который скользил по коже». В финале друзья заставали обнявшуюся парочку, Коломбину и Пьеро, не догадываясь об их смерти, хотели заставить их танцевать — и снова возникала трагикомическая маска тапера. «Смеясь и подталкивая тапера, они усаживают его за клавесин, заставляя играть тот же веселый и ласкающий вальс, с которым приходили под вечер, а сами принимаются кружиться над замершими в предсмертном объятии, осыпая их цветами… Вдруг… Неловкий толчок… Мертвые тела распались… Ужасающая истина нагло встала перед глазами, и под ее недвижным взором замерли влюбленные юноши и веселые девушки. И только один трусливый тапер, поняв в чем дело, стремглав летит к двери, опрокидывая по пути столы и стулья»[[416]](#footnote-417). Бессловесная жуть мейерхольдовской пантомимы нашла в Гибшмане одного из красноречивых истолкователей.

В «Доме интермедий» Гибшман пробовал себя и как пародист-драматург. «Блек энд уайт, или Негритянская трагедия, соч. К. Э. фон-Гибшмана и П. П. Потемкина» — значилось на афише. Пьеса была написана якобы по-английски и исполнялась, так сказать, на языке подлинника, то есть состояла из бессмысленного набора случайных слов, окрашенных просительной, повелительной, вкрадчивой и какой угодно еще интонацией, диктуемой моментом. Персонажами «трагедии» были актеры, белые и негры, которые разыгрывали некую мелодраму. Соавтором Гибшмана был другой взгрустнувший шутник, известный поэт «Сатирикона». Фон-Гибшман сам ставил пьесу-пародию и {178} играл в ней главную роль — импресарио-переводчика, единственного, чья речь имела зачатки членораздельности. По ходу дела импресарио переводил «с английского», отрывочно и невпопад, косноязычные возгласы ангажированных им актеров. То был ранний образчик специфического «антиконферанса» Гибшмана. Критика находила «Блек энд уайт» самой смешной миниатюрой в программах «Дома интермедий». Гибшман возобновил ее и для открытия сезона 1918/19 года в «Привале комедиантов»; с ним играли М. К. Яроцкая, С. И. Антимонов, В. П. Лачинов, К. В. Скоробогатов и др. Называя зрелище «удачной бутадой», А. Я. Левинсон отдавал должное «актерам покойного “Кривого зеркала”: Яроцкой, грациозной даже в шарже, и комически-хладнокровному Антимонову». Особенно же выделялся «Гибшман, актер отличный, с недоуменно-необъятной усмешкой конфузливого простака, своего рода Епиходов во плоти»[[417]](#footnote-418). Гибшман был небезразличен и Блоку, который полтора месяца спустя, 20 декабря, пометил для себя: «У Гибшмана умерла мать, а он вечером играл в “Привале”»[[418]](#footnote-419).

Актер ранней мейерхольдовской формации, прошедший сквозь всю триаду «интимного театра» доктора Дапертутто, Гибшман встретил там под конец былых коллег из «Кривого зеркала», мало того, после закрытия «Привала» сам очутился в «Летучей мыши» дублером Балиева. На «Летучую мышь» оглядывался, говоря о «Бродячей собаке», Н. В. Петров. Все это может навести на мысль о нивелировке. Ее симптомы действительно обнаруживались, едва Мейерхольд остывал к очередному своему детищу и отступался от него. Но в исходной позиции своеобразие было неповторимым.

«Кривое зеркало» его идеолог А. Р. Кугель назвал театром скепсиса и отрицания. «Летучая мышь», в противоположность петербургскому собрату, благодушно утверждала жизнь. «Интимный театр» Мейерхольда всякий раз возникал как театр вопросов и изысканий, театр не столько для сегодняшней публики, сколько для завтрашнего артиста.

Мейерхольд выносил на подмостки лишь немногое из найденного в области выразительной пластики, движения, пантомимной драматургии, отрицающей слово, или импровизации, этим словом играющей. Он делал экспериментальные пробы, черпая из чистых родников народной, балаганной, площадной, уличной театральности, доискиваясь «праязыка» нынешнего синтетического актера-гистриона. Он исходил из мысли, что высшая профессиональность искусства есть и высшая его народность, и хотя мысль была по-цеховому однобока из-за отсутствия идейного начала, она подстегивала творческие поиски и мастера, и его учеников, например С. Э. Радлова. Главные эксперименты {179} проходили все же не на публике, а в недрах студийных разработок. Недаром В. Н. Соловьев, правая рука Мейерхольда по студии на Бородинской, писал в театральных обзорах «Аполлона» о «Привале комедиантов» как о «театре подземных классиков», а потом, когда Мейерхольд отдалился, сожалел, что «Привал» таковым не стал[[419]](#footnote-420). Неожиданное, явно мейерхольдовское определение говорило о работе старателей, горнопроходчиков, осваивающих пласты вечных классических ценностей. Но, должно быть, и не осуществимы были даже в рамках полузакрытого кабачка зрелища сугубо опытного типа, о каких помышлял Мейерхольд.

Весной 1917 года, обсуждая сезон «Привала», печать поминала Мейерхольда в прошедшем времени: «Ближайшее участие в организации “Привала” принимал В. Э. Мейерхольд. Но скоро г. Мейерхольд почему-то вышел из состава общества, и руководство постановками на миниатюрной сцене перешло к Н. Н. Евреинову». Далее интимный театр подвергался критике за коммерческий уклон[[420]](#footnote-421). В связи с этим Н. В. Петров, один из учредителей дела, тут же заявлял: «В работах “Привала” никакого участия не принимаю»[[421]](#footnote-422). Он отошел вслед за Мейерхольдом.

Сезон 1917/18 года открылся типично «кривозеркальной» программой. Евреинов ставил все того же Козьму Пруткова: «Катерину» и «Желание быть испанцем» при участии опереточного комика М. А. Ростовцева; Романов возобновил балет на музыку Кузмина «Выбор невесты», знакомый публике по Литейному театру. А год спустя уже и Кузмин сокрушался об утрате интимности, о торгашеском духе, заполонившем артистический подвальчик. «Последний призрак теплоты и жизни был на реферате А. В. Луначарского», — вспоминал он беседу о Конраде Мейере[[422]](#footnote-423).

К весне 1919 года «Привал комедиантов» закрылся, разделив участь менее значительных театров «малых форм».

## Перепутья «малых форм»

«Кривое зеркало», «Летучая мышь» и искания Мейерхольда определили основную типологию предреволюционного театра «малых форм». Остальные театры приближались к тому или другому названному типу, отличаясь уровнем творчества, {180} ценностью собственного репертуара, одаренностью труппы, слаженностью ансамбля.

Среди театров-кабаре более поздней формации выделялся петроградский «Би‑ба‑бо», открывшийся 6 января 1917 года в подвале «Пассажа». Его основали режиссер К. А. Марджанов, актриса оперетты Н. И. Тамара, поэт Н. Я. Агнивцев, комик Ф. Н. Курихин. Пресса приветствовала новое кабаре, «немного родственное московской “Летучей мыши”, с одной стороны, и театру “Кривое зеркало” — с другой»[[423]](#footnote-424). В 1919 году «Би‑ба‑бо», застрявший в гетманском Киеве, взял себе новое имя — «Кривой Джимми».

В программах «Кривого Джимми», срежиссированных Марджановым и разыгранных способными комедийными актерами, складывался — из песенок Агнивцева, сценок Евреинова, шуток и пародий — жанр эстрадного злободневного обозрения. Этим «Кривой Джимми» повлиял на дальнейшие жанровые поиски советской эстрады, хотя направленность его программ сильно колебалась в зависимости от того места, куда забрасывала его судьба, и режимов, которые там тогда господствовали.

С 1922 года «Кривой Джимми» во главе с режиссером-конферансье А. Г. Алексеевым обосновался в Москве, в опустевшем подвальчике «Летучей мыши». В труппу влились новые актеры, к прежнему репертуару понемногу начали прибавляться сатирические сценки молодых советских юмористов, сотрудников журнала «Красный перец» и др. В 1924 году на основе «Кривого Джимми» был создан Московский театр сатиры. Первые спектакли этого театра также представляли собой эстрадно-сатирические обозрения.

По типу и характеру программ к «Кривому Джимми» приближался Петровский театр миниатюр, работавший в Москве. Руководил им Д. Г. Гутман, будущий первый главный режиссер Московского театра сатиры.

Таковы были наиболее заметные очаги русского эстрадного искусства, по-разному подготовившие некоторые формы раннего советского театра политсатиры. Впрочем, ими далеко не исчерпывалось эстрадное «наследие».

С Февральской революцией по стране развелось несметное число увеселительных театров. Дельцы раскинули по окраинам и в центрах сеть развлекательных зрелищ, заманивая обывателя в эту цепкую сеть беспрепятственными афишами: «Новобрачная в сундуке», «Женщина ночью», «Искусство поцелуя», «Кровать Наполеона» и т. п. Театры фарсов и миниатюр подобного сорта держались и первые годы после Октября.

В Петрограде, на Невском, 80, существовал театр «Шуры-муры», переименованный осенью 1918 года в «Наш театр». {181} «Неизвестно, к кому относится слово “наш”, но ясно, что театр обслуживает самую низкопошибную, самую пошлую публику», — писал недавний актер «Кривого зеркала» Г. В. Баньковский[[424]](#footnote-425). Для той же публики работали «Гротеск» (Невский, 56), «Современный театр» в Павильоне де Пари (Садовая, 12) и другие, им подобные. Все они давали по два ежевечерних сеанса.

В 1918 году, когда приостановилась деятельность «Кривого зеркала», его актер М. А. Разумный организовал собственный «Театр Разумного». Театр открылся 28 сентября в Пти-Паласе — подвале Палас-театра на Итальянской, 13 (теперь там находится та вешалка, с которой начинается нынешний Театр музыкальной комедии). Разумный сам писал миниатюры, играл, конферировал. В немноголюдной труппе были В. А. Миронова, А. П. Чаадаева, Г. Г. Стеффен, гастролировал Б. А. Горин-Горяинов. От «Кривого зеркала» осталась пародия В. Г. Эренберга «Гастроль Рычалова»: Рычалова изображал тенор Мариинского театра А. М. Давыдов, а Разумный играл помощника режиссера Псоя Коробкина. В остальном и этот театр имел мало общего с сатирой, да еще революционной. В репертуаре преобладали сценки интригующего свойства: «Муж по ошибке», «Осёл», «Наши на Украине» («наш» — Разумный), «*Горе от ума* в призме современности» (соч. Я. Воблоедова), «Танго сахарин». Долго так продолжаться не могло, и на втором месяце жизни театра печать иронически оповестила: «В ближайшем будущем театр Разумного радикально перекрашивается. Предполагаются к постановке мелодрамы и пьесы для народа»[[425]](#footnote-426). Разумный в самом деле пробовал сменить курс и отозваться на тогдашние дискуссии о мелодраме, но дальше «Поруганного» Невежина не ушел. Вскоре театр закрылся. К февралю 1919 года из-за нехватки топлива в Петрограде окончили свои дни многие сходные театры.

Москва к 1918 году имела изрядное количество таких предприятий. Одни прикрывались стыдливо, как фиговым листком, респектабельной вывеской, другие обходились и так: «Культура и развлечение» в Одеоне на Сретенке, «Стелла» на Серпуховской площади, «Шут» в Сокольниках, театр П. П. Струйского на Ордынке и т. п.

Весной 1918 года была объявлена муниципализация районных театров Москвы, и с осени они перешли в ведение местных советов. «К началу 1918/19 театрального года хозяйничанью мародеров искусства был положен предел», — писал «Вестник театра»[[426]](#footnote-427).

{182} У коммерческих фарсовых зрелищ, этих ночных бабочек театрального небосклона, был короткий век. Но, погибнув в одном месте, они вспархивали в других местах, даже не приспособленных к представлениям. 19 февраля 1920 года президиум Моссовета ликвидировал еще 14 театров миниатюр «ввиду явно нетерпимого характера» их деятельности[[427]](#footnote-428). Через месяц распоряжением М. Ф. Андреевой было закрыто 7 петроградских театров миниатюр[[428]](#footnote-429). Сообщая об этом, печать ссылалась на «аналогичное постановление» Моссовета[[429]](#footnote-430).

Ликвидация частных зрелищных предприятий, проведенная круто, являлась все-таки полумерой. Упраздненным театрам надлежало противопоставить другие, содержательные и художественные, отражающие в малых формах и жанрах новые идеи, новые интересы жизни.

Поэтому Луначарский и выступил в марте 1920 года со статьей «Будем смеяться».

## «Будем смеяться»

В трудную пору гражданской войны, когда еще не были взяты ни Перекоп, ни Баку, когда панская Польша только готовилась напасть на Советскую Россию, а третий поход Антанты еще предстоял, народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский напечатал в журнале «Вестник театра» статью «Будем смеяться».

«Мы живем в голодной и холодной стране, которую недавно рвали на части враги. Но я часто слышу смех; я вижу смеющиеся лица на улицах, я слышу, как смеется толпа рабочих, красноармейцев на веселых спектаклях». И нарком утверждал: «Студия сатиры, театр сатиры — это нам необходимо»[[430]](#footnote-431).

Студия сатиры и театр сатиры были созданы. Первые опыты даже предшествовали призыву Луначарского. Они возникли в начале 1920 года, вскоре после того, как резко пошли на убыль коммерческие театрики «малых форм».

Мысли Луначарского совпали с теми, какие высказал незадолго до него на страницах «Вестника театра» драматург Л. А. Субботин[[431]](#footnote-432). По существу Луначарский выступил в поддержку Субботина, предложившего создать театр советской сатиры. И еще до появления статьи «Будем смеяться» журнал {183} известил, что Луначарский вошел в инициативную группу по организации театра сатиры, вместе с О. М. Бриком, А. П. Зоновым, С. С. Игнатовым, П. А. Марковым, Л. А. Субботиным. Студия возникла под эгидой подотдела рабоче-крестьянского театра Тео Наркомпроса, ее руководителем стал Субботин, известный впоследствии деятель крестьянского театра.

22 марта 1920 года Центротеатр одобрил «план организации такого театра, изложенный А. В. Луначарским», причем, как говорилось в отчете, «В. И. Немирович-Данченко бросает вскользь весьма любопытное указание на то, что артисты такого театра могли бы завладеть антрактами в театрах и наполнить их весьма интересным содержанием»[[432]](#footnote-433). Это показывает, что Студия театра сатиры задумывалась как организация мобильная, легкая на подъем, с оперативным и отнюдь не громоздким репертуаром.

15 апреля она начала функционировать в Настасьинском переулке, где прежде помещался Театр имени В. Ф. Комиссаржевской и куда позднее вселился Масткомдрам.

В учебную программу Государственной опытно-показательной студии театра сатиры входила работа «над сатирическим репертуаром старинным и современным, сатирической импровизацией и составлением сатирических сценариев и их импровизационным воплощением»[[433]](#footnote-434). В студии этой — она называлась еще и Государственной мастерской сатирического театра — числилось двадцать пять рабочих-актеров и столько же учеников-студийцев[[434]](#footnote-435). Последних набирали из рабочих, крестьянских, красноармейских кружков и из пролеткультов, принимали и других желающих, прошедших конкурс. Учебной работе сопутствовали спектакли в районных театрах и клубах.

Одна из студиек, Е. А. Тяпкина, потом игравшая Гурмыжскую в «Лесе» и Настьку в «Мандате» на сцене Театра имени Вс. Мейерхольда, с юмором вспоминала, как на первой беседе режиссер А. П. Зонов призывал своих учеников не бояться «сделать студию немного похожей на… сумасшедший дом!» Это не мешало Тяпкиной признаться: «До сих пор мое пребывание в студии остается самым лучшим временем моей жизни»[[435]](#footnote-436).

Своей общественной задачей студия провозгласила борьбу с мещанским бытом и мещанской идеологией. Естественно, ее поддержали деятели «левого фронта» искусств — В. В. Маяковский, художники И. А. Малютин, А. А. Осмеркин, И. М. Рабинович, режиссеры С. Э. Радлов, Н. М. Фореггер и другие.

Маяковский написал для студии три короткие агитпьесы: «А что, если? Первомайские грезы в буржуазном кресле», {184} «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое» и «Как кто проводит время, праздники празднуя (На этот счет замечания разные)». Уже рифмованные названия выдают публицистический замысел пьес, их упрощенно-раешный склад. Все они были приурочены к первомайскому празднику. Особенность же праздника в 1920 году состояла, во-первых, в том, что он пришелся на день пасхи — отсюда антирелигиозные мотивы названных пьес. Во-вторых, в тот день взамен демонстрации проводился всероссийский субботник-маевка, и Ленин призывал воспользоваться праздником «для массовой попытки введения коммунистического труда»[[436]](#footnote-437). Мотив субботника, стройки, уборки также проходил сквозь эти пьесы — в приемах, близких к плакатности «окон РОСТА».

Например, сатирический персонаж пьески «А что, если?..», «круглый буржуа» Иван Иванович, развалясь в кресле, грезил о старом режиме, и во сне ему являлся символ прошлого — городовой Феодорчук. Грозный Феодорчук, снимая с себя облапивших его обывателей, орал на них, грубо осаживал и, наконец, принуждал стать на четвереньки — эффект был чисто балаганного свойства. В финале персонаж по имени Первое мая, с плакатом: «Первое мая. Всеобщий трудовой субботник» — пробуждал Ивана Ивановича от «грез и нег», приглашая: «Пожалте чистить грязь и снег!» Плакатные мотивы имели под собой житейскую и политическую почву. Еще недавно в Александринском театре реакционная часть публики встречала аплодисментами… статиста-городового, выходившего в последнем акте «Сестер Кедровых» при шашке, усах и медалях. «Сам Шаляпин не видал таких оваций», — сообщал репортер[[437]](#footnote-438). «Настоящую овацию сделали “городовому”», — свидетельствовала полгода спустя И. А. Гриневская[[438]](#footnote-439).

Все еще продолжали существовать снеговая и ей подобные повинности для нетрудового населения городов. Подобные мотивы агитки вводились, конечно, с умыслом: они были рассчитаны на классовую неоднородность зала, на резко определенное классовое их восприятие, только поэт поворачивал их смешной для пролетариата стороной. Через все три пьески проходил условный персонаж по имени Театр Сатиры, то есть лицо от театра; с шутками он выкликал порядок явлений и иногда вторгался в действие как комментатор происходящего: «Смотрите картину последнюю, третью. Совершенно невозможно без смеха смотреть ее».

Но, без смеха или со смехом, а смотреть агитки Маяковского в майские дни публике не пришлось. Отчасти сплоховала сама {185} студия: она не успела поставить их в две недели. Главная же неприятность ждала впереди. Когда пьесы пошли в работу, их внезапно запретил к постановке сотрудник Рабоче-крестьянской инспекции.

7 июля 1920 года шеф студии Луначарский обратился в РКИ с официальным протестом. «Я самым решительным образом оспариваю запрет… — писал нарком. — Всякий может аплодировать или шикать, сидя в кресле театра, будучи публикой, но из того, что у него на лбу надета та или другая кокарда, совершенно не следует, что его личные вкусы приобрели внезапно необыкновенную чистоту и ясность. Надо уметь отделить в себе государственного человека, у которого не может быть никакого литературного вкуса как у такового, от своих личных привязанностей». Луначарский подчеркивал, что «Маяковский не первый встречный. Это один из крупнейших русских талантов… Для Театра сатиры он написал три довольно милые вещицы. Это не перлы художественности, но это очень недурно сделанные карикатуры в бойком темпе… Совершенно не понимаю, почему этих глубоко советских пьесок не может поставить Театр сатиры»[[439]](#footnote-440). Ссылаясь на то, что театром, «во главе которого стоят люди вполне советские, затрачено до 80 тыс. руб. на костюмы и постановку», Луначарский просил отменить запрет.

В конце концов студия показала пьеску «А что, если?..». Ставили ее А. П. Зонов и Н. М. Фореггер, оформляли — в сукнах — И. А. Малютин (костюмы) и А. А. Осмеркин (детали декорации). Она была дана в намеренно схематичных, эскизных тонах. Виднелся угол комнаты, а из обстановки — лишь то, что обыгрывалось по ходу дела: кресло, в котором дремал Иван Иванович, дерево в кадке, картонки, коробки, напоминавшие о даме с картонками из «Мистерии-буфф». Здесь даму играла Е. А. Тяпкина, городового Феодорчука — И. П. Чувелев. А поскольку студия не могла поспеть к 1 Мая, заключающий агитку персонаж преобразился в символического Рабочего, от «первомайских грез» в подзаголовке афиши остались просто «грезы». Как свидетельствует А. В. Февральский, «действие развертывалось в быстром темпе и было построено на движении; были введены пение и танцы»[[440]](#footnote-441). По его словам, пьесу играли на стационаре в Настасьинском переулке и на выездных спектаклях, преимущественно в клубах военных школ.

«А что, если?..» — наиболее примечательная постановка студии. Попытка сыграть политсатиру Горького «Работяга Словотёков» не осуществилась. Через несколько дней после премьеры в Петрограде, в театре «Народная комедия», где ее ставил С. Э. Радлов, пьеса была снята с репертуара Петроградским Тео. П. А. Марков, просивший ее для Студии театра сатиры, {186} вспоминает, что писатель, покосившись на М. Ф. Андрееву, которая заведовала Петроградским Тео, сказал:

«— Написать-то написал, — и после некоторой паузы бросил: — Так вот она и запретила.

И замолчал, явно не желая продолжать беседу о “Работяге”»[[441]](#footnote-442).

Другие агитки, шедшие в один вечер с пьесой «А что, если?..», в их числе раешник Субботина «Скоморохи», сильно уступали ей в самостоятельной ценности.

«Пьеска про попов…» Маяковского была сыграна 29 января 1921 года — но уже не в Студии театра сатиры, а в Московском Теревсате. Студия к тому времени перестала существовать: ее частью поглотила, частью вытеснила Мастерская коммунистической драматургии. В. Э. Мейерхольд, выступая 19 января с речью в Тео Наркомпроса, коснулся закрытой им студии уже в порядке свежих воспоминаний. Но она вскоре ожила под вывеской Мастфор — Мастерская Фореггера.

«Театральный Октябрь» развертывал собственную сеть сатирических театров — теревсатов.

## Театры революционной сатиры

«Теревсат (театр революционной сатиры), — говорил Мейерхольд в Тео, — должен в маленьких сатирических вещах, как в сатирических журналах, показывать недостатки и буржуазного строя, и наши болезни — бюрократию, волокиту и саботаж»[[442]](#footnote-443). Вождь «театрального Октября» точно определил задачи, средства, мобильную природу теревсатов. Легкая кавалерия агитсатиры укрепляла и разнообразила ряды «театров РСФСР»[[443]](#footnote-444). К тому же, если номерные театры расходились лучами от московского центра по городам страны, то теревсаты возникли сперва на периферии. Только потом на основе их опыта, их кадров и репертуара делал свои первые шаги Московский Теревсат.

С одним из таких театров Мейерхольд познакомился в Новороссийске. Во главе его стоял литератор А. С. Рославлев, редактор газеты со странным названием «Красное Черноморье». Увлекшись созданным им театром революционной сатиры Кубанско-Черноморской {187} области, Рославлев оставил газету, ушел в «малую» драматургию, в режиссуру. Весь репертуар был создан и поставлен им самим. Сатирическую пьесу Рославлева «Почти *Женитьба* по Гоголю» Мейерхольд рекомендовал Масткомдраму, а в упомянутой речи отметил, что «Рославлев ставил не только свои сатирические вещи, но и великолепно приспособил “Женитьбу” Гоголя как сатиру на Антанту и сваху — Милюкова». Осенью 1920 года Рославлев умер от тифа в Краснодаре[[444]](#footnote-445), где тогда работал его театр. На смену ему был направлен Л. А. Субботин, выпустивший там в 1921 году сборник своих сатирических пьес «Скоморохи».

Сезон 1920/21 года, говоря фигурально, вообще проходил под знаком теревсатовского движения. Сатирические агиттеатры возникали повсеместно. По содержанию творчества, по характеру выразительных средств Теревсата разных городов отличались один от другого порой существенно. Но приемы своих предшественников, таких, как «Летучая мышь» или «Кривое зеркало», все они, будто сговорившись, преобразовали в общем направлении: никакой интимности, долой игру под сурдинку, — да здравствует множество, даешь митинг!..

С широким размахом действовал в городе Николаеве театр «Красный перец», созданный местным отделением ЮгРОСТА. Он имел стационар, но выезжал и в воинские части, на заводы, в уезды. Режиссировал Б. А. Глубоковский, он же писал репертуар вместе с поэтом Я. З. Городским. Программа охватывала разные жанры политической эстрады. Имеющиеся данные о восьми таких программах показывают, что каждая из них открывалась патетической сценой. Драматический этюд Глубоковского «Шестьдесят один» был посвящен памяти бойцов революции, расстрелянных в Николаеве генералом Слащевым — тем самым, которого потом вывел в «Беге» М. А. Булгаков. Этюды Глубоковского «Товарищи» (из жизни политических ссыльных), «Окровавленная коммуна», «Каляев перед казнью» и т. д. начинали другие теревсатовские программы. Затем следовал агитбалаган: «Петруха и Разруха», «Водник и металлист» и т. п., политкуплеты, частушки, многочисленные балетные сценки: «Танец буденновцев», «Марш красных моряков», «Интернационал» (с мелодекламацией), «Крах капитала», «Танец трудповинности», а балетиком «Чистка» завершался скетч «Чистилище».

«Театр революционной сатиры “Красный перец”… пользуется заслуженным успехом, и появление его можно всячески приветствовать, — писал местный корреспондент “Вестника театра”. — Успеху благоприятствует злободневный живой репертуар и талантливость исполнителей и организаторов, здесь {188} находят себе отражение и всероссийские события и местные политические злобы дня»[[445]](#footnote-446). Успех «Красного перца» вызвал к жизни последователей в самом Николаеве. 20 марта 1921 года Первый пролетарский театр имени Свердлова основал свой собственный Теревсат при устной газете «Коммунист». Руководил им главный режиссер театра Б. О. Снарский.

Грозненский Теревсат под руководством Гр. Этингофа играл агитсценку «Хождение по верам», которую исполнял и Московский Теревсат; не располагая подлинным текстом, грозненцы составили его по отрывкам, взятым из газеты «Беднота». В веселой комедии «Через 500 лет» изображался растерянный обыватель, проснувшийся вдруг в эпоху всемирной коммуны. Исполнялись также «Капитал» — тантомореск по Демьяну Бедному, лубок «Советская репка», где враги революции, цепляясь друг за дружку, никак не могли вытащить «репку», корнями вросшую в почву. Программу перебивали интермедии в публике, пародийные приветствия от нефтеуправления, откомхоза, РКИ, в которых продергивалась работа местных учреждений. Инсценировалась и чеховская «Канитель». Руководитель театра писал: «Наш Теревсат мы назвали “Комиссариатом смеха”; у нас есть “язык” Теревсата (конферансье); есть даже свой особый штамп (марка) — пляшущая красная звезда»[[446]](#footnote-447).

Собственную эмблему учредил и Калужский Теревсат. Она была сложнее и восходила к образам драматического пролога «Мыши». В этом прологе Теревсат возвещал свою программу «борьбы с реализмом», относя к реализму все буржуазное искусство. Действие же пролога заключалось в том, что некий Крысолов после длинного монолога пронзал шпагой «специалиста» в белом балахоне Пьеро. «Спец» был стариком ста тридцати двух лет от роду, иначе говоря, ровесником французской буржуазной революции, которой в 1921 году исполнилось именно 132 года, — так, должно быть, следовало понимать символ. Другой жертвой Крысолова становилась Мышь в цилиндре и с тросточкой — карикатура на Н. Ф. Балиева с его «Летучей мышью». Пьеро и Мышь, проколотые шпагой, как перечеркнутые тени «большого» и «малого» искусства прошлого, и сделались эмблемой Калужского Теревсата. Этот театр считал себя правоверным бойцом «театрального Октября» и объявлял среди своих задач еще и такую: «разъяснять вредную деятельность местного государственного театра, нравящегося почти всем, в том числе коммунистам»[[447]](#footnote-448). В труппе, наполовину любительской, играли бывший актер Московского Художественного театра {189} В. П. Базилевский-Болтин (он исполнял роль Крысолова) и Н. И. Якушенко.

Ведущей фигурой там был недавний драматург «Кривого зеркала» Н. Г. Смирнов, иногда выступавший под псевдонимом Яков Посошков. Теперь он писал и ставил сценки о классовой борьбе, осмеивал «бывших людей», городские неурядицы. Сражаясь в прологе «Мыши» со старым искусством, «кривозеркалец» Смирнов все-таки пощадил взрастивший его театр и на закланье отдал «Летучую мышь». Пьеро и Мышь, а не какая-нибудь «Вампука», пронзались и отбрасывались прочь.

Во всем остальном идеи «театрального Октября» преломлялись обычным образом и основной репертуар мало отличался от ходовых теревсатовских программ. Призыв Мейерхольда показывать «наши болезни» и среди них бюрократию буквально претворился в агитлубке Смирнова «Мужичок и Бюрократ». Историк калужской сцены К. Б. Бедлинский сообщает, что автор-постановщик «умело использовал многие народные театральные приемы, давая им новое, злободневное содержание». Пьесу «Мужичок и Бюрократ» он написал как традиционное народное театральное представление лубочного типа. Главный персонаж — Мужичок — был близок к образу деда-раешника, популярного ярмарочного персонажа. Мужичок появлялся из публики и напевал куплеты на мотив «Во поле березонька стояла». Смирнов не боялся гротеска и помнил о «броских красках русского балагана»[[448]](#footnote-449). Рядом с агитками Смирнова шли некоторые пьесы Масткомдрама, инсценировались стихи пролетарских поэтов, в том числе «Кузнецы» Ф. С. Шкулева.

Но и «Летучая мышь» дала неожиданный отпрыск.

20 октября 1920 года открылся Бакинский Теревсат, назвавший себя Свободным сатирагиттеатром. Основала его группа актеров «Летучей мыши», отколовшаяся от Балиева по дороге за границу, в дни бакинских гастролей. Во главе нового театрика стал прежний драматург «Летучей мыши» В. З. Швейцер — «Пессимист». Написанный им выходной марш для первой программы живо передал стремления коллектива:

Из свободного театра  
Смехом масок, звоном лир  
Бросим мы сатиры ядра  
В старый, глупый, пошлый мир.

Рефрен звучал автобиографически. Прошлое ниспровергалось руками причастных к нему мастеров. Вчерашний драматург «Летучей мыши» или «Кривого зеркала» сегодня сам ставил свою сатирическую сценку, смеясь над собой вчерашним. Слияние режиссера и драматурга в одном лице, взгляд на {190} драматургию как на репертуар, как на сценарий программы, практика режиссерских подтекстовок и вставок, мобильная «режиссерская драматургия» — все это было в порядке вещей для теревсатчиков первого призыва. Им вообще был присущ самоотверженный пафос анонимности. Как правило, обходились без подробных афиш, обозначая лишь названия, да и перед занавесом редко когда называли имена режиссера, актера, автора. Имена эти публику мало интересовали. Важна была направленность, суть, партийная принадлежность, как в речи оратора на митинге.

Но имена важны для истории. Швейцер рассказывает: «Мы открыли “Государственный Свободный сатир-агиттеатр” в маленьком зале бакинского кинематографа. К небольшой группе бывшей “Летучей мыши” присоединились художники, литераторы, актеры, приезжавшие из Москвы на юг»[[449]](#footnote-450). Были там, в частности, остатки труппы московского Показательного театра во главе с В. Г. Сахновским. Репертуар сатир-агита обогатила оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена» с новым, «актуализованным» текстом С. М. Городецкого в постановке Сахновского, с участием видных актеров-москвичей. В наскоро пристроенных к кинотеатру деревянных кулисах гримировалась В. О. Массалитинова.

Здесь не сразу избавились от камерных интонаций, от привычек интимности; в пределах программы встречались вещи на разные темы и вкусы. Но диапазон поисков расширялся, вырабатывались навыки театра-публициста, сатире сопутствовал пафос. Инсценировалась поэма пролетарского поэта А. К. Гастева «Мы посягнули», апробированная сценой петроградского Пролеткульта, и «Гимн труду» Городецкого; последний написал для этого театра и пьесу в стихах «Тартальщик» — о рабочем местных нефтепромыслов. С ударными призывами таких вещей соседствовала агитсатира д’Актиля «Семеро зятьев Антанты» и «Танцовщица в красном» Швейцера. Подобно Николаевскому Теревсату и в отличие от Калужского здесь исполнялась классика, например чеховская «Свадьба». Сахновский поставил и «Легенду о великом инквизиторе» по Достоевскому. От сборных программ сатир-агит переходил к многоактным спектаклям. Он играл «Царь Голод» Л. Н. Андреева, «Бабы» А. С. Неверова и т. д.[[450]](#footnote-451)

Летом 1921 года Бакинский сатир-агит предпринял двухмесячную поездку по Северному Кавказу. «Терские известия» писали 21 августа: «Первый же спектакль Бакинского сатир-агита показал, что налицо не только агитка, плакат как таковой, но плакат высокохудожественный, сделанный несомненно большими и талантливыми мастерами. В этом — исключительное отличие {191} Бакинского сатир-агита от других театров революционной сатиры»[[451]](#footnote-452).

Газетная заметка здраво указывала: теревсаты были разные. И если творческая деятельность Бакинского сатир-агита позволила «Вестнику театра» еще в апреле призвать к организации подобного же театра на тюркском языке, то далеко не все театры, носившие такое название, получали его по праву. В Ростовском Теревсате ставили фарс «Китайский рай с пьяным студентом», в Астрахани исполняли песенки шантана, перемежая их сухим, необработанным газетным материалом, Симбирский Теревсат также не мог похвалиться хотя бы сносным качеством репертуара[[452]](#footnote-453).

Но в общем волна теревсатов разлилась широко, и преобладали подлинные, революционные поиски. Даже там, где профессионалов, в сущности, не было, самодеятельные теревсаты сплошь и рядом достигали многого. Наступательных позиций придерживался, например, Иркутский Теревсат — молодежный коллектив без профессиональной закваски и без постоянного пристанища. Среди его вожаков был Н. П. Охлопков. Прежде чем прийти в театр, Охлопков писал стихи, юношу кидало из одной романтической крайности в другую. В 1919 году пролеткультовский журнал «Грядущее» среди ответов читателям поместил такую заметку: «Николаю Охлопкову. — “*И душе моей усталой*”… Это в семнадцать лет-то?! Вот так строитель новой жизни». Дальше следовала надлежащая отповедь. С тех пор душевную усталость у Охлопкова как рукой сняло, никаких признаков пессимизма его актерская и режиссерская деятельность не обнаруживала. Спустя два года режиссер Б. А. Рославлев, работавший в Омске, писал в «Вестник театра», что из театральных городов Сибири интереснее всех Иркутск, и попутно замечал: «Удачно работает и небольшой передвижной театр революционной сатиры»[[453]](#footnote-454). Иркутский Теревсат был для Охлопкова соединительным звеном между постановкой первомайского массового действа на Тихвинской площади в 1921 году и «Мистерией-буфф», срежиссированной им в 1922 году на сцене Молодого театра, который вырос из Теревсата. Оттуда Охлопкова вел прямой путь в Москву, к Мейерхольду. Лучшие теревсаты становились волонтерами «театрального Октября».

Особыми путями складывалась деятельность петроградского Теревсата — «Вольной комедии», который также стремился под руководством Н. В. Петрова осуществить идеи, высказанные Луначарским в статье «Будем смеяться». О нем речь пойдет в следующей главе.

{192} Прямым предтечей Московского Теревсата был Витебский Теревсат, возникший при местном отделении Российского телеграфного агентства. Начальник отделения РОСТА М. Я. Пустынин, поэт-сатирик, ведал литературной частью театра. Всем делом управлял упоминавшийся уже М. А. Разумный.

Еще не так давно в Петрограде «Театр Разумного» разыгрывал сценку «Наши на Украине». Но ставка на обывателя, на «наших», на ироническую оппозицию власти оказалась битой: «свои» и не подумали спасти Разумного от краха. А служить сразу и «нашим» и «вашим», как видно, не хотел и предприимчивый Разумный. И вот теперь «наши» очутились в Белоруссии. Сдвиг произошел не только географический. Раньше о «Театре Разумного» писали, что он перекрашивается. Сейчас Разумный пробовал перестроиться на самом деле. Формы малой сцены, которой он служил, получали новое содержание, новый адрес и смысл.

Да и Пустынину иначе, чем прежде, открылись возможности театральной работы. Еще недавно он напечатал в петроградской газете залихватскую статью «Театр шумного сегодня»[[454]](#footnote-455), где провозглашал принципы футуристов. Теперь, на практике, все выходило проще, доступнее, хотя ничуть не менее шумно.

7 февраля 1920 года Теревсат показал первую программу для красноармейцев Западного фронта: короткие агитпьесы, политсатиры, пародии, инсценированные карикатуры «окон РОСТА», лубки, тантоморески, сценки с Петрушкой, теревсатовские частушки под баян. Выставлялись на смех враги: мешочник и дезертир, Деникин и Колчак, Ллойд-Джордж и Пуанкаре. Смех был союзником героев — рабочего, красноармейца, крестьянина-комбедовца.

Связь с РОСТА позволяла оперативно обновлять программы. За вечер исполнялось больше десятка таких номеров. Ставил их, наряду с М. А. Разумным, режиссер городского театра А. А. Сумароков[[455]](#footnote-456), оформлял выдающийся художник М. З. Шагал, уроженец Витебска. Разумный и его жена А. П. Чаадаева, Сумароков и еще несколько актеров несли на себе весь репертуар.

Шагал в то время занимал пост губернского уполномоченного по делам искусств и заведовал подотделом Изо. Еще в конце 1918 года петроградская газета комфутов «Искусство коммуны» поместила его отчет о праздновании первой годовщины Октября в Витебске. «К моменту Октябрьской годовщины губерния Витебская была разукрашена около 450 большими плакатами, многочисленными знаменами для рабочих организаций, трибунами и арками… — писал Шагал. — Вечер б ноября горел незабываемым {193} огнем. Это был праздник и нашего искусства»[[456]](#footnote-457). Подробнее писал в той же газете Я. З. Черняк, называя лучшие из плакатов Шагала: «Дорога революционному театру», «Луначарскому», «Вперед, вперед без остановки»[[457]](#footnote-458). Самая тематика этих не дошедших до нас плакатов выдает заботы художника о делах агиттеатра. Здесь начало театральных контактов Шагала.

Витебск был прифронтовым городом, и губком постоянно устраивал концерты-митинги для рабочих и красноармейцев. Программы Теревсата входили туда составной частью. Умолкал агитатор, и верхом на метлах — эмблемах очистительной сатиры, под марш баяниста въезжали все участники спектакля. Они распевали песенку на мотив из оперетты Жильбера «Пупсик», называя свой Теревсат задирой, что, естественно, рифмовалось с сатирой. Потом дружно взмахивали метлами, словно выметая нечисть с арены революции. «Марш Теревсата» — так назывался выходной номер[[458]](#footnote-459). То, что призывный текст лег на лихую музыку, которой уже пользовалась для своего пролога «Летучая мышь», никого не смущало. В ноябре 1920 года, когда Теревсат открыл сезон в московском стационаре на Большой Никитской (теперь там Театр имени Вл. Маяковского), строгий Блюм писал в «Вестнике театра»: «Лучший номер вечера — марш Теревсата, великолепно приспособленная на службу революции буржуазная шансонетка… Когда публика “осмелеет” и научится вместе с размещенным в ложах хором подпевать refrain, будет совсем славно — и улыбательно и “коллективно”»[[459]](#footnote-460).

Политическую действенность митинговых речей и впрямь усиливали веселые сценки вроде «Польки», где генерал Деникин горланил хвастливые куплеты с подтанцовкой, но являлся Красноармеец с винтовкой и пинками выгонял генерала и его свиту. В «Ковчеге Теревсата» потешали публику Ллойд-Джордж и Пуанкаре, напоминая о паре «чистых» из «Мистерии-буфф». В живом плакате-тантомореске «На распутье» обыгрывалась картина Васнецова «Богатыри», переписанная Марком Шагалом на манер ростинских «окон». В соответствующих местах имелись прорези для лиц и рук — и трое актеров вели шутливый диалог на злободневные темы. Илья Муромец и Добрыня Никитич были с белыми, Алеша Попович — большевиком. Почти все сценки и куплеты принадлежали Пустынину. Отдельные номера шли по текстам журнала «Раненый красноармеец», где сотрудничали Арго, Н. А. Адуев, Д. Г. Гутман, М. Я. Пустынин и другие. {194} Много значила актерская импровизация, порой экспромты: зрители вторгались в действие своими репликами, вопросами, иногда недружелюбными. Надо было уметь ответить весело и остро, в тон всему остальному. Но и друзья видели в концерте прямое продолжение митинга.

Номера не блистали отделкой, да Теревсат на тонкости и не покушался. Отмечая, что исполнители там «не все достаточно сильные», журнал «Вестник театра» писал о витебских спектаклях: «В постановке первое внимание обращается на агитационное значение номера, а художественность из-за недостатка средств стоит на втором плане»[[460]](#footnote-461). Следующий номер журнала приветствовал близкий контакт актеров и зрителей в Витебском Теревсате, соучастие зрителей в действии-игре: «Люди чувствуют, что *эта* сатира, *этот* театр доступны им не только как зрителям, но и как творцам. А это не то ли, чего мы добиваемся в *народном* театре?»[[461]](#footnote-462) Так писала Е. П. Херсонская, агитатор ЦК РКП (б), видевшая спектакль Теревсата на Западном фронте.

Витебский Теревсат был вызван в Москву. Со своим репертуаром он вышел на общественный просмотр. 14 мая его программу смотрели представители московских организаций.

Репертуар дали обычный, но Разумный успел в короткий срок изрядно обновить и усилить труппу, привлечь в свой театр режиссера Д. Г. Гутмана, художника В. П. Комарденкова, видных московских актеров. Теперь тантомореск Пустынина «На распутье» («Три богатыря»), оформленный Комарденковым, разыгрывали В. О. Топорков (Илья Муромец), Е. В. Боронихин (Добрыня Никитич) и М. И. Холодов (Алеша Попович). В агитпьесе Пустынина «Черные казармы» звероподобного унтера играл Л. О. Утесов, забитого солдата — В. О. Топорков. В «Политмазурке» Арго — куплетах с танцами — Пилсудского и Пуанкаре изображали опереточные комики И. Я. Горев и Г. М. Ярон, Ллойд-Джорджа — В. О. Топорков. В «Польке» Арго с маской Деникина выступал Г. М. Ярон. «Я изображал Клемансо, танцующего мазурку с “Польшей”, и Деникина», — вспоминал об этом вечере Ярон, ошибочно назвав Клемансо вместо Пуанкаре[[462]](#footnote-463). Вся труппа начинала спектакль «Маршем Теревсата». Разумный — актер невысокого роста, худощавый, подвижный — вел конферанс.

В дни, когда белополяки захватили Киев и Западный фронт стал первым по важности, «Полька» или «Политмазурка» обнаруживали хорошие возможности агитационного воздействия. В отчете «Известий» говорилось: «Театр показал интересную {195} программу. Особенно удачными и остроумными номерами оказались “Политическая мазурка” на тему нападения Польши и “Полька”. Интересны “Три богатыря” по картине Васнецова…» Газета заключала: «В общем новое начинание представляет собой значительный интерес и может принести большую пользу в качестве одного из видов художественно-политической агитации»[[463]](#footnote-464).

Так пришло признание. Витебский Теревсат стал Московским.

## Московский Теревсат

Еще не имея собственной базы в Москве, Теревсат вовсю развернул свою деятельность бродячего агиттеатра. Он выступал в районных и волостных клубах, в казармах и лагерях, в садах и просто на улицах. Одно время ему предоставил приют МК РКП (б), находившийся тогда на Б. Дмитровке, потом три дня в неделю Теревсат работал в Театре драмы и комедии на Тверской, 61. Все эти первые месяцы своего московского существования он провел в азартном скитальчестве.

Вот характерное газетное извещение тех времен: «Московский комитет РКП устраивает в воскресенье, 13 июня с. г. митинги-концерты на платформах трамвая; митинги состоятся в 5 час. дня на Елоховской площади, в 6 час. 30 мин. на Андроньевской площади, в 8 час. на Даниловской площади, в 10 час. на Девичьем поле. В концертах примет участие театр Революционной Сатиры, под управлением тов. Разумного»[[464]](#footnote-465). Поездки-концерты такого рода постепенно входили в привычку. Как о деле повседневном, говорилось о них в газетных отчетах. Например, «Известия» сообщали, что 27 июня «состоялась одна из обычных поездок агиттрамвая. Митинги-спектакли на этот день были назначены на Даниловской пл., у Симонова монастыря, на Введенской пл. и у Брянского вокзала. При первых звуках оркестра со всех улиц и переулков масса народу стекается на площадь, где предполагается митинг-концерт, и около трамвая образуется многотысячная толпа. Выступающие ораторы говорят о польском фронте. Каждая фраза оратора, каждое меткое замечание куплетиста вызывают живой отклик толпы. Слушающие сочувственно аплодируют. Настроение бодрое, приподнятое всюду, и слова артиста, поющего о том, что Красная Армия ждет добровольцев, вызывают аплодисменты слушателей, а замечания о том, что публике будут показаны такие знаменитости, как Колчак и Юденич, заставляют хохотать всю площадь. Ни дождь, ни грязь, ни огромные лужи на улицах — ничто не служит {196} помехой!»[[465]](#footnote-466) Оратор и куплетист вели агитацию сообща, и о них в заметке упоминалось заодно.

Подобная разъездная агитация давалась актерам непросто. Журналист Л. С. Сосновский так прямо и писал в «Правде» о Теревсате, что это «театр отпетых людей, отчаянных людей. Решиться играть на площадке трамвайного вагона, под знойным июльским солнцем, с запекшимися от жары губами, передвигаясь с площади на площадь с 4 часов дня до позднего вечера, — это подвиг»[[466]](#footnote-467).

Сосновский имел в виду конкретную поездку, участником которой был сам. В один из июльских дней, когда в Москве шел II конгресс Коминтерна, на Красную площадь въехал трамвайный поезд — три открытые платформы: на одной лицедействовали теревсатчики, на другой находились их актерские уборные из парусины, на третьей размещался военный духовой оркестр. Поезд курсировал по городу, останавливаясь на площадях. Зрители стекались отовсюду, заслышав музыку. Сначала выступал агитатор: в тот день сменялись Р. С. Землячка и И. И. Скворцов-Степанов, Клара Цеткин и Марсель Кашен. Потом актеры показывали номера своего репертуара, и трамвай шел дальше под звуки оркестра.

Одним из ораторов, выступавших перед спектаклями Теревсата, и был Сосновский. Тогда же в газете «Беднота» он описал рейс трамвая теревсатчиков:

«Стоит на площади разукрашенный вагон-площадка. На площадке парень в рубахе наигрывает на гармошке, а девица под музыку душу раздирающим голосом поет:

Антанта отравилась,  
Отравы приняла…

Да и как не отравиться? Колчак, Юденич, Деникин — этакая неудача! Девица поет-разрывается от тоски, а вокруг полна площадь народу и никто не сочувствует. Наоборот, хохочут, улыбаются:

— Так ей и надо, подлой Антанте.

Девица пропела и ушла.

А вон выскочили три героя, в генеральских мундирах, с густыми эполетами, хотя и общипанные, помятые, — это как раз “Тройка” — Колчак, Юденич, Деникин.

На мотив “Гайда, тройка” эти молодчики поют о своих неудачах и приплясывают, к ним присоединяется ясновельможный пан Пилсудский.

— Куда прешь, пане?

— В Москву!

— Зачем?

— Большевиков бить!!!

{197} Золотопогонная тройка заливается хохотом. Хохочет вся площадь. А пан смотрит ошалевшими глазами и не понимает. Генералы запевают:

Понапрасну, пане, ходишь,  
Понапрасну ножки бьешь.  
Ничего ты не получишь —  
Дураком домой пойдешь…

И после этого еще пение, чтение стихов, пляска — и все на темы дня.

Это — “театр революционной сатиры” под управлением артиста т. Разумного совершает агитационную поездку на трамвае по площадям Москвы…

Население с большим сочувствием отнеслось к новому “веселому” виду политической агитации. На окраинах Москвы в минуту собирается тысячная толпа, как только оркестр начинает играть»[[467]](#footnote-468).

Названная здесь песня-пародия «Антанта отравилась» принадлежала М. Я. Пустынину. Автором политсатиры «Гайда, тройка» был Л. В. Никулин, ставил ее М. А. Разумный, оформлял В. П. Комарденков. Вполне вероятно, что в последней сценке теревсатчики воспользовались пародийной «Тройкой» Демьяна Бедного, напечатанной в 1919 году; состав демьяновской тройки был тот же: Деникин, Колчак, Юденич. Еще более вероятно, что и Демьян Бедный имел в виду опыт Теревсата, когда напечатал в «Правде» 21 марта 1922 года стихи, так прямо, по-теревсатовски, и озаглавленные: «Антанта отравилась».

Программы Теревсата включали в себя и веселую имитацию петрушечных представлений. Низко натянутая черная занавеска скрывала актеров по пояс. За ней исполнители, раскрашенные как куклы и подражающие их механическим жестам, разыгрывали сатирические сценки под баян: «Петруха и Разруха», «Петрушкина полька», «Восемь девок, один я» и другие. Автором их был Деге — то есть Д. Г. Гутман, главным исполнителем Б. Л. Урсынович, большеглазый, длинноносый, худой, умевший сделать уморительно живыми слова и выходки своего Петрушки. Весьма выразительным Петрушкой был и М. И. Холодов, популярный в будущем актер Центрального детского театра. Одна из сценок с Петрушкой, «Хождение по верам», имела антирелигиозный характер. В поисках правильной веры простоватый Петрушка попадал поочередно к попу, раввину, мулле, ксендзу, но вера открывалась ему не там, где он ее искал, а в революционной борьбе трудящихся. Сосновский в «Правде» назвал эту вещицу среди тех, что имели, по его словам, «громаднейший успех» у пролетарского зрителя.

{198} Номер «Правды» со статьей Сосновского вышел 18 сентября 1920 года, а к началу октября Теревсат, как сообщали «Известия»[[468]](#footnote-469), перешел из Театра драмы и комедии в переданный ему Никитский театр «Парадиз», где прежде помещалась оперетта Потопчиной. Наконец-то Теревсат получил свою базу. От оперетты он унаследовал много разного имущества, декорации, костюмы, а со всем этим — и ее хор, оркестр, изрядную часть солистов. «Пусть хорошенько перетряхнет в Никитском театре новый и молодой жилец все драпировки, занавески, выбьет все подушки и матрасы, начисто выметет все закоулки, — чтобы и духу буржуазного не осталось в этом здании», — советовал дальновидный на этот раз Блюм[[469]](#footnote-470). Но вначале предостережения казались напрасными. Актеры оперетты просто прибавились к многочисленным актерам драмы, оперы, балета, эстрады, цирка. Сводная труппа насчитывала до 350 человек. Ответственным руководителем остался М. А. Разумный. В художественно-политический совет вошли заведующая художественным подотделом МОНО О. Д. Каменева, ответственный работник Наркомпроса и будущий заведующий Тео Главполитпросвета М. И. Козырев, оперный режиссер И. М. Лапицкий, заведующий Тео Наркомпроса В. Э. Мейерхольд, М. А. Разумный, Л. С. Сосновский и другие.

Главное же, теревсатчики, благодаря их неисчислимости, могли брать на себя новые и новые агитпоездки, ближние и дальние. Например, 18 октября Теревсат взялся обслужить «группами артистов, агитспектаклями и агитконцертами… следующие пункты: правление Московско-Казанской железной дороги; Хлебная биржа; Введенский народный дом; Дворец имени Загорского»[[470]](#footnote-471). А назавтра после этих мероприятий печать сообщила, что специально сформированная труппа теревсатчиков отправилась с поездом Агитпура на врангелевский фронт. «Труппа повезла подарки от артистов»[[471]](#footnote-472). Бригады теревсатчиков были хорошо знакомы фронтовикам. Впоследствии Вс. Вишневский вспоминал: «“Теревсат” — Театр революционной сатиры. Сколько их было! Промелькнуло… На ходу, на открытых платформах, в ноябре, улыбаясь профессиональными улыбками, танцуют артисты московского балета норвежский танец Грига, отчего “моральное состояние вверенных мне бойцов есть обыкновенно неудержимое”»[[472]](#footnote-473).

Первый спектакль на стационаре Московский Теревсат дал 7 ноября, в тот же день и час, когда Театр РСФСР‑1 показал {199} премьеру «Зорь». Одновременно передвижные бригады теревсатчиков выехали в уезды: Бронницкий, Волоколамский, Можайский, Московский, Павлово-Посадский и в Верею.

Театр РСФСР‑1, Теревсат и Масткомдрам шли авангардными колоннами «левого фронта» — таков, во всяком случае, был стратегический план заведующего Тео. Самые эти три буквы: *Тео* — Мейерхольд, как уже говорилось, читал по-своему: и как «Театральный отдел», и как «театральный Октябрь».

Но планы «театрального Октября» далеко не всегда опирались на реальные возможности и силы.

Противоречия снедали Московский Теревсат: противоречия между высокой революционной тематикой и низким художественным качеством обработки, между новыми агитационными задачами и ветхими выразительными средствами, между опытами синтетического зрелища и отсутствием даже попыток воспитать синтетического актера. Опереточное наследство, доставшееся Теревсату вместе с помещением, тяжким грузом гнуло к земле обладателя. С другой стороны, репертуар, приемы игры, все то, что было к лицу походной агитбригаде, выступающей среди толпы, выглядело принужденно в большом театральном зале.

Обнаруживалось и противоречие между творческими целями Теревсата и способами его внутреннего устройства.

Еще летом Е. М. Кузнецов не без яда писал, что идея революционной сатиры вырождается «в теревсаты Мишенек Разумных»[[473]](#footnote-474). Петроградцы помнили Разумного — предприимчивого дельца и бойкого актера, но еще не ведали об участи собственного Теревсата — «Вольной комедии», выродившейся в «Балаганчик». А Разумный действительно проявлял партизанское рвение, не лишенное авантюрной подкладки. Что это было именно так, свидетельствовал позже З. Г. Дальцев, один из ведущих актеров Теревсата: «Разумный с администраторами-дельцами дал широкий простор своим авантюрным мероприятиям. Начав набор синтетической труппы, он объявил приглашаемым актерам, что кроме повышения окладов им будут даваться специальные продовольственные пайки, а также одежда и обувь. Новые актеры бросились на зов Разумного»[[474]](#footnote-475). Дальцев рассказывал, как ему, избранному председателем месткома, приходилось освобождать сильно разбухшую труппу от людей случайных и чуждых театру.

{200} Уверенно чувствовали себя теревсатчики там, где сохранялась прежняя специфика их работы, — в летучих агитбригадах. Труднее было совместить эту специфику с уровнем требований большой сцены.

К 15 апреля 1921 года три передвижные труппы Теревсата по заданиям МК РКП (б) дали 302 районных спектакля, из них 94 на селе. Кроме того, как упоминалось, группа актеров Теревсата выехала на Южный фронт с поездом политуправления Красной Армии. В Сибирь направилась особая бригада — «агитпродлетучка»[[475]](#footnote-476). На агитпароходе ВЦИК «Красная звезда» выехала первая волжская передвижная труппа Московского Теревсата. Свои выступления она начала 1 мая 1921 года в Симбирске на патронном заводе, потом дала 4 спектакля в Царицыне, 8 — в Астрахани и прилегающих районах, наконец — на рыболовецких промыслах. По словам руководителя труппы М. Н. Дебольского, «самая интересная работа для актера велась на промыслах. Наш пароход заходил зачастую в такие места, где не только не видали спектаклей, но редко видят пароход»[[476]](#footnote-477). Эпидемия азиатской холеры, вспыхнувшая на пароходе, прервала агитрейс.

Теревсат с его базой и бригадами нуждался в разветвленном репертуаре. Естественным порядком он обращался к продукции своего союзника Масткомдрама. Например, упомянутая волжская труппа играла «Новый фронт» Марка Криницкого, а в пути подготовила его же пьесу «Огненный змей» (кроме того, исполнялись сценки с Петрушкой, лубки, частушки, танцы, сказки для детей и т. п.). Пьесы Масткомдрама ставились и на основной сцене — базе Московского Теревсата. Первоначально здесь, а не в Театре РСФСР‑1, предполагалось показать «Мистерию-буфф» Маяковского. Шли на вооружение и находки других театров, не связанных с «театральным Октябрем» организационно.

Из репертуара «Вольной комедии» сюда попали «Тумба» М. Л. Слонимского, «Хамелеон» и некоторые другие сценки Л. В. Никулина. Из импровизаций «Народной комедии» — «Последний буржуй» К. М. Миклашевского.

Теревсат пробовал создать и собственный драматический репертуар, завязывал связи с Демьяном Бедным, Маяковским, Эренбургом. «Светопреставлением» И. Г. Эренбурга — сатирой на Лигу наций заинтересовался Мейерхольд[[477]](#footnote-478), потом пьеса перешла к Разумному. Кое‑что из принятого попало в репертуар бригад-передвижек, кое-что вовсе не пошло.

{201} Проникла в анонсы и оперетта — «Прекрасная Елена», перелицованная на современный политический лад С. М. Городецким. Над сходной задачей работал тогда и Маяковский. Показать «Прекрасную Елену» не удалось.

В центр первой стационарной программы попала комедия В. Я. Шишкова «Мужичок»; ее еще 8 марта 1920 года показал б. Александринский театр, а за ним и другие театры Петрограда: Новый и Марем (Мастерская революционной миниатюры). Шел «Мужичок» и по провинции. На сцене Теревсата бытовая пьеса Шишкова приблизилась к плакатной агитке Маяковского «А что, если?..». Там, у Маяковского, круглый буржуа Иван Иванович, грустя о царском режиме, в мечтательных снах видел убогий символ царизма — рыкающего городового Феодорчука. Здесь хозяйственный Панкратыч, прижимистый, а в сущности не злой крестьянин, по серости поругивал Советскую власть, но вдруг становился героем трагикомичного «розыгрыша». Молодые сознательные рабочие, среди них его собственные дети, представляли перед Панкратычем невероятное: возврат прошлого. Снова являлся становой, снова шли в ход зуботычины — и, соприкоснувшись вдруг с грубой реальностью оплаканного прошлого, Панкратыч отшатывался от нее. Наглядное сопоставление эпох, ситуация невероятного временного сдвига и позволили Теревсату приблизить бытового «Мужичка» к сатирической агитке.

Роль Панкратыча в комедийно-«почвенном» плане играл А. М. Дорошевич, заставив Блюма пожалеть, что «“контрреволюционер” обслуживался отличным актером»[[478]](#footnote-479). Участники «розыгрыша» действовали в манере условно-плакатной, показывали отношение к образу-маске и в финале напоказ разрушали этот образ. Абрамова играл М. И. Холодов, Золина — Б. Л. Томский, молодого крестьянина — Д. Н. Орлов. Беда заключалась в том, что катастрофическое положение в тогдашней деревне не подтверждало логики пьесы и спектакля, а опрокидывало ее, делая сопоставление эпох двусмысленным. За это был снят «Мужичок» Александринского театра. Это же обеспокоило и Блюма. Похвалив «Мужичка» в рецензии на первую программу Теревсата, он спохватился, рецензируя следующую. «Кстати о “Мужичке”: пора его снять с репертуара, — советовал критик, — сейчас, принимая во внимание современное положение деревни, он лжет каждой своей репликой и имеет определенное *контр*-агитационное значение»[[479]](#footnote-480). О том же писал в «Труде» А. И. Абрамов: «“Мужичок”, в связи с изменившимся положением крестьянства, становится не только ненужным, но и безусловно вредным»[[480]](#footnote-481). {202} Под переменами подразумевались и кронштадтские события, и введение нэпа. Все это решило судьбу пьесы.

В первую программу входила еще «трагедия-сатира» Е. Д. Зозули «Хлам», также не отличавшаяся четкой целенаправленностью. Некая коллегия высшей решимости пробовала очистить человечество от хлама, препятствующего прогрессу. Суровая коллегия рассматривала образчики людского хлама и приговаривала к гибели. Среди эксплуататоров и просто обывателей воцарялась паника. В последний момент председатель коллегии отменял решение: ведь «хлам» являлся жертвой общественной неустроенности и был неповинен в своих грехах. Всеобщее уныние сменялось весельем торжествующей пошлости. Пьеса, в намеренно дискуссионной форме поднимавшая вопрос о сущности революционного гуманизма, не предлагала сколько-нибудь внятного ответа и заканчивалась на грустной, задумчивой паузе.

«В этой необычной пьесе с густым налетом мистики и символики, — вспоминал Дальцев, — я играл старого профессора, который выходил на совершенно темную авансцену, перед занавесом, в длинной черной крылатке и произносил монолог, призывавший человечество стряхнуть с себя въевшиеся в него старые привычки и смело идти к новой, свободной жизни»[[481]](#footnote-482).

Впрочем, постановщики Разумный и Гутман постарались меланхолию и мистику снять, переведя действие из гротескного в фарсовый план и трактуя место действия определительно: местом этим стал буржуазный Запад. Коллегия высшей решимости — три респектабельных джентльмена во фраках, цилиндрах и черных лайковых перчатках — переходила из эпизода в эпизод, как из аттракциона в аттракцион. Сменялись номера и маски. В череде веселых эстрадных разоблачений представали один за другим хвастливый трусишка-генерал — Л. О. Утесов, упоенный собою тенор — Г. М. Ярон; ловкость рук демонстрировал продажный адвокат, которого изображал жонглер В. А. Жанто — «настоящий циркач, начавший выступать в цирке с малых лет», как писал о нем Дальцев[[482]](#footnote-483). Театр разменял пьесу на ряд номеров дивертисмента. И Блюм резонно порицал это зрелище за «веселую, без оттенка гротеска, кошмара (за исключением финальной картины) трактовку сюжета, по существу трагического»[[483]](#footnote-484).

Заключал программу балет-пантомима «Весы» («Красная звездочка»), поставленный балетмейстером М. Г. Дысковским на музыку теревсатовского дирижера Я. Л. Фельдмана. «Едва ли не лучший в то время дирижер оперетты композитор Яков Фельдман», — отзывался о нем впоследствии {203} К. В. Скоробогатов[[484]](#footnote-485). Но композитор заметно уступал дирижеру. «Фельдмановская музычка к “Весам”, изрядно водянистая, к колориту не склонная, несмотря на все понукания либретто, но зато неутомимая, растягивает эпизоды сверх всякой надобности», — писал Блюм. Самое же зрелище «длинно, тягуче, от балета отстало, к пантомиме не пристало. И уж очень “газетно”: вряд ли средний зритель разберется в деталях этой балетной публицистики».

Между тем в «газетности» балета было нечто истинно теревсатовское, шедшее от специфики данного театра, и сам по себе опыт говорил о поисках новых ресурсов выразительности. Танцовщиков здесь было лишь несколько. Францию изображала А. Н. Комнен, черного человека — В. П. Ивинг, впоследствии балетный критик. А рядом мелькали все те же публицистические маски Теревсата, то более, то менее конкретные. Л. О. Утесов играл очередного генерала, Д. Н. Орлов — молодого рабочего, но были и поименно названные Петлюра и Скоропадский. Вместе с танцующей Францией действовала жонглирующая Америка: роль исполнял В. А. Жанто.

«Балет кончался победой рабочего класса над силами контрреволюции и торжеством Советской власти. Весь театр — актеры, стоявшие в кулисах, в ложах, в проходах зрительного зала, — вместе со зрителями дружно пели “Интернационал”», — рассказывал Дальцев[[485]](#footnote-486). Если не считать этого финала, все остальное напоминало эстрадно-цирковые пантомимы «Народной комедии» Радлова, такие, как «Советский сундучок», только без их жанровой определенности. Блюм, нашедший лучшим номером первой программы «Марш Теревсата», небезосновательно счел, что «хуже всего — балет». К балетной публицистике Теревсат не возвращался.

Жанровой определенности недоставало и всей программе. Многое, особенно в постановке «Хлама», сбивалось на банальное обозрение театра миниатюр. Большая сцена словно мешала театру сберечь стилевые находки уличных концертов-митингов.

Не случайно разные комиссии, которые обследовали в конце 1920 года базу Московского Теревсата, приходили к одинаковым выводам. Комиссия ЦК профсоюза работников искусств нашла, что на сцене «новое литературно-агитационное содержание влито в старые приемы стиля миниатюр и оперетты»[[486]](#footnote-487). Комиссия Тео подтвердила: «Театр все же не идет дальше обычного штампа театров миниатюр, что в значительной степени придает революционному театру вульгарный характер, типичный для всех “эстрадных театров” прошлого»[[487]](#footnote-488). Несмотря на это, комиссии требовали поддержать Теревсат в его положительных поисках.

{204} Стилевое самоопределение давалось Теревсату с трудом и вполне достигнуто не было. Вторая стационарная программа, показанная 29 января 1921 года, опиралась на драматургию «театрального Октября», в отличие от пестрой первой программы. Но драматургический материал подобрался и здесь неравноценный, а постановочный стиль оставался эклектичным. Единство программы было главным образом тематическим: освещались две сквозные темы, связанные с производственной и антирелигиозной пропагандой.

Производственная пропаганда оказалась первоочередной задачей на исходе гражданской войны, с началом мирного строительства. 27 ноября 1920 года «Правда» напечатала проект тезисов Главполитпросвета о производственной пропаганде, в основном подготовленный Лениным. А вскоре «Известия» сообщили, что худполитсовет Московского Теревсата по предложению входящих в него представителей агитотделов ЦК и МК решил дать специальную программу на темы производственной пропаганды[[488]](#footnote-489).

«Пьеску про попов…» газета назвала в этой заметке, казалось бы, невпопад. Маяковский написал ее к 1 Мая для Студии театра сатиры — до всяких разговоров о производственной пропаганде. Но у Теревсата, как видно, уже были идеи о ее переделке. Теперь пьеску поставил М. А. Разумный, воспользовавшись оформлением И. А. Малютина для Студии театра сатиры. Отца Свинуила играл заразительный гротескный комик Б. Л. Урсынович, мать Феклу — А. И. Анненская. Зрелище было выдержано в приемах уличного балагана, с лукавым обыгрыванием дистанции между персонажем и актером. Под конец исполнитель совсем стряхивал с себя личину попа и — уже как актер советского театра — убегал вдогонку демонстрации, посвященной… производственной (железнодорожной) пропаганде. Этого нет в опубликованном тексте пьесы. Театр внес свои целевые поправки — возможно, с ведома Маяковского. Как раз в день теревсатовской премьеры Маяковский выступал с докладом «Производственная пропаганда и искусство» в Доме печати, и переделки, даже чужие, должны были встретить его поддержку. Критика отнеслась к постановке сдержанно, попадались и резкие отзывы. Назавтра после премьеры в газете «Коммунистический труд», последовательной в ее вражде к Маяковскому, писали, что это — «совершенно неудачная попытка какой-то сумбурной аллегории освобождения рабочих от поповского дурмана, в виде трех болтающих бессвязный вздор кукол, взятых на небо, и шествующих по не видным на сцене улицам города рабочих с орудиями труда»[[489]](#footnote-490). Рецензия сама не отличалась связностью. {205} Блюм же находил, что финал пьески Теревсат разработал «в удачно найденной театральной манере: производственная демонстрация показана в движении плакатов, орудий труда и раскатах “Интернационала”, переливающегося из-за кулис на сцену и в зрительный зал, — захватывающее действие этого момента несомненно»[[490]](#footnote-491).

Уже без всяких натяжек пришлась к месту трехактная агитпьеса Марка Криницкого «Новый фронт». В указанной заметке «Известий» о ней прямо говорилось, что она иллюстрирует тезис «Рабочий — хозяин производства». Так оно и было. Имелся тезис производственной пропаганды, и имелась иллюстрация к нему.

Новым фронтом пьеса называла фронт борьбы за пролетарское классовое самосознание. В пьесе действовали рабочие железнодорожных мастерских. Один из них, Иван Пушков (роль исполнял А. М. Дорошевич), поддавался инстинктам хозяйчика-собственника, становился крохобором. Ему помогали опомниться, почувствовать себя «хозяином производства» товарищи из сборочного цеха, такие, как неунывающий рабочий Гриша (Л. О. Утесов), и особенно — родной брат Петр, приехавший из Америки: он объяснял Ивану преимущество нового строя перед капиталистическим. «Несколько удачных монологов в этой пьеске хорошо принималось публикой», — вспоминал Дальцев[[491]](#footnote-492), игравший Петра Пушкова. Театр приложил много усилий, чтобы укрыть мягким юмором тезисную заданность. Это подтверждала рецензия Блюма. Слегка сетуя на «добродушие» постановки, критик все же признавал, что разыграна пьеса «очень хорошо». С ним охотно соглашался А. И. Абрамов: «Даже в нашем неудачном “Теревсате” не все уж так безнадежно плохо. Можно убедиться в этом, посмотрев “Новый фронт”, совсем не плохую пьесу производственной пропаганды»[[492]](#footnote-493).

Имелась в программе и другая пьеса Криницкого — антирелигиозная сценка «У райских врат». Как и предшествующую, ее ставил Гутман.

Впоследствии Утесов вспоминал некоторые образы этой кощунственно беспечной буффонады. Опереточный комик Н. М. Плинер играл бога Саваофа. «На Плинере был парик лысого старика и длинная седая борода, волочившаяся по полу, — рассказывал Утесов. — Следом за ним ходил пророк Илья с грохочущей шарманкой. Вид этих “небесных” людей вызывал бурный приступ смеха не только у зрителей, но и у нас…»[[493]](#footnote-494)

{206} Илью-пророка изображал также опереточный комик Горев, актером оперетты был отчасти и Утесов, который вскоре получил роль Саваофа и вел ее «с ярким буффонным комизмом и сарказмом», по словам Дальцева. Сам Дальцев играл черта — бунтаря и революционера. «В костюме черта с хвостом и маленькими рожками, — вспоминал он, — я выскакивал на сцену из люка в сопровождении падшего ангела, изображавшегося хорошенькой молоденькой балериной Лидочкой Эри, затянутой в бледно-палевое трико, и произносил страстно бичующий монолог против богов. Перемутив весь райский штат, я с разбегу прыгал в литерную ложу и под аплодисменты зала убегал за кулисы. Публика весело смеялась»[[494]](#footnote-495).

Сценка «У райских врат» в Теревсате находилась на полпути от Оффенбаха к Маяковскому. Открытая картонность образов, комические выходки, стихия бойкой актерской импровизации — все призвано было смягчить, сделать зрелищной агитку Масткомдрама, дать ей приправу сценичности — пусть в плане легкой оперетки. Немалую роль в повороте ключа сыграла музыка И. О. Дунаевского, сопровождавшая действие. Сама сцена бывшего театра Потопчиной тянула Теревсат к опереточным соблазнам.

Это отозвалось и в третьей программе, показанной 14 марта 1921 года. Она уже не опиралась, как первая, на разные готовые пьесы или, как вторая, на продукцию Масткомдрама, а возникла внутри театра: трехактное политобозрение «Путешествие Бульбуса 17 – 21» написали Адуев, Арго и Гутман, поставил Гутман, оформили Комарденков (живопись) и Дунаевский (музыка).

«Загадочные цифры эти вовсе не номер мотора, а хронологическая дата “1917 – 1921”. Это я на третий день после премьеры сообразил, — шутливо писал Блюм, — а при чем тут какой-то Бульбус, не могу догадаться»[[495]](#footnote-496).

Совсем без улыбки, а скорее с надсадой писал об этом стойкий недруг «театрального Октября» Карл Ландер. Не оставив камня на камне от Театра РСФСР‑1 и Масткомдрама, он переходил к Московскому Теревсату. «Опять то же самое: замысел хороший, но здесь уже искажение этого замысла получилось полнейшее. Лубки этого театра настолько бессодержательны… что буквально оглушают, огорошивают зрителя. “Весы”, “Три сына”, “Обозрение” и пр. — это апофеоз пошлости и глупости, это действительно какой-то дурной пасквиль на революцию. Злейший враг наш, желая выставить нас в нелепом, карикатурном виде и высмеять нас, не мог придумать ничего более удачного»[[496]](#footnote-497).

{207} Паническая брань могла бы рассмешить, если бы не характеризовала обстановку, в какой приходилось работать. Театру революционной сатиры порой становилось не до смеха. В те дни теревсатчики то и знай читали о себе: «Теревсат — весьма характерный пример, как не надо создавать агитационный театр»[[497]](#footnote-498). Или: «Говорить ли о “Теревсате” — этой злой сатире на революционную сатиру?»[[498]](#footnote-499) и т. д., и т. п. Не странно ли, что в конце концов та же газета «Труд», так долго колебавшаяся в оценке Теревсата, как раз о «Бульбусе» писала: «Следует рекомендовать всем рабочим, получившим на это “обозрение” билет, его посмотреть, ибо это одна из первых сатирических вещей в советском театре, далеко не слабо написанная и совсем недурно инсценированная»[[499]](#footnote-500). Заметку рабкора сопровождал редакционный постскриптум: «Редакция вполне присоединяется к письму тов. Гайстера». Что же представлял собой «Бульбус» на самом деле?

Набор аттракционов «советского мюзик-холла» не был схвачен точным монтажом. Отсюда и возникало известное недоумение зрителей. «Это типичная для буржуазного “Кривого зеркала” постановка, построенная с начала до конца на приемах дореволюционного кабаре», — сердился очередной критик Теревсата[[500]](#footnote-501). Приемы кабаре и впрямь пародировались, служа агитке, но «Кривое зеркало» в священном ужасе отвернулось бы от подобного сорта насмешки. Пародия была способом освоения и в то же время преодоления унаследованных приемов.

Кроме того, никакого Бульбуса на сцене действительно не обнаруживалось, зато были Керенский — Б. Л. Урсынович и Никита Балиев — Л. О. Утесов как фигуры определенного времени. Оказывалось, что в спектакле насмешливо справляли четырехлетие Февральской революции.

Актеры, меняя маски, переходили из аттракциона в аттракцион. Например, Утесов изображал не только Балиева, но и эсера Чернова, и некоего румына — дирижера комического «оркестра» стран Малой Антанты. В книге «С песней по жизни» Утесов вспомнил номер с оркестром как прообраз будущего своего теаджаза. Но музыки актеры не касались: «Мы не играли на инструментах, а имитировали их. Этот комический аттракцион мы исполняли азартно, с безотчетным молодым увлечением и поэтому имели большой успех»[[501]](#footnote-502).

Музыка расхожего свойства пронизывала действие. Во второй картине на музыку изображались приплясывающие «хвосты» {208} у продуктовых лавок, актеры распевали «на популярные мотивы, что они стоят “под сахар”, “под масло”, “под керосин” и т. п.»[[502]](#footnote-503). Аналогичную пластику мерзнущего «хвоста» можно было наблюдать осенью того же года на «Мировом конкурсе остроумия» Евреинова в петроградской «Вольной комедии».

Музыка Дунаевского представляла собой в большей своей части мозаику популярных и потому особенно смешных по способу применения опереточных мотивов. Об этом позволяет судить и отзыв Блюма: «Широкое использование для *наших* целей эстетически “моветонной” оперетки и ее методов в “Бульбусе” я считаю целесообразным и вполне приемлемым принципиально. Разве мы не палим в буржуя из буржуазного пулемета?» Шутливая логика рецензента была и убийственна. Но самая прямолинейная логика способна нести расцветку своей эпохи.

Так или иначе, без оперетты и ее методов в Теревсате первое время не обходилось. До тех пор, пока нэп не увлек за собой популярных комиков — на возродившуюся эстраду, в театры миниатюр, в ту же оперетту.

Второй московский сезон Теревсат, снятый с государственной дотации, начинал уже без Горева, Плинера, Утесова, Ярона.

Осенью 1921 года хроника сообщила, что Теревсат «после многих проб применить на своей сцене различные виды театрального представления (балет, оперетта и другие) окончательно утвердил свой репертуар на драме»[[503]](#footnote-504). Отказ от синтетических зрелищ теперь был во многом вынужденный.

Пробуя опередить Гостекомдрам, Теревсат спешно готовил комедию Д. П. Смолина «Товарищ Хлестаков». Ставил ее и репетировал главную роль Разумный. В ноябрьские дни 1921 года печать оповещала, что в Теревсате «работа над ней почти закончена»[[504]](#footnote-505). Но спектакль не был показан, возможно из-за катастрофического безденежья в театре.

Теревсат тянулся за Масткомдрамом, которому А. В. Луначарский с некоторых пор оказывал предпочтение, в том числе и материальное: там дотация сохранялась. Оттого за Теревсат заступались местные, низовые работники московских организаций. Один из них, М. А. Рафаил, критикуя Луначарского, писал в «Правду»: «Как районный работник, скажу несколько слов о Теревсате. Во-первых, это единственный коллектив, который, по предложению районных организаций, как советских, так и партийных, без всяких торгов отправляется играть в любую казарму, площадь, на любой завод, в любой клуб. Хорош ли репертуар Теревсата? Мог быть значительно лучше… Но до сих пор мы не видели лучших агитационных пьес. Если судить по рабочим и красноармейцам, то на них Теревсат производит сильное {209} впечатление. Достаточно указать, например, на последний месячный спектакль-митинг, устроенный Краснопресненским районом в цирке быв. Никитина перед выборами. Там теревсатчикам устроили целую овацию. Это можно наблюдать во всех рабочих и красноармейских аудиториях, где выступает коллектив Теревсата»[[505]](#footnote-506). Все сказанное было чистой правдой, но правдой уже прошедшего дня.

Хуже всего было то, что Теревсату, оставшемуся без средств, пришлось распрощаться и с сатирой.

Чтобы прокормиться труппе, Разумный отдал сцену под кассовые спектакли с участием популярного комедийного актера Б. С. Борисова. Шли «Поташ и Перламутр», «Хорошо сшитый фрак», потом к ним прибавился «Лев Гурыч Синичкин».

«Самые веселые спектакли в Москве!» — кричали афиши и зазывали публику уже не в Теревсат, а в добрый старый Никитский театр.

Актеры Теревсата участвовали в прибыльных представлениях. Например, роли Абрама Поташа и Морица Перламутра, совладельцев игорного дома, исполняли Б. С. Борисов и М. А. Разумный. Отдавая должное гастролеру, рецензии хвалили и теревсатчиков. «Разумный в роли Перламутра показал себя прекрасным комическим актером, каких сейчас немного в исхалтурившейся Москве», — отмечал рецензент «Экрана» и заключал: «Чувствовалась известная неналаженность, хотя в общем и целом получился хороший комический спектакль»[[506]](#footnote-507). Похвал удостоились Чаадаева — закройщица Руфь Гольдман, Томский — коммивояжер Рабинер и другие.

«Хорошо сшитый фрак», поставленный Гутманом, шел в таком же примерно составе: рыцарь фон Рейнер — Борисов, портновский подмастерье Мельцер — Разумный, в других ролях Букин, Дальцев, Томский, Чаадаева. «Льва Гурыча Синичкина» ставил и играл в нем главную роль — как недавно в «Летучей мыши» — Борисов, теревсатчики составляли антураж: Холодов играл князя Ветринского, Букин — Зефирова, Дальцев — Борзикова. Свою дань получило и «Кривое зеркало»: Разумный ставил «Гастроль Рычалова» и играл Псоя Коробкина.

Ю. В. Тарич писал в этой связи: «Разве не глубоко симптоматичен и до анекдотичности пикантен морганатический брак Теревсата с “Хорошо сшитым фраком”, столь мирно уживающимся под одной кровлей при благосклонном участии одной и той же труппы? И не звучит ли поистине трагикомически наивное самооправдание Теревсата, что “самыми веселыми спектаклями в Москве” покрывается задолженность государства его работникам?» Статья называлась «У разбитого корыта»[[507]](#footnote-508).

{210} Будто в отместку за прежнюю неразборчивость, лицо Теревсата исказила теперь гримаса нэпа. Жилось и работалось театру труднее, чем прежде. Не стоило обдавать его холодным презрением. Он боролся за жизнь и был достоин сочувствия.

Но даже недавний автор и друг театра Демьян Бедный теперь в поэме-памфлете «Царь Андрон», о которой упоминалось выше, называл Московский Теревсат «Театром Разумной Сатиры»[[508]](#footnote-509), притом в весьма обидном контексте.

Свой второй московский сезон Теревсат открыл героической хроникой «Город в кольце», посвященной обороне Царицына. Пьесу написал С. К. Минин, большевик с 1905 года, руководитель царицынской партийной организации, политработник 10‑й армии, оборонявшей город от деникинцев в 1918 – 1919 годах. Готовил спектакль Д. Г. Гутман, оформлял В. П. Комарденков. Премьера состоялась 18 октября 1921 года.

Представления перемежались гастролями Б. С. Борисова. Двуликий театр соответственно именовался на афишах то Теревсатом, то Никитским. «До сих пор такие вывески мы читали только над портновскими заведениями: “Тальер Иванов из Парижа, он же — мадам”, — острил фельетонист “Театральной Москвы” и заключал: — Слишком много, должно быть, в стенах этого нескладного здания развелось опереточной бациллы, никаким ее революционным пестом не удалось угомонить»[[509]](#footnote-510).

В парадоксальном сожительстве был признак времени. Нэповский «ренессанс» рубил рублем слабые еще побеги нового в искусстве. Революционный театр сам оказывался в кольце. В статье «Город в кольце», посвященной не спектаклю Теревсата, а положению искусства, критик Б. А. Песис нанизывал парадоксы эпохи:

«И “Город в кольце”, чередующийся в Теревсате с вечерами Борисова…

И “Зори”, дождавшиеся на радость академическому Таирову своих сумерек…

И “Мистерия-буфф”, слопанная “дамой с картонками”…

Трудно жить великому городу Революции в кольце из картонок и веселых афиш!..»[[510]](#footnote-511)

Потом, когда поворот совершился, многое оказалось не таким уж и страшным. Но сперва, на самом повороте, встряхивало сильно, а тени ложились уродливые и густые.

С обычной предприимчивостью Разумный умудрялся сочетать несочетаемое, лишь бы спасти Теревсат. Все-таки он, как видно, не понимал, что главная беда театра заключалась не {211} в безденежье (скорее это было следствием), а в отсутствии внутренней миссии, без которой, по словам Вахтангова, не прожить художественному учреждению. Беда была в неясности лица, в пестрой текучести репертуара и зыбкости принципов.

О том, относилась ли пьеса Минина к искусству, без околичностей писал впоследствии Вишневский: «Это была довольно топорная, но необычайно злободневная, действенная вещь»[[511]](#footnote-512). В свое время о том же деликатнее размышлял Луначарский: «“Город в кольце” построен в этом отношении без претензий. Правильно. Но ему не хватает художественности». Пьеса свелась к непритязательным наброскам с натуры, в ней узнавались истинные ситуации, конкретные лица, но были слабы характеры и коллизии, шаталась специфика драмы. «И опять-таки я не хочу сказать, что это плохо, — оговаривался Луначарский. — Нет, я приветствую эту драму тов. Минина и ее постановку. Но, несомненно, требуется больше подлинного драматического таланта, больше психологии, больше выдумки, больше конструкции»[[512]](#footnote-513).

Кое-какую конструкцию драматург, впрочем, ввел. Он попробовал скрепить разрозненные эпизоды элементарной интригой. Жена командира Червонного по неизвестным причинам шпионила в пользу белых, а участник контрреволюционного заговора Гаврилович, командир сербского отряда, наоборот, оказывался агентом ЧК. Но такая интрига лишь оттеняла аморфность драматургической основы.

Драматургия в целом была жизненно достоверна, но иллюстративна, и театр не мог бы ничего с этим поделать. Постановщик пошел за пьесой. Он строил спектакль в расчете на хроникальную похожесть. Рецензент допускал, что пьеса «может сделаться и весьма неплохим вкладом в “исторические хроники” нашей революции». Но постановка удручала его: «Старая, старая, давно знакомая натуралистическая картинка с “всамделишными” дверьми, фанерными перегородками и сугубо “естественным” гримом… Какая-то плохая фотография, механическое фиксирование нашего быта»[[513]](#footnote-514). На фронте «театрального Октября» это выглядело чрезвычайным происшествием. За бытовой натурализм и отсутствие «революционной» формы осуждал «Город в кольце» и О. С. Литовский на диспуте в Доме печати[[514]](#footnote-515).

Теревсат в самом деле терял специфику сатирического театра, рвались и его связи с «театральным Октябрем». Бытовое правдоподобие постановочной работы возмущало соответствующую {212} часть критики как таковое, как показатель «реакционных» стилевых влияний, независимо от реальных достоинств и недостатков спектакля.

Правда, театр, со своей стороны, пробовал оживить действие. Поскольку сценические средства отказывали, решено было прибегнуть к кинематографу. М. А. Разумный с помощью кинорежиссера В. Р. Гардина подобрал и частью доснял хроникально-видовые кадры, которые по ходу действия проецировались на сцену. «Помимо того, что они плохо исполнены, — писал рецензент, — содержание их еще более отвлекает от пьесы и окончательно разбивает ее цельность»[[515]](#footnote-516). Тусклые кинематографические вставки с головой выдавали лоскутную иллюстративность зрелища.

Наиболее творческой была работа художника В. П. Комарденкова. Впоследствии он вспоминал: «Именно в процессе поисков оформления этого спектакля родилась “установка” — совершенно новый принцип сценического оформления… Я решил оставить на сцене только крайне необходимое и помогающее ввести зрителя в атмосферу происходящего действия. Начиная эскизную работу, я делал теперь самостоятельные наброски для каждой картины отдельно, исходя из ее содержания, а потом обобщал их в единую композицию или, как мы ее назвали, “установку”. При этом из отдельных ее компонентов оставалось только самое нужное. Снова и снова как бы отжимая и удаляя все лишнее, я добивался единого пространственного, тематического и цветового решения пьесы»[[516]](#footnote-517). Изобретательство Комарденкова, во многом вынужденное из-за нехватки материалов, было вызвано содержательными задачами спектакля: отвлеченная конструкция, которая в принципе ничего не должна была «изображать», теряла абстрактность, обрастала конкретными обстоятельственными деталями; это был отход от узаконений «театрального Октября», но очень скоро и Мейерхольд начал вводить изобразительные приметы в конструктивные каркасы своих постановок.

Как ни серьезны были недостатки, «Город в кольце» заинтересовал зрителей Теревсата и имел у них успех. Сама попытка отразить только что отшумевшие дни воздействовала именно своей конкретностью и буквальностью. Луначарский ничуть не кривил душой, когда говорил о пьесе добрые слова. В диковину казалось зрителям и то, что на сцене изображали прозаический быт гражданской войны, и то, что отдельные персонажи походили на фотографические снимки с живых участников событий. В Долотове, которого играл Е. А. Чугаев («действительно незабываем в роли командарма Чугаев», — писал Кин), узнавали {213} Ворошилова, в члене Реввоенсовета Кобурине, которого играл З. Г. Дальцев, — Сталина («Кобу») и т. п. В остальных ролях выступали: начштаба Скворцов — В. И. Букин, авантюристка Гурьева, жена Червонного — А. П. Чаадаева, поручик Хлопичев — М. А. Разумный, монархист Распиляев — Б. Л. Томский, спец Рогулин — Б. Л. Урсынович, комендант города Черпак — В. П. Ивинг и другие. «Труппа Теревсата, по мере возможности, старалась связать воедино разрозненные эпизоды действия, но… никто не может объять необъятное, — свидетельствовал Кин. — Однако же весь ансамбль дал живые, верные, законченные типы с метко подмеченными характерными черточками».

Это подтверждал и рецензент «Известий», — им был, по-видимому, сам редактор газеты Ю. М. Стеклов. Считая, что «вся пьеса проникнута реализмом в лучшем смысле этого слова» и представляет собой «наконец, действительно революционное произведение», он предлагал ее широко популяризировать «среди рабочих масс всей России, в частности же в Москве отвести для нее какой-нибудь крупный театр, пропустив через него возможно более широкие круги рабочих и красноармейцев»[[517]](#footnote-518). Так оно во многом и получилось.

23 февраля 1922 года, в день Красной Армии, спектакль Теревсата шел на сцене Большого театра. Среди зрителей были участники событий. Просмотр удался. Печать сообщала, что политуправление Московского военного округа предполагает на два‑три месяца занять понедельники Большого театра с тем, чтобы показать «Город в кольце» всем красноармейцам московского гарнизона[[518]](#footnote-519).

Пьеса пошла и по стране, 25 октября 1923 года ею открылся Бакинский рабочий театр, ведший свою родословную от сатир-агита. Пьесу ставил Д. Г. Гутман, в основном повторивший московскую постановку, только без кинематографа. Газета «Бакинский рабочий» приветствовала спектакль: «Борьба — вот содержание “Города в кольце”… У зрителей и автора было одно сердце, и в этом разгадка той впечатляющей силы, которой пронизан “Город в кольце”. Были сцены, когда казалось, что зритель превращался в участника действия…»[[519]](#footnote-520)

«Город в кольце», при всех недочетах драматургической основы и режиссуры, был видной вехой на пути Московского теревсата и обозначил новый уровень, на котором театр пробовал держаться.

Теревсат продолжал работать над агитспектаклями широкого социального плана. Попутно велись новые опыты по кинофикации сцены. В. Р. Гардин, помогавший М. А. Разумному {214} снимать кадры для «Города в кольце», вслед за тем поставил «Железную пяту» по Джеку Лондону. Тогда «Джек Лондон звучал горячо», — писал Гардин в книге воспоминаний[[520]](#footnote-521). Его ученик В. И. Пудовкин был обозначен на афише как художник спектакля. Инсценировке, изготовленной в Масткомдраме, предпочли собственную: ее сделал Пудовкин по плану Гардина С текстом романа обошлись вольно, но все-таки не стремились втиснуть прозу в рамки драматических единств. Роман написан в форме дневника Авис Кенингам, и кино помогало читать дневник от лица самой героини. Ее на сцене и на экране играла популярная в будущем киноактриса О. И. Преображенская.

Гардин воспользовался теа-кино-композицией «Железной пяты», показанной под его руководством еще 7 ноября 1919 года в кинотеатре на Арбатской площади, с той же О. И. Преображенской в роли Авис. Часть эпизодов исполнители — ученики его киношколы играли на подмостках, часть давалась в кинокадрах, вместе с которыми были смонтированы видовые и массовые эпизоды из американских фильмов. Для Теревсата лента была расширена. Но главным образом расширилась играемая на сцене, «полнометражная» часть спектакля.

Действие дробилось на многочисленные эпизоды. Выхваченные прожектором, они снова тонули в темноте. Кадры вспыхивали и гасли на экране, как во время театрализованной лекции с туманными картинами. Сценическая среда изображалась на экране, а не на самой сцене. Эпизоды шли среди высоких подвижных ширм на колесиках: к этому, в сущности, свелось все сценическое убранство. Позднее В. Э. Мейерхольд сделал подвижные стены — les murs mobiles — основой сценической конструкции в спектакле «Д. Е.».

Премьера «Железной пяты» состоялась 27 декабря 1921 года. «Авторского голоса не слышно, — писал Э. Л. Миндлин. — Вместо него говорит режиссер! Это его спектакль! Это он удачно придумал такую пьесу ставить только в ширмах… С живописными декорациями тут ничего не поделаешь. Постановка задумана как “штриховая”, и в этом смысле задание выполнено удачно. В смысле агитационном — задача разрешена театром особенно удачно»[[521]](#footnote-522).

Наглядность агитационного порядка была целью спектакля и чертой его своеобразия. Здесь мало имелось общего с мейерхольдовской агитационностью. На первый план вышли не митинговые призывы и площадные эмоции, а политико-просветительные тезисы и социологическая схема. Капитализм, социализм, борьба труда и капитала — все эти понятия иллюстрировались наглядно, как можно более упрощенно.

{215} Весьма схематичных персонажей изображали коренные теревсатовские актеры. Социалиста Эвергарда, который стремился вызволить рабочих из-под железной пяты капитала и уводил Авис из стана эксплуататоров в ряды пролетариата, играл А. С. Пирогов. Капиталиста Уиксона, влиятельного акционера Сиеррской компании сыграл на премьере В. Р. Гардин, потом роль перешла к Б. Л. Томскому. Кинофикация несомненно разбивала последовательность образных решений, затрудняла общение актера и зрителя. Кроме того, куда-то девался и прежний пыл теревсатчиков. Так или иначе, актерское искусство оказалось весьма уязвимым моментом спектакля. «Вся беда в том, что его разыгрывают слишком плохо, — говорилось в отчете “Театральной Москвы”. — По-видимому, нельзя безнаказанно посвящать три дня в неделю “Хорошо сшитому фраку”, а остальные — агитационному искусству. Такое совместительство растлевает и театр и актера»[[522]](#footnote-523). В этом заключалась, быть может, главная причина: ларчик просто открывался.

Не называя прямо ни одного спектакля, а имея в виду вообще новейшую практику Теревсата, О. М. Брик писал, что это «театр школьный, который не воздействует, а рассуждает». Актеры играют «нравоучительные драмы для наглядного обучения коммунизму и читают их на голоса с соответствующими жестами и мимикой с подмостков Теревсата и районных клубов; не понимая, что агитировать должно не силлогизмами, а парадоксами»[[523]](#footnote-524). С любой точки зрения агитация Теревсата выглядела пресной. Оценку Брика подтвердил вскоре Мейерхольд, встав во главе театра. Вначале «Железная пята» показалась ему единственным названием, которое можно было сохранить на афише. Знакомство с инсценировкой рассеяло эту надежду.

О. М. Брик был недалек от истины и в том случае, если подразумевал не «Железную пяту», а «Овод», выпущенный в апреле. Сказанное им было справедливо для обоих спектаклей. Инсценировка романа Войнич принадлежала М. А. Разумному, постановка — В. Б. Вильнеру, приглашенному из Харькова. Роман рассматривался утилитарно — как очередная иллюстрация к истории революции[[524]](#footnote-525).

В спектакле было тридцать картин. Для быстрой их смены художник В. П. Комарденков разбил сценическую площадку на три плана, освещаемые попеременно. Это не было новостью. Но режиссура не сумела воспользоваться конструктивным решением сценического пространства. Ритм действия, особенно в первой половине спектакля, был затянут. «Тихий-тихий разговор, “психологические” интонации, темнота на сцене», — описывал «Овод» Л. В. Колпакчи и заключал, что в этом спектакле теревсат — {216} «театр полной статики»[[525]](#footnote-526). Н. И. Львов подтверждал: «Актеры ползали по сцене, как осенние мухи, говорили еле слышно, лениво, с паузами между репликами даже в напряженных по драматизму местах. Последние два акта разыграны значительно живее… Зритель уходит под сильным впечатлением пьесы, но надо признаться, под впечатлением сюжета, а не постановки»[[526]](#footnote-527). Мелодраматическое действие, которое вели М. А. Разумный — Артур, О. Н. Демидова — Джемма и Б. Л. Томский — кардинал Монтанелли, режиссер пробовал расцветить вставными эпизодами. Сцена итальянской комедии масок или представление итальянского бродячего цирка вносили национальный и исторический колорит. Вместе с тем они усиливали иллюстративность зрелища.

Москва впервые видела образы «Овода» на сцене, и за спектаклем сохранилось значение почина. «Вестник искусств» даже заявлял, что «спектакль этот, несмотря на ряд дефектов, все же является наиболее интересной постановкой Теревсата за все время его существования»[[527]](#footnote-528). Между тем он означал для Теревсата дальнейший отказ от специфики, от былых поисков агитационного зрелища, от жанра, вынесенного в название театра. Не случайно в дни выпуска премьеры из театра ушел его главный режиссер Д. Г. Гутман, чтобы через два сезона возглавить Московский театр сатиры.

Вслед за Гутманом удалился и Разумный. Его всегдашняя предприимчивость обернулась, наконец, открытым предпринимательством. Во главе компании нэповских дельцов он откупил на три года сад «Эрмитаж» со всеми зрелищными площадками, то есть по существу монополизировал главные летние развлечения Москвы. Из 500 миллиардов арендной платы 100 миллиардов было внесено в Моссовет сразу. Студии Пролеткульта срочно покидали пределы обжитого ими «Эрмитажа».

13 мая 1922 года «Эрмитаж» открыл летний сезон. «При общем изумлении М. Разумный из руководителя театра *революционной* сатиры превратился в организатора и вдохновителя театров и кабаре для любителей летних и ночных развлечений», — писал М. Б. Загорский[[528]](#footnote-529). В. И. Блюм на редкость кстати вспоминал в этой связи щедринскую «Красу Демидрона», да и вообще сравнивал «Современную идиллию» Щедрина с идиллией нэпманского проворства[[529]](#footnote-530).

{217} Директор «Эрмитажа» Разумный не стеснялся показываться иногда на подмостках летнего театра — в спектакле коршевцев «Поташ и Перламутр». Очевидно, он так вжился в роль совладельца игорного дома Перламутра, что к концу летнего сезона отдал зал театра под карточный клуб. «Театральная Москва» горько подшучивала над «рэпом» — «разумной экономической политикой» и по-всякому спрягала глагол «играть». Мало того. Разумный, а с ним известный антрепренер А. Р. Аксарин и еще несколько лиц учредили частное комиссионное агентство — «Первое международное театрально-концертное представительство». Аппетиты разгорались. Запахло валютой. Разумный, актер не без способностей, отдал себя во власть желтого дьявола и вместе со своими коммерческими заботами сошел со сцены.

Тем временем из Теревсата понемногу начали разбегаться рядовые актеры.

В обстановке надвигавшегося краха театр дал 18 мая 1922 года свою последнюю премьеру — комедию Т. А. Майской «Россия № 2».

«Россией № 2» фельетонисты называли тогда белую эмиграцию. Предполагалось, как видно, что Московский Теревсат, показывая пьесу с таким названием, возвращался к сатире; ставилось нечто вроде миниатюры «Тут и там», шедшей на открытии петроградского Теревсата — «Вольной комедии», только доведенной до трех актов (последний акт пьесы Майской происходил в России).

Но сатиры не было и на этот раз.

В драме «Над землей», написанной до революции, но сыгранной александринскими актерами лишь в 1918 году, в трагедии «Полустанок», изданной в 1918 году с предисловием Луначарского, в драме «С улицы», которую тогда же рецензировал Блок, и в других пьесах Татьяна Майская судила о социальных проблемах как сентиментальная мечтательница. Так было и в «России № 2». Смех сквозь слезы над парижской разнесчастной эмиграцией не имел ничего общего с сатирой, тем более сатирой революционной. По стилевым признакам новая комедия Майской эпигонски следовала пьесам Л. Н. Андреева о никчемной, потерянной российской полуинтеллигенции.

Спесивые генералы без армии пропивают в парижском кабачке последние гроши, но помышляют о бочке с гвоздями, куда они посадят Ленина. Выброшенный на мель адмирал, растеряв все идеалы, напротив, готов Ленина хоть на трон возвести, только бы служить, состоять при твердой власти. А на эстраде кабачка старые петербургские шансонетки чередуются со свежими куплетами про большевиков…

Таков был «локальный колорит» действия. На этом фоне развертывалась чувствительная история. Девушку Лолот из хорошей семьи выдавали замуж по газетному объявлению за пожилого {218} мужчину, годного в мужья чуть ли не ее бабушке, как шутили рецензенты. Но только при таком условии бабушка соглашалась отдать внучке «спрятанное золото». Следовали сцены «укрощения строптивой», в которых новоявленный Петруччио добивался полного успеха.

«Для анекдотичных персонажей годится только анекдотический сюжет», — меланхолично замечал в «Известиях» драматург Ф. Н. Фальковский и прибавлял, что постановка — под стать пьесе: «так же эскизна, ярка в мелочах, без серьезного общего плана, но с определенной целью не давать скучать зрителю. Режиссер не разошелся с автором. Не разошлись с автором и артисты… Но так как это хорошие артисты, то они и играли хорошо»[[530]](#footnote-531). Имелись в виду А. П. Чаадаева и Е. А. Боронихин.

Блюм тотчас вскрыл «социальную сущность» зрелища: «Сменовеховская буржуазная идеология разменена на мелочь обывательского приспособленчества»[[531]](#footnote-532). Публика этого, верно, не понимала, поскольку В. З. Масс без всякого юмора сетовал на ее «покорность» и на аплодисменты, ею расточаемые[[532]](#footnote-533). Лояльнее отнесся к «России № 2» Марк Криницкий. Считая наиболее удачным второй акт, в кабачке, он пояснял: «Здесь вскрывается ужасная картина полного духовного распада. И несмотря на карикатурность всех персонажей, их поневоле жалеешь. Жаль людей, “дошедших до жизни такой”»[[533]](#footnote-534). Сострадательные нотки, прорываясь сквозь гротеск, превращали спектакль сатирического театра в службу всепрощения. Теревсат неожиданно подхватывал тему о бессмыслице «братоубийственной смуты», то есть гражданской войны, осуждал гордыню, вражду, мстительные чувства. И это был не какой-нибудь там «старый» театр из ассоциации академических, а молодой, начинавший в системе «театрального Октября»… Далеко отошел он от прежних заветов!

Так далеко, что дальше и некуда было.

«Россией № 2» Московский Теревсат закончил сезон стремительно, почти как Гостекомдрам с его «Товарищем Хлестаковым».

«Приняли хорошо, — писал хроникер, — но пьеса, что называется, никак не прошла.

“Россия № 2” спешно была снята с репертуара.

И театр, как говорят, закрыт.

{219} Грустно…»[[534]](#footnote-535)

Теревсат прервал спектакли 24 мая, не доиграв недели до объявленного конца сезона.

Снова не обошлось без административного самоуправства. Блюм писал в «Правде»: «Пьеса безусловно *не наша*. Пьеса — нэпмана… Это не значит, конечно, что “Россию № 2” нужно запретить… Но на подмостках театра революционной агитации и пропаганды ей не место… Политический совет Теревсата был совершенно прав, сняв эту “чужую” пьесу с репертуара: можно только пожалеть (и удивиться), что это не было сделано до премьеры. Но почему “кстати” закрыт и Теревсат, — продолжал Блюм, — непонятно. Почему сразу “высшая мера наказания”? Вспоминается история с Масткомдрамом; там то же: один “ложный шаг” (да еще первый спектакль!) — и театр закрыт… Во всяком случае, за Теревсатом слишком большие заслуги, чтобы из-за одной ошибки подвергать его столь крутой расправе»[[535]](#footnote-536).

Но Теревсат не был закрыт в том смысле, какого пугался Блюм: речь шла не о разрушении, а скорей о капитальном ремонте.

В середине июня ответственным руководителем и заведующим художественной частью театра был назначен В. Э. Мейерхольд, заведующим административной частью — актер труппы З. Г. Дальцев.

26 июня 1922 года художественный подотдел МОНО преобразовал Московский Теревсат в Театр Революции[[536]](#footnote-537).

Мейерхольд начинал строить революционное искусство сызнова…

Наиболее значительны были ранние, героические шаги Теревсата. Пора его творческого самоутверждения и отложилась в истории советского театра, шире — в истории революционной жизни страны как явление позитивной общественной и художественной ценности.

Один из практических работников Московского Теревсата вспоминал о славной поре: «Помнится, с каким вниманием и восторгом встречались выступления Теревсата в подмосковных деревнях, на самых окраинных районах, там, где была исключительно пролетарская аудитория… Это был не театр, как нечто художественное целое, нет, это был митинг, агитка, разъяснение, иллюстрация декрета, политического события. Помнится, в пьесе “Тройка” у нас менялись в числе действующих “Петлюра”, “Скоропадский” и т. д. Смотря по сложившейся политической {220} конъюнктуре». Автор статьи писал горячо: память о минувшем была свежа, со дня закрытия Теревсата не прошло и полугода. И больше всего вспоминались горячие будни разъездных агитбригад: «Чем дальше заезжали мы от центра, чем более пролетарской была аудитория, тем лучше встречали нас, тем более радовались нашему приезду… В одну из этих поездок мы сыграли за день 8 спектаклей, начав первый в 1 час дня и последний (на вокзале) в 3 часа ночи, причем каждый из нас перегримировывался за этот день по 48 раз»[[537]](#footnote-538). В сущности, новая жизнь открывалась для лучших, действительно боевых и творческих традиций Московского Теревсата с его преобразованием в Театр Революции — будущий Московский академический театр имени Вл. Маяковского.

Размышляя о путях Теревсата, к наиболее содержательным и самобытным страницам его судьбы обращается и сегодняшний историк советского театра[[538]](#footnote-539). Все остальное, пришедшее с нэпом, тоже было закономерным, но отпало в исторической проекции, ибо едва коснулось природы явления; а если, коснувшись грубо, меняло и искажало ее, то это была уже другая природа, выходящая за рамки предмета.

# **{****221}** Глава пятая Опыты народной агиткомедии «Показательный эксперимент». — «Первый винокур». — Театр цирковой комедии. — Площадные агитки. — «Работяга Словотёков». — Смена масок «Народной комедии». — Петроградский Теревсат. — Осколки «Кривого зеркала». — «Балаганчик».

Театры революционного эксперимента, рожденные Октябрем, не походили один на другой. Эрмитажный показательный в Петрограде сильно отличался от московской Студии театра сатиры, «Народная комедия» С. Э. Радлова — от «Вольной комедии» Н. В. Петрова.

Не все они принадлежали «театральному Октябрю» организационно и иногда лишь предшествовали ему. Но все, как правило, изведали воздействие творческих идей Мейерхольда. По крайней мере — предреволюционной поры. Особенно — времен студии на Бородинской.

При несходстве режиссура «левого фронта искусств» имела общее: хотела служить революционному народу и на началах доступности воспитывать его идейно и эстетически. Питомцы изощренной школы подчас опускались до примитива, чтоб овладеть залом и повести за собой. Зритель был величиной решающей, пути воздействия на него служили показателями художественной веры.

Роднил театры этого фланга отказ от бытового и психологического подхода к новой действительности — характерный штрих эпохи «военного коммунизма». Современность и быт в искусстве почти не соприкасались. «Быта своего пролетариат любить не может», — замечал А. В. Луначарский даже в 1923 году, в той известной статье, где прозвучал призыв «Назад к Островскому»[[539]](#footnote-540). Быт, который можно было бы «любить», еще не сложился. Он был попросту неразличим в рассматриваемый период. Старый же в лучшем случае осмеивался на сцене как пережиток, заодно с психологией. Действительность выступала в условно-аллегорических очертаниях. Она могла интересовать театр лишь как предтеча лучезарного завтра.

{222} Святая вера в будущее порождала беспощадную критику прошлого, с которым сводились счеты задним числом. Правда, пьесы, доставшиеся от прошлого, шли на сцене, но только за неимением новых и главным образом в переделке. Критерием отбора была созвучность текущему моменту или возможность придать пьесе такую созвучность.

Пьесы осовременивали из-за недоверия к тексту автора и от недовольства наличным кругом действующих лиц. К этому же вели зовы полемической эстетики, жажда отпора и перестройки. Не постановка для пьесы, а пьеса для постановки, — под таким девизом смыкались разные предшественники, спутники и партизаны «театрального Октября». Чтобы переделывать скверные старые и новые пьесы в хорошие, как сказано, был создан Масткомдрам. В «Народной комедии» постановщики писали для себя пьесы-сценарии: «постановка автора» — гласили афиши. Во всех случаях режиссер являлся ведущей фигурой, а драматург — поставщиком подсобного материала. Пьеса служила сценарием для режиссерской драматургии, роль — канвой для актерской импровизации.

Так разведывались пути народного агиттеатра. Порой разведка напоминала о вчерашнем дне Мейерхольда, о былом пристрастии мастера к игровым системам старых, добуржуазных (иначе говоря — дореалистических) театральных эпох: в ход шли итальянская комедия масок, французская мелодрама, фарс и водевиль, русский балаган, техника восточного театра. Теперешний традиционализм стал неизмеримо демократичнее прежнего, дооктябрьского. Но и этот, площадной традиционализм все-таки оставался стилизаторским искусством.

Отвлеченность быта на сцене, особенно современного быта, восполнялась конкретностью производственной площадки работающих актеров. Режиссуру не тревожили шероховатые швы и зазоры между стройматериалом — кусками действия и вторгающимися интермедиями-междудействиями. Зато обнажалась достоверность конструкции, фактура дерева, проволоки, каната. Достоверен был и актер-гистрион в своем искусничестве: не притворялся смельчаком, не имитировал трюк, а в самом деле с доподлинным мастерством и риском выполнял акробатические стойки, прыжки, полеты. Недаром Мейерхольд ценил цирковую героику. «Если бы меня спросили: какие увеселения нужны нашему народу теперь, в дни, когда Россия предстала миру раскованной, — писал он летом 1917 года, — я бы, не задумываясь, сказал: те, какие умеют дать своим искусством только “циркачи”… Народу нужно такое искусство, которое могло бы заразить действующих примером величайшей храбрости»[[540]](#footnote-541). Полтора года спустя Луначарский звал цирк идти навстречу народу {223} и революции, указывая цирку на его «великие задачи: демонстрировать силу, ловкость, отвагу, возбуждать смех и восхищение блестящим, ярким и преувеличенным зрелищем»[[541]](#footnote-542). Снова речь шла о том, что отвага, сила и ловкость, культура здорового тела, а с ними зарядка смехом, праздник зрелищности — все вместе могло отлично воспитывать бодрость духа.

В те годы деятели московских театров немало времени отдавали подготовке нового циркового репертуара. На арене исполнялись танцевально-пластические ансамбли балетмейстера Большого театра А. А. Горского, хореографическая арлекинада К. Я. Голейзовского и т. д. Как писал тогда Б. С. Ромашов, «дело сводилось к приданию цирку характера театра, к изменению традиционных костюмов, к перенесению действия с манежа в зрительные ряды, в купол и т. д., при всевозможном использовании эффектов освещения и специально написанной музыки»[[542]](#footnote-543). Иначе говоря, «дело» заходило подчас весьма далеко. Реформаторы таким путем посягали на специфику цирка.

Ромашов считал, что «принцип театрализации цирка» возник в 1918 году. Современный исследователь циркового искусства Ю. А. Дмитриев датирует период театрализации цирка 1919 – 1921 годами и приходит к обоснованному выводу, что это поветрие не повлияло сколько-нибудь существенно на дальнейшее развитие и быстро сникло, ибо неплодотворна оказалась попытка подменить специфику одного искусства спецификой другого, хотя бы и родственного. В одних случаях режиссеры «ставили пантомимы, в которых людей, привыкших демонстрировать свою ловкость и силу, заставляли бессмысленно двигаться по арене, превращали в абстрактные, но красочные пятна»[[543]](#footnote-544). Иногда вовсе обходились без мастеров цирка: например, в 1920 году Голейзовский показал на московской арене «балет-пантомиму, в которой не участвовал ни один цирковой артист»[[544]](#footnote-545).

Искусство цирка обновлялось не тогда, когда ломали его стать, а тогда, когда его обогащали содержательными идеями — общественно-политическими, художественными, творческими. По-настоящему влияли на цирк утилитарные девизы «театрального Октября», потому что оставались в границах его природы, принимая его эстетику как таковую. Процесс начинался с революционных поисков в сфере содержания, а те уже влекли за собой пересмотр привычных средств цирковой выразительности, реорганизацию действенно-игрового пространства, активизацию слова, агитационной репризы и монолога.

{224} Среди цирковых агиток тех лет выделялась «Политическая карусель». Ее ставил в ноябре 1919 года Н. М. Фореггер по сценарию, написанному вместе с поэтом И. С. Рукавишниковым; музыку заказали В. В. Небольсину. Трехъярусная конструкция художника П. В. Кузнецова, воздвигнутая на арене 2‑го Московского госцирка (б. Никитина), подобно площадкам средневекового миракля или народного украинского вертепа, позволяла наглядно изобразить систему капиталистической эксплуатации. «Основа “Политической карусели”, — уведомляла хроника, — массовое действие. Участвует около 60 артистов, причем исключительно артистов цирка»[[545]](#footnote-546). Последнее обстоятельство возникало как полемический ответ реформаторам типа Голейзовского. Но в таком случае важно объективно оценить и значение «вызова», брошенного цирку талантливыми искателями этого рода: их «вызов» возымел добрые последствия.

Примером нового в цирке был политический раешник Маяковского «Чемпионат всемирной классовой борьбы», написанный для клоуна-сатирика В. Е. Лазаренко. Изображая циркового арбитра «дядю Ваню», Лазаренко представлял публике борцов. Сменялись сатирические маски: чемпион Антанты Ллойд-Джордж, чемпион Крыма Врангель, «наш чемпион-мешочник — Сидоров» и другие, а подле них егозил «почти что чемпион — Меньшевик», предшественник Соглашателя из второй редакции «Мистерии-буфф». Гротескным маскам противостоял героический персонаж: «чемпион мира — Революция». Памфлет Маяковского исполнялся в сезоне 1920/21 года на арене того же 2‑го госцирка, по соседству с театром б. Зон. Лазаренко вспоминал: «Маяковский писал этот текст, сюжет которого был разработан совместно со мной, учитывая специфику цирка. Я был “арбитром”. “Чемпионов” играли клоуны, комики и “рыжие”. Комические гримы давали портретное сходство»[[546]](#footnote-547).

Лазаренко исполнял еще одно антре Маяковского, «Советскую азбуку», череду злободневных политических двустиший-эпиграмм. Он «выносил на манеж большие буквы и читал эти эпиграммы», — сообщает Ю. А. Дмитриев. В репертуар «народного шута» входили клоунские антре разных, часто безвестных авторов. Выделялись «Похороны Сухаревки», отклик на ликвидацию пресловутого Сухаревского рынка в 1920 году: «Четыре плакавших спекулянта выносили в гробу смешную и безобразную старуху, увешанную продуктами. Лазаренко, стоя рядом, комментировал: “Наконец-то, после стольких конвульсий, Сухаревка скончалась”»[[547]](#footnote-548).

{225} Таким образом идеи «театрального Октября» проникали и на цирковую арену, обновляя ее искусство. Со своей стороны, творческие подсказы видел здесь и театр. Он вырабатывал новые качества сценичности, и цирковая «прививка» могла стать для него омолаживающей. Если программы манежа выдавали симптомы театрализации цирка, то в театре проступали признаки «циркизации», достигшие апогея к середине 1920‑х годов.

Пришла «циркизация» вовремя, как раз тогда, когда театр искал формы агитзрелищности, не страшась потерь по части словесной. Массовому зрелищу времен «военного коммунизма» не донести было слово до толпы: даже режиссерские сигналы подавались ракетами, вспышками выстрелов. Главным органом восприятия служило зрение, а не слух: видели лучше, чем слышали. Диалог получал рваный, подавленный характер, сводился к репризам. Ценя движение выше слова, «циркизация» подчиняла себе и пантомиму: в отличие от балетной, цирковая пантомима допускает репризы и словесную импровизацию.

Все вместе имело эстетический смысл. Ниспровергался «сидячий» театр прошлого, с неторопливым диалогом старух Островского, с психологическим подтекстом Чехова. «Циркизация» избавляла театр от «литературы». И снова ориентир давали достаточно уже давние изыскания Мейерхольда.

Еще в 1909 году репортер с сарказмом расценивал педагогические новации Мейерхольда, особенно порицал то, что наставник, по собственным его словам, «придает жесту и позе первенствующее значение и учеников прежде всего упражняет на выражении исполняемого пластическим путем, идя от него к речи»[[548]](#footnote-549). Попытки вышелушить чистое зерно театральности долго искушали Мейерхольда. Дело потом дошло до концепции предыгры в «Учителе Бубусе» (1925), где исполнитель должен был пластически передать текст раньше, чем произнести его. Сами по себе попытки имели умозрительный характер, но, соприкоснувшись с практическими целями агиттеатра, оказались в тех обстоятельствах актуальными.

Естественно, «циркизованный» театр делал ставку на универсального актера, владеющего техникой движения и словесной импровизацией, во всяком случае мечтал о таком актере и надеялся его со временем воспитать. Незаписанный текст комедий менялся день ото дня, актерские отсебятины были обязательны. Иногда такие отсебятины поставлял автор пьесы: Маяковский обеспечивал ими и номера Виталия Лазаренко в цирке, и выходы персонажей «Мистерии-буфф»; Радлов и Миклашевский стояли в кулисах петроградской «Народной комедии», чтобы в случае чего выручить подсказкой запнувшегося актера-импровизатора, играющего их пьесу.

{226} Тут сказывались народные игровые традиции: они значили много в «циркизованном» зрелище. Народны были содержание и формы искусства; его «потребители» в зале также отвечали этому критерию. Но самый термин «народный театр» применялся не всегда, ибо казался скомпрометированным. Этот театр имел свой генезис, свою практику и теорию, вскормленную за два‑три дооктябрьских десятилетия идеями либерального народничества и позднего толстовства. Просветительская концепция «народного театра», как ее понимали народники, от И. Л. Щеглова-Леонтьева до Н. В. Скородумова, больше всего воплощалась в различных деревенских любительских театрах, куда местная интеллигенция вовлекала и крестьян. Один из таких театров затеял в 1890‑х годах молодой Горький, в 1910‑х крестьянский театр подобного типа содержал П. Н. Орленев. Актеры-профессионалы и любители смешивались в городских зрелищах «для народа»: их устраивали «общества попечительства о народной трезвости» в фабричных районах, чтобы отвлечь рабочих не так от пьянства, как от политики. Другое дело, что лучшие спектакли «народных театров» прошлого подымались над кротостью просветительных задач к подлинно художественным и подлинно пропагандистским результатам.

Вообще же революция настороженно отнеслась к термину «народный театр». Считалось предпочтительней говорить о театре определенных слоев трудящихся: рабочем, крестьянском, красноармейском. Классовая приуроченность определяла творческую идеологию. Народность искусства оставалась понятием только эстетическим и в разных концепциях по-разному сопрягалась с профессионализмом, то резко ему противостоя, то чуть ли не отождествляясь с ним. Например, строители профессионального агиттеатра из лагеря «театрального Октября» считали, что народная комедия — это комедия, сыгранная на доступном каждому художественном языке, но в высоком классе профессионализма. Мейерхольд, Радлов, Соловьев, деятели Курмасцепа, показательных студий и теревсатов были убеждены, что всесторонний профессионализм — гарант высокой народности искусства. Это с порога отвергали идеологи театрального Пролеткульта — Керженцев, Игнатов, Плетнев. Они отгораживали индустриальный пролетариат от неиндустриального, не говоря уже о «народе» в целом, и только в этом индустриальном пролетариате видели носителя возможностей истинно классового, истинно революционного искусства, — при том непременном условии, что любитель, играющий на сцене, сохраняет свое постоянное рабочее место у станка. Пролетарский театр в понимании ранних теоретиков Пролеткульта был театром пролетариата, играющего для самого себя, и в таком качестве противостоял неизмеримо более органичной народности революционного профессионального театра.

{227} Искусство последнего было народным в главном: содержание и формы этого искусства и его «потребители» в зале отвечали критерию народности. Почти все там подпадало под новейшее определение «фольклорный театр», какое дает современная нам наука о народном творчестве. Справедливо находя термин «народный театр» недостаточно конкретным, В. Е. Гусев допускает: «Возможно, фольклористике придется “уступить” это название (в силу его многозначности) театроведению и пользоваться термином “фольклорный театр”»[[549]](#footnote-550). Надо полагать, театроведение с благодарностью примет эту «уступку» и охотно зачислит термин в свой арсенал. Но оно вправе тем не ограничиться. «Фольклористы, — продолжает В. Е. Гусев, — должны ясно представлять предмет своего специального изучения — исторически обусловленные, традиционные формы драматического искусства, которые возникли и развивались по законам коллективного анонимного творчества и для которых характерны вариативность, импровизационность и другие специфические признаки, свойственные фольклору в собственном смысле этого слова»[[550]](#footnote-551). Хотя понятие фольклорного театра сводится здесь к понятию фольклорной драматургии, оно в основе своей весьма насыщенно, вследствие чего театроведение вряд ли согласится отдать его фольклористике безоговорочно, а захочет, должно быть, и себе оставить малую толику. Например, комедийные импровизации агиттеатра, где сами постановщики беглым пунктиром набрасывали сценарии завтрашних спектаклей, не слишком цепляясь за свои авторские права, по многим приметам готовы сойти за произведения фольклорного театра. Но существен дух, а не буква приведенного определения; существенна зависимость агиткомедии от поэтики и методики фольклора.

Фольклоризация была не целью, а средством. Агиттеатр обращался к ней, чтобы стряхнуть путы «литературы», заявить себя самостоятельным родом творчества. «Актер-импровизатор поможет театру убить зловредное существо — кабинетного литератора, в тиши своей квартиры пишущего слова для театра», — полагал Радлов даже тогда, когда его театр «Народная комедия» скончался. «Искусство словесной импровизации прекрасно, — утверждал режиссер, — беда в том, что оно не культивировалось в полной мере. Актеры “Народной комедии” знали его только интуитивно и ощупью. Здесь же нужно великое ремесло и тончайшая техника»[[551]](#footnote-552). Того не ведая, Радлов отвечал на сегодняшний вопрос о фольклорности театра. Ответ лежит не в плоскости драматургического анализа, но и в сфере сценической тоже. Логика Радлова не отвергает и другого ответа: профессиональные несовершенства отзывались на качествах народности, коих мастерам агиткомедии все-таки часто недоставало. {228} Оттого не все разведчики и гонцы пробились к рубежу подлинно народного искусства.

Еще одна черта сблизила судьбы разных экспериментов начальной поры: дни многих были сочтены с переходом на хозрасчет нэпа. Лишенные материальной поддержки, почти все они погибли сразу, в сезоне 1921/22 года. Попытка некоторых (Московский Теревсат, петроградская «Вольная комедия») приноровиться к запросам кассы не надолго продлила их дни, но увела в сторону от исходных заветов. К уцелевшим относятся точные слова К. Л. Рудницкого: «Движение начиналось с агитки и заканчивалось развлечением»[[552]](#footnote-553). Исходы и следствия небезразличны истории. Но всего важней пути восхождений, уроки ранних проб.

## «Показательный эксперимент»

Скоротечный «Театр Дома рабочих», устроенный Мейерхольдом в петроградском Луна-парке летом 1918 года из остатков незлобинской труппы, не мог сойти за новый почин — хотя бы из-за отсутствия зрителей. На это откровенно указывали в печати: «Старая публика, наводнявшая бывший Луна-парк в его опереточное бытие, объявила ему, как “Дому рабочих”, бойкот. Новый же зритель еще не знаком с этим театром»[[553]](#footnote-554).

Почином Мейерхольда-строителя стал петроградский Эрмитажный показательный театр. Как и театр Дворца Октябрьской революции, открытый в московском саду «Эрмитаж» по замыслу Мейерхольда (май 1919 года), он отличался от будущих образцово-показательных театров времен «театрального Октября» оглядкой на традиционалистское прошлое своего основателя да отсутствием серийно-номерных и ранжирно-типовых признаков. Те появились, когда гражданская война близко и грубо прошла через судьбу Мейерхольда: после деникинского плена художник буквально влюбился в Красную Армию, в ее подвиги, в ее будни, в самый распорядок ее жизни. Что же касалось первых опытов, они были сугубо партикулярны.

Эрмитажный театр возник под эгидой сразу трех отделов Наркомпроса — Тео, Музо, Изо, как испытательная площадка «тех завоеваний, которые сделаны в области каждого из этих искусств». Он стремился «синтетически объединять все искусства, входящие в понятие театра», стать «выразителем новых форм театрального искусства». Так определял свои поиски и цели Эрмитажный театр на заседании Центротеатра в Москве 29 сентября 1919 года[[554]](#footnote-555).

{229} Программа совмещала две разные установки: и на показательность, и на эксперимент. Оба качества соединяются с натугой. Мейерхольд давно это понимал. Еще осенью 1908 года, только придя в Александринский театр, он говорил интервьюеру: «Опыт показал, что “большой театр” (так условимся называть театр для широкой публики) не может стать театром “исканий”, и попытки поместить под одной крышей завершенный театр для широкой публики и театр-студию должны терпеть фиаско»[[555]](#footnote-556). Вся деятельность Мейерхольда после Октября — длинная череда показательных экспериментов — явилась сплошным опровержением давних слов.

Название Эрмитажного театра не вязалось с идеей показательных зрелищ. В конце 1918 года комиссия Наркомпроса по устройству народных представлений решила организовать спектакли на основе приемов русского балагана в театре при Зимнем дворце[[556]](#footnote-557). Но в изысканном зале, предназначенном для царской семьи и ее ближайшего окружения, насчитывалось всего 200 мест. Для массовых народных зрелищ он не годился, а мог предлагать лишь образцы театральным знатокам. Соседство музейных сокровищ стесняло и такую задачу. Специальная комиссия составила доклад о том, что «спектакли в Эрмитажном театре могут начаться лишь после того, как там будет устроен железный занавес»[[557]](#footnote-558). Установить такой занавес в то время было невозможно…

В своем помещении Эрмитажный театр так ничего и не сыграл. Он открылся 12 июля 1919 года в Гербовом зале Зимнего дворца, где давались тогда общедоступные симфонические концерты. Шел «Лекарь поневоле». Затем последовали мольеровский же «Тартюф», «Коварство и любовь» Шиллера, «Первый винокур» Толстого.

Театру выпала трудная участь. Наркомпрос был далеко, в Москве, а М. Ф. Андреева, глава петроградского Тео (ПТО), встретила очередную затею Мейерхольда, как обычно, в штыки. «По ее мнению, существование этого театра вообще нежелательно в Петербурге», — говорил А. В. Луначарский на упомянутом заседании Центротеатра. Сам нарком сочувствовал идее Эрмитажного театра, с ним соглашались Вяч. Иванов, П. М. Керженцев. Но и ПТО являлся реальной силой. Во многом из-за противодействия ПТО от замысла Эрмитажного театра до его (весьма неполного) осуществления прошло свыше полугода.

За этот срок успел возникнуть и отцвести другой, отчасти сходный по задачам театр, учрежденный самим ПТО как бы в пику Тео Наркомпроса. Он назывался «Студия» и помещался на Литейном, 51, наискосок от ПТО. Мейерхольд, естественно, {230} не сотрудничал в театре, находившемся под юрисдикцией М. Ф. Андреевой, но зависимость от его режиссуры была очевидна в первой же работе. Пьеса-сказка «Дерево превращений», показанная для открытия 6 февраля 1919 года в постановке К. К. Тверского и в декорациях В. М. Ходасевич, восходила к традиционалистским стилизациям предоктябрьской поры, от которых сам Мейерхольд был теперь далек. «Вкус режиссера, явственно запечатленный стилем Мейерхольда и приемами его студии, сказался всего более в маленькой интермедии с музыкантами, с ее изящными группами», — свидетельствовал А. Я. Левинсон[[558]](#footnote-559), так недавно поносивший «Мистерию-буфф». Речь, понятно, шла о прежнем Мейерхольде — «докторе Дапертутто» из студии на Бородинской и из ее журнала «Любовь к трем апельсинам». Действительно, К. К. Тверской был усердным учеником мейерхольдовской студии. Театр «Студия» на Литейном фактически продолжал дело студии Мейерхольда без Мейерхольда. Недаром там встретились и другие посетители Бородинской: актеры А. М. Бонди, К. Э. Гибшман, режиссер С. Э. Радлов, художник Ю. М. Бонди, который дебютировал еще в Териокском театре Мейерхольда летом 1912 года.

«Студия» предполагала обновить разные категории зрелищ: народно-общедоступный театр, детский, кукольный. Меньше других были оригинальны зрелища для взрослых. Стилизованную под лубок «комедию о беде и доблести» — «Бова королевич» написал С. И. Антимонов, поставил К. Ю. Ляндау и оформил Ю. М. Бонди. Спектакль оказался таким же традиционалистским, как и постановка «Мандрагоры» Макиавелли, где Тверской и Бонди реставраторски воссоздавали облик ушедшей эпохи, ее быта, искусства, нравов. С оглядкой на античный театр С. Э. Радлов ставил трехактную пьесу для детей «Саламинский бой», написанную им вместе с А. И. Пиотровским по мотивам Геродота, Фукидида, Эсхила[[559]](#footnote-560).

Неприятие Мейерхольда и Эрмитажного театра не помешало руководству «Студии» привлечь к своей работе преданных мейерхольдовцев. Одним из них, как сказано, был Гибшман. Он написал комедию-обозрение «Цирк», вошедшую в репертуар кукольных спектаклей. То был парад-алле цирковых амплуа, во главе с осанистым директором-шпрехшталмейстером. Школу вольтижировки показывала девочка-наездница Арабелла. Жонглеры наперебой состязались в ловкости и быстроте. Их сменяли карлики Пупс и Уголино, плясунья на туго натянутой проволоке, акробат на трапеции, а в довершение всего — комический дуэт балагуров с частушками и подтанцовкой. Свое кукольное {231} обозрение Гибшман именовал на афише «урбанистическим», как новейшую разновидность балагана. Таким образом поветрие «циркизации» сцены коснулось ширм кукольного театра.

В июле 1919 года «Студия» была преобразована в Малый драматический театр. Летний сезон диктовал свои запросы, — в репертуаре преобладала комедия. Для открытия новый руководитель театра Н. В. Петров поставил «Как важно быть серьезным» Уайльда, «Соломенную шляпку» Лабиша, потом гоголевского «Ревизора» в декорациях Б. М. Кустодиева, где сам играл Добчинского. Радлов выпустил комедию И. А. Крылова «Трумф» с Гибшманом в главной роли и «Четырех сердцеедов» К. М. Миклашевского. Эту последнюю пьесу уже ставил К. А. Марджанов в Киеве. Радлов ухватился за ее импровизационные и трюковые возможности, гордясь тем, что «К. Э. Гибшман делал в ней *кульбиты*, а Е. Г. Кякшт спускался на канате с потолка театра и показывал иные акробатические упражнения»[[560]](#footnote-561). В театре и вообще преобладали острые, сильно действующие приемы комического, трюковое воздействие на зал.

Участие Марджанова в работе Малого драматического театра не оставило заметного следа. Постановка «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, начатая там Марджановым по киевскому подобию, то есть в плане народно-героического действа[[561]](#footnote-562), была прервана и потом окончена Н. В. Петровым, но событием не сделалась[[562]](#footnote-563). А. В. Февральский, заинтересовавшийся творческой историей этого спектакля, оправданно заключил, что зрелищу «недоставало слаженности» и «восприятие зрителей было пониженным»[[563]](#footnote-564). Не осуществилась и постановка оперы Чимарозы «Тайный брак», которую Марджанов готовил совместно с дирижером А. В. Гауком[[564]](#footnote-565). Замысел был реализован год спустя, когда открылся Театр комической оперы под руководством Марджанова.

Малый драматический имел другие жанровые ориентиры.

Мотивы балаганной игры, повышенный интерес к эстрадным и цирковым средствам выразительности, сотрудничество одних и тех же актеров и режиссеров, выучеников мейерхольдовской школы 1910‑х годов, — все это сближало «конкурирующие» театры Тео и ПТО, Эрмитажный и «Студию», выдавало формально-ведомственную подоплеку самой конкуренции.

Но в позиции ПТО имелись и принципиальные начала.

{232} Программа Эрмитажного театра, конечно, не вся была повернута к «русскому балагану». Например, Мейерхольд хотел ставить там «Саломею» Уайльда и сценарий для детской игры-импровизации «Алинур», написанный им до революции в соавторстве с художником Ю. М. Бонди по мотивам уайльдовского же «Звездного мальчика». В послесловии к новому, отдельному изданию пьесы Мейерхольд советовал юным исполнителям: «Мы предлагаем сыграть Алинура “в приемах импровизации”. Мы бы могли взамен “в приемах импровизации” сказать так: “свободно сочини без подготовки заранее”. И настойчиво твердил: “Импровизация” так импровизация, одним словом больше, одним меньше — не все ли равно»[[565]](#footnote-566). Театральное, а не литературное начало действа-игры занимало автора прежде всего. Но и «взрослая» программа театра отдавала той же, что и в «Студии», традиционалистской окраской, тем же духом «эстетического демократизма», о котором не без иронии писали потом А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский[[566]](#footnote-567).

Это-то и претило М. Ф. Андреевой, вообще художественному руководству ПТО. Их подлинные идеалы воплощал не театр «Студия», а Большой драматический. Он был старше Эрмитажного на полгода. Микробы художественной левизны туда не проникали. На первых порах это был театр актера и драматурга-романтика скорее, чем режиссера. Напротив, Эрмитажный театр сразу заявил себя театром режиссерским, непочтительным к автору, которого переделывал и дополнял. Тут два театра расходились особенно резко.

ПТО нападал на Эрмитажный театр еще до его открытия, и нападки подчас получали демагогический характер.

Газета ПТО «Жизнь искусства», которую фактически редактировал Е. М. Кузнецов, за месяц до открытия Эрмитажного театра предуведомляла: «Художественным руководителем и главным режиссером нового театра является вездесущий В. Э. Мейерхольд. Разумеется, все предположения о новых методах постановок и о работе новых режиссеров должны отпасть. Нам представляется совершенно очевидным, что имя В. Э. Мейерхольда ассоциируется с понятием о вполне определенном театральном деятеле, имеющем ясно определившуюся физиономию, и ожидать от него новых откровений не приходится. Петроград слишком хорошо знаком с работами Мейерхольда, чтобы иметь наивность думать, что новая мейерхольдовская постановка действительно явится новым шагом в искусстве театра. То время, когда “мейерхольдовщина” имела интерес {233} острой новизны, прошло, и теперь едва ли можно ожидать от Мейерхольда чего-либо нового, кроме вариаций на старые темы»[[567]](#footnote-568).

Автор статьи, скрывшись под псевдонимом, делал вид, будто не заметил «Мистерии-буфф»; этого спектакля для ПТО словно не существовало. Уже ранним упразднителям «мейерхольдовщины» плохо удавалось скрыть предвзятость и уберечься от поспешных пророчеств. Опрометчивым предсказателем выступил и Евгений Аре. Не сбылись прорицания и о других режиссерах Эрмитажного театра («Остальные режиссеры или рабски копируют Мейерхольда и едва ли способны дать что-нибудь свое, или безнадежно отравлены уличной пошлостью маленьких театров миниатюр»). Этими режиссерами были молодые С. Э. Радлов и В. Н. Соловьев, близко связанные со студией Мейерхольда на Бородинской, и художник Ю. П. Анненков, дебютировавший теперь в режиссуре. Под безнадежные определения критика они не подходили: ни об одном покамест вообще нельзя было что-нибудь сказать как о постановщике. Имелся еще В. Р. Раппопорт, действительно связанный до революции с театрами малых форм — с петербургским Троицким театром А. М. Фокина, с фарсом Валентины Лин (в 1920‑х годах Раппопорт стал видным режиссером ленинградской академической оперы и драмы). Но при организации Эрмитажного театра он не был сколько-нибудь значащей фигурой.

Главные трудности возникли с отъездом Мейерхольда на юг. Очутившись без художественного руководителя, Эрмитажный театр не сумел самоопределиться творчески и организационно. У него отсутствовала своя сценическая площадка, база, смета, и он их не получил. 13 октября 1919 года Центротеатр обсуждал просьбу заведующего Эрмитажным театром Л. И. Жевержеева «окончательно решить вопрос о судьбе этого театра». Отчет гласил: «После некоторых возражений М. Ф. Андреевой собрание постановляет подтвердить желательность устройства такого театра и предлагает инициативной группе театра внести свою смету в сметную комиссию Центротеатра»[[568]](#footnote-569). Выходило, будто театр еще и не родился: все предлагалось начинать сызнова. Но в ноябре Центротеатр получил «заявление М. Ф. Андреевой о том, что ликвидация этого театра вызвана постановлением Петербургского Совета о сокращении на 50 % количества всех петербургских театров из-за кризиса топлива»[[569]](#footnote-570). Не просуществовав и года, Эрмитажный театр распался. 1 декабря Центротеатр подтвердил ликвидацию коллектива и взял на себя {234} расчеты с труппой[[570]](#footnote-571). 13 декабря ликвидационные работы были завершены и коллегия Эрмитажного театра сложила полномочия[[571]](#footnote-572). К тому времени Мейерхольд уже томился в подвале деникинской контрразведки…

Театр, созданный Мейерхольдом, погиб до времени, но важен как точка отсчета. Мастеру не суждено было развернуть опыты на этой площадке, а сотрудники провели их неполно и наугад. Репертуар Мольера и Шиллера ставил Раппопорт, играли Л. Д. Басаргина-Блок, М. В. Ливанская, В. А. Македонская, В. Г. Форштедт, В. П. Лачинов, С. А. Малявин, А. В. Турцевич и другие.

Из спектаклей Эрмитажного театра для истории памятен один: «Первый винокур» Л. Н. Толстого в постановке Ю. П. Анненкова.

## «Первый винокур»

Могло показаться неожиданным, что театр, возглавленный Мейерхольдом, включил в репертуар пьесу-притчу Толстого. Ведь в прологе к «Мистерии-буфф» Мейерхольд напоказ перечеркнул поставленную им в Александринском театре легенду о Петре Хлебнике, а потом высмеял ее автора как райского жителя. Дело заключалось, однако, в том, что новый спектакль был далек от академически корректного «пересказа драматурга», а претендовал на собственное содержание, внесенное режиссурой. Толстовская проповедь против пьянства, этого сатанинского соблазна, ниспосланного на мужика из ада, преобразилась в современную агитку, отчасти антикулацкую, отчасти антирелигиозную и уже в связи со всем этим осмеивающую пьянство и пьяные бредни.

Премьера состоялась 13 сентября 1919 года в Гербовом зале. Анненков предпослал пьесе ее первоначальную прозаическую версию: сказку Л. Н. Толстого «Как чертенок краюшку выкупал». Коротенькая сказка звучала с просцениума словно вслух прочитанное либретто. Изложив таким образом сюжет, режиссер мог чувствовать себя свободно и подойти к схематично-емкой пьесе в шести сжатых «действиях» как к сценарию спектакля. Предпринималась одна из ранних попыток ввести в комедию элементы смежных зрелищных искусств — площадного балагана, эстрады и цирка, особенно цирка. Постановщик ссылался на Мейерхольда: «Года два тому назад В. Э. Мейерхольд в статье о цирке утверждал, что цирковые зрелища пробуждают в зрителе героическое начало»[[572]](#footnote-573). В данном случае речь могла {235} идти об очистительной, облагораживающей силе здорового смеха. На свой лад Анненков пробовал осуществить изначальные девизы Эрмитажного театра об экспериментальном синтетическом зрелище.

Подводя итоги опыта, Анненков писал: «Искусство эстрады по своей природе есть подлинно народное искусство, пришедшее в город с низов, от шутов и скоморохов, от престольных праздников, частушек и прибауток». Оттого главными положительными героями его постановки оказались персонажи, введенные помимо авторского текста, — «все эти куплетисты, гармонисты, балалаечники, плясуны и эстрадные клоуны»[[573]](#footnote-574).

Правда, несколько позже Анненков стал путать такую, народную эстраду с буржуазным варьете и даже отдавать предпочтение последнему, поддался упразднительным призывам футуриста Маринетти. 18 апреля 1921 года в московском Доме печати и 25 апреля — в петроградском Доме литераторов он выступал с шумливым докладом о «театре чистого метода»[[574]](#footnote-575), где договорился до признания, что «мой единственный театр, мой первый театр чистого метода, у которого теперь я беру уроки и черпаю премудрость театрального искусства, — маленький калейдоскоп»[[575]](#footnote-576). Другими словами, речь шла даже не о первенстве формы над содержанием, а о театре дистиллированной формы и только формы. Забегая «левее левых», Анненков утверждал, что театр будущего обойдется без драматурга и актера, без режиссера и живописца: «Театру в равной степени не нужны ни Шекспир, ни Мольер, ни Верхарн, ни Вагнер, ни Стравинский, как не нужны и декораторы от Пиранези до Пикассо включительно. *Актер будет переработан в механизированное тело; драматург, режиссер и декоратор будут переработаны в художника-машиниста*», — подчеркивал он[[576]](#footnote-577), вторя Маринетти и делая явный выпад в сторону вчерашнего союзника и мэтра: ведь это у Мейерхольда, на сцене Театра РСФСР‑1 шли в 1921 году Верхарн и Вагнер, обдумывалась постановка «Гамлета».

Антимейерхольдовский путч Анненкова корнями уходил в вулканическую подпочву нэпа, сильно шатнувшую многих. В свое же время, в пору «Первого винокура», такой сдвиг ничто не предвещало. Напротив, в мыслях художника об эстрадной оснастке театра проступали контуры мобильного зрелища-митинга.

«Искусство эстрады, правильно поставленное и руководимое культурными силами, может и должно сыграть значительную {236} роль в нашей театральной жизни, — писал тогда Анненков. — Оно портативно, остро, лаконично и легко воспринимаемо зрителем “на ходу”, en passant. Эти качества выгодно выделяют его среди иных театральных форм. Оно может быть без труда переброшено с эстрады на эстраду, из города в город, с фронта на фронт. Оно не требует ни сложного технического аппарата, ни сложных декораций; оно не обусловлено необходимостью держать громоздкий штат машинистов, плотников, бутафоров, электротехников; ему не нужен занавес, для него не обязательна даже эстрада как некое специальное сооружение, — его сценическая площадка — платформа вагона, городская площадь или просто открытая лужайка где-нибудь в лесу у линии окопов»[[577]](#footnote-578). Здесь все отрицало позднейшие декларации Анненкова, зато отлично поясняло природу спектакля «Первый винокур», лишь вскользь упомянутого в статье. Определялась агитационная цель «эстрадной прививки» к драматическому стволу. Вскрывался эстетический смысл дивертисментных вкраплений и перебивок. В частности, Анненков писал: «Пятиминутный номер может в двух-трех фразах, двумя-тремя жестами весело и убедительно разрешать любые проблемы и превратить неожиданный зигзаг сценического движения в орудие пропаганды, более могучее, чем митинговая речь… Он кричит, вталкивает, вкалывает мысль в голову зрителя — разом, мгновенно, не задумываясь, сплеча».

Анненков не искал логичных мотивировок для всех таких «зигзагов», поскольку условная суть пьесы-сказки Толстого давала им большой простор. Режиссер воспользовался тем, что сцена чертей, пересчитывавших грешников, позволяла оправдать цирковую акробатику. Участие чертей в сценах пьяного деревенского загула делало возможной трансформацию и другие трюки. Уличный хоровод последней сцены вполне допускал пляски, частушки и даже требовал их: «В середине водят хороводы бабы, девки и парни. Играют плясовую и пляшут», — гласила авторская ремарка.

Режиссер, как сказано, шел и дальше: перебивал действие, вспарывал его аттракционами внесюжетного плана. Не посягая на толстовский текст, но вне прямой зависимости от него, он ввел пантомимную по преимуществу роль клоуна, который смешными ужимками, междометиями и изредка репризами сопровождал обстоятельства действия. Эту роль с успехом исполнял цирковой клоун-акробат Жорж Дельвари. По спектаклю клоуна звали Анюта. В статье «Кризис эстрады» Анненков не без гордости заявлял:

«Пройдитесь только по улицам Петербургской стороны с клоуном Дельвари, и вы увидите, как все его знают на любом {237} перекрестке, как каждый мальчуган, каждый подросток считает долгом вежливости его приветствовать:

— Здравствуй, Анюта!

И в этом нет и тени озорства, потому что его любят и ценят».

Рыжий Анюта в широких клетчатых штанах бродил по сцене и дивился увиденному как соглядатай зала. Ахал, обращался к публике с недоуменными взглядами, жестами, возгласами, в буквальном смысле слова покатывался со смеху, хохотал до упаду.

«Отсебятины рыжего в клетчатых штанах меня не обрадовали. Это слишком просто сделано», — писал после премьеры В. Б. Шкловский. Однако зрелище в целом, включая сюда и функцию Анюты, он приветствовал («вещь яркая и обнаженная в своем сложении»). Режиссер, по словам Шкловского, взял текст Толстого «как сценарий и развернул его, вставив гармонистов, частушки, эксцентрика, акробатов и т. д. Мотивированы эти вставки так: частушки вставлены как песни мужиков, подпоенных “дьявольским пойлом”, гармонисты и хоровод тоже вставлены в сцену пьянства, акробаты же даны как черти, то есть цирк введен в пьесу как изображение ада. И, наконец, эксцентрик в рыжем парике и широких “форменных” штанах дан вне всякой мотивировки. Просто пришел себе рыжий и бродит в аду, как в шантане»[[578]](#footnote-579). Уязвимым местом спектакля критик счел недооценку острого народного слова, национальной речевой стихии вообще, что шло вразрез с русской фольклорной комедией типа «Лодки» и «Царя Максимилиана». Тем же не удовлетворила его и роль Анюты.

Таким образом, спектакль Анненкова был одним из ранних опытов «циркизации» театра. Помимо Дельвари, в нем выступали «человек-каучук» А. Ю. Карлони и другие актеры эстрады и арены. Меньше чем через год именно эта сторона постановки обозначилась как самая примечательная. Вспоминая уже сошедший спектакль, Шкловский теперь ставил в заслугу режиссеру то, что «эту пьесу Анненков развернул цирковым материалом и всю превратил в цирковое действие», а главное — «вместе с цирком внес в пьесу (прежде толстовскую) матерьял злободневности, частушки, городовых в аду и т. д… В то же время Анненков, как художник новой школы, чуждой потребности мотивировать введение каждого художественного приема, ввел в свою комедию действующих лиц, совершенно не связанных с ее сюжетом. Благодаря этому они, как, например, клоун Анюта, гораздо ярче выделились на фоне основного сюжета…»[[579]](#footnote-580) Шкловский обнаружил в режиссуре Анненкова новые достоинства, среди них и такие, какие прежде сходили за недостатки. {238} Все же он сохранил для истории находки Анненкова и облик спектакля.

Первый винокур, по Толстому, — черт-искуситель. Другой важный персонаж комедии — мужик, соблазненный сатанинским искусом пьянства. Роль мужика играл К. Э. Гибшман. В его игре совмещались на равных началах драматическое действие и эстрадная эксцентрика. «Мужик в исполнении Гибшмана — контрастен и реален», — писал рецензент[[580]](#footnote-581). Гибшман изображал заскорузлого, нечесаного мужика, с нечленораздельной речью «про себя», с алогичной запинкой, с проглоченными окончаниями слов и фраз. Онемелым взором он уставлялся на черта, нанимающегося к нему, крестьянину, в работники, почесывая затылок, разыгрывал эксцентриаду испуганного, но и ленивого непонимания. Потом мужик богател, но благообразия ему не прибавлялось, напротив, стадии пьянства усугубляли дикость наивного и тупого крестьянина-собственника, а тут открывался простор выходкам в излюбленном у Гибшмана духе комического полужеста, полуслова…

Драма, эстрада, цирк равноправно входили в синтетическое зрелище Анненкова. При равных правах, слагаемые были неравноценны, и самым слабым оказывалась собственно драматическая игра. Интересных актеров драмы в спектакле не было. Острота проблемы, впрочем, заключалась в другом: драматические актеры делали свое дело, цирковые — свое, но синтетические исполнители, кроме одного, пожалуй, Гибшмана, отсутствовали в синтетическом спектакле. Синтез приходил как простая сумма слагаемых, а потому был непрочен. Но сами по себе находки и сопутствующие им проблемы обладали новизной.

Режиссерский эксперимент Анненкова был продолжен разными театрами по-разному. Недолгая, сравнительно, эра «циркизации» театра вскоре захватила Эйзенштейна с его «Мексиканцем» и «Мудрецом», Мейерхольда и Грановского в их версиях «Мистерии-буфф», Таирова в «Жирофле-Жирофля», Радлова как руководителя театра «Народная комедия» и т. д. Свое летосчисление эта эра вела от «Первого винокура». Для многих спектаклей продолжали оставаться в силе нерешенные проблемы раннего опыта Анненкова, прежде всего проблема синтетического актера. Эйзенштейн и Таиров, каждый по-своему, вскоре создали синтетические спектакли силами разносторонне тренированных исполнителей. В большинстве же случаев картина оставалась прежней: разные специалисты делали освоенное ими дело, всякий свое. Синтетический спектакль строился без синтетического актера, путем рассчитанного чередования и арифметического сложения компонентов. Для сцены ада в «Мистерии-буфф» Мейерхольд пригласил Виталия Лазаренко, {239} а Радлов после распада Эрмитажного театра забрал в свой театр «Народная комедия» и Дельвари, и Карлони, и Гибшмана, а с ними еще нескольких актеров цирка, эстрады и группу учеников Мейерхольда из студии на Бородинской.

## Театр цирковой комедии

8 января 1920 года в Железном зале петроградского Народного дома открылся Театр художественного дивертисмента, переименованный через месяц в Театр народной комедии (или театр «Народная комедия»). Печать поясняла, что «такое название характерно для основного стремления театра найти полный отклик в самых широких народных массах»[[581]](#footnote-582). Дело возглавил С. Э. Радлов, прошедший режиссерскую школу Мейерхольда: в 1913 – 1917 годах он исправно посещал студию на Бородинской, печатался в журнале доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам». После Октября, вслед за своим учителем, Радлов вошел в репертуарную секцию Тео Наркомпроса и начал самостоятельные пробы в режиссуре.

С июня 1918 года Радлов преподавал на Курсах мастерства сценических постановок, а после отъезда Мейерхольда сменил его на посту заведующего курсами.

Многое в ближайшей деятельности Радлова-режиссера было подготовлено его работой с Мейерхольдом. Он стремился вскрыть народную почву иных «крайностей» в новом, революционном театре, а попутно доказывал свою кровную творческую идею о народности подлинного профессионализма в искусстве. Правда, проведенный опыт заставил его и несколько разочароваться в этой идее.

Предшественником «Народной комедии» был передвижной Театр экспериментальных постановок при Тео Наркомпроса, возникший под руководством Радлова в июне 1918 года, одновременно с Курмасцепом. На афише он именовался скромно: Первая коммунальная труппа. Ядро этой труппы составили ученики студии на Бородинской: Ф. А. Глинская, А. М. Бонди, Н. Д. Елагин и другие. Летом 1918 года коллектив играл в Народном доме, в районах и пригородах Петрограда комедию Я. Б. Княжнина «Сбитенщик» и комедию Плавта «Близнецы». Свой перевод «Близнецов» Радлов напечатал еще до революции в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915, № 4 – 7).

Театр экспериментальных постановок был театром комедийным. Комедия вообще привлекала Радлова в те времена демократическими формами общения с залом и воздействия на зал. Особенно манила старая площадная комедия, упрощенная до {240} примитива. В одной из статей 1918 года, посвященной комедийному спектаклю, Радлов сетовал на то, что «запрещение аплодисментов у Станиславского есть серьезный урон истинно театральному чувству и узаконение разобщенности актера и публики. Мудрено ли, что у нас не вырастает вольная и беззаботная комедия; и не говорю о трагическом искусстве. Где уж нам падать на колени в порыве раскаяния, как падали испанцы, когда мы и рассмеяться-то боимся свободно». Беда, по словам Радлова, состояла еще и в том, что «комедии *пишутся* так, что смех толпы неуместен»: стоит публике рассмеяться среди действия, и актер застывает, пережидая, в неестественной позе. «Ведь *обращение к публике*, этот нерв комедии, еще Аристофановой, изгнан нашим натурализмом, и актеру не позволено радостно отвечать на голос зрителей. А в этом их разговоре — жизнь театра, теперь загнанная в цирки»[[582]](#footnote-583). Рецензируя чужой, случайно виденный спектакль, Радлов высказал сокровенные мысли. Ведь все это стало сердцевиной его будущих опытов: и свободное общение импровизатора с залом, и смех заодно, и возвращение из цирка на сцену площадного комизма.

Оттого «Сбитенщик» и «Близнецы» ставились в плане эстетизированного примитива. Каждая комедия исполнялась в приемах, близких временам ее появления. Попытки возможно правдивей отразить черты ушедшей театральной эпохи определяли «ретроспективный реализм» режиссуры. Правда, как раз из-за этого спектакли сложно воспринимались современным зрительным залом. Например, «Близнецов» играли в масках. Журнал «Гермес», посвященный античности, этим восхитился. С. О. Цыбульский писал: «Маски нисколько не портили впечатления, напротив, усиливали его; глаз с ними сразу освоился, и к концу пьесы получилось такое впечатление, что без масок как-то было бы странно. Жесты актеров римской комедии были усвоены отлично и верно воспроизводили памятники искусства из данной области… С. Э. Радлов заслуживает большой благодарности за свою удачную попытку воспроизвести римскую комедию»[[583]](#footnote-584). Похвалы были преувеличены. Архаизированное зрелище едва ли оказалось доступно той массе зрителей, которой оно будто бы предназначалось, а могло заинтересовать одних знатоков.

Другое дело, что Радлов преследовал тут еще и цели актерского тренажа. Впоследствии, весной 1928 года, ставя тех же «Близнецов» силами своих студентов в Техникуме сценических искусств, он объявлял важнейшей именно эту техническую задачу. В день премьеры постановщик объяснял интервьюеру, что {241} игра в масках требует «своеобразной выразительности жеста»[[584]](#footnote-585). То же отметил в рецензии А. А. Гвоздев: «Актер в маске лишается естественной мимики лица, что вынуждает его искать особо выразительных средств в телодвижении. Разнообразие жеста, пантомимы, позы и умение их использовать для воздействия на зрителя — вот чему учит игра в маске»[[585]](#footnote-586). Это и определяло актуальность учебного эксперимента. Его связь с вопросами технологии современного синтетического актера отметили тогда все рецензенты[[586]](#footnote-587).

Но десятью годами ранее Радлов помышлял не об одной лишь актерской технике, а замахивался куда более широко. Он имел в виду, отталкиваясь от античности, проложить путь к «всенародному театру» революции.

В творческом манифесте, скорее всего написанном Радловым, провозглашалось: «Целью Театр экспериментальных постановок считает создание всенародного театра, воплощающего в себе и творящего стиль нашего времени, создание единого зрительного зала. Уходя от воссоздания стиля различных эпох прошлого, от раздражающей мелочности реализма в изображении настоящего, — мы стремимся ощутить, нащупать, выковать стиль нашей эпохи, ибо верим, что она… заслуживает быть отчеканенной на память будущих поколений… И в этом смысле всенародный репертуар античного театра дает богатейший материал»[[587]](#footnote-588). Надо ли пояснять, что под упомянутым здесь реализмом подразумевались жизнеподобный бытовизм, павильоны и кулисы, вообще всяческое театральное рутинерство на сцене…

Картина театра-стадиона, театра многотысячных толп искренно захватила и тешила фантазию режиссера. Так или иначе, то был знак приятия революционной действительности и попытка воплотить ее сценически. Здесь Радлов опять-таки шел за Мейерхольдом. Поиски современного стиля, заявленные пока лишь декларативно, имели, однако, достаточную перспективу. В связи с ними намечались принципы сценической практики, воплощенные в ближайшем будущем: принципы сценарной драматургии спектакля и словесной импровизации актера.

«Нашей задачей и целью является стиль, дыхание современности, нам нужен отражающий ее театр, а для этого нам нужен свой, современный автор, — говорилось дальше в декларации. — Не случайный пришелец, гость, а посвященный во все тайны театра, родившийся, выросший на сцене или около нее. Условия, {242} способствующие его рождению, можно создать только одним путем, путем *словесной импровизации*, которая из каждого актера должна сделать, хотя бы в небольшой степени, творца слова. Импровизация, на первый взгляд недостижимо трудная, не оказывается такой при применении определенных технических приемов. Импровизация, черпающая свои материалы из жизни, бьющей вокруг, создающая типы современного театра, но не стилизующая его, должна создать материал для новых пьес, новых драматургов. Пусть это будет лишь гротескная и буффонная комедия… но здесь и только здесь может забиться живая жизнь будущего всенародного театра». При этом автор декларации не боялся видеть свой театр «варварским» на первых порах и брал к себе в союзники Луначарского, мечтавшего за десять лет перед тем как раз о такой, «варварской» юности социалистического театра[[588]](#footnote-589).

В декларации предсказаны некоторые черты будущих экспериментов Радлова. Здесь только с виду могло показаться, будто обсуждалась дальнейшая судьба Театра экспериментальных постановок. К осени 1918 года этот театр уже свертывал свои пожитки. Декларация, как часто бывает, не открывала, а завершала очередной этап поисков. В ней оказались запрограммированы важные принципы *сценарности* и *импровизационности* будущей «Народной комедии». Важные, но не все. Ими одними специфика этого театра не исчерпывалась. *Цирковая*, мюзик-холльная *оснастка* «Первого винокура» Анненкова, перенятая Радловым, была третьей принципиальной особенностью театра, который по праву мог называться театром цирковой комедии.

Главным образцом оставался, конечно, Мейерхольд. Оттого, как свидетельствовал потом организатор красноармейской Театрально-драматургической мастерской Н. Г. Виноградов-Мамонт, к Радлову «тянулась мейерхольдовская молодежь. А когда Всеволод Эмильевич уехал из Петрограда, Сергей Радлов стал общепризнанным вождем левого театра»[[589]](#footnote-590).

В «Сбитенщике» и «Близнецах» Театра экспериментальных постановок, в «Саламинском бое» театра «Студия» исподволь проявлялись интересы, воспитанные в студии на Бородинской, в тетрадках журнала «Любовь к трем апельсинам». Нынешний Радлов-режиссер стремился к площадной зрелищности старых театральных эпох, к синтезу сценических искусств, к актерской импровизации, к сценарности, сдобренной балаганной репризой и цирковым трюком. Мейерхольд уже в «Мистерии-буфф» 1918 года поставил приемы площадного актерства на службу революционной современности. Радлов в спектаклях «Народной комедии» также применял к новым проблемам жизни принципы {243} театрального традиционализма: воскрешал изначальную зрелищность театра, вводил в спектакли элементы эстрады, акробатики, клоунады, гротескной пантомимы. Своим путем Радлов шел за эстетикой Мейерхольда, но лишь отчасти приближался к тем новым целям, которым она отныне была у Мейерхольда посвящена и которые многое в ней органически преобразили.

Позже, оглядываясь на пройденное, Радлов рассказывал: «Открытая деревянная площадка, поставленная вдоль узкой стороны двухъярусного Железного зала Народного дома, со слабым подобием занавеса, без падуг, кулис, рампы, требовала максимальной изобретательности… Технически необорудованная площадка давала, конечно, именно в области декорации не очень широкий простор. Зато тем больше внимания требовал к себе актер, не устававший демонстрировать перед экспансивной публикой прыжки, кульбиты, сальто, жонглирование огнями, трансформацию, словесную находчивость, музыкальную эксцентрику и прочие изгнанные с серьезной сцены чудеса»[[590]](#footnote-591). Выдвинутые в публику подмостки «Народной комедии» представляли собой скорее эстраду с плоскостным декоративным убранством, чем сцену с ее маневровыми ресурсами. Примерно такая же эстрада в большом зале Дома инженеров на Бородинской, описанная А. Г. Мовшенсоном[[591]](#footnote-592), служила испытательной площадкой для студийных опытов Мейерхольда 1910‑х годов.

Такая площадка, при всех технических трудностях, годилась Радлову. Она обязывала к свободе эстрадно-циркового, мюзик-холльного общения действующих и смотрящих, к импровизационной находчивости, к готовности смеяться и смешить, увлекаться и увлекать. Действие, поступок преобладали над словом, о психологическом анализе говорить не приходилось. «Литературу» не жаловали и у Радлова. Режиссер поставлял пьесы-сценарии сам.

Публика была демократическая: рабочие с их семействами, красноармейцы и матросы, дворники и прислуга из прилегающих кварталов Петроградской стороны, продавцы соседнего Сытного рынка и просто беспризорники-подростки — «папиросники». Они непосредственно принимали все увиденное, замирали, ахали, хохотали, бурно хлопали в ладоши, согревались эмоциями в студеном зале и деловито лузгали семечки, сплевывая на асфальт пола. «Интеллигенты чужды нашему театру и не посещают его», — заявлял тогда Радлов[[592]](#footnote-593). И повторял в 1923 году, говоря о своем театре уже в прошедшем времени: «С гордостью сознаю, что почти ни одному интеллигенту не известны мои пьесы, которые знают наизусть папиросники Петроградской {244} стороны»[[593]](#footnote-594). Речь шла об интеллигентах старой формации. Речь шла о демократическом упрощении стиля. Впрочем, бывал в этом театре Горький, живший неподалеку и вошедший в комиссию по реорганизации Народного дома еще летом 1917 года.

Первоначально в труппе насчитывалось лишь несколько актеров драмы: Б. П. Анненков, Ф. А. Глинская, Н. Д. Елагин и другие. Преобладали мастера эстрады и цирка. К. Э. Гибшман с 1908 года, с первого сезона «Кривого зеркала», работал в разговорных жанрах эстрады и театров миниатюр, причем был предельно неразговорчив: обходился отрывочными фразами и междометиями, слову предпочитал паузу, робкую комическую заминку, растерянный жест, а то и кульбит. Его партнером в «Народной комедии» часто бывал куплетист С. В. Нефедов. Многие центральные роли исполняли цирковые актеры: воздушные гимнасты и прыгуны Серж (А. С. Александров) и И. В. Таурег, клоун и партерный акробат Жорж Дельвари (Г. И. Кучинский), музыкальный клоун-эксцентрик Боб (Б. Д. Козюков), трансформатор В. Ф. Эрнани (Бельяни), человек-каучук А. Ю. Карлони, несколько жонглеров, в их числе японец Такошимо, шталмейстер П. И. Александров[[594]](#footnote-595). Радлов ценил «божественную легкость и совершенство акробатической техники Сержа и всепобеждающий, всесокрушающий комизм Жоржа Дельвари, который управляет смехом толпы, как дирижер оркестром»[[595]](#footnote-596). Но синтетический актер виделся режиссеру пока только в перспективе. Синтетическое зрелище строили — каждый в своем отсеке — актеры узкого профиля. Анненков, первый соединивший Гибшмана и Дельвари в поисках подобного синтеза, теперь указывал на несовершенства радловских опытов: «Цирковые приемы не были драматизированы, пропитаны новым значением или облечены в новую форму. Циркач приходил на сцену с готовыми фортелями, которые и подавались каждый на особом блюде, в привычном цирковом обличье, по концертной системе… В свою очередь, драматический актер не был оциркачен и оставался верен канонам своего искусства». А оттого, как считал Анненков, в постановках Радлова даже «от соприкосновения Дельвари с Гибшманом не возникало искры, — они сходились и расходились холодные, ненужные друг другу и чужие, как грифель и писчая бумага»[[596]](#footnote-597). Напротив, чем ближе соприкасались поиски Анненкова и Радлова, тем жарче разгорался антагонизм.

{245} Анненков мог опереться на Шкловского, который в цитированной статье противопоставлял находки «Первого винокура» просчетам радловских зрелищ. Но и у Радлова имелись сторонники. Например, его ученик по Курмасцепу К. Н. Державин, не слишком веря в возможности театра и цирка порознь, уповал на их новокачественный сплав. Он писал: «Не удался недавний опыт постановки “Первого винокура” Л. Толстого труппою Эрмитажного театра. Актеры были далеки от какого бы то ни было технического совершенства, и единичные блеснувшие на этом тусклом фоне отдельные цирковые номера мешали и зрителю, и Толстому, а больше всего самому режиссеру, ставшему в тупик перед задачей связать все добытое в *единое* целое».

В пробах «Народной комедии» Державину виделось движение к подобному единству: «Сейчас в Театре народной комедии происходят весьма интересные опыты в области сближения театра и цирка. Это безусловно свободное по идее начинание — цирковые актеры на сцене; — и не только работающие на ней в виде отдельного номера или занимательного трюка, — но как настоящие исполнители настоящих сценических заданий».

Однако Державин трезво учитывал и противоречивость таких попыток, ограниченных различием специфики театра и цирка. «Результат *циркового* представления, — писал он, — ряд слагаемых без суммы; *театрального* представления — идеально построенная задача, возведенная в степень… Цирк поражает нас своими частностями — мелкими деталями в его опасных или веселых номерах. Театр — больше всего боится всяческого расчленения, всяческого уклонения от единства действия — основного закона его произведений. В опытах С. Э. Радлова мы видим иногда желание слить эти искусства, видим попытку найти третье слагаемое: *искомый театро-цирк*».

Самым уязвимым у Радлова критик справедливо полагал замену актера театра актером цирка, тогда как требовался мастер с универсальной техникой. И все-таки «прививка элементов цирка нужна театру, и где С. Радлов обращается к арене за живительными соками для сценических подмостков, — он более чем прав пред законами этих двух искусств»[[597]](#footnote-598).

Собственно режиссерский аспект проблемы сводился, с учетом указанных противоречий, к действенной и художественно-логичной композиционной разработке разных слагаемых: диалога-импровизации, цирковой пантомимы (не боящейся, в отличие от пантомимы театральной, словесных реприз), клоунады, акробатического трюка, куплета с подтанцовкой и т. п. Такая композиционная разработка предполагала, кроме простой последовательности чередования, и соответствующую «дозировку» {246} сильно действующих цирковых средств, и согласное взаимодействие в рамках возможной здесь стилевой общности.

Державин писал в другой статье: «Введение “циркачей” в театр ставит перед режиссером серьезные композиционные задачи. Первое: сделать так, чтобы манеры игры актеров цирковых и театральных были приведены к одному знаменателю (создать единый стиль исполнения); второе: вовремя пристегнуть цирковые номера к ходу действия драматического спектакля (Ю. П. Анненков); третье: соткать из ряда традиционных шуток, свойственных цирку, гармоничный узор, вплетя в него и “игрушки, приличные театру” (С. Радлов)». Анненков, как находил Державин, остановился на второй задаче, «не хитроумной для выполнения». Радлов пошел дальше: «Соль радловских постановок — все же стремление создать *единый спектакль* на плечах цирковых артистов», а в связи с этим — умение «подсказать тот или иной трюк и скомбинировать ряд шуток так, чтобы выявить каждую с наивыгоднейшей стороны»[[598]](#footnote-599).

Режиссер добивался этого, вводя выразительные средства эстрады и цирка в особую, условную среду театральности, созданную по вольно обновленным схемам итальянской комедии масок. Клоунада, акробатика и выходки итальянских народных комедиантов, героев импровизированных арлекинад, разобщенные на плоскости классификаций и рубрик, могли близко сойтись в пространстве — в пространстве искусства, воодушевленного поисками демократизации. От комедии масок легче было оттолкнуться в подобных поисках. Чуть позже на смену ей пришли лубок, современная пантомима, приемы детектива, монтажные ритмы кино. С ними полемика вокруг театра лишь разгоралась.

## Площадные агитки

Первой премьерой была цирковая комедия «Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга». Сюжетная схема, намеченная Радловым для актерской импровизации, не имела закрепленного текста и восходила к «сцене ночи» итальянской народной комедии масок. Сценарий и маски были приближены к современности. Соответственно решались постановочные задачи.

По бокам невысокого помоста помещались два пратикабля — домики матроса и доктора Болваниуса. Условно изображенные домики стояли один против другого, как знаки классовой вражды, и оба были выдержаны «в стиле русского лубка, пропущенного сквозь призму футуризма»[[599]](#footnote-600). Оформляла радловские постановки {247} В. М. Ходасевич, пришедшая из Курмасцепа сначала в «Студию» на Литейном. Красные сукна на заднем плане приоткрывались, позволяя увидеть часть двухэтажного палаццо, где обитал банкир Морган. Под музыку комический банкир — П. И. Александров представлялся публике:

В Вене, Нью-Йорке и Риме  
Чтут мой набитый карман,  
Чтут мое громкое имя:  
Я — знаменитый Морган.

Он наполовину пел, наполовину проговаривал выходные куплеты о своем богатстве, своих рабах — рабочих, своих фабриках, ничуть не менее любимых, чем дочь Елизавета. «Чередование традиционных театральных персонажей с героями сегодняшнего дня, — писал В. Н. Соловьев, — сообщило всему спектаклю характер преувеличенной пародии и облегчило работу режиссера над созданием импровизованного текста. Удачно использованы режиссером отдельные номера цирковых артистов, которым придан характер lazzi старой итальянской комедии»[[600]](#footnote-601). Это, «если хотите, *политическая сатира*», — подчеркивал Е. М. Кузнецов.

К дочери сватался корыстолюбивый Болваниус — Гибшман. Банкир пресекал его любовные признания ледяным вопросом:

— Ваш заработок в день и основной капитал?

И тут же мгновенно подсчитывал сумму.

Елизавета противилась браку: она любила матроса. И матрос пускался на хитрость. Для анатомических опытов Болваниуса требовался труп; матрос уговаривал докторского слугу-цанни выдать его за мертвеца. Своим жизнерадостным юмором центральный эпизод комедии противостоял мотивам знаменитого фильма Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919). Ночью четверо носильщиков, предводительствуемые слугой, вносили матроса. При свете факелов трусоватый Болваниус приступал к своим прозекторским делам, но его взапуски дурачили матрос — Дельвари, слуга — Козюков, а больше всех носильщики — Таурег, Такошимо и другие — их он принимал за выходцев с того света. Все вместе заставляли доктора подписать отказ от Елизаветы.

«Прекрасно терроризирование доктора ночью, — писал в цитированной статье Кузнецов. — Зритель *убежден* в том, что этой свистопляской доктор *действительно терроризован*. Летают горящие факелы, свистят хирургические ножи, разрезая воздух, над головой доктора крутятся хирургические принадлежности». Сцена могла служить декларацией театра: номера эстрады и цирка вторгались в действие, сами этим действием становились. Среди персонажей была дряхлая бабушка Елизаветы, которая защищала внучку от влюбленного матроса. Роль бабушки {248} состояла из комических падений-«каскадов» и заканчивалась прыжком из окна верхнего этажа; исполнял ее Серж.

Завершал зрелище свадебный апофеоз, как от века положено веселым народным комедиям. Едва мертвец и носильщики заставляли доктора Болваниуса отречься от «банкирки» и дать письменное согласие на ее свадьбу с матросом, свадьба начиналась тотчас же. «Мигом вырастает стол, летают в воздухе блюда, бутылки, табуреты. Все готово! Болваниус пытается отравить матроса, но попадается. Заключительная торжественная сцена»[[601]](#footnote-602). Под занавес все участники играли на губных гармошках и приплясывали.

Успех «Невесты мертвеца» побудил Радлова создать ее продолжение: 20 апреля была показана «Вторая дочь банкира» с участием ряда знакомых персонажей. Моргана играл Александров, доктора — Гибшман, его слугу — Козюков. В роли Елены, второй дочери банкира, выступала Глинская. На этот раз кульминационный эпизод действия развертывался в цирковом зверинце. Генеральный прием повернулся по-новому: цирк стал и местом действия, среди персонажей были директор цирка — Дельвари, медведь, обезьяна, жирафа, тигр.

Цирковая среда сама по себе не была новостью для русского театра: сравнительно недавно, в 1915 году, она служила действенным фоном для психологической драмы Л. Н. Андреева «Тот, кто получает пощечины», которую ставил на Александринской сцене Н. В. Петров. Здесь же, у Радлова, психологизма не было и в помине. События неслись в головокружительном темпе. Суть сводилась к тому, что юный сеньор Леонардо, влюбленный в Елену, прячась в медвежью шкуру, изображал сорвавшегося с цепи медведя, а младшая дочь банкира, посвященная в тайну, при общем испуге разыгрывала укротительницу и приказывала страшному зверю:

— Мишка, поцелуй меня!

Цирк, итальянская комедия масок, русский балаган сливались тут самым бесхитростным образом. Это явствовало и из такого замечания рецензента: «Конечно, обиженный судьбой почтенный доктор Болваниус и на сей раз остается с носом, что для вящей убедительности символизировано общепринятым жестом шаловливой дочери банкира». К тому же рецензент находил: «Очень хорош, по-настоящему пантомимен был Гибшман (Болваниус), неподражаемо работавший излюбленными “своими” паузами», а его неразлучного партнера со времен «Первого винокура» — Дельвари в роли директора зверинца — рецензент хвалил как «талантливого, яркого и во многом обаятельного комического актера»[[602]](#footnote-603). Воздушный гимнаст Серж, игравший на {249} этот раз обезьяну, варьировал свою недавнюю работу — главную роль в цирковой комедии Радлова «Обезьяна-доносчица», показанной 17 февраля.

«Обезьяна-доносчица» была такой же площадной буффонадой с мотивами политической сатиры. В отличие от «Невесты мертвеца» и подобно «Второй дочери банкира», сценарий Радлова восходил к другой сюжетно-игровой схеме итальянской комедии масок — к схеме переодеваний. Вместе с тем очевидна была оглядка на театры парижских бульваров, с их излюбленным (еще в 1820‑е годы) персонажем — обезьяной Жоко. В роли обезьяны Джимми, как и в роли Жоко, много значила трюковая сторона. Теперь трюки то и дело переносились в воздух, главным рабочим местом актера служила трапеция. Как писал Кузнецов, цирковые трюки получали «характер *необходимости*»[[603]](#footnote-604) и вызывались действием.

Продавая обезьяну, хозяин нахваливал ее сообразительность.

— А покажи-ка, как белые на Питер наступали, — требовал он.

И Джимми с важным видом маршировал раскорякой — «широкими, размашистыми, “топтыгинскими” шагами», как писал Кузнецов.

— А отступали как?

Тут он улепетывал, держась за побитый зад.

Злободневные шутки в уличном вкусе вкрапливались в игру.

«И эта *политичность, сегодняшность*, отлитая в шутку-карикатуру, со смехом бросаемая в публику маской сатира с растянутым до ушей ртом, — это и есть та *подлинная революционность* театра, хотя и намеком, но блестяще воплощенная цирковой комедией… Вот сценки *подлинно, по психологии* революционные, искрящиеся сатирическим юмором!»[[604]](#footnote-605)

Юмор был простодушен. Актеры общались с залом бесцеремонно, на панибратских началах. В сцене финальной погони, как рассказывал Александров-Серж, он «лазал по металлическим фермам Железного зала, забирался под потолок в самый центр зрительного зала, вися там на одной руке, почесываясь и т. п., чем неизменно вызывал продолжительные аплодисменты»[[605]](#footnote-606). Воздушный гимнаст купался в своей стихии под куполом цирка.

Комедия «Султан и черт», показанная 16 марта 1920 года, восходила, по свидетельству Сержа, к старой цирковой пантомиме {250} «Зеленый черт»; теперь Радлов приспособил ее к запросам народного мюзик-холла. Местом действия стала некая восточная страна — Султания. Отдельные эпизоды имели условный дивертисментный характер, например те, где появлялся опечаленный принц Такошимо Японский — персонаж, названный по имени исполнителя в правилах цирка, балагана и комических лент немого кинематографа. «Трогательный и прекрасный в своем синем халатике с серебряными разводами, он стоял печальный на эстраде, — писал В. Н. Соловьев. — Разговаривая по-японски и с изумительной ловкостью управляя небольшим мечом, он являл собою чудесное и подлинно театральное искусство Востока, которое еще недостаточно осознано и оценено нами»[[606]](#footnote-607). «Как на факт замечательного вплетения циркового номера в общий ход действия, — подтверждал К. Н. Державин, — укажу на блестящий выход жонглера Такошимо в “Султане и черте”. Его эволюции с мечом на минуту распахнули перед нами ту завесу, за которой скрыты чудеса подлинно японского театрального мастерства»[[607]](#footnote-608).

Главные, сюжетные роли находились в руках комиков и акробатов. Султана играл Гибшман, русского купца, владельца фабрик по производству автоконьяка — Елагин, его приказчика Егорку — Дельвари. Егорка въезжал в Султанию из партера на лошадке, которую по дороге объел до самой головы, — шутка вполне во вкусе голодающего Питера. Со слов разбитного простака Егорки выходило, как писал А. Э. Беленсон, что «у Султана жена — “шантретка”, а младшая дочурка “все делает наоборот”, а еще дальше — “хозяин” Егор Егорыча торгует, оказывается, в центральном рынке трубочками — 25 рублей штука (неправда, 30 уже, — поправляют из верхней ложи)». Сходным образом, продолжал рецензент, тон Султана — Гибшмана создавал «атмосферу приятнейшего общения с залом», ибо был наделен «настоящей комедийной, аттической иронией. Много грехов должно бы проститься посланному в ад Султану за эту иронию!»[[608]](#footnote-609)

Черт, помогавший соединиться влюбленным, возникал внезапно весь зеленый, при бенгальской вспышке, в разных концах сцены: эту пантомимную роль играли сразу два акробата, Серж и Таурег, одинаково загримированные и одетые. В конце первого акта черт сыпал с балкона зеленый порошок на участников действия, заставляя их отступать в зрительный зал и спасаться бегством, а когда площадка пустела, он выкидывал плакат с надписью «Антракт». Цирковой прием торжествовал даже {251} в эту минуту. «Лучше чем театр получилось, да вот зарез — театра-то и не осталось!» — съехидничал Беленсон. Притом зрелище нравилось ему: «Знаю одно: превесело и презанятно!»

Цирковым актерам работа с Радловым пришлась по вкусу, и после первых постановок они даже поместили в газете благодарственное письмо: его подписали Козюков, Дельвари, Александров-Серж, Таурег, Такошимо и другие. «Со стороны артистов цирка нововведение встретило самое живое участие», — заверяли они и добавляли: «Смеем надеяться, что новое строительство в нашем старом искусстве выше поставит наше искусство, чем оно было до сих пор»[[609]](#footnote-610). Упоминалось и про неизменную любовь публики. Действительно, связи со зрителем становились теснее и разнообразнее.

Лучшие качества цирковых комедий Радлова — площадная общедоступность, готовность к политсатире, жизнерадостный юмор, перекличка с залом-партнером — сполна проявили себя на первомайском празднике 1920 года. Вечером актеры «Народной комедии», разбившись на две бригады, завладели передвижными площадками — открытыми трамвайными платформами, убранными кумачовыми лозунгами, зеленью и электрическими лампочками. Платформы, взяв старт на Михайловской площади (нынешняя площадь Искусств), отправились поближе к рабочим окраинам, а о прибытии актеров возвещал фанфарой конный герольд. Часть репертуара была подготовлена специально к этому дню; играли «Обезьяну-доносчицу», агитку «Версальские благодетели» («Происки капиталиста») и другие.

Не все опыты, приготовленные «к случаю», закрепились в постоянном репертуаре, да агитки на долговечность, как водится, и не претендовали. Но о «Версальских благодетелях» долго вспоминали в печати как о живом образчике политсатиры.

## «Работяга Словотёков»

Главная направленность поисков отозвалась на ближайшей афише театра «Народной комедии», особенно после того как летом труппа перебралась из Железного зала Народного дома на соседнюю открытую сцену Зоологического сада.

Там 16 июня 1920 года Радлов поставил пантомиму Льва Лисенко «Советский сундучок» — на темы международной политики. Персонажами были польский пан — Серж, русский капиталист — Гибшман, Франция — Глинская, Англия — Борис Анненков, Америка — Елагин. Комедия масок окрашивалась тонами злободневной политсатиры, подчинялась ритму стремительного действия, демонстрировала ловкость актеров-эксцентриков, почти или совсем бессловесных.

{252} В один с ней вечер шла пьеса Горького «Работяга Словотёков», и это была уже, в сущности, не цирковая комедия, а комедия с цирком. Обращенная к современности своим содержанием, она проникала и в область современных ей жанровых поисков.

Политсатира Горького заняла особое место в жизни «Народной комедии». Горький писал пьесу по заказу Радлова как сценарий для актерской импровизации, воплощая свою давнюю мысль о драматургии подобного рода. Театр же наконец получил острую политсатиру о текущем дне. Но в этом обнаружилась для него и непредвиденная сложность.

Речистый бездельник Словотёков, администратор-хозяйственник, без умолку болтал о коллегиальном руководстве. Образ схватывал реальные черты действительности. Тема перекликалась с событиями внутренней политической жизни страны. Например, в циркулярном письме ЦК к партийным организациям «На борьбу с топливным кризисом», написанном Лениным и напечатанном 13 ноября 1919 года в «Правде», говорилось: «Коллегиальность обсуждения должна быть сведена до необходимого минимума и никогда не препятствовать быстроте и твердости решения, не погашать ответственности каждого отдельного работника»[[610]](#footnote-611). Суть отразилась в пьесе Горького, с ее ненавистью к лоботрясам, разваливающим дело.

«Товарищи. Все за работу. Организуемся, покажем…» — бормотал Словотёков, едва пробудившись ото сна. Он орал в смеющийся над ним зал: «Буржуи. Погодите, когда я коллегиально примусь за труд и организуюсь». Зал смеялся резво, потому что роль исполнял клоун-эксцентрик Дельвари. Милиционеру — Козюкову, пришедшему с вестью о лопнувшей водопроводной трубе, Словотёков предлагал «организоваться для энергичной борьбы с разрухой, и все пойдет прекрасно. Труба — пустяк. Мы ей заткнем глотку, трубе. Мы все можем». Возмущенный тем, что «пассажиры трамвая коллегиально не чистят путь», Словотёков требовал, «чтобы все делалось быстро, организованно», — не им самим, разумеется, делалось, а другими. Бороться с детской спекуляцией и детской преступностью он тоже советовал «организованно, коллегиально» и т. д.

Сердитая прачка — Глинская приходила к Словотёкову, требовала мыла. Тот награждал ее очередной тирадой. Завязывалась живая комедийная перебранка:

— Товарищ, — верещал Словотёков. — На вас лежит трудная обязанность борьбы за чистоту, чистота — необходимейшее условие народного здоровья. Что для этого нужно прежде всего?

— Мыло.

— Организация.

— Организация у нас сделана, ты мыло давай.

— Нужна прежде всего коллегиальность.

{253} — А я говорю — мыло.

— Организация, товарищи.

— Мыло.

— Организация.

— Тьфу, взбалмошный.

Стычка весьма напоминала грубоватые диалоги пьес фольклорного происхождения, таких, как «Царь Максимилиан», «Лодка».

В «Работяге Словотёкове» было много балаганных экстравагантностей. Уже в самом начале Словотёков — Дельвари делал публике страшные рожи, швырял в нее будильником, замахивался поленом. Пытаясь надеть сапог, он садился на кровать, ножки ее разъезжались, и он шлепался на пол. Словотёков вставал, и кусок паркета под его ногой взлетал вверх, со стены срывалась картина… Чтобы расправиться со словотёковщиной, Горький мобилизовал безотказные ресурсы комического, эксцентрику сценических происшествий, и театр во многом обогащал зрелищную сторону действия. «В сущности, эта пьеса была ранним образцом здоровой советской самокритики», — вспоминал потом Серж[[611]](#footnote-612), игравший одного из просителей. Не слишком веселую горьковскую сатиру Радлов и его актеры старались дать повеселее.

Когда в финале к Словотёкову вламывалось сразу несколько просителей, крича наперебой, он ошарашивал их речью. Набор пустопорожних фраз опять-таки открывался словами «организация», «коллегиальность». Как сказано в горьковском сценарии, «сначала люди слушают его стоя, внимательно, потом постепенно вянут, рассаживаются на чем попало, позевывают, у тех, которые прислонились к стене, подгибаются ноги, наконец, все, один за другим — мрачно засыпают». Словотёковщина усыпляет и демобилизует. Далеко не смешной метафорой завершался сценарий.

Театр усилил трюковую сторону и этого последнего эпизода — в согласии с авторским стилем. В разгар речи Словотёкова вбегал жилец с верхнего этажа — Гибшман, выскочивший из ванны, весь в мыльной пене: вода из лопнувших труб залила его квартиру. Кто-то ловил на соседе вошь, хотел ее тут же раздавить, но Словотёков останавливал самосуд, требовал коллегиального разбора дела и организованной борьбы со вшами. Тем временем вошь уползала. Наконец, с потолка на голову Словотёкову падал увесистый кусок штукатурки — вода продолжала свое разрушительное действие. С комическим воплем: «Консилиум врачей и хирургов! Требую коллегиального лечения моей шишки!» — Словотёков — Дельвари убегал под хохот зала.

Увлекшись сатирическим издевательством над Словотёковым, того заслужившим, театр и обитателей Полусонной и {254} Ленивой, Болотной и Кривой улиц изобразил как нельзя более достойными своего руководителя Словотёкова. «Плюет прачка, и ликующе гогочет обыватель, сидящий в публике», — сердился рецензент[[612]](#footnote-613). Но публика состояла не из одних только обывателей. Просто сатира Горького была далека от примирительных «положительных» противовесов и распространялась на всех персонажей[[613]](#footnote-614). Так было и в спектакле. Другое дело, что Дельвари, по свидетельству Сержа, внес в свои импровизации толику «обывательского злопыхательства» и оттого «сатирическая картинка, придуманная Горьким, предстала перед публикой в совершенно искаженной интонации». Эти сильные слова были сказаны Сержем в 1938 году[[614]](#footnote-615). Но даже сделав необходимую поправку на время, следует признать, что доля истины в них имелась. Потом В. М. Ходасевич тоже вспоминала, как она и Радлов с ужасом поглядывали на Горького в зале, поскольку Дельвари, «потеряв в погоне за успехом чувство меры, на премьере так переигрывал, а импровизации его были так грубы и вульгарны, что получалось совсем не смешно». Она описывала Горького после театра, замкнутого, барабанящего пальцами по столу, пыхтящего папиросой: «Редко я видела его таким хмурым»[[615]](#footnote-616).

Жизнь спектакля оборвалась после нескольких представлений. Печать известила: «Петроградским Театральным отделением снят с репертуара “Работяга Словотёков”»[[616]](#footnote-617). Это значило, что пьесу снимали руками М. Ф. Андреевой.

Горький, раздосадованный, наотрез отказался дать комедию другим театрам. В. И. Блюм в «Вестнике театра» приветствовал запрет пьесы, считая, что она «обывательская, насквозь мещанская и объективно контрреволюционная»[[617]](#footnote-618). Доказательств критик не предъявлял, да упреки были недоказуемы. Напротив, Е. И. Замятин саркастически заметил: «Где нам думать об Аристофане, когда даже невиннейший “Работяга Словотёков” Горького снимается с репертуара, дабы охранить от соблазна этого малого несмышленыша — демос российский!» Неправ был, конечно, и Замятин: образец советской аристофановской сатиры дала «Мистерия-буфф». Свою статью он назвал красноречиво: «Я боюсь»[[618]](#footnote-619). Театр народной комедии не мог, разумеется, сказать {255} подобное о себе, но его сатирическая тема с тех пор пошла на убыль.

7 июля он показал еще одну агитсатиру современного свойства: К. М. Миклашевский, знаток итальянской комедии масок, автор известной книги о ней и сотрудник журнала «Любовь к трем апельсинам», сочинил и поставил трехактную комедию «Последний буржуй, или Музей старого строя». В ней осмеивались призраки прошлого, «бывшие люди», пристроившиеся к современности. Мотивы политической сатиры сочетались с чертами комедии нравов, при том что действовали не характеры, а социальные маски. Буржуя изображал Гибшман, рядом выступали четыре эксцентричных лакея — Дельвари, Елагин, Козюков и Серж. В центре действия находилась пародийно-феерическая сцена «Кошмар буржуя», разыгранная снова актерами цирка. Но и то, что виделось последнему буржую наяву, походило на фантасмагорию. Буффонными масками агиттеатра были агент жилотдела, коммунальный доктор, тибетский доктор, «свободная барышня», бывший городовой, нищий, спекулянт, пьяница и прочие.

Миклашевский тоже набросал свою комедию как сценарий для актерской импровизации. По его словам, он пришел на первую репетицию, «имея в голове сюжет, несколько трюков, несколько острот и только. Многое придумали актеры, и если все-таки многое подсказано автором, то это не исключает импровизации, хотя репетиций было около 15… Суфлера не было, но на первых спектаклях автор становился в кулисе, чтобы помочь актеру в случае какого-либо замешательства, но много помогать не пришлось. Текст так и оставался незаписанным, пока (после 12‑го спектакля) И. М. Лапицкий не попросил у меня пьесы для Москвы, где она идет сейчас и где, я надеюсь, меня приготовят под совершенно новым соусом»[[619]](#footnote-620). Речь шла о постановке «Последнего буржуя» в Московском Теревсате.

14 ноября и Театр народной комедии возобновил на стационаре в Железном зале летнюю постановку «Последнего буржуя», причем главную роль, в очередь с Гибшманом, исполнял теперь автор — Миклашевский, окончивший в 1911 году императорское Театральное училище в Петербурге.

«Последний буржуй» тоже не оказался опорным пунктом репертуара и прожил недолго. Для «Народной комедии» спектакль Миклашевского завершил опыты политсатиры на материале советской современности.

Тщетно призывал А. И. Пиотровский еще в дни первых представлений «Работяги Словотёкова»: «К политической сатире зовем мы Народную комедию. Здесь для нее прекрасный выход на здоровую народную целину… Острота такой комедии {256} безмерно возрастет, если, оставив в покое Антанту, она обратится к внутренней жизни страны»[[620]](#footnote-621). Как раз советской современности театр избегал после краха «Работяги Словотёкова» и лишь изредка затрагивал ее обиняком, в летучем иносказании.

## Смена масок «Народной комедии»

Понемногу площадная буффонада демократического толка сменялась на сцене «Народной комедии» трюковым детективом, сыщицкой мелодрамой. Первый такой спектакль, «Приемыш», показанный 4 августа 1920 года, еще обнаруживал социальную окраску действия и хранил связи с жанром цирковой комедии. «Элементы цирка в достаточной мере легко внедряются в композицию», — отмечал рецензент[[621]](#footnote-622). Герой, подросток Серж (а в правилах цирка и кино тех лет, как уже говорилось, было давать герою имя исполнителя) являлся приемным сыном капиталиста Фурси — Александрова, но кровно сочувствовал революции. Раненый революционер Суарес — Эрнани передавал ему некие секретные бумаги, и ловкий мальчишка удирал с ними от полиции. «Трансформатор Эрнани и гимнаст Серж показали образцы мастерски чистой работы», — говорилось в упомянутой рецензии. Как обычно, сцена погони была вершиной и сущностью действия. Она начиналась среди столиков ресторана и перебрасывалась на улицу. В головокружительном темпе Серж прыгал через бочки и нырял в них, взбирался по канату на крышу и летел вниз, а под конец цеплялся за веревку, спущенную с пролетавшего аэроплана, и исчезал в поднебесье. Одураченные полисмены — акробаты Карлони и Таурег проваливались в люки, падали в бочки с водой под восторженный рев зала. После всех и всяких акробатических эффектов Серж вручал бумаги друзьям Суареса. Серж безотказно властвовал над сердцами мальчишек-«папиросников», завсегдатаев «Народной комедии». После представления «к ногам их любимца Сержа летели искренние баранки, папиросы, куски сахара», — рассказывал впоследствии Радлов[[622]](#footnote-623). Дублером Сержа был молодой актер К. Н. Державин, отработавший под его руководством трюковую сторону роли. В будущем Державин известный театровед.

Динамика спорта и кино выдвигалась на первый план. Новой красотой становилась красота кинематографических скоростей. Теперь и вовсе могло показаться, что на площадке «Народной {257} комедии», если применять нынешнюю терминологию, вербальный театр, театр слова отступал и тушевался под натиском театра тотального, театра зрелищного синтеза.

Приключенческая мелодрама Радлова «Любовь и золото», поставленная 30 января 1921 года, уже содержала приемы детектива в чистом виде. Во имя темпа игра шла на пяти площадках, разбросанных по вертикали, иногда на трех одновременно. Как писал Кузнецов, на подмостках мелькали «злодеи, апаши, префекты полиции, подземные люки; короткие сцены переносят действие из жутких кварталов ночного Парижа в купе курьерского поезда; все окутано своеобразной дымкой таинственной занимательности»[[623]](#footnote-624). Мелодраму искусно перебивал пародийно-комическими выходами клоун Дельвари: он играл обывателя, который бежал из преступного Парижа в разные углы провинции, но всюду натыкался на преступников. Комическая ретардация лишь повышала интерес несущейся вскачь и вдруг приостановленной интриги.

Но параллельно складывался цикл традиционалистских постановок в духе «добуржуазных эпох». В попытке совместить несовместимое вскрывались противоречия театра.

Осенью 1920 года Радлов писал о стиле и характере народной комедии, как он тогда ее понимал: «Стремительность, только нам свойственная; типы, запечатленные в их гротескном преувеличении; эксцентризм, как новый вид комического мироощущения, созданный англо-американским гением, — все это должно заблистать в нарождающейся народной комедии 20 века». Но «все это» уводило в сторону от принципов уличного агиттеатра и даже от идей предоктябрьского Мейерхольда — «доктора Дапертутто». Радлов делал оговорку: «Правы были футуристы, воскликнувшие “да здравствует завтра”… Но они же закричали и “проклято вчера”, и в этом незаконном и нечестном отказе от традиций они были и не правы и не новы». Чтобы идти в завтра, Радлов возвращался к традиционализму, ибо «залог будущего расцвета — в прошлом». Объясняя, почему «Народная комедия» ставит «Виндзорских проказниц» Шекспира, он заявлял: «Чтобы комедия была народной, она должна опереться на театр народный прошлых столетий… Именно туда, к Мольеру, к Шекспиру, Гансу Саксу и commedia dell’arte стремимся мы, понимая прелесть того, что было прелестно в прошлом (спасибо “Миру искусства”), угадывая высокую технику, которую мы хотим вновь обрести, чуя, слыша живые там соки, готовые перелиться в нас, прорвавших плотину слепого и глухого девятнадцатого столетия»[[624]](#footnote-625). Все можно было объяснить: и злость к замочной скважине иллюзионистского театра, и порыв поверх этого театра {258} к истокам театральности давних эпох, — но что общего имел «Мир искусства» с детективной мелодрамой, оставалось необъяснимым. От грубоватой, действительно демократической буффонады театр двигался к урбанистической пьесе интриги — преддверию экспрессионизма, с одной стороны, к экспериментам над классикой — с другой.

Уже то обстоятельство, что свой второй сезон «Народная комедия» открыла Шекспиром, было сенсационно-программным и выдавало резкую смену курса. Радлов развернул текуче-контрастное непрерывное действие на двух площадках сцены, верхней и нижней, а также на просцениуме и на полу зрительного зала перед сценой. В партере, прячась от сценических персонажей и не таясь от зрителей, переодевался в лихорадочной спешке разъяренный и страдающий («без пяти минут Отелло») ревнивец Форд — В. С. Чернявский. На просцениуме шли потешные поиски Форда: слуги в темпе проделывали акробатические прыжки и трюки. «Совершенно органично цирковое действие в сценах поисков Форда. Когда слуги спрыгивают с верхней сцены», — писал В. Б. Шкловский[[625]](#footnote-626). «В плане режиссерском чрезвычайно удачно придуманы Радловым обе сцены поисков Фальстафа с одновременным действием на нижней и верхней площадках, а также заключительные сцены комедии», — добавлял А. Г. Мовшенсон[[626]](#footnote-627). Непрерывное действие переливалось с площадки на площадку, меняя уровни и ракурсы. «Мы, наконец, увидели подлинно шекспировский спектакль — яркий, звучный и стремительный, не осложненный тяжелой артиллерией современной сцены… — заявлял молодой режиссер Г. Н. Гурьев, выпускник Курмасцепа. — Комедия интриги, сотканная из ряда забавных эпизодов, стремительно развертывалась перед глазами зрителей тринадцати картин (разделены лишь одним коротким антрактом), ни на минуту не отпуская их внимания и не утомляя его излишней детальностью»[[627]](#footnote-628).

Так решались вопросы жанра, сценического времени и пространства. Для русского шекспировского спектакля решение было мало привычным, но закономерным не только в условиях Железного зала. «Режиссер здесь не сидит верхом на рампе, маша ногами и выкидывая новые коленца, — замечал Шкловский, — а создает сценическое воплощение для выражения форм произведения, рифмует сцену с пьесой». Потом Радлов много и серьезно работал над Шекспиром, вплоть до постановок «Отелло» с А. А. Остужевым в Малом театре и «Короля Лира» с С. М. Михоэлсом в Госете. Он и в первом своем шекспировском {259} спектакле не пробовал «преодолевать» классика. Напротив, в интервью перед премьерой он предупреждал: «Если вся моя работа и в особенности все, что сделала в этом спектакле художница Ходасевич (а линия моей работы совпадала с линией художника, как этого мне не удавалось никогда до сих пор), может показаться иным недостаточно “левой”, то я должен заметить, что ставить кверх ногами (как это советовалось однажды) Шекспира, не сделавшего нам никакого зла, вообще не входило в наши планы. Мы обращались с Шекспиром так, как этого требовала природа материала, перед нами лежащего… Это не опыт, не эксперимент, а математический вывод из существа пьесы»[[628]](#footnote-629). Упрямо заявила себя вновь суть Радлова-эрудита, Радлова-«классика», автора ученых статей об античном театре в журнале доктора Дапертутто, постановщика «Близнецов» Плавта. Выпады в адрес режиссерской «левизны», а главное, самый факт уважительного подхода к шекспировской пьесе автоматически выводили Радлова и руководимый им театр из только еще складывавшейся системы «театрального Октября»: всего за месяц до премьеры «Виндзорских проказниц» Мейерхольд, возвратившийся в Москву с освобожденного юга, возглавил Тео Наркомпроса.

В согласии с замыслом режиссера Ходасевич сделала игровым фоном не какую-нибудь определенную местность или среду, а отвлеченную сценическую площадку как таковую, с несколькими уровнями и с минимумом реквизита. Зато тщательно были разработаны костюмы. Они говорили о персонаже, о его характере, даже о способе актерской подачи. «Круглое панье, ровная и прямая юбка на обруче у виндзорских кумушек — остроумная сценическая реализация метафоры в формах исторически точного костюма: “женщины-вертушки”», — писал С. С. Мокульский в статье «Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма»[[629]](#footnote-630). Шкловский приветствовал «веселую и умную игру костюмов худ. Ходасевич, — об этих костюмах нужно было бы писать отдельно».

Со времен «Виндзорских проказниц» в труппе появились новые чисто драматические актеры. Е. А. Желкевич, участница «Мистерии-буфф» 1918 года, играла миссис Педж, а Л. Д. Басаргина-Блок — миссис Форд. Педжа играл С. В. Нефедов, Форда — В. С. Чернявский, доктора Каюса — Б. П. Анненков. Фальстаф не оказался лучшей работой Гибшмана. Почти все роли комических слуг исполняли мастера цирка: Дельвари, Карлони, Таурег, Такошимо. «Играли хорошо. Цирковые актеры сыгрались с драматическими», — признавал Шкловский.

Все-таки собственные похвалы заставили критика в конце концов насторожиться. «Шекспир в Железном зале был {260} поставлен бесконечно правильней и талантливей, чем похороны Шекспира в иных театрах под балдахином с перьями, — резюмировал Шкловский, косясь на Большой драматический. — Но стоит ли здесь ставить Шекспира?»

Курс «Народной комедии» менялся явочным порядком. К началу сезона 1920/21 года сюда пришел еще один режиссер, В. Н. Соловьев, правая рука Мейерхольда по студии на Бородинской. Актером и режиссером, также постоянным, вступил в труппу К. М. Миклашевский. Одна за другой следовали постановки, то более, то менее близкие площадному традиционализму. Радлов после «Виндзорских проказниц» Шекспира поставил «Деревенского судью» («Саламейского алькальда») Кальдерона и «Ревность Барбулье» Мольера, Соловьев — «Господина де Пурсоньяка» Мольера и «Проделки Смеральдины», пьесу-пантомиму для актерской импровизации по итальянскому сценарию 1730‑х годов «Маркиз гасконец величавый». В «Проделках Смеральдины» выступила новая для театра художница Е. П. Якунина, так же, как Валентина Ходасевич, прошедшая Курмасцеп и работавшая потом с Радловым.

Еще недавно Л. В. Никулин писал в московском журнале: «Если вы хотите иметь политическую острую комедию и театральную сатиру, вы должны реформировать и восстановить комедию масок. Приблизительно такие попытки уже делаются в Питере в Железном зале бывшего Народного дома»[[630]](#footnote-631). Теперь комедия масок теснила политсатиру, реставраторство наступало на современность, служба методу превращалась в ритуал.

В «Невесте мертвеца» маски итальянской комедии лишь угадывались: Панталоне там превратился в банкира, его дочь Аурелия — в «банкирку» Елизавету, первый комический любовник Сильвио — в матроса. В «Проделках Смеральдины» (премьера — 25 декабря 1920 года) эти маски уже выступали самолично и самоцельно. Здесь были и старик Панталоне — Н. Д. Елагин, и Аурелия — Н. Э. Казанская, и Сильвио — В. С. Чернявский. Диану, другую дочку Панталоне, играла Е. А. Желкевич, Смеральдину — Л. Д. Басаргина и Ф. А. Глинская. В пьесе Кальдерона обесчещенную, страдающую Изабеллу играла Е. Д. Головинская, пришедшая из Передвижного театра П. П. Гайдебурова. Все же таких актеров недоставало, чтобы строить на них новый репертуар.

Ставя «Проделки Смеральдины», режиссер отдал главные заботы двум эпизодам с участием слуг. В одном, на фоне скатерти, преображавшей столовую в театр, Арлекин — Дельвари и Бригелла — Козюков разыгрывали веселую пантомиму под руководством Смеральдины — Басаргиной. «Все, что можно было сделать, при прекрасном комедийном мастерстве, Басаргина {261} сделала, сделала технически превосходно, но, — вежливо уточнял рецензент, — роль эта не в ее данных, и она только прекрасно *сыграла* Смеральдину, не дав *образа* плутовки Смеральдины»[[631]](#footnote-632). Во втором эпизоде те же персонажи, а с ними другие слуги маркиза Сильвио (Пикколо — Гибшман, Дьяболо — Серж, Малатеста — Таурег), переодевались чертями и пугали старика Панталоне. «Эта сцена сопровождается появлением из люка театральных инфернальных персонажей и изобилует многими акробатическими и жонглерскими номерами», — сообщал в интервью Соловьев[[632]](#footnote-633). Обе сцены режиссер считал «опорными точками» действия, хотя они скорее напоминали интермедии.

Спектакль Соловьева вывел на открытую сцену то, что в студии на Бородинской сходило за учебный экзерсис, и впервые так откровенно повернул «Народную комедию» к чистой стилизации.

Игровая площадка, декорированная Якуниной, уже мало напоминала оголенную городскую площадь. Представления сопровождал оркестр старинных музыкальных инструментов.

По привычке критика хвалила цирковых комиков. «Простака Арлекина замечательно играл Дельвари… — писал А. Г. Мовшенсон. — Мы видели на сцене фейерверк сальто, фордершпрунгов, курбетов и прочих акробатических выходок и, наряду с этим, чудесную лепку образа, так как перед нами был Арлекин, глупый и хитрый, феноменально ловкий, играющий в неуклюжесть, плачущий сквозь смех и возглашающий: “Прощай, Анюта”, — чтобы публика отнюдь не забыла, что перед ней актер, гимнаст и клоун Жорж Дельвари».

— Прощай, Анюта! — этот плач сквозь смех был недаром. Цирковая комедия как жанр шаталась, уступая место комедии с цирком, где требовался уже другой тип исполнителей-универсалов. Многие коренные актеры труппы отходили в тень. Мастерам эстрады и цирка не пристали роли Шекспира, Мольера, Кальдерона, даже в масках традиционалистской игры. Отныне эти мастера своего дела изображали в «Виндзорских проказницах», в «Проделках Смеральдины» роли не последнего, но и не первого значения. Смена масок «Народной комедии» подрывала энтузиазм, на котором подымался театр.

12 октября 1920 года открыл очередной сезон бывший цирк Чинизелли. Дельвари, Серж, Таурег и некоторые другие, соскучась по настоящему делу, отправились туда тряхнуть стариной[[633]](#footnote-634). Дельвари в 1921 году совсем покинул «Народную комедию» и {262} возглавил «Театр дерзких шутов», увы, недолговечный[[634]](#footnote-635). Серж тяготился теперь своими обязанностями в радловской труппе, жаловался на «вынужденное бездействие», на то, что ему, «выросшему на арене», пришлось «отойти от работы единственного ныне в Петербурге цирка»[[635]](#footnote-636). Впрочем, повинен в этом был он сам. Цирковые товарищи не приняли Сержа в свою среду после того, как он скрепил подписью некий манифест, где провозглашалось: «Наш цирк существует сейчас только ради того, чтобы умереть»[[636]](#footnote-637). Разумеется, вскоре Серж возвратился в цирк и провел в нем всю творческую жизнь. Однако метания Сержа показали, что для определенного разряда актеров Театр народной комедии утрачивал былую притягательность.

Тем временем «Народная комедия» продолжала поиски. Миклашевский поставил «Игроков» Гоголя и сам играл Ихарева. Рядом шли воскресшие пантомимы Дебюро «Медведь и часовой» и «Арлекин-скелет». Арлекина играл постановщик Миклашевский. Неутомимые поиски обнаруживали высокую режиссерскую культуру, но получали все более ретроспективный характер.

С тех же позиций взглянул театр и на водевиль. «Путешествие Перришона» Лабиша, «Расстроенный настройщик» и «Три жены напрокат» Каратыгина расширили жанровый диапазон Театра народной комедии, но опять *прошлое* в них лишь номинально могло прослыть *залогом будущего*, — к этому будущему они не приближали.

Разные маски, разные «шутки, свойственные театру» примерялись, менялись и отпадали. В ходе таких примерок становилась очевидней неоднородность труппы, где актер подбирался на роль, а роль подгонялась под возможности наличного исполнителя; синтетического же актера Радлов воспитать не успел, хотя и создал студию при театре.

Имелись и внешние, материально-финансовые причины. Они исчерпывались одним коротким словом: нэп. С началом нэпа «Народная комедия» перешла на самоокупаемость, дотации прекратились. Пускай у театра была своя постоянная публика, пускай его спектакли посещались по-прежнему охотно, — все равно, дешевые билеты не окупали затрат.

В поисках выхода была предпринята отчаянная попытка. «5‑го ноября в Театре народной комедии состоится открытие нового кабаре под названием “Бум”, — извещала печать. — Спектакли будут начинаться в 11 час. вечера»[[637]](#footnote-638). Но уже 25 ноября {263} тот же «Вестник» уведомил: «Открывшееся недавно при Театре народной комедии кабаре “Бум” прекратило свое существование». Запланированный бум не состоялся.

Собственно, и водевили появились на афише в ближайшем соседстве с опытами кабаре. Касса влияла на репертуар.

Тем временем театр показывал свои последние работы. 25 ноября шли «Семь разбойников», 6 декабря — «Воздушное похищение», 10 января — «Шестеро влюбленных»; все это были авантюрно-трюковые буффонады без примеси политсатиры, но с очевидной зависимостью от итальянской комедии масок.

Московская пресса писала о «Народной комедии» и ее зрителях последнего сезона: «Мороз в театре ниже нуля, но аудитория полна “петроградским людом” — рабочие, красноармейцы, подростки — настоящая площадь — народный гул. Но вот звонки возвещают начало, толпа стихает, и примитивный занавес открывает нам площадку театров старой Италии — все это от commedia dell’arte, но все обращено в доступно-импровизационную форму, — доступную для данной аудитории. Непринужденно весело, остроумно; аудитория вторит каждой остроумной выдумке Радлова. Театр истинно народный…» Корреспонденция появилась в январе 1922 года[[638]](#footnote-639). То был последний месяц жизни «Народной комедии». 22 января состоялся прощальный спектакль[[639]](#footnote-640).

Примерно тогда же А. В. Луначарский писал: «С сожалением узнал, что прекрасно начатый театр буффонады, руководимый Радловым, как будто свертывает свои пестрые крылышки»[[640]](#footnote-641). Крылышки Театра народной комедии действительно были уже свернуты…

При всей противоречивости опыт цирковой комедии, предпринятый Радловым, отозвался на ряде соседствующих явлений.

А. И. Пиотровский был безусловно прав, когда утверждал: «Введение в театр цирка явилось необходимым развитием культивируемого в школе Мейерхольда интереса к театральному “движению”… Радлов превратил лабораторные изыскания школы в широкое общественное явление»[[641]](#footnote-642). Речь шла, понятно, о Мейерхольде дореволюционного образца и все о той же студии на Бородинской. Но пооктябрьские опыты Мейерхольда в сфере сценического движения Радлов отчасти предвосхитил и как бы {264} воочию показал генетическую связь между Мейерхольдом вчерашним и завтрашним. Работы Радлова имели и самостоятельную ценность как разведка новых возможностей режиссуры в сопредельных театру областях эстрады и цирка, отчасти и кино, — недаром весной 1922 года, сразу после закрытия «Народной комедии», Радлов хотел экранизовать своего «Приемыша»[[642]](#footnote-643).

Цирковая клоунада, маски итальянского бурлеска, мейерхольдова пантомима, намеренно примитивные средства комического, близкие к коротким американским кинолентам с участием комика-толстяка Фатти, — все это, замешанное на трюке, соединялось в сложный сплав. Стремительность цирковой работы спорила с динамикой кино. Не осознанное терминологически, складывалось понятие о зрелище как монтаже аттракционов. Отталкиваясь от идей и практики киномонтажа Л. В. Кулешова, термин найдет С. М. Эйзенштейн, постановщик «Мудреца» в московском Пролеткульте (1923). Но еще раньше монтаж аттракционов применят фэксы — молодые режиссеры Фабрики эксцентрического актера Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг, С. И. Юткевич. 25 сентября 1922 года они покажут «Женитьбу» («не по Гоголю») на сцене петроградского Пролеткульта, и роли Альберта и Эйнштейна там сыграют неизменные партнеры тех лет Серж и Таурег. «Патент украден фирмою “Фэкс!”» — горько пошутит по этому поводу Радлов[[643]](#footnote-644).

Монтаж аттракционов пришел из кино и туда вернулся, дав ему могущественное средство выразительного воздействия. Но вернулся не весь, оставив след в драматическом театре. Естественно, театр потом предпочел пантомимной и импровизационной, словесно невнятной цирковой комедии литературно цельную, диалогически выстроенную комедию с цирком. Театрализация арены — цирковая комедия — комедия с цирком: три ступени исканий.

В первые годы революции опыт актуальной театрализации циркового зрелища предложил Маяковский в «Чемпионате всемирной классовой борьбы». Комедией с цирком стала «Мистерия-буфф» Маяковского — Мейерхольда. В конце 1920‑х годов Маяковский дал ГосТИМу феерическую комедию «Клоп» и драму с цирком и фейерверком «Баня». Мейерхольдовец В. В. Люце, ставя «Клопа» в филиале Большого драматического театра, поручил тренировку своих актеров воздушному гимнасту Таурегу[[644]](#footnote-645). Пантомиму-феерию Маяковского «Москва горит», написанную специально для цирка, подсказал и начал ставить не кто иной, {265} как Радлов, оформила Ходасевич, а заодно пресса кратко отметила «великолепное падение с коня казачьего офицера (Серж)»[[645]](#footnote-646). Круг образности замыкался.

Радлов в «Народной комедии», следуя за Мейерхольдом, готовил почву для поисков. И, выхватив некогда эстафету из рук Анненкова, теперь уступал ее другим.

## Петроградский Теревсат

Жесткий контроль рублем, введенный с нэпом, оборвал жизнь одних театров, преобразил до неузнаваемости облик других, — в борьбе за существование они далеко сошли с исходных позиций. Это позволило московскому театральному обозревателю заключить, будто и вовсе «в Петрограде не было ни “театрального Октября”, ни отпора ему. Здесь все было тихо, осторожно и вежливо»[[646]](#footnote-647). Если даже допустить, что странный обозреватель ничего не слыхал о «Мистерии-буфф» 1918 года, все равно практика других театров и театриков, выпорхнувших из просторного рукава доктора Дапертутто, опровергала сказанное. И «Народная комедия», и «Вольная комедия», и Эрмитажный театр строились учениками, союзниками, продолжателями Мейерхольда во время его деникинского пленения. Эти театры вырастали на левом фланге искусства. Они сложились чуть раньше, чем организационно оформился «театральный Октябрь», и многие лозунги движения могли признать своими. Многие, но не все. Им были чужды экстремистские претензии в искусстве, и они не спешили водрузить на фасаде номерной знак военизированного театрального подразделения. Скорее они предпочитали собственные партизанские действия.

Все-таки упомянутый обозреватель, осудив петроградцев за «вежливость», сделал вынужденное исключение: «Прошлой зимой, — отмечал он, — зародился талантливый подвальный театрик “Вольная комедия”, сатирическо-парадоксального стиля, руководимый Н. В. Петровым». Театр в самом деле имел особое лицо и поначалу выделился среди спутников-волонтеров «театрального Октября». Для истории наиболее важен первый сезон, когда «Вольная комедия» заявила себя театром наступательной агитки.

«Вольной комедии» предназначалась роль Петроградского театра революционной сатиры, наподобие ее ровесника — Московского Теревсата. Оба театра открылись в дни празднования третьей Октябрьской годовщины и иногда обменивались репертуаром. «Почти одновременно в Петрограде и Москве к Октябрьским торжествам приурочено открытие театров революционной {266} сатиры, в Москве под именем “Теревсат” (театр революционной сатиры), в Петрограде под именем “Театр Вольной комедии”», — оповестила печать, когда открытие состоялось[[647]](#footnote-648).

Крестным отцом Театра политической сатиры, — так сначала предполагалось назвать «Вольную комедию», — было политуправление Балтийского флота, крестной матерью — ПТО в лице М. Ф. Андреевой. По их почину и под их опекой театр становился на ноги. Он открылся в помещении Пти-Палас — в подвальчике Палас-театра на Итальянской, 13. Л. В. Никулин, начальник политпросвета Пубалта и заведующий репертуарной частью «Вольной комедии», рассказывал потом, с какими героическими усилиями репетировала труппа в полузатопленном подвале, готовясь к встрече с публикой. Только к самой премьере выкачали воду, и Ю. П. Анненков, основной художник этого театра, расписал сырые стены ромбиками арлекинады.

В правление «Вольной комедии» вошли М. Ф. Андреева, Л. В. Никулин, главный режиссер Н. В. Петров и на правах консультанта К. А. Марджанов[[648]](#footnote-649), спускавшийся на репетиции в Пти-Палас из Палас-театра, где тогда работал его Театр комической оперы.

Труппу образовали актеры бывшего Малого драматического театра и студийцы Мастерской драмы — теми и другими раньше руководил Н. В. Петров. Сюда же вошла часть труппы эстрадного Театра сатиры, который открылся 7 июля 1920 года в Стеклянном зале бывшего Летнего Буффа во главе с режиссером Б. А. Бертельсом. «Помимо революционных миниатюр в репертуар включен отрывок из поэмы Жулавского “Через кровь”, рисующий один из главных этапов Парижской коммуны», — предуведомляла печать[[649]](#footnote-650). Но дело ограничилось двумя легковесными программами. «Увы, новый театр сатиры доставил мало художественных радостей», — гласил отклик на премьеру[[650]](#footnote-651). То был театрик сатиры без революционности, а значит и подлинной сатиричности. «Сатиры нет, есть суррогат ее», — отзывался о второй программе Е. М. Кузнецов[[651]](#footnote-652). Окончился летний сезон, и с сентября Театр сатиры прекратил свои спектакли.

Теперь недостававшую революционность пробовали вдохнуть в создаваемый новый театр. Печать извещала, что постановки Театра политсатиры «будут приспособлены для перенесения их {267} на площадки трамвая, на палубу корабля и на открытую сцену. Кроме Балтфлота и его баз театр будет обслуживать красноармейские части и рабочие районы»[[652]](#footnote-653). На деле вышло иначе. Революционности хватило ненадолго, и представлялась она театру достаточно расплывчато. Руководитель репертуарной части отмахивался, например, от агиток Маяковского, будто бы не знающего «законов действия»[[653]](#footnote-654).

Первая программа «Вольной комедии» несла мотивы искомой политсатиры и вовлекала зрителей в игру. Начиная спектакль, актеры веселой ватагой направлялись из глубины зала на подмостки. В ложе-балкончике красовался некий пшют и переговаривался по телефону — тоже через весь зал — с накрашенной девицей из ложи напротив. Собеседница, поминая лучшие дни, мурлыкала модный когда-то вальс. При этом ничего похожего на «публичное одиночество» в игре актеров не было. Все подавалось на зал.

Короткая комедия М. А. Рейснера и Л. В. Никулина «Небесная механика» имела антирелигиозный прицел. В прологе актер, загримированный Вольтером, предупреждал:

О, никогда я не тревожил веры,  
Но лицемерие бичует мой памфлет!

Самое действие изображало переполох в заоблачных высях. Председатель небесного центра, начальник подземных сил, чины небесной канцелярии принимали срочные меры к тому, чтобы укрепить «поповское засилье» на земле.

Ставил «Небесную механику» Н. Н. Евреинов. Широкий круг его театральных интересов включал и режиссуру многочисленных программ в петербургском театре пародий «Кривое зеркало». Этот опыт теперь пригодился, подкрепленный острой выдумкой другого «кривозеркальца», Ю. П. Анненкова. Образы, рожденные суеверным сознанием, на сцене карикатурно смещались в пропорциях, обретали смехотворно узнаваемые житейские черты. Пародия была многослойной; она затрагивала, вместе с религиозными предрассудками, и культ заседаний, учрежденческий бюрократизм, а попутно подшучивала над жанром многоактной «серьезной» пьесы. Героем был смех, идеалом — свободный разум.

Театр видел в «Небесной механике» декларативный смысл. После премьеры Никулин писал: «Пять спектаклей этой пьесы дали полное представление руководителям театра о том, как нужен был этот острый памфлет в сценической форме и какое значение имеет острая революционная сатира в деле борьбы с лицемерием, суеверием и косностью. С одной стороны воздетые руки, круглые от ужаса глаза обывателя в котелке, с другой {268} стороны неподдельный восторг красноармейца, матроса, рабочего. Передние ряды, то есть те, у которых есть время заранее брать билеты, шипят, отдаленные ряды аплодируют и хохочут»[[654]](#footnote-655).

Остальные миниатюры режиссировал Н. В. Петров. Он опирался на свой опыт работы в «Летучей мыши», «Доме интермедий» и «Бродячей собаке». Теперь, в «Вольной комедии», прежний опыт «малоформиста» обновлялся скорее по содержанию, чем по приемам и средствам. Содержание ловило злобу текущего дня. Миниатюра М. А. Рейснера «Вселенская биржа» затрагивала темы международной политики. Взгляды желтых газетчиков Запада на советский быт высмеивал актер В. Г. Шмидтгоф в написанном им монологе-скетче «Парижская утка». Отчаявшихся, голодных «бывших людей» и их же в качестве парижских белоэмигрантов, поверженных, кающихся, изображал Л. В. Никулин в пьеске «Тут и там». Что же касалось выразительных возможностей, оглядка на пройденное нередко тормозила поиски нового.

«Разумеется, многое смешит в пяти пьесках премьеры, смешит хорошим, здоровым смехом», — соглашался с декларациями театра композитор Н. М. Стрельников, но добавлял, что у подобной сатиры все же нехитрая родословная: «Или реминисценции слышанного, или слишком торопливо найденное в скромных пределах той изобретательности, что не выходит за пределы общеобязательной сценической умелости»[[655]](#footnote-656). При новизне сюжетов вопрос о предшественниках, о традиции напрашивался сам собой после первой же программы.

Наиболее пылкие сторонники новорожденного театра отбрасывали с порога подобные вопросы, как несущественные, а может быть, и предвзятые. Рецензент «Известий Петроградского Совета» заявлял: «Тут ни к чему фразы: “Это мы видели в Кривом зеркале, а это там-то”. В смысле театрального приема вы это, может быть, видели, но в смысле агитационном и политическом этого еще не было. Не было такого ловкого высмеивания “Небесной механики” всемирного духовенства, не было такого яркого изображения “Вселенской биржи”, где продаются и покупаются императоры, писатели, актеры, девушки, молотобойцы, и, наконец, не было такого театрального зрелища скверной буржуазной печати в “Парижской утке”». Весь облик театра внушал доверие критику: «Идейное обоснование театра есть, репертуар сатирический революционный в первой программе тоже есть, и есть молодая и талантливая от первого до последнего человека труппа, и недаром так весело смеются красноармейцы и рабочие в этом веселом, светлом театрике». Выражая надежду, что театр в ближайшем будущем «несколько опростится {269} и чуть-чуть погрубеет», критик заключал призывом: «Идите же в свой театр, рабочие Питера, потому что это ваш театр, где очень хорошо высмеивают ваших врагов, где вы будете отдыхать и смеяться»[[656]](#footnote-657). Молодой театр нуждался в дружеской поддержке, но печать явно торопила события.

Политсатира звучала и в некоторых комедиях второй программы, показанной 4 декабря. Вредителям из «бывших», бюрократам и т. п. посвящалась сценка Л. В. Никулина «Хамелеон» с Г. Г. Стеффеном в главной роли. В моноскетче «Коллегия Главдыни» автор-исполнитель В. Г. Шмидтгоф смеялся над безостановочным пустословием, олицетворяя главк, членов коллегии, даже кворум общего собрания. Политработник Балтфлота Крылов приветствовал обе «современные сатиры, обличающие недочеты нашего строительства… От Хамелеонов мы понемногу избавляемся, а сатиры на наши Главдыни своевременны». Сравнивая «Вольную комедию» с Московским Теревсатом, он отдавал предпочтение землякам: их театр был «легче, сценичнее, а в смысле репертуара глубже Теревсата»[[657]](#footnote-658).

Опытом музыкальной агитки явилась оперетта «Черные и белые» В. Г. Шмидтгофа и С. А. Тимошенко. Она была построена, по словам рецензента, «чуть ли не на шарманочных мелодиях» и представляла собой «весьма забавный шарж да белых генералов»[[658]](#footnote-659). Африканского короля Кваки-Квак играл Г. Г. Стеффен, Пики-Мики, одну из его жен — Д. Ф. Слепян, в будущем драматург, жреца Ай-Ай — С. А. Тимошенко, в будущем кинорежиссер. Карикатурного белого генерала из русских эмигрантов, готового служить хоть «черным», изображал В. Г. Шмидтгоф, его адъютанта — будущий опереточный премьер С. И. Рутковский. С генералом боролись за влияние у «черных» западные колонизаторы: американец — А. М. Жуков, немец — Р. М. Рубинштейн. Знаменитая «Вампука», пародийная опера «Кривого зеркала», несколько помолодела после прививки ей политсатиры. «Вампука» сдабривалась политсатирой и на балетной почве. В сатирическом балете-пантомиме Ю. А. Шапорина «Освобождение муз» выступали пародийные социальные маски: «купец», «банкир», «офицер», «поэт», «лакей», а также Аполлон и музы.

К находкам третьей программы, сыгранной 9 января 1921 года, принадлежала политсатира М. Л. Слонимского «Тумба», где осмеивалось пустозвонство совчинуш; она была написана под очевидным влиянием «Работяги Словотёкова» Горького. Некий «человек с портфелем» — Стеффен, споткнувшись {270} на тротуаре об опрокинутую тумбу, созывал спецов по охране уличных тумб, требовал организованности. Лились речи, пока не обнаруживалось вдруг, что какой-то рабочий без лишних слов взял да поставил тумбу на место и пошел дальше своим путем. М. А. Кузмин замечал, что во всей программе только одна эта вещь, «остроумно и литературно написанная», и относится к сатире, «довольно невинной» притом. В остальном же «Вольная комедия», по его словам, отклонялась «от мысли представлять из себя театр исключительно официальной сатиры». Кузмин приветствовал отклонение, писал о «бесплодности попыток соединить коренным образом несоединимые понятия государственности и сатиры»[[659]](#footnote-660). Близкое будущее показало, что «Вольной комедии» грозили совсем другие опасности. Уже то одно, что роль рабочего в «Тумбе» была бессловесной и программа не указывала фамилии исполнителя, выдавало известную беглость утверждающей темы. Впрочем, эта черта принадлежала не только «Вольной комедии», но и многим ее преемникам.

Так или иначе, в первых программах была живая выдумка, благородный запал, чему не мешали навыки театра «малых форм». Все же во многом прав был Н. М. Стрельников, когда сетовал в цитированной статье на неточность адреса, по которому направлялась сатира «Вольной комедии». Сатира — сатирой; «но все же кого она имеет в наши дни своим дестинатарием? Случайного зрителя?.. Или сознательного пролетария?» Заканчивалась статья словами о том, что театр обязан «дать самое важное. Это — создать *свою* аудиторию».

Между тем героический период театра сатиры иссякал. Правда, зрители дождались представления на открытой трамвайной платформе. Газетный отчет о первомайских гуляньях 1921 года включал такую подробность: «К 7 часам вечера на площадь Урицкого прибывает на специальной платформе вся труппа театра Вольной комедии. С ее участием идет пантомима “Источник смелых”»[[660]](#footnote-661). Имелась в виду пантомимная версия «Овечьего источника» Лопе де Вега. Петров ставил ее соединенными силами своей труппы и живгазеты «Станок». По словам режиссера, «музыка М. А. Кузмина, специально написанная для этой пантомимы, была инструментована для духового состава оркестра»[[661]](#footnote-662). Духовой оркестр располагался на смежной платформе.

Так «Вольная комедия» расставалась со своим теревсатовским прошлым. Ибо еще 20 февраля она, будто лукаво улыбнувшись призыву к «самому важному», показала пьесу Евреинова «Самое главное».

## **{****271}** Осколки «Кривого зеркала»

«Для кого драма, для кого комедия», — гласил подзаголовок «Самого главного». Это не означало неопределенности жанра. Трагифарс, соединивший пародийные гримасы «Кривого зеркала» с гротескной условностью Пиранделло, не был неожиданностью для Евреинова-драматурга, — вопрос состоял в том, насколько могла ответить такая пьеса девизам «Вольной комедии».

Ставил спектакль Н. В. Петров, оформлял Ю. П. Анненков. Ничего общего с революционной политсатирой здесь не было.

Свой старый завет «театр для себя» Евреинов теперь чуть обновил: «театр во имя ближнего твоего». Все пронизывал мотив поминутного и всеобщего лицедейства. Второй акт четырехактной пьесы развертывался в кулисах скверного провинциального театра. Нелепым притворствам тамошней сцены противопоставлялись человеколюбивые, на взгляд драматурга, житейские, вседневные перевоплощения каждого перед каждым. На сцене развертывалась пародийная репетиция «Камо грядеши» — ремесленной инсценировки по Сенкевичу. Пошлость ремесла и закулисных дрязг, ухватки записного актерства — все восходило к объектам «кривозеркальной» сатиры и так же было обращено к театрально-литературным «цеховым» темам. В гротескной манере изображались персонажи кулис: расторопный делец, директор театра — Рубинштейн, нагловатая актриса на роль Криспиниллы — Слепян. Лохматый режиссер Аристарх Петрович — Жуков, грассируя и рисуясь, внушал истины искусства новичку кулис электротехнику — Тимошенко, красноносому, усатому, простодушно удивленному. Пародийный диалог намеренно впадал в игру слов, репризность, клоунаду:

Режиссер. Без освещенья не может быть и просвещения. Поэтому вы каждый раз должны посвятить все свои силы, чтобы осветить пьесу как следует. Поняли?

Электротехник. Понял, Аристарх Петрович. А чья это пьеса, этот Квовадис самый?

Режиссер. Моя. То есть фабула Сенкевича, а переделка моя. Но это нисколько не меняет дела: как Сенкевича, так и меня вы должны освещать одинаково хорошо…

Участник спектакля Е. П. Гершуни вспоминал, что Тимошенко здесь «сидел у рампы, протирал лампочки и как бы невзначай подавал реплики. Делал он это с таким неподдельным юмором, так искренне, что публика смеялась каждому его слову»[[662]](#footnote-663). Ленивое безразличие полупьяного монтера отлично вписывалось в общий закулисный фон. Увиденные глазами непосвященного, особенно коробили привычные условности театра.

Качественно другой художественной условностью, для драматурга позитивной, обладала фигура центрального героя пьесы, {272} Параклета. Смысл имени Евреинов пояснял так: советник, помощник, утешитель[[663]](#footnote-664). Имелся и невысказанный смысл: Параклет — ипостась триединого бога, то есть «Дух святой». Этот-то персонаж, alter ego драматурга, и проповедовал переход актеров со сцены театра на «сцену жизни», доказывал спасительность актерства в житейских передрягах. Параклет являлся в разных личинах — гадалки, доктора Фреголи, монаха, арлекина; роль исполнял постановщик спектакля Петров в очередь с Шмидтгофом. Разные личины надевали и последователи Параклета — актеры театра, оставшись актерами в жизни. Они не могли сделать людей счастливыми — пусть же люди получат хотя бы иллюзию счастья.

В меблированных комнатах тоскующий студент Федя — Гершуни покушался на самоубийство, но под видом поломойки туда проникала танцовщица-босоножка — В. А. Щипалова, заставляла студента полюбить ее и тем возвращала гибнущему вкус к жизни. Муж босоножки, актер-любовник Светозаров, сходным образом спасал увядавшую в одиночестве дурнушку «ремингтонистку» Лидочку. Под вымышленными именами, в подсказанных случаем «ролях жизни» все эти «актеры милосердия» утешали обездоленных, причем благотворительность то и дело соскальзывала на почву эротики. А Евреинов придавал такому занятию Универсальный смысл и в упомянутой статье назвал миссию своих героев «интимизацией социализма чрез посредство искушенного в искусстве преображения актера». Социализм, выходило, требовал еще утешительной дотации в сфере чувств. О том, будто социализм не в силах удовлетворить духовные потребности человека, говорил во втором акте доктор Фреголи, он же Параклет. Так служа социализму, актеры, по Евреинову, дополняли его до полной, недостающей ему гармонии. То был образчик праздных взглядов на социализм. Недаром пьеса имела шумный успех на Западе и прошла в театрах около семидесяти стран. Поскольку актеры на «сцене жизни» лишь притворялись влюбленными и не любя отдавались первым встречным, драматург славил их жертвенность. Пьеса первоначально и называлась «Христос-Арлекин». Выражая авторскую мысль, а заодно и тему спектакля, иллюстратор первого издания пьесы Анненков нарисовал на обложке Арлекина, распятого на кресте своего искусства.

Петров-постановщик работал в тесном контакте с Евреиновым-драматургом. В постановке отозвались и режиссерские концепции, изложенные Евреиновым в многочисленных книгах о всеобщем «театре для себя», и навыки мгновенной образной пародийности «Кривого зеркала», откуда пришли Евреинов и Анненков. Отголоски «кривозеркальной» режиссуры давали себя {273} знать настолько, что А. И. Пиотровский усматривал сущность спектакля лишь в расширенной технике «Кривого зеркала»[[664]](#footnote-665). Позже Пиотровский находил и вовсе негативным значение «Самого главного». Оно действительно являлось таким в плане общей эволюции театра политсатиры. В «любопытнейшей, пожалуй, постановке театра», по словам Пиотровского, «достигли своего апогея катастрофические противоречия, заложенные в самом существе театра “Вольной комедии”»[[665]](#footnote-666).

Некоторые противоречия еще в 1921 году подметил Шкловский. Он считал, что в «Самом главном» смешаны пародийные навыки «Кривого зеркала» (и называл в этой связи «Гастроль Рычалова»), кроткий юмор Джерома («Жилец третьего этажа») и «прибавлен Христос с открыток», то есть расхожая утешительная проповедь; а в результате получился посредственный водевиль. «Мейерхольд, которого я не люблю, — писал Шкловский, — создал школу режиссеров, интересующихся мастерством сцены, создал техников. Евреинов в искусстве не создал ничего, он просто подпудрил старый театр. Если бы сидящие в зрительном зале обладали остроумием, то потолок бы треснул от хохота над тем, что человек для того, чтобы ниспровергнуть театр, написал пьесу, еще одну пьесу. Бедный Евреинов — такой большой ответ и такое пустяковое действие»[[666]](#footnote-667). Искусный полемист Шкловский доводил до абсурда действительные расхождения между замыслами и делами «Вольной комедии». Она быстро утрачивала облик театра политсатиры, и это была главная беда.

Позднее Петров соглашался, что пьеса Евреинова «наметила ту вторую линию в репертуаре, которая вступила в острое противоречие с основными устремлениями “Вольной комедии”»[[667]](#footnote-668). Вернее было бы сказать, что эта вторая линия на время сделалась и единственной. Подводя итоги первого сезона, который закрывался уже в новом, просторном помещении — в бывшем Павильоне де Пари на Садовой, 12, недавний петроградец, а теперь руководитель Московского Теревсата М. А. Разумный называл кое-какие вещи своими именами: «В Питере открылся театр, подобный Теревсату. Вначале они очень крепко и остро взялись за агитацию и проводили ее у себя довольно рьяно, но… тернии, которыми был усыпан их путь, нападки ответственных и безответственных заставили их свернуть с пути агиттеатра и перейти на совершенно отвлеченную и аполитичную программу; и — о чудо! — им дают прекрасный театр, причислили к числу ударных {274} предприятий и окружают их всякими земными благами!»[[668]](#footnote-669) Разумный сильно преувеличивал и в том, что касалось благ, и в том, где усматривал тернии; вообще, одно не совмещалось с другим. Но поворот курса в сторону от революционной сатиры явно наличествовал. И местный петроградский обозреватель, оценивая дела истекшего сезона, недоверчиво взирал на сатирический театр, «после двух-трех удачных пьесок и не менее удачной их постановки (“Как Иван-дурак правду искал”, “Вселенская биржа”, “Парижская утка”) как будто свернувший на более спокойный путь»[[669]](#footnote-670). Действительно, в театре менялись содержание и приемы сатиры, ее объекты, ее потребители.

Причина? Она была очевидна. Шла весна 1921 года. Страна поворачивала к спасительной для нее новой экономической политике. На крутом историческом повороте «Вольная комедия» билась за существование.

Назвать теперешний путь театра «спокойным» можно было только с большой натяжкой. Выпавшая из системы государственных театров, снятая со всех видов казенного довольствия, «Вольная комедия» превратилась в так называемый «коллектив», по статуту близкий частному предприятию, и встала перед необходимостью самой себя содержать. Вот почему тремя сатирическими программами первый период ее пути был исчерпан. В сущности, теперь здесь нечего было делать прежним организаторам репертуара, авторам агитпьес Никулину, Рейснеру, а за ними Шмидтгофу. Уже как сторонний этому театру человек Никулин писал в московском журнале: «Если вы спросите, есть ли в Питере хотя бы один революционный театр, отражающий революцию, то вам укажут на “Вольную комедию”, а там уже второй месяц идет “Самое главное” Евреинова». И Никулин с горечью констатировал «отсутствие в Питере настоящего революционного театра»[[670]](#footnote-671).

Дальнейшие шаги на «спокойном пути» были сделаны в начале следующего сезона. Теперь «Вольная комедия» уже непосредственно обратилась к пьесам из репертуара «Кривого зеркала», чуть подновив некоторые из них.

Петров крепко держался за Евреинова, как за аккумулятор остроумных сенсаций, и не вдавался в субъективно-идеалистическую суть его театральной системы. Евреинов, возвратившись в Петроград осенью 1920 года[[671]](#footnote-672), угадал к открытию «Вольной комедии», успел срежиссировать две пьесы в сатириадах начальной поры и провести к премьере «Самое главное».

{275} Одной из первых постановок Петрова в новом сезоне явилась монодрама Евреинова «В кулисах души», нашумевшая на подмостках «Кривого зеркала». Оформил ее Анненков по своим эскизам десятилетней давности. В осовремененной версии профессор, называя себя «спецом» и обращаясь к «уважаемым гражданам» в зале, предлагал трем Я героя новые наименования: Учет-Я, Агит-Я и Бесхоз-Я. Теперешний оборот шутки не менял дела. Мысль Евреинова оставалась прежней и сводилась к тому, что внешний мир действителен лишь постольку, поскольку воспринят человеком, а человек и себя самого толком понять не может.

«Вольная комедия» не скрывала растерянности. С установками на политсатиру было покончено, в объятия кассовой публики с Невского прямо устремиться еще не решались. Между тем весь ход обстоятельств толкал к последнему. И в один вечер с монодрамой Евреинова шла коммерческая комедия «Три вора», выстроенная В. Я. Ирецким по роману Умберто Нотари. Рецензент писал об этом зрелище извиняющимся тоном, с запинкой: «В первом действии почти… скучно, в третьем почти… цирк»[[672]](#footnote-673). Роль Норис Крукс, жены фабриканта, играла новая для «Вольной комедии» актриса Е. А. Мосолова, хорошо известная дореволюционной публике Литейного театра, с его непременными двумя сеансами миниатюр. Партнеры Мосоловой, Жуков — фабрикант Джонатан Крукс и Тимошенко — констебль Смитсон, играли также в монодраме Евреинова: там они изображали рациональное и подсознательное Я героя. И хотя монодрама сама по себе «оказалась достаточно тщательно сработанной, блеснула эффектными надломами тона, красочными пятнами, разнообразием моментов», по словам того же рецензента, — единства не было ни в спектакле, ни в репертуаре театра вообще. «Поистине у театра два Я», — заключал рецензент.

Монодрама «В кулисах души» быстро сошла с репертуара, но к четвертой годовщине Октября Петров поставил комедию Евреинова «Мировой конкурс остроумия», также шедшую прежде в «Кривом зеркале» под названием «Кухня смеха» (премьера — 23 октября 1913 года). Автор и здесь пробовал пойти навстречу времени. Среди четырех «шаржей», составлявших пьесу, один был написан заново на текущем материале. Три прежних шаржа варьировали тему о весельчаке, срезавшем пуговицы с одежды противника, причем поочередно пародировался якобы национальный юмор немцев (тошнотворные сантименты в рамках воинской субординации), французов (приключения мужа в будуаре жены), американцев (назойливая реклама товаров по всякому поводу). Четвертый шарж Евреинов назвал, подделываясь под ходовые сокращения эпохи, «Гордердергор»: {276} название раскрывалось как «Город — деревне, деревня — городу».

Здесь было два плана пародийного показа. С одной стороны, добродушно вышучивалась режиссура массовых празднеств под открытым небом, ее военизированные команды, сеть телефонных проводов у пульта управления, власть над полчищами статистов. Для авторов спектакля это была отчасти пародия на самих себя. Оба ставили подобные действа. Например, 7 ноября 1920 года, за день до открытия «Вольной комедии», на площади Урицкого исполнялась поставленная ими массовая инсценировка «Взятие Зимнего дворца».

С другой стороны, мотив отрезаемых пуговиц накладывался на голодный быт эпохи. Внутри пародии на режиссуру массовых действ шла пародия на самое действо в духе агиток Масткомдрама. Немногословная, она приближалась к пантомиме. У продлавки выстраивался хвост горожан, ритмично проделывал разные эволюции, сламывался, перестраивался угловатыми уступами. Из мерзнущей очереди выделялись одиночки и пары, исполняли «танец холода» («ойра»), согревались в лезгинке (стопором) вокруг костра. Хвост дружно совершал бег на месте и трясся в чечетке. Он каменел, когда хмурый малый в кожаной фуражке и с подвязанной щекой вывешивал плакат о том, что сегодня выдачи не будет. И тут являлись мешочники. Их хоровой диалог с горожанами кончался тем, что последние срезали с себя пуговицы, а мешочники везли в деревню, менять на муку. В песенно-плясовой сценке на мотив «А мы просо сеяли…» мешочники нахваливали деревенским свой пуговичный товар, а те в ответном негодующем натиске гнали пришельцев прочь и… исполняли русскую из репертуара «Кривого зеркала». В финале счастливые горожане узнавали о прибытии парохода с 10 000 тонн иголок и ниток. Теперь пуговицы можно было пришить на место. «Мы спасены!» — гласила надпись на плакате. Под занавес моряки с чудесного корабля плясали матлот.

В потоке озорных деталей давала себя знать наблюдательность авторов спектакля. По сути же шарж вышел невеселый. Намеренно расходясь в масштабах, оба плана пародии говорили об одном. Как бы переворачивался бинокль, направленный на современность, давая то преувеличенные, то сдавленные отражения. Четвертый шарж не вязался с прежними: недоставало добродушия. В поисках единства Петров обрамлял спектакль прологом и апофеозом от театра. В апофеозе на всемирном конкурсе остроумия премия присуждалась «Гордердергору» и тут же вручалась: пара новеньких, блестящих резиновых галош.

«Гордердергор» в самом деле больше всего заинтересовал зрителей «Мирового конкурса» как веселое и острое словцо о современном. Рецензент свидетельствовал, что публика «довольно холодно отнеслась» к старым шаржам «и все свои симпатии {277} сберегла к последней, русской пьесе, наиболее удачной»[[673]](#footnote-674). «Если первые 3 шаржа, — подтверждала другая рецензия, — являются образцом остроумия в стиле “Кривого зеркала” и посему в значительной степени пахнут затхлостью, то последний, 4‑й, характерный для “Вольной комедии”, имеет полное право быть “гвоздем сезона” вследствие своей злободневности… Здесь столько балаганно эффектного, танцевального, шумного и дерзко-захватного, что не хочется занавеса. Мысль настолько тесно переплелась с формой и Движением, что трудно отличить, где кончается автор и начинается режиссер… Опять почувствовался театр сатиры, яркой, сценичной, злой и веселой сатиры»[[674]](#footnote-675). Театр, как мог, выделял современную часть спектакля, выдвигал ее позитивно, насыщал веселым действием. Самый момент пародирования превращался в составную оптимистического воздействия.

«Вольная комедия» не соглашалась с охулкой всего опыта «Кривого зеркала». Часть унаследованного она пробовала по возможности развить или хотя бы приноровить к современному спросу. Очень скоро линия пародии, миниатюры, шутки широко разрослась в раскидистую боковую ветвь театра. Но это произошло в ходе вынужденной борьбы за существование, когда выяснилось, что многоактными спектаклями, даже комедийными, не прожить.

Пока же по-прежнему много значила ориентация на Евреинова. Он оставался первым драматургом «Вольной комедии». Пьеса «Самое главное» не сходила с афиши и 18 ноября 1922 года исполнялась в 100‑й раз. Это был опорный пункт репертуара. Другие пьесы Евреинова долго здесь не удерживались: и «В кулисах души», и «Мировой конкурс остроумия» быстро сошли со сцены. Однако привязанность к автору была так сильна, что «Вольная комедия» специальным спектаклем 10 января 1922 года отпраздновала 15‑летие деятельности своего драматурга. С этой целью были поставлены еще три пьесы юбиляра: пародия «Такая женщина» с Н. С. Рашевской в главной роли, арлекинада «Веселая смерть» (Арлекин — Петров, Пьеро — Тимошенко) и пантомима «Коломбина сего дня». Центром было чествование юбиляра. «Все технические требования юбилейного обряда, — гласил отчет, — в отношении Н. Н. Евреинова были выполнены 10 января в “Вольной комедии” точно и добросовестно. Юбиляр был вызван публикой после 2‑й пьески, поставлен в центре сцены, по обеим сторонам стали его товарищи и сотрудники по “Вольной комедии” — и начался “парад” приветствующих, чтение адресов, писем, речей, сопровождаемое {278} рукопожатиями и поцелуями…»[[675]](#footnote-676) Об исполненных пьесах в длинном отчете даже не упоминалось. Они и не представили собой театрального события. Оценивая их, рецензент «Жизни искусства» одобрительно отозвался только об игре Рашевской в «Такой женщине», отметил ее партнершу Слепян. «Остальные пьесы произвели почему-то впечатление меньшей подготовленности, в особенности пантомима»[[676]](#footnote-677). Наспех подготовленная программа и не рассчитывала на прочную жизнь, — для «Вольной комедии» она прошла, в сущности, бесследно. Самый же юбилей выглядел непредвиденно пародийно, совсем по образу и подобию «юбилеев» из репертуара доброго старого «Кривого зеркала». Это позволило недоброжелателю заметить: «Чествование Евреинова по случаю пятнадцатилетия его театральной деятельности скорее походило на “Гастроль Рычалова”, чем на чествование “первого революционера” нашего театра»[[677]](#footnote-678). Слова принадлежали Г. К. Крыжицкому, режиссеру возродившегося «Кривого зеркала».

Вернуться к жизни «Кривому зеркалу» было суждено не без помощи евреиновской саморекламы. В июле 1922 года неделю Евреинова объявил петроградский «Свободный театр». Среди прочих миниатюр исполнялась одноактная пародия-гротеск «Школа этуалей», чуть обновленная применительно к нэпу. Директора «шансонетной школы» играл комик академической сцены И. В. Лерский, простушку Аннушку, идущую в «актерки», — Е. В. Александровская.

«Теперь это в моде — устраивать недели… — усмехался рецензент. — Целую неделю шутил Евреинов в Свободном театре. Там Евреинов ставил пьесы Евреинова, там Евреинов исполнял песенки Евреинова, текст Евреинова, музыка Евреинова, аккомпанировал Евреинов, пел Евреинов, на вызовы выходил Евреинов.

Евреинов, Евреинов, Евреинов…»[[678]](#footnote-679)

Все-таки это не помешало другому критику поощрить «Свободный театр»: «Он даже позволяет себе задания чисто культурного характера, как, например, неделя Н. Н. Евреинова»[[679]](#footnote-680). Но культурничество такого сорта было неразлучно с коммерцией. А ее интересы пострадали осенью, когда театр рискнул повторить опыт. «Сборы “Второй Евреиновской недели” в “Свободном театре” оказались ниже, чем можно было ожидать»[[680]](#footnote-681).

{279} Тем временем Евреинов успел перенести свою деятельность и в столицу. «В Москву приехал Н. Н. Евреинов, приглашенный для постановки своих пьес в театре “Кривой Джимми”», — извещала печать[[681]](#footnote-682). Этот театр миниатюр, потрепанный в долгих скитаниях по стране, только что завладел опустевшим подвальчиком «Летучей мыши» в Большом Гнездниковском переулке. По дороге труппа потеряла вдохновителя своего репертуара — поэта Н. Я. Агнивцева, очутившегося в Берлине. Н. Н. Евреинов был призван его заменить и на афише именовался главным режиссером «Кривого Джимми». 27 сентября 1922 года сезон открылся сборной программой, куда вошла пьеса «В кулисах души». Профессора играл С. И. Антимонов, в роли одного из Я выступил А. Г. Крамов, первый образ певички воплощала Е. Я. Милютина. «Программа еще в разброде и поэтому не совсем удачна, — писал Михаил Кольцов. — Удачны только “Кулисы души”»[[682]](#footnote-683). Впрочем, Евреинов недолго стоял во главе «Кривого Джимми». Уже в январе 1923 года из Берлина возвратился Агнивцев[[683]](#footnote-684). Однако на протяжении года театр включал в свои программы разные вещицы Евреинова: «Такую женщину» с М. Н. Морской и А. П. Чаадаевой в главной роли, балет-пантомиму «Коломбина сего дня» в постановке М. Г. Дысковского (Коломбина — Е. Д. Ленская, Пьеро — Д. Л. Кара-Дмитриев). Это были тонкие и пряные приправы к обычным буффонадам «джиммистов».

Таким образом, пьесы покойного «Кривого зеркала» широко пошли в ход с легкой руки «Вольной комедии». В репертуаре «джиммистов» прижилась и знаменитая «Вампука». Петроградский «Свободный театр» осенью 1922 года восстановил другой «кривозеркальный» боевик былых дней — пародийную мелодраму «Жак Нуар и Анри Заверни» с участием ее автора — Н. Н. Урванцова и одного из первых исполнителей К. Э. Гибшмана.

Вот почему А. Р. Кугель, З. В. Холмская и остальные руководители «Кривого зеркала», видя, как разбазаривается нажитое ими добро, решили возродить свой театр и положить конец заимствованиям.

30 декабря 1922 года, после четырехлетнего перерыва, театр открыл свой десятый сезон в бывшем зале Павловой на Троицкой, 13. Среди теперешних организаторов значились и Анненков, и Евреинов. Их участие в новом «Кривом зеркале» не было сверх меры деятельным. Но именно на этом рубеже завершился их отход от «Вольной комедии».

{280} Напоследок Анненков оформил там трагикомедию В. В. Каменского «Здесь славят разум», показанную в декабре 1921 года. Художнику особенно удался условный макет корабля-гиганта, плывущего над безднами Атлантики (четвертый акт). Но в целом спектакль провалился.

Пьеса была поставлена по явной протекции Евреинова. Ему Каменский еще в 1917 году посвятил залихватскую «Книгу о Евреинове», где утверждал: «Гениальный Евреинов в благородном порыве щедро-доверчиво раскинул все свои духовные сокровища» и т. п.[[684]](#footnote-685) Мейерхольд сразу высмеял в газете эту беспримерную фанфаронаду, не посмотрев, что когда-то Каменский служил у него актером. Расценивая монографию как курьез, Мейерхольд напомнил о трагикомичной ситуации из басни Крылова: «Услужливый Каменский на каждом шагу оказывается опасным другом»[[685]](#footnote-686). К Евреинову, к его театральным новациям и насмешкам над общепринятым Мейерхольд относился тогда с любопытством и, при многих несогласиях, с долей симпатии. В эстетических поисках Евреинова Мейерхольду виделись, вместе с причудами, и признаки одаренности, и вспышки язвительного отрицания казенщины. В конце 1920 года завтео Мейерхольд приглашал Евреинова возглавить Театр РСФСР‑2, от чего тот благоразумно уклонился в письме от 18 декабря, сославшись на свою исследовательскую работу[[686]](#footnote-687). Что же касалось Каменского, тут дело обошлось без последствий. Рецензия Мейерхольда не помешала потом Каменскому с удовольствием вспоминать давний сезон в Николаеве, на заре «мейерхольдии», и утверждать: «Всеволод Великий всегда, с первых своих шагов, был и остается убежденным Колумбом»[[687]](#footnote-688).

Такого автора и сосватал «Вольной комедии» Евреинов. Через год он одарил Каменского и ответной книжкой. Теперь уже Евреинов славил Каменского, только незаметно для себя сбивался на привычную саморекламу. «До сих пор для большинства остается загадочным, как пришла в голову поэту Василию Каменскому мысль, а в сердце потребность написать книгу “о Евреинове”, где столько неисчерпаемой любви к апологету театральности и проповеднику театрализации жизни», — так начинал Евреинов самоупоенное повествование, где первое место отводил собственной персоне[[688]](#footnote-689). Все вместе напоминало беззаботную мистификацию. Мистификацией показалась и пьеса Каменского. Распевная поэтическая заумь на подмостках «Вольной комедии» повергла в недоумение публику сатирического {281} когда-то театра. «Я просидел в театре два с половиной часа, ничего ровно не понял, но уже с двадцатой минуты почувствовал радость, что рассудок мой засыпает, уступая место эмоции», — чистосердечно признавался рецензент[[689]](#footnote-690). Не все зрители разделяли его чувства. Некоторые возмущенно покидали зал. «Были случаи, — извещала хроника, — что на представлениях этой пьесы публика обращалась к администрации театра, требуя деньги обратно»[[690]](#footnote-691). Петрову пришлось стремительно снять свою постановку с афиши и на ходу заменить «Веером леди Уиндермиер» (в главной роли чередовались Н. С. Рашевская и В. А. Щипалова, сам он играл лорда Дарлингтона). Касса повелевала.

Анненков отдалился от «Вольной комедии». Оформив два спектакля в Большом драматическом — «Газ» Кайзера и «Бунт машин» Алексея Толстого по Чапеку, обозначившие там начало полосы экспрессионизма, — художник в 1924 году уехал в Париж.

На следующий год отбыл и Евреинов. Он примкнул к поездке «Кривого зеркала» в Польшу. Воспользовавшись гастролями как новым поводом для саморекламы, Евреинов неблаговидно обошелся с актерами труппы и назад не вернулся, объявив, что он «с “Кривым зеркалом” не имеет ничего общего и связался с ним лишь для того, чтобы получить паспорт»[[691]](#footnote-692). Прощальной работой режиссера на родине была традиционалистская постановка «Похищения из сераля» Моцарта в Ленинградском Малом оперном театре. Премьера состоялась 28 марта 1925 года.

«Вольная комедия» в ту пору доживала последние дни.

## «Балаганчик»

Критика неравнодушным взором наблюдала шатания «Вольной комедии», поначалу заявившей себя смелым театром политической сатиры. Не зря тревожился Э. А. Старк, что «один из немногих театров, где бьется пульс подлинного живого творчества», с приходом нэпа обреченно балансирует на канате и вот‑вот сорвется[[692]](#footnote-693). Осторожно писал З. Д. Львовский: «Интересный театр “Вольная комедия”, но и его неблагоприятные условия заставляют сбиваться с намеченного пути… Он ищет новых путей, новых форм, новых пьес, зачастую находит их, иногда бьется в тисках старого, но работает, работает энергично, и результаты {282} его работы позволяют говорить о нем как о театре серьезного и большого значения. В Петербурге, богатом театрами вообще, но крайне бедном новаторскими, идейными театрами, “Вольная комедия” — нерядовое явление»[[693]](#footnote-694). Добрая репутация начальной поры сохраняла театру доверие критики, кредит творческого, но, увы, не материального, не финансового порядка. Денег у театра не было. И хотя он держался дольше многих своих сверстников, удержаться все равно не сумел.

С осени 1921 года к вечерним представлениям «Вольной комедии» прибавилось ночное кабаре «Балаганчик». Традиции «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» восстанавливались непосредственно. Анонс оповещал: «В Малом зале “Вольной комедии” возрождается под названием “Балаганчик” столь популярная в Петрограде “Бродячая собака”. Здесь пойдут инсценировки, музыкальные и художественные, драматического и комического жанра, которыми прославилась “Собака”. Для “Балаганчика” отделан специальный зал на 100 – 120 мест»[[694]](#footnote-695). Руководителями кабаре печать называла Н. В. Петрова, Н. Н. Евреинова и В. А. Азова. На деле Евреинов в этой затее уже не участвовал.

Азов ведал в основном литературной стороной репертуара. «Публика его не видит и, пожалуй, не знает; он по преимуществу лабораторный работник, — писал Львовский. — А вот Петров — тот на виду, тот на сцене, под сценой, на просцениуме, за кулисами, в публике, в фокусе зрителя. Поистине изумляешься его неутомимой энергии, разнообразию дарования и чисто ртутной подвижности»[[695]](#footnote-696). Режиссер и конферансье Петров был душой «Балаганчика».

Другим популярным конферансье выступал здесь Тимошенко. У него были свои приемы общения с залом: он опирался на веселую помощь рассаженных в зале актеров и быстро налаживал «свойский» разговор с публикой как партнером. Он любил, чтобы на афише его объявляли так: «Связь держит Тимошенко». Это отвечало существу его работы на просцениуме.

«Обыкновенно в публике сидит если не весь, то по крайней мере пол-Балаганчика, — рассказывал рецензент. — И между Тимошенкой и его товарищами по труппе начинаются приятельские разговоры:

— Здравствуй, Тимошенко!

— А, Стеффен! Ты уже здесь?

— Ия здесь! И я! И я! — раздаются со всех сторон молодые, веселые голоса.

{283} В публике уже смех, уже создано настроение. Остается только использовать его, что и делает Тимошенко быстро и ловко.

— Я очень рад, мои дорогие, что вы навестили меня здесь, но прошу не мешать мне. Я буду разговаривать с публикой. Так вот, значит, первый номер программы…

— Сеня, Сеничка! — пищит женский голосок.

— В чем дело?

— Я вас люблю…

В публике смех.

Тимошенко делает вид, что смущен, беспомощно улыбается, пожимает плечами.

— Я очень извиняюсь, граждане, но… с женщинами вообще так трудно… одним словом, я перехожу к программе. Первый номер программы…

— Тимошенко, где ты обедал?..» — и т. д. и т. д.[[696]](#footnote-697)

Держать связь по Тимошенко значило делать все возможное для того, чтобы публика, перемешавшись с актерами, почувствовала себя собеседницей хозяина вечера — конферансье, соучастницей диалога, а значит и действия в целом. На этом принципе строился «Балаганчик».

Шуточные и пародийные программы — «циклы» кабаре пользовались успехом. Однако обращены они были не к литературно-театральной богеме, как когда-то в «Бродячей собаке», а к «буржую нуво», к нэпману, восседавшему за столиком ночного ресторана. Гершуни описал потом «развлекательную программу для нэпманской публики, составлявшей основной контингент ресторана»[[697]](#footnote-698). Юмор «Балаганчика» тоже был кроткий, пищеварительный. Ничто не задевало слушающих и смотрящих, все проходило в обстановке увеселения.

Иногда устраивались «гастроли» кабаре «Балаганчик» в главном зале «Вольной комедии», то есть вне ресторана. Они проходили с аншлагами. «Ни Уайльд и Евреинов, ни Каменский и Мольнар не собирали публики, — писал рецензент. — Даже премьеры проходили при полупустом зале. Но едва лишь яркая афиша известила о “гастроли” Балаганчика в большом зале Вольной комедии, как мигом все билеты были распроданы»[[698]](#footnote-699). Постепенно «Балаганчик» совсем избавился от ресторана. Направленность юмора, впрочем, осталась прежней.

Неистощимый на выдумки Петров устроил в июне 1922 года, «в первый раз по сотворении мира», как гласила афиша, «бенефис зрительного зала». Руководитель театра, в черной бархатной {284} блузе с большим бантом в синий горошек, радушно встречал гостей у входа, потом подымался на просцениум. Для начала Петров возглавлял «грандиозный всеобуч пения и драмы», а завершали бенефис «торжественные проводы публики-бенефицианта всей труппой и оркестром». Зал сразу приглашался в партнеры, с ним поддерживались приятельские контакты, и это было самое острое блюдо в меню.

Другой раз театральная хроника оповестила: «Одним из наиболее занятных номеров последней программы был футбольный матч между публикой и артистами: со сцены в зал бросались четыре футбольных мяча, которые надо было загнать в одну из верхних лож театра. Невозможно передать об оживлении, которое вызывал этот номер в зале»[[699]](#footnote-700). Для Петрова всегда возникал трудный вопрос: как унять развеселившуюся публику и продолжать программу. Примерно так дразнил и будоражил зрителей Балиев в «Летучей мыши». «Мы ловим, как дети, легковесные громадные мячи, которые он бросает в публику со сцены», — писал тогда Н. Г. Шебуев[[700]](#footnote-701). Десять лет спустя Петров пользовался тем же способом активизации зала по праву свободного доступа к наследству. Разумеется, и в «Балаганчике» не было футбола: мячи легчайшего веса, надувные, пестрые, с прилавка детских игрушек, посылались в зал беззаботным шлепком.

Навыки малой сцены давали себя знать поминутно. Например, печать отмечала: «В “Балаганчике” под гомерический хохот идет пародия на классический балет под названием “Лебединое озеро феи кукол, или Конек-горбунок спящей красавицы”»[[701]](#footnote-702). В наборе балетных несуразностей на смех выставлялась балерина: ее функции исполнял, как умел, Николай Петров.

Глава «Балаганчика» дирижировал оркестром при дворе сиамского короля Чулалонгкорна. Звучал верноподданнический гимн:

У кошки четыре ноги,  
Позади пушистый хвост.  
Но трогать ее не моги,  
Несмотря на малый рост.

Оркестр играл на гребешках: они вошли в моду после вахтанговской «Принцессы Турандот», показанной в феврале того же 1922 года. «Оркестранты» составляли свиту сиамского короля. Сюда были брошены все силы театра.

Многоликий Петров в образе аптекаря прописывал публике рецепты, танцевал с партнершей комическую польку «В старые годы», конферировал на просцениуме, расточал веселые экспромты и даже препирался с рецензентами. Последнее было {285} мелко. «Разговор Николая Петрова по телефону с рецензентом — натянутый и вымученный — кажется нам излишним», — писал К. А. Федин[[702]](#footnote-703).

Тем временем театр «Вольная комедия» дразнил героев нэповского ренессанса афишами одна хлеще другой: «Весна из Монте-Карло», «Золотой телец», «Золотое дело»… В спектаклях играли видные актеры Акдрамы, прежде всего Б. А. Горин-Горяинов и Н. С. Рашевская, гастролерша В. Л. Юренева, мастера малой сцены Е. А. Мосолова, Ф. Н. Курихин, делали первые шаги на подмостках Р. В. Зеленая, О. Г. Казико, В. Э. Крюгер, С. А. Мартинсон, З. В. Рикоми. Оформив комедию М. Я. Тригера «Мистер Могридж младший», дебютировал как театральный художник Н. П. Акимов. По-разному виделась в разные вечера физиономия этого театра, «временами слишком накрашенная, временами слишком бледная»[[703]](#footnote-704). Творческого лица предприятие уже не имело. С. Э. Радлов, оставшийся без театра, с достоинством констатировал, что бывший сатирический театр Н. В. Петрова «недолго держал в своих руках государственное знамя. Все же это ныне очень недурной балаганчик»[[704]](#footnote-705).

В марте 1924 года «Вольная комедия» отметила четырехлетие спектаклем «Самое главное», шедшим в 125‑й раз. Таким путем театр продержался до осени, по-своему неся девиз «вольности», начертанный на его афише.

Потом «вольность» кончилась. Большой зал отошел к кинематографу, а эстрадная программа «Балаганчика» осталась как обычная по тем временам добавка к киносеансу.

Весной 1925 года коллектив попробовал расторгнуть тягостный союз с кино и вновь зажить самостоятельно. 3 марта он дал первую по возрождении премьеру «Вольной комедии» — пьесу Синклера «Обжигатель горшков». Ее поставил Н. В. Петров и оформил Н. П. Акимов. Главные роли — Вилли, поэтического сына миллиардера, и актрисы Пегги, его подруги, — играли Петров и Рашевская. На этих двух ролях держалась постановка. Отвергнутый отцом за женитьбу на актрисе, Вилли с помощью Пегги сочинял пьесу, памятуя, что не боги горшки обжигают. В действие вторгался наплывами сюжет сочиняемой драмы. В финале миллиардер прощал блудного сына.

Пресса обстоятельно перечислила недостатки («сомнительный литературный текст, крайне измельченный постановкой, весьма средний уровень исполнения, спорная монтировка»), но отметила притом «интереснейший режиссерский замысел»[[705]](#footnote-706). На {286} деле этот замысел был обязан «спорной монтировке» Акимова. Как писал поэт-сатирик А. М. Флит, острый монтаж Акимова «очень умно и экономно скрасил бедность сценической площадки»[[706]](#footnote-707). С. С. Мокульский уточнял: художник и режиссер «расчленили сценическую площадку на две части: справа — реалистическая мансарда, место действия основной пьесы, неизменное на всем ее протяжении; слева место действия “пьесы в пьесе”, беспрестанно меняющееся путем смены миниатюрных экспрессионистских декораций, создающих красочный фон для преувеличенного действия “пьесы в пьесе”. Перенос действия справа налево сопровождается и изменением стиля актерской игры, подчеркивающим переход от действительности к вымыслу»[[707]](#footnote-708). Премьера «Обжигателя горшков» не принесла лавров «Вольной комедии».

Еще бесцветней прошла премьера «30°» А. Асина — под этим псевдонимом скрывался К. С. Гогель, прежде писавший легкие комедии под именем К. Острожского. В пьесе имелось всего четыре роли, которые играли Мосолова и Рашевская, Горин-Горяинов и Рубинштейн. Печать теперь находила, что театр «впадает в неприкрытую фарсовую эротику»[[708]](#footnote-709). Битва за жизнь будила коммерческий пыл, но поглощала творческие потенции. У театра больше не было сил, и новых попыток заявить о себе «Вольная комедия» не предпринимала.

Не удалось сберечь и «Балаганчик». Скромной заявкой на реставрацию промелькнул весной 1926 года газетный анонс о том, что с осени театр возродится, причем «художественное руководство театром остается в руках Н. В. Петрова» и «в труппу войдет большинство прежних артистов “Балаганчика”»[[709]](#footnote-710). Надежды оказались несбыточными.

«Вольная комедия» почила неоплаканная. Ей не посвящали некрологов, какими проводили перед тем «Народную комедию» Радлова или театр петроградского Пролеткульта под руководством Мгеброва. Все же осенью 1922 года, когда нэп роскошествовал, «Вольная комедия» сходила за единственный уцелевший в Петрограде «режиссерский театр», «театр исканий». Критик Б. В. Казанский признавал, что «представитель этого направления после ухода Мейерхольда, Н. В. Петров» не имел достаточных средств для целенаправленного творчества, однако «Вольная комедия» «могла занимать еще передовое место»[[710]](#footnote-711). {287} Критерии сдвинулись. Театр нэпманской публики слыл передовым лишь по старой памяти. Но так еще свежа была эта память о начальной поре петроградского Теревсата, так действовала магия режиссерского театра, что преходящее отметалось и «Вольная комедия» упрямо виделась в ее былых прогрессивных очертаниях. Исходные черты и определили реальное место этого коллектива в театральном процессе.

Чуть подзадержавшись, «Вольная комедия» разделила неизбежную участь «Народной комедии». Сменилась эпоха, настал нэп, и исчерпавшие свое содержание театры напрасно метались, пробуя отсрочить закономерный исход…

Мейерхольда в Москве, потерявшего Театр РСФСР‑1, не печалил этот исход отколовшихся учеников-петроградцев с их самочинными — на его взгляд — опытами. Мастер холодно констатировал гибель праздных затей, благо и возникли они прежде, чем он возглавил Тео Наркомпроса. Вдобавок, эти театры находились в ведении Петроградского Тео и Мейерхольду непосредственно не подчинялись. В противном случае их судьба сложилась бы по-другому. Инициатива вождя «театрального Октября» преобразила бы их до неузнаваемости или поглотила совсем, как московскую Студию театра сатиры. Такая участь только и могла ждать «Народную комедию» Радлова и «Вольную комедию» Петрова, реорганизованные, скажем, в Театр РСФСР‑7 и Театр РСФСР‑9 или еще в какие-нибудь номерные подразделения «театрального Октября». Впрочем, это не отозвалось бы на конечном исходе и сроках.

# **{****288}** Глава шестая Театральные студии Пролеткульта Театральная концепция Пролеткульта. — Студия петроградского Пролеткульта. — Арена пролетарского творчества. — Первый рабочий революционный героический театр. — Театр «Пролеткульт». — Центральная студия московского Пролеткульта. — Фронтовые студии. — «Мексиканец». — Студия тонплассо. — Центральная арена Пролеткульта.

Начальная пора театральной практики Пролеткульта — студийные опыты эпохи «военного коммунизма». Трудные, сбивчивые поиски по-разному выразили энтузиазм масс, убежденно верящих в Революцию и славящих победу пролетариата.

В. И. Ленин, ЦК РКП (б) не раз подвергали серьезной критике грубые ошибки руководителей Пролеткульта. Естественно, на всех этапах борьба велась не против подлинно пролетарской культуры, а за нее.

Суть борьбы всесторонне освещена в книгах и статьях историков, литературоведов, искусствоведов. Здесь же рассматриваются лишь некоторые ее аспекты, поясняющие специальную тему — о театральных организациях раннего Пролеткульта. Конкретная творческая деятельность этих организаций известна меньше. Ей и посвящена глава.

## Театральная концепция Пролеткульта

Театральная концепция Пролеткульта сложилась раньше, чем его театральная практика. Она конструировалась независимо от практики и в намеренном отрыве от смежных театральных поисков современности. Она отрицала предшествующий опыт театра как «буржуазный», идеологически чуждый рабочему классу. Концепция в исходных данных была выстроена, когда у Пролеткульта еще не было театра, режиссуры, актерской школы, репертуара. Умозрительность предпосылок отозвалась на практических пробах. И если некоторые спектакли обладали силой художественного воздействия, это получалось, как правило, независимо от теорий и даже вопреки им.

{289} Теоретизировали о театре разные пролеткультовские деятели. Еще на первой петроградской конференции Пролеткульта в октябре 1917 года, а потом на московской конференции в феврале 1918 года о пролетарском театре докладывал член президиума ЦК Всероссийского совета Пролеткульта В. В. Игнатов. С докладами, речами, статьями по этому вопросу выступали В. Ф. Плетнев — председатель президиума в 1921 – 1932 годах, режиссер В. В. Тихонович и другие. Все они так или иначе отстаивали гегемонию Пролеткульта в строительстве нового театра. Любые крайности профессионального театра казались им недостаточно революционными. Пролеткультовцы не объединялись ни с кем, даже со сторонниками «театрального Октября». На этот счет весьма определенно высказался В. В. Тихонович: «Современный профтеатр не способен совершить театральный Октябрь. Его я — и не один я — жду от организаций, подобных Пролеткульту». И подчеркивал: «Театральный Октябрь могут сделать лишь те классы, которые сделали Октябрь политический»[[711]](#footnote-712). Открещиваясь от возможных союзников, Пролеткульт то и дело проявлял кастовое высокомерие и недальновидность.

Самым последовательным теоретиком театра в Пролеткульте был П. М. Лебедев, писавший одно время под псевдонимом В. Керженцев, а потом — П. Керженцев. Он заведовал Тео Пролеткульта. В 1918 году вышла книга Керженцева «Творческий театр», выдержавшая пять изданий. То был катехизис пролеткультовской сцены.

Пролетарский театр, по Керженцеву, не стремится создать реальные художественные ценности, а призван выразить новую психологию рабочего класса. Он «должен дать возможность пролетариату проявить свой собственный театральный инстинкт, дать ему широкое поле для творчества на подмостках… Надо не столько “играть для народной аудитории”, сколько следует помочь этой аудитории играть самой. Такова главнейшая задача демократизации искусства»[[712]](#footnote-713).

Уже в этом исходном тезисе сказалось отрицание специфики театра, знакомое по декадентским статьям десятилетней давности. Недаром тут же Керженцев упоминал о Н. Н. Евреинове, который «с большим остроумием доказывает, как силен в человеке инстинкт театральности», и т. п. Такого рода ссылки парадоксальным образом испещряли страницы книги, проповедующей классовую исключительность.

Мысль о классовой исключительности пролетарского театра лежала в основе концепции Керженцева. «Всякая попытка создать социалистический театр руками самых гениальных буржуазных актеров будет… бесплодна», — утверждал Керженцев, {290} подразумевая под «буржуазными» актеров академической и вообще профессиональной сцены. Создателем пролетарского театра может быть лишь сам пролетарий: «Только оставаясь у станка, оставаясь рабочим, он будет истинным творцом нового, пролетарского театра»[[713]](#footnote-714). Классовая чистокровность художника была первым условием искусства.

Вторым условием была непрофессиональность актера. Казалось бы, чего проще: если актерски одаренный рабочий покинул цех и ушел в театр, значит он сменил один вид производства на другой. Теоретики Пролеткульта судили иначе. Стоит актеру пролетарского театра целиком отдаться сцене — и он автоматически рвет со своей классовой средой, утрачивает связи с ее запросами и вкусами. «Рабочим некогда специализироваться на театре», — полагал Керженцев. Рабочий может отдать театру «только свой досуг». Лишь «живя тесно со своим классом, рабочий и сможет явиться революционером в театре». Так думал и В. Ф. Плетнев: «Мы относимся отрицательно к профессионализму, с глубоким убеждением, что при его посредстве мы рискуем получить блестящих, быть может, по технике, но мало глубоких по своему классовому содержанию художников»[[714]](#footnote-715).

Из этого условия логически вытекало еще одно: профессиональное сценическое мастерство для рабочего-актера — дело второстепенное. «Не следует преувеличивать значение технической выучки, — считал Керженцев. — Она нужна и необходима, но не при ее посредстве совершается революция в театральном деле». Такой театр не нуждался и в сколько-нибудь постоянной труппе. Керженцев указывал: «Совсем не следует создавать постоянную труппу. Это сейчас же отрежет от театра все остальные рабочие силы… Принцип любительства должен быть сохранен в возможно большей полноте. Только те артисты-рабочие будут истинными творцами нового, пролетарского театра, которые останутся у станка»[[715]](#footnote-716). Практика не подтвердила подобных фантазий. В пятом издании своей книги Керженцев делал оговорку, что профессиональный актер в пролетарском театре все-таки возможен и терпим. Жизнь заставляла Керженцева пойти на уступку. Существо концепции не менялось.

Так виделись Керженцеву актерские силы пролетарского театра. Как же обстояло дело с преподавателями, с режиссерами? К ним-то подобный упразднительный подход был явно не применим.

Керженцев признавал: «Придется использовать услуги профессионалов». Но рекомендовал привлекать не опытных мастеров, а молодежь: она не так закоснела в традициях, не так будет давить на учеников своим авторитетом и актерским шаблоном. {291} Скорее напротив: «рабочая среда поглотит актера-профессионала, поработит его своему классовому идеалу».

Театральная теория Пролеткульта, преподанная в книгах и статьях Керженцева, отличалась известной стройностью. Она была изложена темпераментно. Страницы книги «Творческий театр» читать занимательно и теперь. В них заявляют себя и суровое презрение автора к «буржуазным» академическим театрам, и отеческая любовь к пролетариату. Иные прекраснодушные утопии отдают сентиментальностью. А временами, когда автор особенно поддевает своих противников, вроде «оппортуниста» Луначарского или какого-нибудь режиссера-«спеца», на его устах змеится язвительная усмешка. Однако стройный монастырский устав имел мало общего с реальностью.

На самом деле актерам Пролеткульта очень скоро пришлось покинуть место у станка и прочно занять рабочее место на сцене: сочетать то и другое не удавалось. Участники центральных студий стали получать стипендии в размере средней заработной платы или, как тогда писали, «с сохранением полного жалованья»[[716]](#footnote-717).

Обучали студистов, — так часто именовались студийцы Пролеткульта, — не начинающие актеры, а опытные, и это тоже было правильно. Из стен Малого театра, МХАТ и его студий в московский Пролеткульт приходили такие учителя, как Н. В. Демидов, В. Р. Ольховский, В. С. Смышляев, М. А. Чехов. Одно время курс сценической речи вел там князь С. М. Волконский, бывший директор императорских театров, видный искусствовед. В петроградском Пролеткульте преподавали мастера Александринской сцены Г. Г. Ге, Е. П. Карпов и другие. Впоследствии Р. А. Пельше утверждал, что до провозглашения «театрального Октября», то есть до конца 1920 года, в Пролеткульте «не осмеливались поднять решительного “бунта” против вековых канонов теаформ и принципов актерской игры», ибо все там склонялись перед заветами, даже пролеткультовский вождь «В. В. Игнатов, работавший по принципам Станиславского»[[717]](#footnote-718). Последний выпад был чисто полемического свойства и делался для вящего посрамления Пролеткульта. Что же касалось «театрального Октября», то в Пролеткульте его сторонились, как и всяких вообще влияний, и никаких перемен он не вызвал. Единственный серьезный сдвиг — спектакль «Мексиканец» по Джеку Лондону, своей результативностью обязанный приходу С. М. Эйзенштейна, представлял собой лишь отдаленный и весьма опосредованный творческий отклик на театрально-стратегические планы Мейерхольда. Еще дальше отстоял «Мексиканец» от идеалов Керженцева.

{292} Оправданно заключает А. Н. Анастасьев, что «в истории советского театра мы не знаем ни одного коллектива, ни одного спектакля, которые соответствовали бы керженцевским требованиям»[[718]](#footnote-719). Да что говорить о советском театре в целом, когда в недрах самого Пролеткульта не родилось и не могло родиться подобного…

Попытки перекраивать пьесы в Пролеткульте тоже не выходили. По разным причинам не удалась задуманная Керженцевым переделка «Зорь» в массовое действо. В ноябре 1918 года была показана народная сцена на холме Авентин из второго акта. И Керженцеву ничего больше не оставалось, как ссылаться на нашумевшие переделки профессионального театра: на «Овечий источник» Лопе де Вега в киевской постановке К. А. Марджанова, на «Вильгельма Телля» Шиллера в адаптации В. М. Бебутова, на те же «Зори» Верхарна в сценической версии Мейерхольда и Бебутова. Идеи Керженцева питались соками таких спектаклей, а повлияли разве что на девизы Масткомдрама. Недаром пролеткультовец Керженцев вошел в художественно-политический совет этой экспериментальной фабрики по переработке пьес.

Практика же самого Пролеткульта мало отвечала его теоретическим надеждам. На этот счет и в пролеткультовской среде раздавались скептические голоса. Например, Н. И. Львов, преподаватель московских студий, писал: «Пролетарский театр в большинстве случаев не творит никакого нового театра, а просто подражает шаблонам театра профессионального. Все кружки, красноармейские, рабочие, крестьянские, ставят несчетное число раз Чехова и Островского, Софью Белую и всякую водевильную чушь. Хорошее выявление идеологии трудовых масс!»[[719]](#footnote-720)

Что же представляла собой театральная практика Пролеткульта?

Прежде чем подойти к конкретным примерам, необходимо сделать несколько предварительных замечаний.

В театральной практике Пролеткульта искусство упрощалось, иногда намеренно, иногда поневоле. Далеко не всегда это было плохо. Но сложилась привычка и судить упрощенно об этой практике — «в общем и целом», беря явления скопом. Принято рассуждать о пороках стиля, хотя единый стиль в Пролеткульте отсутствовал. Принято хулить содержание и формы пролеткультовских зрелищ, тогда как они и их соотношения бывали различны.

Практика пролеткультовского театра была пестра. Студии не повторялись в работе. Ни одна не соглашалась с другой. {293} Не было такого эстетического тезиса, на котором сошлись бы полюбовно.

В упрек Пролеткульту обычно ставят его восторги перед наивно представляемым будущим и его отказ от изображения реального настоящего, современного народного быта и т. п. Но это не было исключительной особенностью Пролеткульта. Возвыситься над бытом звали тогда Горький и Луначарский, Вахтангов и Мейерхольд. Кроме того, одни студии Пролеткульта чурались быта, в других современные бытовые пьесы шли вперемешку с аллегорическими.

Так же обстояло дело с символикой. Нередко ставят знак равенства между символикой Пролеткульта и символизмом. Это все равно, что отождествлять романтику и романтизм. Но в каждом отдельном случае сближение могло быть или не быть оправданным. Шли спектакли без всякой символики. А в некоторых символика действительно граничила с символизмом.

Там, где символика встречалась, она бывала качественно разной.

Во всех случаях она отличалась от символистского искусства по признаку бытования, то есть своим адресом. Как правило, спектакль Пролеткульта не знал интимных интонаций. Он обращался к целому классу, и в символах сцены воплощались широкие классовые категории. Вместо крайнего индивидуализма выступал беспредельный коллективизм, вместо личности — масса, вместо психологического анализа — пафос, гнев, восторг толпы, вместо камерности — соборное действо.

Но и взывая к классу, и оперируя массами, спектакль мог быть символистским по системе образов и способу воздействия.

Литургия, где сливаются в служении вере действующие и смотрящие, и мистерия, с непременной для нее темой хождения по мукам, — эти два типа символистской драмы поначалу манили и пролеткультовский театр. Тогда спектакль взывал не к сознанию, а к вере. Сцена и зал должны были слиться в обряде революционного священнослужения. Тема революционного героя выливалась в тему мессии, пришедшего из будущего и ведущего за собой покорную паству.

Так строила свою работу, например, Арена петроградского Пролеткульта под руководством А. А. Мгеброва. Но Мгебров и его единомышленники были вынуждены выделиться из Пролеткульта: там одержала верх другая группа, которая хотела изгнать со сцены мистический транс и искала воздействия митингового порядка.

Не совпадали и исполнительские принципы.

Поэт и теоретик символизма Вячеслав Иванов, став председателем историко-театральной секции московского Тео Наркомпроса, писал весной 1920 года, что в зависимости от двух главных элементов своего состава — хора и героя театр развивается то как «театр художественно оформленной толпы», то как «театр {294} личности». Образцом последнего выставлялся буржуазный (в широком историческом смысле) театр, распыливший на индивидуальные характеры некогда сплоченный «сонм» (хор). Между тем «мощно возносится дуб героического характера только из корней, глубоко протянувшихся в не менее мощную среду соборной воли и мысли». Возродиться погибающий театр мог, воскрешая «исконную движущую энергию хорового начала — действенной силы художественно оформленных масс»[[720]](#footnote-721). Вяч. Иванов предлагал изображать на сцене массу в нерасчлененности ее коллективного сознания и бытия, свойственной мифу. В реальности подобного давным-давно не было, — процесс дифференциации необратим. Однако мысли Вяч. Иванова были подхвачены пролеткультовской практикой и многое в ней объясняют; многое, но не все.

Хоровое начало присутствовало в поисках всех студий Пролеткульта. Но тут же возникали разногласия. Неодинакова была степень индивидуализации и драматизации хора. Он мог выделить из своей среды героя-протагониста, но мог обходиться и без него, оставаясь сам единственным героем действия. В одних случаях хор представлял собой монолитную массу, в других разбивался на полухория, группы, голоса и вел сложную партитуру перекличек, перебивок, перебежек и т. д.

Полемику вызывали и более частные проблемы: импровизация в хоровом рапсодическом действе, соотношение слова и пластики и т. п. Например, А. А. Мгебров в Петрограде инсценировал «Восстание» Верхарна так, что выкрики, топот, бег, исступленные страсти абстрактных фигур в абстрактной сценической среде, в полыхающем красном зареве, взвинчивали экстатичность хора, выплескивая в зал стихию оргийной революционности. Здесь много значили вдохновение, «нутро» исполнителей: от воспламеняемости каждого участника зависел общий эффект. Такую же хоровую, безгеройную инсценировку «Восстания» в Москве ставил В. С. Смышляев, дав персонажам, однако, конкретные социальные черты, делая ставку на встречный почин исполнителей, на вольную импровизацию в условленных пределах. Но в другой студии того же московского Пролеткульта, которой руководил Е. П. Просветов, импровизация слыла смертным грехом, и она действительно шла бы вразрез с проводившимися там поисками тонально-пластического синтеза. Трудно вообразить более непохожие зрелища, чем постановки двух студий, показанные одновременно в Москве на Центральной арене Пролеткульта: автоматизированный этюд «Труд» у Просветова и пестрый, наполовину составленный из актерских отсебятин «Мексиканец» у В. С. Смышляева и С. М. Эйзенштейна.

{295} В театральной практике Пролеткульта различий обнаруживалось больше, чем сходства.

В позитивном решении проблем студии расходились. Совпадали главным образом негативные признаки: ненависть к «буржуазному старью» — к профессиональному театру, к традициям культурного наследия, к интеллигенции и интеллигентности. Интеллигентов едва терпели; для них была установлена десятипроцентная норма.

Все совпадали в решимости отменить бывшее прежде и поступать наоборот. В Пролеткульте сходились только крайности. Крайности отрицания.

Низовой формой театральной работы Пролеткульта были самодеятельные рабочие кружки. Наиболее способных кружковцев отбирали в районные студии. Деятельность студий преследовала учебные цели. В младшей группе студисты постигали начала актерской техники: занимались пластикой, ритмикой, постановкой голоса, дикцией, выразительным чтением, а также слушали лекции по обществоведению и литературе. В старшей группе проходили и такие предметы, как оформление спектакля, грим, отрабатывали этюды и отрывки из пьес, слушали лекции по истории театра.

В Москве к январю 1919 года, по данным Тео московского Пролеткульта, существовало 14 районных рабочих студий с общим числом учащихся 415 человек[[721]](#footnote-722). В мае из наиболее выделившихся участников была создана Центральная драматическая студия, где учебный процесс перемежался с практической работой на сцене.

Широкая сеть пролеткультовских кружков и студий развернулась по городам страны. Один из наиболее зрелых студийных коллективов Пролеткульта находился в Иваново-Вознесенске и на первых порах работал под руководством мхатовского педагога Н. В. Демидова и актера В. А. Синицына. Учебный процесс ставился там на крепкую профессиональную основу.

В феврале 1919 года образовалась драматическая студия тульского Пролеткульта: она насчитывала 100 студистов. В репертуар входили пьесы: «Солнечные лучи» А. Н. Поморского, «Каменщик» П. К. Бессалько, «Раб» П. А. Арского, «Лена» В. Ф. Плетнева и другие[[722]](#footnote-723).

Театральный коллектив тверского Пролеткульта обслуживал рабочие районы, в частности текстильщиков бывшей Морозовской мануфактуры. Для них подготовили «Ткачей» Гауптмана. Рядом исполнялся ходовой пролеткультовский репертуар: «Мститель» Плетнева, инсценированный по рассказу Леона Кладеля, «Марат» Антона Амнуэля, инсценировка Игнатова «Зори Пролеткульта», а также ряд собственных инсценировок. {296} Шла там и пьеса Хейерманса «Гибель “Надежды”», привлекавшая театры мотивами социального протеста.

Пролеткультовцы уездного Ржева кое в чем повторяли репертуар губернской Твери: они также играли «Гибель “Надежды”», «Марата», но создали и собственную коллективную инсценировку — «Октябрь» по Верхарну[[723]](#footnote-724).

В агиттеатре тамбовского Пролеткульта начинали свой путь актеры В. В. Ванин, В. А. Сысоев и другие. Здесь шли «Солнечные лучи», «Марат», «Мститель» и т. д. Руководитель театра Н. М. Ряжский-Варзин ставил «Мстителя» в 1920 году. Поскольку действие пьесы развертывалось на кладбище Пер-Лашез — последнем редуте героев-коммунаров, то однажды выездной спектакль для натуральности был разыгран на сельском кладбище[[724]](#footnote-725). Вскоре агиттеатр поставил пьесы из репертуара Театра РСФСР‑1 — «Зори», «Мистерию-буфф».

Опыты агиттеатра развертывались во многих сходных чертах и в архангельском Пролеткульте под руководством Ф. С. Чумбарова-Лучинского, погибшего при штурме Кронштадта весной 1921 года.

Примеров театральной инициативы местных пролеткультов было множество.

Первые сценические опыты Пролеткульт начинал в Петрограде. Это было естественно: Петроград являлся, так сказать, повивальной бабкой организации.

Еще накануне Октября актеры А. А. Мгебров и В. В. Чекан создали театр при Балтийском заводе, на Косой линии Васильевского острова, состоявший преимущественно из рабочих. Театр открылся после революции — 26 декабря — пьесой Горького «На дне» в постановке Мгеброва. С начала 1918 года таких театров стало в Петрограде несколько. Передвижной театр П. П. Гайдебурова организовал при Орудийном заводе рабочую студию, где играли «Мещан» Горького, «На бойком месте» и «Женитьбу Бальзаминова» Островского[[725]](#footnote-726). Рабочие театры были созданы при управлениях железных дорог, при Военно-подковном заводе и т. п.

Начинало складываться и собственно пролеткультовское театральное движение.

## Студия Петроградского Пролеткульта

Весной 1918 года петроградский Пролеткульт вселился в дом бывшего Благородного собрания на Екатерининской улице — позже улице Пролеткульта. Шестиэтажный Дворец пролетарской {297} культуры вместил в себя многочисленные отделы, секции, ячейки и среди них театральную студию. Ее возглавили пролетарский писатель П. К. Бессалько и профессиональные актеры А. А. Мгебров и В. В. Чекан. Разные пути привели их в Пролеткульт.

Слесарь екатеринославских железнодорожных мастерских Бессалько с 1904 года участвовал в социал-демократическом движении, первоначально примкнув к меньшевикам, в 1907 году был арестован и сослан в Сибирь, а в 1910 году бежал за границу. В Париже он встретился с А. А. Богдановым, Ф. И. Калининым, П. И. Лебедевым-Полянским, А. В. Луначарским. В 1916 году в Париже вышла его первая книга «Алмазы Востока», сборник стилизованных легенд. Весной 1917 года Бессалько возвратился на родину — снова в железнодорожные мастерские Екатеринослава. Здесь он стал большевиком. После Октября он приехал в Петроград, и вскоре Луначарский назначил его комиссаром Наркомпроса при Пролеткульте. В 1918 году вышли из печати его романы «Бессознательным путем», «Катастрофа» и повесть «Детство Кузьки», привезенные из эмиграции; в том же году он написал пьесу «Каменщик». Работал Бессалько в Пролеткульте недолго: мобилизованный на фронт, он умер в феврале 1920 года от сыпного тифа. Луначарский писал в некрологе, что в эмиграции Бессалько обнаруживал «весьма махаевские взгляды», и хотя ненависть к интеллигенции «постепенно стихла в душе Бессалько, но осталась какая-то упоенная влюбленность в свой собственный класс»[[726]](#footnote-727) — пролетариат.

Противоположности сходятся, и Мгебров во второй книге воспоминаний «Жизнь в театре» (1932) оставил прочувствованные страницы о дружной работе с Бессалько.

Сам Мгебров был чистокровным интеллигентом и вырос в театре русского символизма. Мгебров тоже участвовал в событиях первой русской революции и тоже подвергался потом арестам — последний раз в 1913 году. Актер-скиталец, ушедший из Художественного театра к В. Ф. Комиссаржевской, а после ее гибели — в Старинный театр, он представлял собой характерную фигуру эпохи. В Старинном театре произошла его встреча с молодой актрисой Чекан, только что, весной 1911 года, окончившей петербургское Театральное училище по классу режиссера А. И. Долинова. На сцене Старинного театра Чекан сыграла Лауренсию. В «Чистилище святого Патрика» Кальдерона она играла язычницу Полонию с Патриком — Мгебровым. Вместе они пришли летом 1912 года в териокский театр Мейерхольда. В Териоках тогда играла Л. Д. Басаргина-Блок, и А. А. Блок, частый посетитель спектаклей, в своем дневнике 3 июля 1912 года оставил выразительную зарисовку Мгеброва, «обреченного, с ярким талантом, который, может быть, никогда {298} не разовьется». Блок писал: «В Мгеброве — роковое, его судьба подстерегает. Крайний модернизм, вырождение, страшная худоба и неверность ног, бегает как каракатица… Игра Мгеброва и очень красивые ноты в голосе Чекан — *о себе*. Они интересны оба, и оба, может быть, без будущего, — что останется им делать, когда молодое волнение пройдет»[[727]](#footnote-728).

Но «молодое волнение» привело Мгеброва и Чекан в рабочий театр Балтийского завода. Как делегаты этого театра они вошли в организационный совет Пролеткульта. В марте 1918 года оба стали театральными инструкторами петроградского Пролеткульта. Созданная ими студия развернула стремительную деятельность. К началу апреля она насчитывала 165 участников, пришедших по путевкам заводов, все больше молодежь.

1 мая 1918 года студия Пролеткульта показала первые работы. В. В. Игнатов поставил там свою одноактную пьесу «Красный угол» и сыграл в ней главную роль; как драматург он выступал под псевдонимом Илья Волков. В пьесе было всего три персонажа: Он, Она и ее Отец. Назидательный текст походил на инсценированный доклад о новом человеке. Ритмизованной прозой Он говорил о непримиримости уголка уюта и красного угла борьбы: «И голос одного, пленительно зовущий, пьянящий сознание и кровь мою сладостным волнением, глохнет, замирает, становится неслышным… И полон я лишь голосом другого, и слышу одно: “Всегда вперед, всегда — вперед” и т. д.»[[728]](#footnote-729)

Он делал свой выбор, исполнялся высшей решимости и отравлял Ее со словами: «Спасибо, дивная моя, спасибо. Ты путь благословила мой, хотя не знаешь, как и чем. Вот вино, фрукты, вот цветы, внимательным хозяином хочу я быть». Отпив вина, Она падала мертвой.

Входил Отец. «Скажите, — спрашивал он, — зачем вы убили мою дочь? Мое горе так велико, что я ни мстить, ни угрожать и даже осуждать вас не могу, я только хочу знать, что вас заставило сделать это». «Поймите же, — следовал ответ, — перед вами новый шаг — вперед, в глубь человека шаг!.. А путь к тому один — путь тяжелых жертв, все тот же путь — борьба». Герой пояснял: «Но то, что достигнуто, обязывает к дальнейшим достижениям». {299} Целовал труп и, закутавшись в плащ, произносил: «Стальным шагом вперед, все вперед неустанно иду я с тобой». Как свидетельствовал пролетарский поэт В. Т. Кириллов, «под звуки “Интернационала” Он “заковывает свое сердце в сталь” и навсегда порывает с горячо любимой девушкой, чтобы идти к народу»[[729]](#footnote-730).

Так изображалась беспощадная борьба нового человека с тихими радостями личной жизни. Аскетический Он убивал как бы в себе самом искусы любви и уюта, которые олицетворяла Она, появлявшаяся на сцене, по словам исполнительницы Чекан, «в голубой шубе с белыми мехами»[[730]](#footnote-731). Представление о революционном долге, будто бы требующем отказа от простых человеческих чувств, прямолинейное и превратное, не было, впрочем, выдумкой Игнатова, а получило известный ход в суровые годы «военного коммунизма». Недаром Е. П. Херсонская, много лет отдавшая организаторской работе в советском театре, приветствовала пьесу и ее автора: «Слитность с коллективом хочет он воплотить в своем образе революционера. И делает он это с неподдельной искренностью, с высоким душевным подъемом»[[731]](#footnote-732). Похвалы не отвечали истине. Упрощенность мысли находилась на грани пародийности, образы были элементарны.

Журнал петроградского Пролеткульта «Грядущее» поместил рецензию Игнатова на пьесу Игнатова в его же постановке и с его участием: для пролеткультовцев такое «самоутверждение» понемногу входило в привычку. Рецензия разъясняла смысл зрелища: «Работники студии крикнули клич о необходимости взять под сомнение и подвергнуть строгому революционному пересмотру все чувства, нажитые в условиях прошлого; немедленно сделать шаг вперед — в глубь человека… Герой пьесы “Красный угол” показал, как это надо делать, как надо бороться и побеждать наследие прошлого, замыкающего человека в круг мелко-эгоистического личного счастья и делающего личный, мещанский уголок уюта верхом желаний»[[732]](#footnote-733).

Рецензия выдавала с головой прямолинейную дидактику пьесы. Сказанное близко напоминало одно место из доклада Игнатова на конференции Пролеткульта в октябре 1917 года — докладчик, опять-таки сам, пересказал его в январском номере «Грядущего»: «Все… что вызывает в человеке заботы только о своих личных удобствах и всяческие стремления к своему обособленному уголку уюта, что говорит, наконец: я — это все, а до других мне нет никакого дела, — пролетарскими театрами {300} должно быть отринуто навсегда»[[733]](#footnote-734). Сделав доклад, Игнатов первый и взялся решить задачу практически. Пьеса «Красный угол» представляла собой инсценировку тезиса. И хотя Игнатов-драматург призывал немедленно проникнуть в глубь человека, пьесой своей он такого шага не совершил. Она не обладала художественной ценностью и не удержалась в репертуаре.

В остальном программы строились иначе. Заглянуть подобным образом «в глубь человека» студия больше не покушалась.

Правда, поскольку открытие Дворца было фактом привлекательным, то и первая исполненная программа вызвала несколько дружелюбных откликов в печати. Б. И. Витвицкая отметила актерские данные Игнатова. «У исполнителя этого эскиза есть способности, жест, мимика и темперамент», — писала она в одной рецензии[[734]](#footnote-735) и подтверждала в другой: «Исполнитель мужской роли в этом эскизе несомненно способный и одухотворенный. Его партнерша шаблонна и скучна»[[735]](#footnote-736). Таланты Игнатова могли удивить непосвященных: незадолго до революции он окончил школу при Суворинском театре[[736]](#footnote-737), только теперь это тщательно скрывалось. Справедливы были и упреки в адрес Виктории Чекан, ибо роль не давала возможности быть нешаблонной и нескучной. Впрочем, В. Т. Кириллов-Кронверкский в цитированной рецензии удостоверял, что пролетарская публика «глубоко переживала» предложенное ей зрелище.

В один вечер с пьесой Игнатова была инсценирована поэма А. К. Гастева «Мы посягнули»; режиссировал Мгебров. «Ярко, плакатно, вызывающе, — писала Витвицкая. — Мастеровой на фоне бликов, символизирующих солнце и колесо жизни, славит дерзость, борьбу и победу». Исполнители обоих эскизов, «Мы посягнули» и «Красный угол», проявили, на ее взгляд, «опьянение чувствами», и этими двумя словами было на редкость точно определено главное и в показанных, и в предстоявших опытах коллективного сценического экстаза. Имела успех и хоровая декламация. «Хоровое исполнение стихотворений пролетарских поэтов весьма ново и оставляет сильное впечатление», — писал Кириллов-Кронверкский.

Не все критики были так благосклонны. Эпигонскую оглядку на моды предреволюционных лет уловил в программе открытия Д. И. Заславский и резко выступил против: «Увидели мы дешевое, убогое, неумное подражание Леониду Андрееву, потуги обывательского модернизма, с раскрашенной под “кубизм” стеной, с трескучими монологами на сцене, с подержанным символизмом {301} Александровского рынка — все то, чем жила еще недавно буржуазная интеллигенция, что ею уже заношено, затаскано и теперь в виде шляпки “последнего фасона” перешло на голову мещанина из пролетариев»[[737]](#footnote-738). Была своя справедливость в этой вспыльчивой отповеди. Критик верно указывал на «мистический анархизм» Леонида Андреева как на очевидный источник вдохновения Игнатова, говорил горькие истины о подержанном символизме режиссуры Мгеброва. Все это являло хаотичный разлад между замыслом и воплощением, между поисками новой формы для передачи революционного содержания. Печальнее всего было то, что ближайшее будущее не отменило подобных упреков, а подтвердило и умножило их.

Но добровольцы Пролеткульта веровали в свою миссию. Они продолжали опыты, испытывая все большее «опьянение чувствами». И уже на ранних порах некоторые пробы обнаруживали жизнеспособность. Если «Красный угол» поник быстро и безвозвратно, то инсценировка «Мы посягнули», сравнительно органичная, внутренне цельная, продолжала исполняться на подмостках Пролеткульта и даже вышла за пределы этой организации: например, ее поставили на свой лад и актеры Бакинского сатирагита.

Петроградская студия быстро развертывала репертуар. 16 мая состоялся вечер инсценировок уже только по книге Гастева «Поэзия рабочего удара»[[738]](#footnote-739). 26 мая шел вечер памяти Карла Маркса — к столетию со дня рождения. По этому случаю был исполнен фрагмент из поэмы Шелли «Освобожденный Прометей» с Игнатовым — Прометеем. Как гласил газетный отчет, «он показал себя незаурядным актером-декламатором. Муки Прометея в художественной передаче т. Игнатова произвели на публику сильное впечатление»[[739]](#footnote-740). Игнатов последний раз играл на сцене. Через несколько дней руководство Всероссийского Пролеткульта переехало в Москву, а там выступать Игнатову уже не пришлось.

На том же вечере были исполнены пластические барельефы «Нас расстреливали» и «Мы победили». Их исполняла с антуражем студистов танцовщица-«босоножка» А. А. Корвин, прошедшая школу Московского Художественного театра. Среди ее пластических работ прежних лет была одна из «душ неродившихся», которую она играла в спектакле МХТ «Синяя птица» вместе с Т. Х. Дейкархановой и Е. А. Маршевой. Одобрительно отметив теперь ее выступления, как новость в практике Пролеткульта, упомянутый отчет сообщал: «В конце вечера был {302} устроен апофеоз “великому учителю”. На фоне солнечного неба толпа, при звуках “Интернационала”, свергает фигуру “Старого Бога” и с ликующими кликами воздвигает бюст Карла Маркса, украшенный гирляндами цветов». В наивном экстазе молодых студистов и их учителей было много истинного, но и неумеренно восторженного, избыточного, преступающего пределы жизненной и сценической необходимости.

В том же примерно плане строились и следующие программы. 20 июля был дан литературный монтаж по книге Уитмена «Листья травы» в постановке Мгеброва, 31 августа — композиция по книге стихов Кириллова «Зори грядущего» в постановке Чекан и т. д. Давались и вечера отрывков из разных программ. Пролеткультовцы выступали в рабочих клубах и красноармейских казармах, в Кронштадте и на фортах, в Смольном и на митингах в цирке «Модерн», в окрестностях города, на передовых позициях фронта.

Правда, это не мешало Мгеброву-актеру одновременно участвовать в представлениях «Царя Эдипа» на арене цирка Чинизелли. Мгебров играл прорицателя Тиресия, роль Эдипа исполнял Юрьев. Премьера состоялась 21 мая 1918 года — в промежутке между вечерами Гастева и Маркса. По-видимому, Мгебров искренно не видел различий между этими типами массовых зрелищ.

Зрелища Пролеткульта, созданные энтузиастами-мечтателями, совершенно по-своему отразили настроения эпохи — в космических славословиях труду, пролетариату, революции, в намеренно аллегоричных образах-схемах. Народ действовал в виде безликой массы, охваченной единым волевым порывом, движущейся и говорящей «коллективно», «соборно». Индивидуальные характеры отсутствовали.

Пролетарский поэт — москвич М. П. Герасимов описал один из вечеров петроградского Пролеткульта: «С поднятием занавеса перед зрителями предстала некая пещь огненная в кубистско-футуристическом стиле, густо залитая пунцовым светом, и сразу же началось внешнее действие, коллективная читка…»[[740]](#footnote-741) В этой зарисовке схвачены характерные черты выразительности раннего Пролеткульта.

Мгебров рассказывал потом, как выглядели поставленные им стихи. На постаменте, окруженном сотней протянутых рук, высился недвижный чтец с обнаженным торсом, в кожаном фартуке на поясе. Он начинал читать «Башню» Гастева. Хор то подхватывал, то перебивал его речь. Издалека звучала негромкая музыка, сцену заливало алое зарево света. В монументальной статике символизировалась «борьба рабочего класса»[[741]](#footnote-742). Как {303} вспоминала Чекан, «стихотворение Гастева “Думы работницы” было инсценировано на фоне нежно-зеленого весеннего леса. Я изображала работницу-девушку, мечтающую о новой жизни среди машин, украшенных цветами и алыми знаменами»[[742]](#footnote-743).

Весьма красноречиво описала Чекан вечер Кириллова, поставленный ею самой «в плане Поэтического Театра. Постановка воспроизведена была на обнаженных конструкциях рельсоподобных станков, как бы вырванных кусков заводских балок, освещенных ярким светом электрических ламп-прожекторов». Стихи исполнял «женский ансамбль коллективного чтения», а в завершение программы А. А. Корвин выступила в пластическом этюде, изображая закованную Свободу, рвущую цепи[[743]](#footnote-744). Танец Свободы закрепился в репертуаре студии. Чекан вспоминала, например, концерт в здании биржи, где Ада Корвин исполняла этот танец «в легкой алой тунике, босая, на каменных плитах огромного зала среди краснофлотцев»[[744]](#footnote-745).

Стихи Уитмена давались уже несколько сложнее, в зримых контрастах, с намеками на действие. В смене контрастов шла, например, открывавшая вечер «Европа». В глубине пролегал огненный помост, справа, на высоком постаменте, стояла символическая «Европа». Наклонное пространство перед помостом покрывали фигуры девушек в белых одеждах и юношей в белых блузах-апаш с красными и черными кушаками. Как рассказывал Мгебров, «густой, низкий мужской голос вдруг нарушал торжественность экстаза»[[745]](#footnote-746), произнося первую строчку, хор мужских голосов развивал тему, слова о надежде и вере произносили, перекликаясь, три группы женских голосов. По огненным мосткам в толпу врывались, один за другим, суровые вестники, бросая на бегу скорбную или призывную стихотворную строчку в вскипающий встречный прибой голосов хора. Постепенно все растворялось в потоке красного цвета. «Как только исчезал народ, кроваво-красный свет еще больше сгущался, особенно над Европою. Теперь нарушалась ее строгая статика, она никла, и лишь движением рук к глазам опущенной головы она как бы воплощала собою скорбь и страдание, о которых только что прокричал народ». Из‑за кулис, приближаясь, неслись звуки «дане макабр» — «пляски смерти», сопровождаемые сатанинским хохотом, из алой световой завесы, как в гиньоле, на передний план наплывали уродливые социальные маски — король, генералы, законники, палач в красной рубахе с огромным топором на плече, они вступали на огненный помост и пропадали, подобно наваждению. «Мычащие звуки, издаваемые королем, забавны, — писал А. Р. Кугель, — хотя сказочно лубочная берендеевская трактовка этих персонажей, по-моему, совершенно не соответствует {304} патетическому стилю Уитмена»[[746]](#footnote-747). Однако самый путь развертывания поэтической строчки в движущийся сценический образ, при внутреннем сопротивлении критика, был схвачен зорко. Появлялся народ, притихший, подавленный. Его жалобы и исступленные протестующие возгласы перемежались отголосками далекого адского хохота. «Деспоты громко смеются», — пояснял голос из хора, и «вся сцена погружалась в жуткий мрак, — рассказывал Мгебров. — Толпа никла к земле. В глубине раздвигался задник, и в серебряно-лунном свете несколько девушек поддерживали тело умученного юноши с окровавленными головой и лицом. Картина. За сценой хор пел кантату»[[747]](#footnote-748). Толпа не сразу выходила из оцепенения. Наконец кто-то поднимался над поникшими телами, вскакивал на помост, бросал зажигательный призыв — и, по словам Мгеброва, «теперь уже начинался настоящий экстаз». После пылкой переклички голосов сцену опять заполняли десятки радостно поющих юношей и девушек «в праздничных и светлых одеждах, с лавровыми и пальмовыми ветвями в руках». Мгебров добавлял, что каждый раз после этого зрелища «в зрительном зале стоял вой от восторга»[[748]](#footnote-749).

Пресса это подтверждала. В отчете «Красной газеты» говорилось, что «особенно захватывающее впечатление произвело чтение стихов “Европа” и “Тебе”… Исполненное хором посреди зала дало еще невиданный образец совместного переживания всех присутствующих без разделения на актеров и зрителей. Новое искусство ясно заблестело своим ярким светом. Однако хотелось бы видеть больше законченности и определенности в исполнении»[[749]](#footnote-750). «Исполнение учениками студии произведений Уитмена и самая инсценировка полны новизны и смелых поисков на непроторенных еще путях искусства», — отмечалось в другом отчете[[750]](#footnote-751). И даже недоброжелатели спектакля признавали, что те инсценировки, «на которые не было потрачено лукавых мудрствований, под стать и не специфическому пролеткультному театру. Таковы “Мы, двое мальчишек”, “Песнь рассветного знамени”, “Городская мертвецкая”. В первой из них чувствовался вкус режиссуры и свежесть переживаний исполнителей. Вторая постановка тоже удачна, в третьей хороша декорация, но исполнитель — чтец совсем кустарного свойства. Исполнение, впрочем, хромало и в других постановках»[[751]](#footnote-752).

Мастерства студийцы, в самом деле, пока что не нажили. Но упреки касались не их одних. Чтецом в «Городской мертвецкой», {305} например, был руководитель студии Мгебров, и об этом номере еще будет сказано несколько слов. Пока же важно констатировать, что залу передавался искренний подъем исполнителей, пускай и неопытных. Заразительность воздействия у некоторых студистов была поистине самородной. «Особенно увлекал за собой всех в Уот Уитмене, — вспоминала Чекан, — рабочий-артист Антонов, который с поразительной легкостью заучивал огромнейшие страницы уитменовских поэм»[[752]](#footnote-753). Однако именно этот «одаренный природой» актер и другой студист, М. И. Вольский (впоследствии, с осени 1923 года, работавший в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина), через полтора года возглавили оппозицию против Мгеброва и Чекан, пародируя их эстетические приемы.

А приемы были достаточно однообразны. Как экстатическое исповедание символа веры исполнялась «Песнь рассветного знамени». Об этом прямо свидетельствует Чекан: «На фоне звездного неба, в зареве алого заката с вершины горы я призывала к Красному знамени в порыве страстной веры мальчика, рвущегося к знамени, бросающего старика отца, который утверждал безумие мальчика. Четвертым действующим лицом был поэт, воспевающий Знамя… Оркестр могучими звуками разворачивал Интернационал… Бывали моменты, когда мне приходилось олицетворять Знамя, оставаясь одной, только под звуки оркестра»[[753]](#footnote-754).

Вторая часть уитменского вечера открывалась стихами «Городская мертвецкая». Мгебров, изображая лирического героя Уитмена, в задумчивости начинал чтение перед опущенным занавесом:

У городской мертвецкой, у входа  
Праздно бродя, пробираясь подальше от шума,  
Я, любопытствуя, замедлил шаги.  
Вижу: отверженный труп — проститутка  
Простерлась на мокром кирпичном полу — никому не нужна…

Последние слова иллюстрировались наглядно. Раздвигавшийся занавес открывал морг, труп женщины на голом кирпичном полу, прикрытый простыней и освещенный лучом света из узкого окна наверху. Сняв шляпу, прохожий становился у трупа на одно колено и под хор тихих голосов читал монолог — «гимн человеческому телу, вернее женскому телу, как прекрасному дому души»; так писал Мгебров в своей книге[[754]](#footnote-755).

Пролеткультовский драматург Д. А. Щеглов, снабдивший труппу Мгеброва пьесой «9‑е Января» («Гапон»), с большим сарказмом вспоминал о вечере Уитмена:

{306} «На сцене лежала женщина под простыней. Это была балерина Ада Корвин. Возле нее стоял “коллективный хор”, и Мгебров неврастенически читал:

О святая, о женщина!  
Ты мертвецкая страсти!

Было что-то безвкусное, декадентское и… провинциальное в этой “философии” и в том, *как* это преподносилось»[[755]](#footnote-756).

Щеглов принадлежал к пролеткультовцам ортодоксального толка, от которых Мгебров, Чекан и их театр вскоре откололись. Но и с поправкой на групповые пристрастия нельзя не видеть, что в словах Щеглова был здравый смысл.

Воспоминания Щеглова датированы 1948 – 1952 годами. Впрочем, и в свое время, в 1918 году, голоса пролеткультовцев расходились.

Москвич М. П. Герасимов, видевший вечер Уитмена, резко осудил его за искусственность и схематичность подачи, за то, что актеры-апаши со свирепыми лицами «все время старались кого-то запугать, недоставало только нахлобученных кепок и кинжалов. Истерические выкрики и отдельные возгласы порой сливались в еще более крикливый пафос ансамбля». Герасимов предостерегал «товарищей питерцев» от крикливости: «Истерически-крикливый пафос не художественен и не пролетарский по своему существу, а чисто интеллигентский, мещанский по духу. Рабочему чужда манерность»[[756]](#footnote-757). Напротив, петроградский поэт В. Т. Кириллов писал, что зрители испытывали «глубокое, граничащее с религиозным экстазом, волнение, когда зазвучали слова Уота Уитмена, пророка грядущей коммуны и братства всех. Его светлый дух витал в зале, переполненном пролетариями…»[[757]](#footnote-758) Образность поэта-рецензента («религиозный экстаз», «пророк», «светлый дух») была под стать образности зрелища: эстетика петроградского Пролеткульта выразила себя здесь в характерных чертах. Характерным было и несходство оценок: решая близкие задачи, разные группы внутри Пролеткульта жили на редкость недружно.

*Темы* подобных инсценировок казались Мгеброву революционными. Было бы антиисторичным отрицать эту революционность. Однако *эстетика* Мгеброва-режиссера содержала в себе не много революционного. На свой лад обнаруживалась связь ходовых концепций Пролеткульта с идеями театра русского символизма, в котором вырос Мгебров. Как ни открещивался Пролеткульт от всякого наследия прошлого, оно заявляло о себе — иногда в весьма непредвиденных образцах, повернутых вкривь и вкось. И как ни отпирался Мгебров в своих мемуарах {307} от связи с пролеткультовской ортодоксией, она выступала воочию: в абстрактной символике его «коллективистских» инсценировок, в космизме мотивов и образов, столь близких поэтам Пролеткульта — тому же Герасимову и тому же Кириллову. Статуарные позы девушек в белом, воздевающих руки к боготворимому символу, световые зарева, пляска смерти и адский хохот — все это давно полюбилось символистскому театру. Больше того, было это и в утопических мечтах о театре будущего, относящихся к эпохе между двух революций.

Например, в 1908 году Луначарский мечтал о таком социалистическом театре, где народ станет справлять «праздники самозабвения — в минутах оргийного ликования, и праздники самоуверенного вызова будущему… То и другое, как мне думается, — продолжал Луначарский, — найдет себе место в свободном религиозном культе будущего. Свободный, художественный, постоянно творческий культ превратит храмы в театры и театры в храмы. Общественный театр будет местом коллективных постановок трагедий, долженствующих поднимать души до религиозного экстаза»[[758]](#footnote-759). За десять лет, минувших с тех пор, Луначарский ушел от попыток примирить религию и символизм с социализмом. Но за них крепко держались пролеткультовцы вроде Мгеброва, как видно, решив, что теперь-то, с революцией, и настал черед осуществить их сценически. Вот этот ревностный пыл верующих в труд, в пролетариат, эта культовость, это оргийное ликование и стали основой воздействия для инсценировок Мгеброва. Впрочем, Луначарский с интересом относился к подобным опытам. Он даже произнес слово об Уитмене в одном из антрактов программы.

С уважительным недоумением писал по этому поводу А. Р. Кугель: «Было, несомненно, нечто крайне оригинальное и совсем необыкновенное в том, что “народный комиссар”, ну, скажем “по-буржуазному”, министр, в пальто и шляпе стоит на авансцене и разъясняет аудитории поэта Уота Уитмена. Тут, действительно, есть некая демократическая простота, как раз в духе американского поэта». Кугель признавал также, что в речи наркома имелись «мысли и идеи, а не одни лишь митинговые слова». Но, не сомневаясь в демократизме оратора, критик глубоко усомнился в демократизме самого зрелища, его сути, стиля, эстетических истоков. «Пролеткульт, надо полагать, преполезное учреждение, — писал Кугель, — но я думаю, что все это не театр». Зрелище претило ему своей литературщиной, напоминая о театральном декадансе предреволюционной поры, о путях, которыми «шли все эти постылые, разложившие театр, движения среди самых последних упадочников и модернистов. Здоровый демократизм с особенною настойчивостью требует естественного, {308} здорового театра — хорошего, простого исполнения хороших, простых пьес». И критик порицал за книжность «театральные опыты тех наиболее симпатичных и просвещенных “пролеткультов”, к которым г. Мгебров может смело отнести свои опыты»[[759]](#footnote-760).

То, что Мгебров и Чекан принимали за поэтический театр, не могло быть таковым, поскольку театральный образ там существовал лишь как иллюстрация образа литературного, как наглядно-пояснительная добавка к нему. Прием, показавшийся любопытным в одном случае, не мог сойти за универсальный. Он быстро исчерпал свои возможности, а в некоторых случаях граничил с самопародией.

Инсценировки Мгеброва по справедливости не удовлетворили поборника реалистических традиций Кугеля. Но они были полярно противоположны и тогдашним исканиям Мейерхольда, имевшим целью изгнать литературу из театра. Оба, и Мейерхольд, и Кугель, сошлись бы, наверное, в том, что признали бы инсценировки Мгеброва антитеатральными, — каждый со своей точки зрения. В те времена это было бы крайностью полемического неприятия. Свою роль в воспитании героических чувств зрелища Мгеброва бесспорно сыграли. Но их пора быстро проходила. Наставало время подумать о театре.

## Арена пролетарского творчества

Испытанная образность метила, между тем, и последовавшие вскоре спектакли. Их начали готовить осенью 1918 года. Печать сообщала, что Мгебров, с отъездом Игнатова ведавший Тео петроградского Пролеткульта, «составил инструкцию, согласно которой в Пролеткульте будет образовано ядро настоящей труппы»[[760]](#footnote-761). 7 октября была создана Арена пролетарского театрального творчества. Функции разделились. Студия решала учебно-тренировочные задачи, Арена показывала инсценировки и пьесы. Работали там в основном одни и те же люди: ответственный руководитель Бессалько, главный режиссер Мгебров, руководительница студийной группы Чекан; председателем месткома стал актер Арены М. И. Вольский. Пластику преподавала в студии А. А. Корвин, умершая от тифа в марте 1919 года, во время фронтовой поездки Арены, декламацию — В. В. Чекан, грим — В. П. Лачинов. Студисты слушали лекции по истории театра, психологии сценического творчества, литературе. Правда, Чекан признавалась, что «молодежь часто свирепствовала и не хотела читать басни Крылова, понижая и повышая {309} голоса; также иногда после пламенных репетиций Мгеброва неохотно шла и на систематизированную гимнастику Ады Корвин»[[761]](#footnote-762). Руководители, как могли, старались ввести занятия в регулярное русло и разъяснить студистам пользу учебной подготовки. С этой целью Чекан прочитала особый реферат, напечатав его затем в пролеткультовском журнале[[762]](#footnote-763). Притом «баснями Крылова» учителя не злоупотребляли. Поэт В. А. Пяст вспоминал уроки декламации, которые давала Чекан: «Артистка спрашивала учениц расписанные ею прежде — каждой по одному — стихотворения из новенькой — “vient de paraître” — книжки “пролетарского поэта” А. Крайского “Улыбки Солнца”. Затем работницы, ставши в группу, говорили хором стихи В. Кириллова и И. Ионова… Мне как-то сразу стало ясно, что свои, рабочие поэты гораздо больше говорят ученикам, чем все другие, — по крайней мере, в данный “момент”»[[763]](#footnote-764).

Керженцев в Москве хмуро воспринял весть об организации «настоящей труппы». Для него, как уже говорилось, главным было студийное самовоспитание, а не театральная деятельность. Он с неудовольствием писал: «Петроградский Пролеткульт попытался создать одну центральную труппу с новым образцовым репертуаром (инсценировки стихов Гастева, Уитмена) и показать своего рода образцовый театр нового рода. Питерцы главное внимание обратили на новый репертуар, пренебрегая и техникой выполнения, и работой над пролетарскими актерами…»[[764]](#footnote-765) За технику Керженцев заступался, противореча себе. Но, действительно, слишком еще слабы и неопытны были актеры петроградской Арены.

И не в том состояла беда, что показанные питерцами инсценировки, особенно их режиссура, то и дело отклонялись от пролеткультовских заповедей. Система воспитания и предшествующий небольшой сценический опыт не помогали раскрыться актерским индивидуальностям, а, напротив, нивелировали их. К встрече с пьесами Арена была не готова, к ним обращались под нажимом местного пролеткультовского руководства, против воли Мгеброва, не без страха бравшегося за драматургию как таковую.

Первой работой Арены явилась еще не шедшая в России драма Ромена Роллана «Четырнадцатое июля», поставленная Мгебровым под названием «Взятие Бастилии». Премьера была подготовлена, как и прежние, в короткий срок — к первой Октябрьской годовщине. Между тем задача выдалась сложная: {310} при всем желании «играть», никогда раньше пролеткультовским актерам не приходилось воплощать индивидуальные характеры. С этим во многом и связана была перестройка студийной работы. Мгебров признавался в своей книге: «Мне, как руководителю отдела, было очень грустно отступать от нашего первоначального пути. Я прекрасно понимал, что постановкою пьесы мы значительно ломаем наш совершенно исключительный путь поэтического театра, по-уитменовски широко вовлекающего каждого в общий ритм, но выбора не было. От нас настоятельно требовали этой постановки». Утешался Мгебров тем, что находил в драме Роллана близость к своим излюбленным массовым действам: «Я все внимание свое сосредоточил главным образом на постановке именно массовых сцен»[[765]](#footnote-766).

В центральных ролях выступали профессионалы: Мгебров — капрал Гош, Чекан — актриса Конта. Но навыки «первоначального пути» сказывались и здесь. Образы обобщались до символов. Чекан, по ее словам, изображала Конта в «алой одежде, с алым плащом и фригийской шапочкой на белокурых волосах», пластика строилась «в античных позах»[[766]](#footnote-767). Остальные роли были сведены к эпизодическим. Марат появлялся только однажды, в саду Пале-Рояля, с небольшим монологом; роль исполнял В. Д. Озимин, начинавший еще в театре Балтийского завода. Сократился и текст Камилла Демулена — М. И. Вольского. Многие роли вообще проходили как голоса из толпы. Это не было большой вольностью режиссера, поскольку и Роллан отвел важное место репликам массы. Например, в первом акте, в саду Пале-Рояля, толпа весело поносила аристократов. Вскарабкавшись на плечи дюжего носильщика, парижский гамен бойко отвечал на его прокурорские вопросы, одновременно шутливые и суровые, вызывая смех на сцене и в зале. Гамена играл семилетний сын Мгеброва и Чекан, Николай. Он тоже появлялся в «общих планах» революционной массы.

В интервью после премьеры Мгебров признавался: «Эта собственно романтическая вещь не совсем в плане нашего театра… Я думал поставить эту грандиозную вещь на площади, и такая постановка, конечно, производила бы более внушительное впечатление. На фронте, куда мы поедем после празднеств, мы и будем исполнять пьесу под открытым небом». Он добавлял, что в спектакле «было занято полтораста человек. Могло бы быть двести, если бы хор Пролеткульта не отправился на фронт»[[767]](#footnote-768).

Подход к драме Роллана как к массовому действу был закономерен по тем временам. Спектакль Пролеткульта даже уступал другим тогдашним постановкам этой пьесы по количеству {311} участников. Например, театр Балтфлота, одним из руководителей которого — до организации «Вольной комедии» — был Л. В. Никулин, привлек к участию в массовых сценах до тысячи человек. Все же пролеткультовское понимание массовости имело свою специфику.

Беря из пьесы то, что относилось к бунтующей толпе, минуя конкретные характеры и судьбы большинства персонажей, Арена Пролеткульта снова служила патетическую мессу во славу отвлеченно понятой революционности. «Главная суть пьесы — массовые сцены, стихийное соборное действо, которое разливается как кипучий поток», — писал критик-единомышленник в отзыве на спектакль[[768]](#footnote-769) и ставил это в особую заслугу Арене.

Живые комические сценки выплескивались на поверхность безликой, в самых общих чертах разработанной толпы и тотчас поглощались опять. Они лишь оттеняли суровую героику массы как главного героя спектакля. Зрителю предоставлялось ощутить себя частицей этой монолитной массы, раствориться в ней чувствами и волей, мысленно присоединиться к хору, «соборно» славящему коллективный подвиг и коллективную веру.

Как и прежние инсценировки, спектакль вывозили на различные клубные площадки, поближе к рабочим. «И на Стеклянном заводе, и в Народном доме, и на заводе Речкина, и, наконец, на импровизированной сцене в Смольном эта социальная драма встречается с таким же энтузиазмом, с каким она исполняется артистами Пролеткульта», — свидетельствовал упомянутый рецензент «Грядущего». По его словам, в Пролеткульт поступали «бесконечные благодарности по поводу этой пьесы и приглашения играть еще во множестве районов». Если оставить в стороне пролеткультовскую похвальбу (чего стоят слова о «множестве районов»!), а исходить из логики обстоятельств, то воздействие спектакля, местами в самом деле зажигательное, можно считать воздействием литургического порядка: масса на сцене справляла празднество революции. Образы же оказывались лишь оболочкой соответствующих идей и девизов.

Свою собственную Бастилию, Бастилию живых человеческих характеров, пролеткультовцам взять приступом не удавалось. В твердыне зияли бреши, но она все еще прочно сдерживала лобовой натиск штурмующих.

Если индивидуализация и имела место в зрелищах Пролеткульта, то не по отношению к характеру, личности, а по отношению к сословию, классу. Зрелищем подобного рода явилась и следующая постановка. 29 декабря 1918 года была показана пьеса П. К. Бессалько «Каменщик» («Башня Коммуны»). Критик «Грядущего» писал о премьере, не жалея превосходных степеней: «Петербургский пролетариат… почувствовал настоящую красоту, испытал, пережил настоящий восторг… Эта пьеса {312} ударила с особенной силой по струнам сердец слушателей, преимущественно рабочих, вызвала непередаваемый восторг, бурнопламенную благодарность, как автору, так и режиссеру, тов. Мгеброву, и всей художественной арене Пролеткульта…»[[769]](#footnote-770) Событие действительно оказалось заметным, но мало какой театр слышал подобные похвалы в печати…

В пьесе Бессалько дряблому буржуазному интеллигенту — архитектору противостоял смелый молодой пролетарий — каменщик. Оба персонажа только противопоставлялись, только сравнивались: до схватки характеров драматургия не подымалась. Архитектор, деятель кабинетный, неуверенно держался на строительных лесах, падал и разбивался. Так начиналась пьеса.

Мгебров усилил коллективистские мотивы действия. У Бессалько пьеса открывалась диалогом каменщика и маляра, висящего в своей люльке у стены строящегося дома. Спектакль предпослал диалогу развернутую массовку. Вертикальная мизансцена, с ее предварительно заявленной темой высоты, опиралась на широкую пространственную горизонталь толпы. «Мы ввели в этот акт массовые сцены, чего не было у Бессалько… — писал Мгебров. — Внизу, у стены каменщики в однотипных производственных костюмах. Слышатся удары молотков. Звонкая песня оглашает воздух. Много движения. Много бодрого смеха. Кипит производительная дружная работа…»[[770]](#footnote-771)

На этом фоне и появлялся архитектор, надменный сухарь, чужак, враг, застегнутый на все пуговицы. Подзадоренный женой («Я не могу любить строителей, которые не бывают на верху своей постройки, а ты принадлежишь к их числу»), архитектор подымался на леса.

— Слушай, не делай этого; у тебя закружится голова, — насмешливо говорила жена.

— Я докажу, что творец стоит выше творимого, — следовал ответ.

Архитектор подымался с пролета на пролет. «Падение его изображалось вполне натуралистически: сверху летела огромная кукла», — рассказывал Мгебров[[771]](#footnote-772).

Ситуация напоминала отчасти о «Строителе Сольнесе», этом суровом гимне-отповеди индивидуализму. Точно так погибал Сольнес в финале. Бессалько как бы начинал тем, чем кончал Ибсен. Но куда больше Ибсена повлияли на пьесу предшествовавшие инсценировки по стихам пролетарских поэтов.

Жена архитектора в пьесе Бессалько (роль играла Чекан), воочию наблюдая все преимущества молодого, отважного и жизнерадостного каменщика Петра, без раздумий соединялась с ним. Он-то не боялся высоты! Напротив, сделавшись сам строителем, этот антипод Сольнеса начинал сооружать башню {313} небывалых размеров. Образ гастевской «Башни», полюбившийся Пролеткульту, вздымался до небес.

Гастев заканчивал свою «Башню» пылким призывом:

И иди —  
И гори,  
Пробивай своим шпилем высоты,  
Ты, наш дерзостный башенный мир!

Бессалько разворачивал этот призыв в положениях пьесы. Но и у него на первом плане была система призывов; символика образов возникала уже внутри этой ведущей системы.

«Только неистовое племя титанов может начать строить Башню Коммуны… — заявлял, например, творец-каменщик. — Целым миллионом мы будем работать день и ночь. Огонь, железо и камень мы соединим воедино. Целый год будет стоять грохот над городом. Но, наконец, башня упрется в небо, и небо покраснеет от раны, нанесенной ему стальным шпицем башни».

В самом деле, к финалу каменщик взбирался на свою башню, улыбаясь встречным птицам, пересекая облака, и водружал красное знамя.

В схематичных образах пьесы, которую пролеткультовский педагог В. П. Лачинов мягко пожурил за «примитивность»[[772]](#footnote-773), воплощалась искренняя романтическая мечта о будущем, о его победных высотах. Символика огня, железа и камня была вообще характерна для Пролеткульта времен его зарождения. Однако, привычно повторяясь, такая образность утрачивала и непосредственность, и силу воздействия.

Уже через год, в апреле 1920 года, печать выносила строгий приговор пьесе и спектаклю. «Театр имеет свои законы, и на телеге их не объедешь, — писал С. А. Гарин. — “Каменщик” Бессалько беспомощно слаб и для сцены вовсе не подходит; вообще это даже не пьеса (отсутствие какой-либо завязки, да и вообще самого действия), а просто отдельные сцены, если хотите — сценарий, живые картины». О постановке Мгеброва критик писал еще того резче: «Массовые сцены совершенно не разработаны», «центр второй картины также парализован исполнением и трактовкой артистов». И заключал: «Любопытна проба, интересен опыт, увлекательно искание — но любительство всегда скучно, неуклюже-буднично»[[773]](#footnote-774). Можно было по-разному расценивать суть творческих задач «Каменщика». Но решала их Арена неуверенно, робко, выставляя напоказ уязвимое в пьесе.

По стилю спектакль перекликался с первыми стихотворными инсценировками Пролеткульта. К такому стилю пролеткультовцы особенно тяготели, но меньше всего он им давался на материале собственно драматургическом. Чтобы еще яснее {314} выделить преобладающую линию своих поисков, Арена в вечер премьеры «Каменщика» показала и другую новинку — инсценировку «Восстания» Верхарна: она восходила к хоровой декламации литмонтажей, с перекличкой групп, с выкриками на бегу. Мгебров подробно описал эту свою постановку в мемуарах. Вот как выглядел финал: «Конец стихотворения, весь в отдельных стремительно сыплющихся обрывках слов, сливался с зажженными факелами, которые в стремительном беге мелькали по сцене в руках мятущихся фигур, доходивших до последнего исступления и заканчивавших это метание строгой монолитностью»[[774]](#footnote-775). Стихийно разбросанные слагаемые сбивались в единый образ борьбы.

Критик «Грядущего», не скупясь на похвалы, писал, что «Восстание», как и пьеса Бессалько, «также имело колоссальный успех», и воздавал почести Арене, «блестяще, с большим подъемом и любовью исполнившей обе вещи»[[775]](#footnote-776). Действительно, искренний пафос «Восстания», плеск знамен, хоровые клятвы и исступленные выкрики заразительно воздействовали на зал. В инсценировках и литмонтажах возвещались символы новой правды.

Насколько специфичны были эти жанры для пролеткультовских подмостков, видно из того, что как раз инсценировкой «Восстания» Верхарна начала свою работу в 1918 году Центральная студия московского Пролеткульта.

Студисты Мгеброва были бескорыстно преданы делу и самозабвенно верили в аксиомы «соборности». Они работали в голодном и холодном Петрограде до тех пор, пока полное отсутствие топлива не заставило их прервать спектакли. Тогда они перенесли свою деятельность на фронт. Петроградские пролеткультовцы выступали перед бойцами Западного фронта — в Пскове, Риге, Двинске, Юрьеве, потом отправились на Северный фронт[[776]](#footnote-777).

С этим должны были считаться и противники Мгеброва внутри Пролеткульта. Щеглов свидетельствовал: «Что вызывало почтительное отношение к группе Мгеброва, так это только то, что она все время в буквальном смысле “воевала”, то есть проникала на самый фронт, и это в какой-то мере оправдывало художественную неполноценность спектаклей»[[777]](#footnote-778).

9 февраля 1919 года Арена возобновила работу в Петрограде[[778]](#footnote-779). А 1 мая была показана «Легенда о Коммунаре»: ее передал Мгеброву писатель-самоучка П. С. Козлов, автор пьесы «Из жизни» (1907), а также двух сборников прозы — о последнем Горький писал Козлову 28 октября 1915 года: «На мой {315} взгляд, у вас есть способности, и вам необходимо учиться, чтобы развить их»[[779]](#footnote-780). Обстоятельства войны не благоприятствовали этому пожеланию. Козлов был мобилизован. Ко времени встречи с Мгебровым рядовой боец Козлов служил в Политуправлении Балтийского флота. Это не мешало ему отдавать литературе свободные часы. «Легенде о Коммунаре» непосредственно предшествовала трехактная пьеса «Обреченный» — об участи солдата, изувеченного на войне. Ее показал 15 апреля 1918 года один из театров-однодневок тех времен — так называемый «Театр писателей». «Как ни была отвратительна игра “артистов” “Театра писателей”, пьеса все-таки имела большой успех», — находил рецензент[[780]](#footnote-781). Успех был, однако, преувеличен: и пьеса, и сыгравший ее театр быстро окончили свои дни. Имя Козлова ничего не сказало Мгеброву, когда матрос в бескозырке и бушлате вручил ему «Легенду о Коммунаре».

Жанровое определение «легенда» недаром вошло в заголовок пьесы. О совершившейся революции там говорилось как о рождении нового мифа, — быль о современности передать было еще не под силу, да и не только пролеткультовцам. Символизация современных мотивов уже успела достаточно заявить себя в практике раннего Пролеткульта: больше всего на стихотворном участке этой практики, а затем и на сценическом.

Опыты нового «мифотворчества» восходили к революционным идеям молодого Рихарда Вагнера, ориентировались на некоторые эстетические положения Ромена Роллана. Искренние по задачам, они и в самом деле не лишены были по тем временам актуальности, ибо отражали определенные формы стихийного сознания масс.

В «Легенде о Коммунаре» разрабатывалась такая система укрупненных символов, которая позволила бы показать будущее, захватывающее величием. Будущее и прошлое, свет и тьма, свобода и рабство — все проходило в противопоставлении, но для настоящего места не оставалось. Так же противопоставлялись герой — Коммунар и толпа — рабочие. Коммунар, подобно мессии, вел страждущих через некую пустыню в царство свободы. И хотя в финале Коммунар объявлял: «Наш путь, товарищи, закончен. Мне настало время раствориться в вас… Не я вел вас, а вы сами шли, истерзанные рабством, к свободе», — эти слова не вытекали ни из логики происшествий, ни из соотношения образов. Зрелище едва ли можно было согласовать с идеей пролетарского гимна: «Никто не даст нам избавленья, ни бог, ни царь и ни герой»; идея была перетолкована весьма вольно.

{316} Начиналось действие на горных высотах, в дремучем первобытном лесу. При свете луны деревья походили то на гигантские водоросли, то на щупальца осьминога, то на колонны храма. В горе зияла пещера, у входа Мудрец в колпаке звездочета листал древний фолиант под охраной Мысли, опершейся о меч. В фолианте было предсказано рождение Коммунара, освободителя рабочих. Мудрец читал: «Он выведет заключенных из темниц, разобьет оковы рабства и освободит человечество. И, может быть, вначале не поверят ему, и многие отвернутся, но победит он… И люди поверят ему и пойдут за ним, и он приведет их в страну счастья». Собственно, так с самого начала был задан мистериальный «сюжет» предстоящего шествия к земле обетованной.

А пока что, выполняя древнее пророчество, символические персонажи — Сын Солнца и Сын Земли занимались привычным пролеткультовским делом: били молотом по наковальне. Из куска железа они ковали сердце Коммунара, приговаривая:

Тверд и мощен наш удар,  
Коммунар! Коммунар! —

а Счастье бросало на наковальню цветы. Сцена несколько напоминала известный эпизод в кузнице Миме из вагнеровского «Зигфрида». Но, как писал В. Б. Шкловский о «революционной Вампуке» Пролеткульта, «ковка сердца Коммунара — это Вагнер, воспринятый по либретто»[[781]](#footnote-782).

Из кустарника щерились хари недругов: Вампир, Зло, темные силы стонали, скрежетали зубами, пытаясь помешать добрым гениям, но тщетно. С восходом солнца из железа и пламени рождался Коммунар — М. И. Вольский. Черные волосы свисали до плеч, обнаженное тело перехватывал пояс с эмблемой серпа и молота. Добрые силы приветствовали и наставляли героя. Мудрец набрасывал на него золоченую мантию-хламиду и дарил кольцо. Мысль вручала ему свой меч, Сын Земли — красное знамя. Счастье надевало ему на голову венок. Посылая Коммунара к людям, Мудрец говорил: «Помни, тебя нет, — ты в них». Коммунар клялся служить угнетенным и под звуки гимна небожителей отправлялся в путь.

Но в дальнейшем получалось не так, как рассудил Мудрец: был только герой и не было как раз людей, личностей; их заменяла пассивная, безликая масса.

Во втором действии — в фабричном цеху копошились изможденные рабочие с зеленовато-землистыми липами. Капиталист и надсмотрщики измывались над жертвами. Но жертвы уже прослышали о своем избавителе, «тихо и радостно», как писал Мгебров[[782]](#footnote-783), рассказывали о нем друг другу. Внезапно красный {317} свет заливал сцену, и под пение незримого хора в огромном фабричном окне являлся народу мессия — Коммунар. Он обращался к рабочим с речью: «На великую борьбу с угнетателями я призываю вас. Все, как один, на борьбу! Вперед!» Красный свет угасал, сменялся прежним, мутно-зеленым. Коммунар исчезал. Надсмотрщики с бранью разгоняли зачарованную толпу. В третьем действии Коммунар таким же образом представал перед шахтерами.

Четвертое действие у Козлова названо «Бунт», но вернее было бы назвать его хождением по мукам. Мгебров так описывал это действие спектакля: «Часть пустыни с огромным каменистым ущельем, тянущимся ввысь. Солнце освещает только верхнюю часть ущелья. Старики, женщины, дети и взрослые расположились по камням. Они отдыхают от трудного, долгого пути; их лица измождены, их ноги в крови и одежды их рваные… Они все ропщут… Они не знают, куда ведет их Коммунар… Он им так много обещал, и ничего еще этого нет; они жалеют даже о прошлом…»[[783]](#footnote-784)

Тогда из оркестровой ямы подымалась изнуренная женщина в лохмотьях и страстно убеждала путников верить Коммунару. Виктория Чекан наполняла эту речь таким же трагедийным пафосом, с каким когда-то играла Лауренсию. Но роли были несравнимы. На этот раз «слов в монологе не хватало для воспроизведения грядущих дней, — пишет Чекан, — и на каждом спектакле мне приходилось прибавлять текст»[[784]](#footnote-785). Заклиная толпу, взывая к стойкости, женщина подымала на руки маленького сына. И все же толпа колебалась. Лишь появление Коммунара возвращало веру.

«Но здесь, — писал Мгебров, — автор с большим энтузиазмом награждал толпу весьма радостной неожиданностью». Оказывалось, путь был уже пройден, цель достигнута. «Больше не нужно этого, — объявлял Коммунар. — Братья и сестры, путь ваш окончен…» И счастливые путники направлялись к вершине скалы. «Толпа, охваченная волненьем, с гимнами и песнями шла за Коммунаром»[[785]](#footnote-786).

После короткой интермедии, в которой по просцениуму в панике убегали Николай II, кайзер Вильгельм и их приближенные, следовал апофеоз. Там, по словам Мгеброва, «как во всякой настоящей феерии, было много света, музыки, пения, танцев, юности и красоты». Чекан появлялась уже в виде «освобожденной женщины Труда с серпом в руках, радостной, в светлой тунике»[[786]](#footnote-787). Девушки в светлом вздымали ввысь гирлянды и золотые колосья, юноши — золотые серпы и молоты. Шелестели {318} знамена. Коммунар произносил речь о победе, все пели «Первомайский гимн», написанный В. Т. Кирилловым:

Сестры, наденьте венчальные платья,  
Путь разукрасьте гирляндами роз,  
Братья, раскройте друг другу объятья:  
Пройдены годы страданий и слез…

Исполнялся танец труда, переходивший в живую картину.

Пролеткультовский спектакль эволюционировал: из литургического действа превращался в мистериальное. В «Легенде» уже откровенно шло священнослужение во славу Коммуны, насыщенное митинговыми клятвами и призывами. Эта «мистерия всерьез» была полной противоположностью «Мистерии-буфф», показанной в Петрограде в ноябрьские дни 1918 года. И не только в том была разница, что Маяковский и Мейерхольд дерзко снижали мистериальные формы площадной буффонадой. Главное — люди труда, «нечистые» действовали в «Мистерии-буфф» сами, активно боролись, искали, озадаченно пробовали, весело побеждали. Богоборческие мотивы «Мистерии-буфф» тоже решительно противостояли запоздалому и наивному богостроительству Пролеткульта. «Мистерия-буфф» осмеивала предрассудки слепой веры и славила раскрепощенный разум, обращалась к сознанию зрителей. «Легенда о Коммунаре» вся покоилась на основах веры, и толпа мучеников-горемык приходила там к своей обетованной земле лишь в испытаниях этой веры: самостоятельного пути к цели она не знала, и цель, как приятная неожиданность, открывалась ей по вещему слову мессии.

«Легенда о Коммунаре» ставилась, как будто «Мистерии-буфф» и не существовало. Арена не снисходила даже до полемики. Сказывалось обычное пролеткультовское «неглиже» по отношению ко всему, найденному рядом. Вспоминая о программе инсценировок по Уитмену, Мгебров сетовал на то, что «театрально-художественный мир, за исключением Мейерхольда и очень немногих других, пропустил этот вечер»[[787]](#footnote-788). Мейерхольд поступал иначе, чем пролеткультовцы. Осенью 1920 года, когда театр Мгеброва распался, он по старой памяти пригласил бывшего своего актера в штат Тео Наркомпроса и дал роль Пророка в спектакле Театра РСФСР‑1 «Зори». От тех дней памятна сумбурная речь Мгеброва на диспуте о «Зорях». Ее осмеял Маяковский, помнивший, быть может, не только Мгеброва — Пророка, но и Мгеброва — прорицателя Тиресия из «Царя Эдипа». Мгебров в Тео и в Театре РСФСР‑1 не задержался.

Возвращаясь к «Легенде о Коммунаре», следует признать, что спектакль, смутный по мысли, не блистал и отделкой. Как ни важна строгость формы для подобного соборного действа, массовые сцены опять были срежиссированы приблизительно, на скорую руку. Критика в адрес «Каменщика» оставалась действительной {319} и в этом случае. Постоянный рецензент «Жизни искусства» Н. Д. Носков, стараясь выказать максимум доброжелательности, писал, что действия массы «являют скорее все черты удачной импровизации, чем налаженного спектакля»[[788]](#footnote-789). Еще доброжелательней был критик «Петроградской правды». Пьесу он одобрял. «Играют в ней сами рабочие (аренцы Пролеткульта), роли из рабочей жизни им вполне по плечу, и они свои партии ведут с громадным подъемом». Однако актерского подъема было недостаточно, чтобы выстроить действие, а режиссерскую небрежность трудно было отрицать: «Пролеткульт сделал для возможно лучшей постановки пьесы все, что мог и что было в его силах, но узость сцены, плохое оборудование ее бутафорией не позволило, к сожалению, сделать более этого», — заключал критик[[789]](#footnote-790).

Оспаривая натянутые похвалы, В. Б. Шкловский писал о пролеткультовцах как о «знахарях» в искусстве. Он заявлял:

«Знахарь — не человек без теории, у знахаря неверная, чаще всего устаревшая теория…

Нельзя отлить пушку по вдохновению; нельзя и играть пьесу нутром, потрохами. Пьесу можно только сделать.

Революционный театр хотел быть театром порыва вдохновения, но от техники он не ушел… Пришла чужая, старая, отбросовая техника, техника оперы и плохого кино, и спектакль пошел по ее колеям.

Печально было видеть талантливую артистку Чекан в ужаснейшей пьесе (“Легенда о Коммунаре”), в шаблоннейших группах и позах.

Постановка как будто была вся составлена из открыток и иллюстраций “Родины” (был такой журнал).

Здесь не было неумелости, не было революционного преодоления формы. Нет, просто я видел перед собой провинциальную традицию формы во всей неприкосновенности…»[[790]](#footnote-791)

Шкловский бил наотмашь, не находя в спектакле ничего близкого к искусству, не видя в нем своеобразных светотеней эпохи. Такая критика могла показаться преувеличенно резкой, когда бы не подтверждалась другими суровыми оценками.

М. Б. Загорский обнаружил в спектакле петроградцев «черты мелкобуржуазного ощущения революции как творимой *кем-то* легенды». Он писал на месяц раньше Шкловского: «Как характерно для театра, что он так старательно-вдохновенно воплотил это аллегорическо-оперное ощущение, бросив сердце Коммунара в пылающий горн и явив оттуда образ… ангелоподобного существа {320} с очаровательными кудрями и “золототканными” одеждами, с огромным мечом и пылающими очами… Как убого-мещански и как оперно-трафаретно явлены все эти аллегорические образы…» Весьма скептически описывал Загорский явления Коммунара рабочим — в мишурных блестках, в иконописном ореоле. Выводы были беспощадны. В постановке «все элементарно-примитивно, что, впрочем, и соответствует элементарно-примитивному мышлению о революции». Ценность спектакля сводилась лишь к «наглядной иллюстрации того, каким не должен быть пролетарский театр»[[791]](#footnote-792).

Это были не пустые слова. Профессиональный театр тех лет, в отличие от Пролеткульта, не гнушался творческой полемикой, а в зрелищах подобных «Легенде» получал для нее достаточно поводов. Среди прочих и такой тип спектакля имел потом в виду Загорский, когда одобрял «подлинность материалов и их конструктивность» в мейерхольдовских «Зорях» — как доказательство того, что «революция не “сказка”, а факт»[[792]](#footnote-793). Смысл сравнения был ясен современникам: театр Мейерхольда отрицал всякую мистику и всякую красивость, доходя в своих отрицаниях до крайностей, прямо противоположных пролеткультовским.

Арена петроградского Пролеткульта не была «мастерской революционно-психологических зарядов», какой считал В. И. Блюм Театр РСФСР‑1 и его «Мистерию-буфф»[[793]](#footnote-794). В практике Арены скорее обнаруживалось известное сходство с мессами Передвижного театра П. П. Гайдебурова (месса памяти В. Ф. Комиссаржевской, тургеневский вечер и т. п.). Но и это сходство было главным образом внешним. Сам Гайдебуров тогда решительно отрицал классовость искусства. «Искусство выше классовой борьбы», — писал он. «Сколько бы мы ни верили в чистую природу коллективного творчества, — а мы в нее верим и на театре у себя зовем соборным началом в искусстве, — оно есть творчество художественное, а потому подчинено одним и тем же законам. Поэтому и не может быть одной природы в творчестве пролетарском, а другой — в творчестве буржуазном» и т. д.[[794]](#footnote-795) Гайдебуров отвергал, следовательно, и практику Пролеткульта. Различие идеологических позиций определяло все остальное. Мгебров вздыбливал и содержание, и стиль гайдебуровских месс. Их интимной форме он придавал космический вид, наполнял митинговыми выкриками, озарял вспышками темперамента сценической толпы. Впрочем, на эту особенность указал еще М. П. Герасимов в отзыве о вечере Уитмена.

## **{****321}** Первый рабочий революционный героический театр

Как заметил, должно быть, читатель, главная полемика вокруг «Легенды о Коммунаре» разгорелась не сразу после премьеры, а почти год спустя. К тому времени Мгебров, Чекан, Бессалько, Козлов и основные исполнители их спектаклей вместе с частью хора и технического персонала вышли из петроградского Пролеткульта и организовали Первый рабочий революционный героический театр. Управляющим театром стал Бессалько, главным режиссером — Мгебров. Случилось это летом 1919 года. Печать уведомила, что коллектив перешел в ведение ЦК Всероссийского Пролеткульта и внешкольного отдела Наркомпроса[[795]](#footnote-796); последний предоставил небольшую субсидию.

Раскол в петроградском Пролеткульте был вызван несколькими причинами. С одной стороны, его руководство находило, что работа Арены выглядела подозрительно интеллигентской. С другой стороны, деятели Арены, упоенные успехом своих бесплатных выездных спектаклей в рабочих клубах и красноармейских казармах, захотели полной творческой независимости. После скитаний по городским окраинам и фронтам они наконец получили стационар: с помощью Луначарского им предоставили Палас-театр, в двух шагах от дворца Пролеткульта.

Открытие состоялось в ноябре. «В дни Октябрьских торжеств, — извещала театральная хроника, — открылись спектакли Революционного Рабочего героического театра в помещении б. “Палас-театра” на Итальянской улице. Шла пьеса Вермишева “Красные и белые”»[[796]](#footnote-797).

Вскоре Луначарский с удовлетворением писал: «Когда в Петрограде создался намек на сложившуюся труппу (так называемый революционно-героический театр под руководством пролетарского поэта Бессалько и режиссера артиста Мгеброва), когда у него возникло что-то вроде репертуара, то есть две‑три пьесы, я немедленно, несмотря на весьма обоснованные протесты М. Ф. Андреевой, настоял на передаче им большой центральной театральной залы»[[797]](#footnote-798).

Сначала спектакли шли три раза в неделю, но вскоре приостановились. Не было топлива, света, необходимых материалов и средств. Вдобавок, к тому времени с театром расстался и Бессалько. 30 сентября 1919 года он ушел по партийной мобилизации на Южный фронт, стал редактором армейской газеты «Красный воин». А в феврале 1920 года, как упоминалось, П. К. Бессалько умер в харьковском госпитале от сыпного тифа.

{322} Его место в руководстве театром перешло к Чекан. «Трудная работа в Петрограде усугубилась со смертью Бессалько», — вспоминала она. Театр казался теперь «беззащитным». Такое ощущение складывалось особенно после поездки в Москву. Накануне второй годовщины Красной Армии труппа была вызвана туда и сыграла на сцене Большого театра свои спектакли «Легенда о Коммунаре» и «Красные и белые»[[798]](#footnote-799). Как было показано, «Легенда» вызвала резонанс, неблагоприятный для театра. Кроме того, Бессалько мог бы куда успешнее, чем Мгебров и Чекан, предоставленные самим себе, налаживать отношения театра с петроградским театральным руководством в лице Андреевой и сдерживать страсти внутри коллектива, где подымала голову актерская вольница. Все же «Мгебров и я, — продолжала Чекан, — собрали свои силы и решили во что бы то ни стало открыть Героический театр»[[799]](#footnote-800).

Здесь опять-таки много значила твердая поддержка Луначарского. В январе 1920 года он сам «вступил в состав коллегии Героического театра»[[800]](#footnote-801) и дал этому театру свою новую пьесу «Митра-спаситель» (постановка не осуществилась). Теперь Андреева была уже вынуждена взять театр под свою опеку, и он «перешел в ведение Петроградского театрального отделения»[[801]](#footnote-802).

Вторичное открытие Героического театра состоялось 15 марта и проходило в напряженной обстановке. Буквально накануне вышел номер «Вестника театра» с резкой статьей Загорского о московских гастролях. Еще не опомнившись после спектаклей в Большом театре, труппа через три дня после открытия стационара уже играла на Мариинской сцене наспех написанную и поставленную пьесу Мгеброва «Парижская коммуна», приуроченную к очередной дате красного календаря.

Из пятисот участников этой пятиактной пьесы только двое имели имена: Варлен — Вольский и Луиза Мишель — Чекан. Остальные — «женщины в церкви», «коммунары», «версальцы» — вели массовые сцены, выдвинутые в центр действия: вместе с актерами-мгебровцами массу изображали хористы и статисты академической сцены. Маленького коммунара, раненного на баррикаде, играл сын Мгеброва и Чекан. Мотивы таких пролеткультовских зрелищ, как московский «Мститель» или петроградское «Взятие Бастилии», абстрагировались до полной «соборности». В апофеозе, стоя на горе и олицетворяя Коммуну, Чекан читала подлинную речь социалистки Луизы Мишель на суде. Эта пафосная речь исполнялась ею и раньше, в качестве {323} концертного монолога-инсценировки, с соответствующим антуражем студистов. «Суть инсценировки в преломлении ее лучей на аудиторию, на духовном сродстве трибуны со слушателями», — писал Н. Д. Носков[[802]](#footnote-803), характеризуя в конечном счете способ воздействия всего спектакля.

«Парижская коммуна» перешла в репертуар Героического театра. И вскоре воззвание к зрителям, где узнавалась рука Мгеброва, патетически извещало о том, что на спектаклях «экстаз и воодушевление рабочей труппы передается массе, сливаясь в один восторженный гул»[[803]](#footnote-804). Тут же сообщалось, что с 31 марта представления в театре будут идти ежедневно.

Сохранялись две прежние постановки Арены: «Башня Коммуны» («Каменщик») и «Легенда о Коммунаре». Но в облике театра обозначились и перемены. О них больше всего свидетельствовал упомянутый спектакль «Красные и белые».

Пьеса А. А. Вермишева «Красные и белые» («Красная правда») изображала классовую борьбу в современной деревне. Ее автор, командир Красной Армии, погиб в 1919 году, замученный белыми. Петроградцы обратились к этой пьесе, когда она уже вошла в репертуар многих фронтовых и рабочих студий: например, летом 1919 года ее показала первая фронтовая студия московского Пролеткульта. По жанровой и стилевой природе пьеса отличалась от предшествовавших опытов Пролеткульта. Это была реалистически обстоятельная драма, с характерами и бытовыми красками. Когда она в 1919 году поступила на конкурс мелодрамы, Горький затруднился отнести ее к такому жанру и писал в отзыве: «Не мелодрама, а бытовая агитационная пьеса на современную тему. Автор — не без таланта… Есть характеры»[[804]](#footnote-805). Наличие характеров и современная тематическая определенность сами толкали постановщика Мгеброва и исполнителей к поискам бытовой и психологической достоверности. В тонах бытового драматизма играла Чекан страдающую Ганю, а с ней Н. Я. Циновский — молодого кулацкого сына Николая Поликарпова.

Внешне традиционная пьеса Вермишева многое опровергла в предшествовавшей репертуарной практике коллектива. Новые работы театра вообще говорили о смене поисков. 16 апреля 1920 года была показана четырехактная пьеса-«опера» Козлова «Царь Репного государства, или Ивашка — не дурашка». Ставила ее Чекан и сама играла роль колдуньи. Сцена была оформлена по гротескным эскизам карикатуриста-сатириконца А. А. Радакова. В приемах стилизованного сатирического иносказания драматург и театр осмеивали российское самодержавие. {324} Следующая пьеса Козлова, «Коршуны», опять-таки сатирическая, но уже без сказочной стилизации, рисовала быт и нравы современных спекулянтов-мешочников. Казалось, предстояла перемена курса, театр искал более конкретную жизненную тематику, шел к большей ясности выразительных средств. Но работу над «Коршунами» не удалось завершить.

Спектакль «Алмазы Востока», состоявший из двух инсценированных легенд Бессалько — «Шах Кобада» (режиссер В. В. Чекан) и «Хромоногий Гефест» (режиссер Г. В. Баньковский), напротив, возвращал Героический театр к аллегориям и символам времен Арены. Против шаха Кобада, которого играл Мгебров, восставал народ во главе с вождем Мездаком — Вольским. Ситуация в ближайшей перспективе оказалась автобиографической для коллектива. В порыве честолюбия, в мечтах о вечной славе старый шах даровал народу свободные законы. Но сын шаха Хезрот — Циновский топил революцию в крови и заточал отца в «Замок Прошлого». Распростертый, в цепях, шах лежал на голом полу, тоскуя по клочку голубого неба. Но когда приходил царедворец, предлагая возвратить трон за отказ от провозглашенной вольности, он отклонял компромисс, и дверь темницы захлопывалась навсегда. В остальном действие сводилось к повторам на знакомую тему. Массовый бунт против деспотии отличался лишь ориентальным колоритом: вместо Капитала и надсмотрщиков выступали сын шаха и царедворцы, вместо Мудреца и Вампира — Прорицатель и Жрец. Патетически страдала Чекан в роли Гуатозы, рабыни шаха.

В «Хромоногом Гефесте» действие происходило на Олимпе, и мифический кузнец Гефест торжествовал победу над беспомощными небожителями как прямой родоначальник «солнцеликих кузнецов» Пролеткульта.

Продолжились и ранние опыты рапсодических действ. Мгебров поставил одноактную инсценировку «Огненные крылья» по Верхарну. Выполненная «в символических тонах», она изображала «пожар мировой революции»[[805]](#footnote-806). Чекан вновь проявила здесь незаурядные данные трагической актрисы. Инсценировка сделалась одной из ударных и по-своему показательных вещей в репертуаре Героического театра.

К жанру массовых инсценировок примыкала пьеса Д. А. Щеглова «9‑е Января» («Гапон»), поставленная Мгебровым.

Героическому театру нельзя было отказать в работоспособности, но стремительно возраставшее количество постановок по-прежнему шло за счет их качества. Театр, открывшийся для широкой публики, этой публики не привлек. В просторном зале Палас-театра было холодно и немноголюдно. Заметно сникал и энтузиазм исполнителей. «Ежедневно происходило своеобразнейшее {325} столкновение абстрактно-романтических замыслов руководителей театра с чрезвычайно конкретным революционным напором молодых красноармейцев и рабочих, играющих на сцене», — вспоминал А. И. Пиотровский[[806]](#footnote-807). Актеры понемногу теряли былую массовую аудиторию, благодарную и нетребовательную. Их вера в руководителя пошатнулась. Настала пора кризиса, усугубленного только что прочитанными критическими статьями о «Легенде». Неверующие жрецы кое-как, на скорую руку, творили устаревшие сценические обряды перед полупустым залом, скептически и рассеянно взирающим на них.

В начале мая, как вспоминала Чекан, «произошел конфликт между мной и частью труппы, которая намеревалась поставить сатиру на “Легенду о Коммунаре”, следствием чего явился мой выход из театра… Вслед за мной вышел из состава театра А. А. Мгебров»[[807]](#footnote-808). Поскольку речь шла о «сатире», получалось, что труппа согласилась с насмешливой критикой Шкловского (его статья появилась 22 апреля) и захотела облечь ее в форму сценической пародии на собственный спектакль, на стилистику Мгеброва вообще.

Так полемика о «Легенде» Козлова сама собой вышла за пределы спора об одном спектакле и показала, что методы работы Мгеброва исчерпали и дискредитировали себя. Пора «молодого волнения», о котором когда-то писал Блок, у Мгеброва миновала.

В мае 1920 года, просуществовав неполный сезон, Героический театр закрылся. Его имущество было передано Пролеткульту. Туда же возвратилась часть студистов. Другая часть, во главе с Антоновым и Вольским, образовала сепаратную студию Героического театра под эгидой Комической оперы К. А. Марджанова, к которой перешел Палас-театр. Марджанов занимал студистов в массовых сценах оперного репертуара, а в марте 1921 года поставил для них инсценировку поэмы В. В. Каменского «Стенька Разин»[[808]](#footnote-809). Чтецом в инсценировке был Вольский, Разина играл Антонов. Вторым самостоятельным спектаклем студии была инсценировка романа Войнич «Овод», почти на год опередившая работу Московского Теревсата.

Ликвидация Комической оперы, с одной стороны, безвременная смерть Антонова, с другой, обрекли студию на окончательный распад. «Овода» доигрывали в бывшем Летнем Буффе в вечера, свободные от опереточных спектаклей Е. В. Лопуховой. Правда, участие в оперетте давало Вольскому и его товарищам приработок, необходимый в изменившихся условиях — условиях нэпа.

## **{****326}** Театр «Пролеткульт»

Уход участников Арены застал руководство петроградского Пролеткульта врасплох. Новым заведующим Тео, вместо Мгеброва, был назначен поэт П. А. Арский, которому пришлось налаживать все с самого начала. Сразу же, в августе 1919 года, объявили набор студистов. Было принято 200 человек. К июню 1920 года из них осталось 50[[809]](#footnote-810). Арский хотел поставить дело в большем согласии с теоретическими заповедями Пролеткульта, чем получалось у его предшественника. Но прежде пришлось прибегнуть к помощи «спецов». Г. Г. Ге вел класс драматического искусства и вместе с другим актером-александринцем С. В. Брагиным и режиссером «Кривого зеркала» Н. Н. Урванцовым преподавал выразительное чтение. Танцовщики Мариинского театра В. И. Пономарев, С. И. Пономарев, И. И. Чекрыгин учили студистов пластике и танцам. Шли уроки дикции, музыкальной грамоты. Е. П. Карпов и К. К. Тверской читали лекции по истории театра[[810]](#footnote-811). Учебная подготовка велась ускоренным темпом.

Заведовать студией Арский пригласил молодого актера Д. А. Щеглова из Передвижного театра П. П. Гайдебурова, ему же были поручены уроки импровизации. За собой Арский оставил руководство театром, с устройством которого торопились.

Воспоминания Щеглова, известного в будущем драматурга, живо рисуют один из уроков студии: «В углу стояли прислоненные алебарды, очевидно, принесенные из Александринки, на стене крест-накрест висели рапиры и мечи. Ступени и станки были в беспорядке разбросаны по комнате. Навстречу мне поднялся огромного роста седой старик, только что прочитавший какую-то патетическую фразу. Он был в коротких бриджах и смешном для его возраста спортивном клетчатом костюме». Старик был Г. Г. Ге. «Старомодный и чудаковатый вид имел этот большой актер и одаренный человек. В нем было что-то театрально-напускное и в то же время вдохновенное». Что же касалось педагогической методы, — она, по словам Щеглова, состояла «в прямом натаскивании, в показе жеста, в демонстрации своего богатого голосового аппарата». Притом Ге «был любим и почитаем аудиторией»[[811]](#footnote-812). Ученики театральных школ во все времена предпочитали конкретные занятия мастерством. Ге этим с ними и занимался.

Щеглов таким мастерством не располагал. Зато на его уроках импровизации сразу началась подготовка будущих выступлений. Студисты сами должны были импровизировать инсценировки по заданной теме. Делалось все, чтобы практически {327} осуществить призыв Арского, провозглашенный им тогда в журнале «Грядущее»: «Нужен героический репертуар, нужен революционный подъем у художников-исполнителей на сцене для того, чтобы зритель мог быть заражен энтузиазмом борьбы за жизнь, за счастье угнетенных и обездоленных всего мира. Только пролетарская арена сумеет отражать сложные переживания революционной эпохи. Только рабочие писатели и артисты создадут пролетарский театр»[[812]](#footnote-813). Повторялись все те же принципы заразительного воздействия «классовой чистокровности пролетарского театра». Крепость брали штурмом, без опыта, знаний и маломальского искусства.

Уже к осени 1919 года студисты под руководством Арского поставили его одноактную пьесу «За Красные Советы», агитационно-лозунговую по складу. С ней они выезжали на фронт, играли ее в рабочих клубах. К ноябрьским праздникам была показана в постановке Г. Г. Ге еще одна пьеса Арского — четырехактные «Красные зори»[[813]](#footnote-814). 21 ноября спектакль повезли в Кронштадт и ставили три дня кряду[[814]](#footnote-815). Схематичность образов, голая дидактика монологов и возгласов не мешали этим постановкам выполнять конкретные агитационные задачи. Пьеса «За Красные Советы» в особенности отвечала политико-воспитательному назначению. Ее вывозили даже в лагеря для дезертиров: представление «повлекло за собою просьбу 500 дезертиров, приговоренных к работам в тылу в штрафных ротах, об отправке их на фронт»[[815]](#footnote-816).

Теме перевоспитания дезертира была специально посвящена одноактная пьеса А. П. Весниной и Н. И. Рыбацкого «Штык». Молодая работница-большевичка Агния (она и являлась «штыком») убеждала своего брата, красноармейца Дмитрия, бежавшего с фронта домой, возвратиться в строй. Тот, благодарный за урок мужества отправлялся в свою часть. Подобные одноактные пьесы преобладали. Силами петроградских авторов был создан мобильный репертуар. Например, в мае 1920 года Пролеткульт вывозил в клубы сразу несколько таких коротких агиток. В один вечер с пьесой «Штык» ставилась историко-революционная пьеса Антона Амнуэля «Марат», широко шедшая тогда по стране; под пьесой стояла авторская дата: «Красный Петроград, май, 1919 г.» Иногда вместо «Марата» шла пьеса пролетарского поэта А. П. Крайского «Так было, но так не будет»[[816]](#footnote-817).

Кроме того, студия исполняла собственные инсценировки: «Ленские события», «Красная Армия» и другие. Одна из них называлась: «Речь Плеханова у Казанского собора в 1876 году». {328} И этот репертуар пользовался спросом в рабочих районах. Вот хроникальная заметка тех дней: «17 января в партийном клубе имени тов. Ленина, Обуховского района, студией Пролеткульта была поставлена инсценировка декабрьского восстания рабочих в Москве в 1905 году»[[817]](#footnote-818). Дальнейшие подробности показывали, что представление рассматривалось как составная часть политико-просветительных мероприятий партклуба.

Наконец, пользовалась успехом и такая форма массовой работы, как агиттрамвай. В июле 1920 года Пролеткульт объявил неделю помощи Западному фронту. Воскресным вечером 4 июля состоялась концертная поездка по городу. Она началась в 4 1/2 часа на Знаменской площади перед бывшим Николаевским вокзалом. Военный духовой оркестр исполнил «Интернационал», потом выступили агитаторы Политотдела 7‑й армии, за ними — актеры Пролеткульта. Печать описала эти «летучие концерты-митинги на передвижной открытой сцене, устроенной на трамвайной платформе»[[818]](#footnote-819). Они совпали по времени с аналогичными выездами Московского Теревсата.

Работа шла напряженная, героически пылкая. Но пыл не опирался на фундамент мастерства. Лобовой атакой твердыни революционного искусства взять не удавалось.

Летом 1920 года в Пролеткульт возвратились Мгебров, Чекан и часть прежней труппы. Теперь они пробовали восстановить свои позиции. Мгебров предлагал централизовать всю театральную работу Пролеткульта в масштабе республики. Июньская конференция Пролеткульта решила «в положительном смысле вопрос о создании центрального показательного опытного пролетарского театра. Конференция приняла положения об основах этого театра, выработанные руководителем Рабоче-героического театра тов. Мгебровым»[[819]](#footnote-820). Мгебров, оставаясь главой Героического театра лишь номинально, объявил этот непокорный театр вне пролеткультовского закона. Он задумал организацию «центрального показательного пролетарского театра при полной реорганизации театрального отдела Пролеткульта и Рабоче-героического театра, который уже в данное время совершенно расформировывается и считается распущенным, лучшие силы коего вольются в вышеозначенный центральный пролетарский театр»[[820]](#footnote-821). Из запланированного сбылось легчайшее: ликвидация Героического театра. Прочее осталось на бумаге.

Осенью Мгебров уехал в Москву — играть Пророка в «Зорях». Мейерхольд даже ввел своего бывшего актера териокских {329} времен в художественный совет Театра РСФСР‑1. Но взгляд Мгеброва на задачи искусства не переменился: первой целью по-прежнему был экстаз. На диспуте о «Зорях» он приветствовал спектакль, который «выводит нас на единственно верный путь, сливающий актеров и зрителей в общем порыве энтузиазма». Имелась в виду все та же соборность театра. Хотя «этот порыв не проявил себя в должной степени», Мгебров не терял надежды, что «ряд подобных спектаклей сорвет публику с места, и это уже будет рождение нового театра»[[821]](#footnote-822). О рационалистичности режиссуры «Зорь» Мгебров вежливо умолчал. У Мейерхольда он уже больше ничему не мог научиться.

Весной 1921 года Мгебров возвратился в Петроград и снова ринулся на штурм. Два дня, 11 и 18 апреля, конференция Пролеткульта обсуждала его доклад о революционном театре[[822]](#footnote-823). В конце концов Мгебров добился своего. Театр Пролеткульта в Петрограде был создан. Он открылся 10 мая. Однако практика этого театра мало ответила теме диспута.

Вновь учрежденный театр «Пролеткульт» показал для начала драму Гауптмана «Роза Берндт». Мгебров несколько заострил мотивы социальной критики, но поставил спектакль в традиционном павильоне, с натуралистическими кулисами и горизонтом, вообще с изобразительным пиететом к обличаемому бюргерскому быту. От былой символики не осталось и следа: все было безусловно, все прикреплялось к земле. Молодую крестьянку Розу Берндт, жертву мещанской морали, играла Чекан, в роли ее простоватого отца чередовались Мгебров и Озимин, вернувшийся в театр после двухлетнего пребывания на фронте[[823]](#footnote-824). «Пьеса идет с успехом и смотрится с большим интересом», — кратко извещала хроника «Петроградской правды»[[824]](#footnote-825). Театральная печать судила строже. «Трудно оправдать постановку “Розы Берндт” на современной сцене, тем более на сцене Пролеткульта», — отзывался о спектакле рецензент и добавлял, что «частичная переделка пьесы для отчетной постановки не внесла в нее существенных изменений». Зато удостоилась похвалы «труппа Пролеткульта, хорошо сыгранная, ровная по качественному составу»[[825]](#footnote-826). После хоровых рапсодических действ Арены, после агиток Арского и инсценировок Щеглова встреча с Гауптманом действительно могла дать много нового и полезного актерам Пролеткульта. В этом смысле постановку легко было и понять, и оправдать. Возможно, что и Мгебров после {330} череды метаний и неудач затосковал о чем-то, стилистически противоположном мейерхольдовским «Зорям». И все же как программная работа того «революционного театра», о каком недавно докладывал Мгебров на диспуте Пролеткульта, пьеса Гауптмана и впрямь выглядела неожиданностью.

Еще меньше логики обнаружил выбор комедии Ван-Лерберга «Пан», показанной 9 августа, также в постановке Мгеброва. Пьера, ее героя, играл Озимин, аббата — Мгебров. Московский фельетонист добродушно подшучивал над пролетарским театром, который ставит «две архи-революционнейшие и архи-современные пьесы»[[826]](#footnote-827). В шутке имелась большая доля правды: и эта работа далеко отстояла от главных задач театра.

Не имела успеха пьеса Чекан «Три вечера и утро», написанная в 1917 году, по свежим следам Февральской революции, и тогда же изданная. Пьеса Арского «Раб», шедшая в постановке Н. Н. Урванцова, возрождала традицию ориентальных легенд Бессалько. Чекан вспоминала: «Я играла роль египетской царицы Клеопатры, рыдающей над казненным ею рабом. Клеопатра молила солнце вернуть жизнь рабу, но безжизненно на тигровых шкурах лежал раб»[[827]](#footnote-828). Роль раба играл Б. А. Болконский, впоследствии актер Ленинградского театра драмы.

Ставя пьесу Л. Н. Андреева «К звездам», навеянную романтическими настроениями первой русской революции, театр пробовал соединить пафос и символику ранних опытов Пролеткульта с бытоподобием среды и характерностью лиц. По свидетельству рецензента, театр искал в пьесе «молодые молнии мировой революции»[[828]](#footnote-829), но такая попытка не могла не быть натянутой. Не сопрягались и стилистически непримиримые крайности: аллегория и бытовизм. Театр Пролеткульта утрачивал специфику.

Репертуарная линия в целом не оправдывала назначения театра. Позиции были шатки, он балансировал на грани жизни и смерти. 24 октября 1921 года спектакли прекратились. Пресса уважительно констатировала клиническую смерть: «Невольно преклоняешься перед той стойкостью, с какою труппа переносит неудачи… Но всякой духовной стойкости, рано или поздно бывает предел. Наступил этот предел и для театра Пролеткульта… Театр Пролеткульта умер. — Да здравствует театр Пролеткульта!»[[829]](#footnote-830)

Настала продолжительная заминка. «Последние два года в петроградском Пролеткульте театральная работа замерла совершенно», — {331} замечал Мгебров в газетном интервью осенью 1923 года[[830]](#footnote-831). Лишь теперь, собравшись с силами, театр пробовал возродиться. Готовилась к выпуску «Ватага» Ф. В. Гладкова. Чекан играла рыбачку Настю. В отзыве о спектакле Э. А. Старк сетовал на тусклый фон и взвинченные интонации. «Фиолетовые сумерки были чрезмерны, хотелось бы более радостного, солнечного света, особенно в конце», — писал он. А воодушевление исполнителей не могло скрыть от малолюдного зала «отсутствие техники, пластической и тональной, и вообще всю чрезмерность тона, в каком они вели все сцены»[[831]](#footnote-832). «Ватага» оказалась последней постановкой Мгеброва в Пролеткульте. 10 октября спектакль был снят пролеткультовским руководством «по соображениям неправильной трактовки режиссера»[[832]](#footnote-833). Как сочли руководители Пролеткульта, «режиссер Мгебров ввел в исполнение пьесы “Ватага” такие резко-истерические тона, которые давали общему фону пьесы нездоровый, упадочный колорит и чрезвычайно неприятно резали слух, утомляя своим крикливым однообразием и слушателей, и исполнителей»[[833]](#footnote-834). Мгебров в знак протеста объявил об окончательном разрыве с Пролеткультом[[834]](#footnote-835) и ушел в Академический театр драмы.

Следом и театр Пролеткульта прекратил существование, чтобы вскоре возродиться в очередной раз на совершенно новых организационных и творческих началах.

К тому времени центр театрального движения Пролеткульта переместился в Москву.

## Центральная студия московского Пролеткульта

Центральная студия московского Пролеткульта образовалась осенью 1918 года, хотя название центральной получила только в мае 1919 года. Ее репертуарно-стилевой облик был изменчив и пестр. Она эволюционировала от отвлеченного пафоса к бытовой драме с элементами натуралистической описательности.

Студия начала Верхарном: отрывком из «Зорь» и инсценировкой «Восстания». Репетировал В. С. Смышляев, актер Первой студии Художественного театра. Работа была показана 6 ноября 1918 года, к Октябрьской годовщине, в присутствии В. И. Ленина, который посетил вечер московского Пролеткульта {332} и произнес краткую речь о задачах политического и культурного воспитания масс.

10 ноября программа была повторена в театре б. Зон для делегатов VI Всероссийского Съезда Советов. Этот повторный просмотр вызвал одобрительные и ободряющие отклики прессы. Пальму первенства все отдали «Восстанию». «Слабее инсценировка отрывка из “Зорь” — сцены на горе Авентин. Очень удачны также пластические упражнения учеников студий “Пролеткульта” на темы “Мрак”, “Порыв” и “Марсельеза”», — отмечалось в одном из отчетов[[835]](#footnote-836). «Очень интересна инсценировка стих. “Восстание” и отрывка из пьесы “Зори” Э. Верхарна. С драматической и декорационной стороны обе постановки вполне удались», — гласил другой отзыв; похвалы удостоилась и пластическая трилогия[[836]](#footnote-837).

Инсценировка «Восстания» имела смысл творческой декларации. Исходя из того, что пролетариат — единственный класс, организованный коллективным трудом и организующий этот труд, Смышляев хотел показать, что и художественное творчество этого класса тоже коллективно, хотел выявить коллективизм сознания массы и ее творчества. «Студийцы сами лепят ряд этюдов, и под руководством инструктора эти этюды отбираются… — писал Смышляев еще до открытых показов своих постановок. — Здесь принцип коллективного творчества проводится в полной мере»[[837]](#footnote-838).

Около ста участников инсценировки разрабатывали свои «роли» в многоликой толпе. Применялся так называемый метод автобиореконструктивизма. Это длинное слово означало, что исполнитель, играя, должен возбуждать в себе личные, автобиографические воспоминания о сходных ситуациях, в которых сам когда-то побывал, и реконструировать их в поступках изображаемого лица. Таким путем студисты строили биографии своих безымянных героев, придавали облику типажность — с тем, чтобы всем вместе слиться в едином порыве к восстанию, раствориться в гиперболизованной массе.

В кромешной тьме раздавались ломкие, хаотичные звуки оркестра, постепенно слагаясь в некую поэму революционного экстаза. Когда занавес раздвигался, зрители долго не могли различить на сцене ничего определенного: снопы искр пробовали рассеять тьму, слышался топот и гул возбужденной толпы, тот самый топот и гул, который дал начальный толчок к решению Мгеброва[[838]](#footnote-839). Понемногу отблески символического пожара позволяли увидеть смутные линии: углы домов, очертания дверей {333} и оконных переплетов, контуры бурлящей толпы. В зареве пожара, под стон набата, сквозь толпу на площади пробирался Вождь с группой товарищей. Вождь произносил первые две строчки стихотворения, товарищи отвечали, толпа включалась в многоголосную декламацию.

Смышляев писал после премьеры: «Хаос — вот та руководящая нить, которую мы стремились провести во всей инсценировке: хаос звуков, линий, движений; хаос чаяний, надежд; хаос, в котором и стоны умирающих, и экстаз восторженных творцов новой жизни»[[839]](#footnote-840). Точнее было бы говорить о преодолении хаоса. Постепенно из хаоса «организовался» направляющий ритм. Кроме того, хаос был структурно регламентирован: многочисленная толпа делилась на три сектора, каждый сектор — на группы; соответственно был роздан текст — по реплике, по возгласу. Группы смыкались и отшатывались; падали тела; Вождь возносился над толпой с призывной речью. Где-то за кулисами надвигались враги. Шла борьба, и перед самой победой Вождь погибал. Все разворачивалось на фоне горящих зданий, очерченных зыбкими контурами, под звуки набата.

Ремарки инсценировки подробно описывали действие толпы — героя зрелища. Вот характерная ремарка: «Вся толпа застывает в одном порыве, в одном экстазе; слитые словно из железа, спаянные в одно люди все вместе размеренно произносят, словно молитву, затихая к концу, следующие слова стихотворения: “Убивая — творить, обновлять!”» и т. д.[[840]](#footnote-841) Экстаз, молитва, железная слитность толпы — все это близко совпадало с образностью петроградской Арены.

Правда, Смышляев был более умелым и требовательным режиссером, чем Мгебров, не полагался на озарения студистов, отрабатывал действенные линии участников. Смышляев даже замечал: «В нашей работе над каждым отдельным персонажем из толпы мы не забывали и великолепных народных сцен “суда” из “Братьев Карамазовых” и сцены 3‑го акта из “Горя от ума” в постановках Московского Художественного театра»[[841]](#footnote-842). Попытка примирить метод Художественного театра и абстракции Пролеткульта осуществилась лишь формально. Можно расценить эту попытку как очередной пролеткультовский парадокс, можно видеть в ней и залог серьезных поисков в искусстве. Ближайшее будущее показало, что такие примирительные попытки особых результатов не принесли, но серьезность поисков возрастала. В «Мексиканце» — самом значительном спектакле раннего Пролеткульта, поставленном Смышляевым и Эйзенштейном, массовые сцены по методу уже не имели ничего общего с мхатовскими, {334} строились в плане социальной эксцентриады, однако разрабатывались в своей органике и в своих деталях подробнейшим образом.

Но так было потом. Пока же, в инсценировке «Восстания», проступали знакомые черты эстетики Пролеткульта: установка на эмоциональную, а не рациональную реакцию зала, стремление не столько убедить, сколько увлечь. Как бы справлялась громогласная треба во славу коллективизма. Демонстрировалось соборное действо в духе Вячеслава Иванова. Торжествовало хоровое, рапсодическое начало. Масса распадалась на группы и снова сливалась в рокочущее индивидуализированное множество. Хоровой текст мизансценировался. Ритмы толпы колебались. В пластике движений прокатывались волнами отзвуки голосов, приливы и отливы восстания. Регламентированная стихия то бурлила, то ликовала, то в трансе наступала на зрительный зал. Рождалась, как говорил Смышляев, «гармония с пробивающимися ритмами новой, грядущей жизни». Все в целом должно было выразить «величие и грандиозность чувств творящего коллектива»[[842]](#footnote-843).

В словах о творящем коллективе явно отзывалась концовка верхарновского «Восстания»:

Убивая, твори, обновляй  
Иль пади и умри!

Эта концовка стала тогда императивным девизом пролеткультовцев. Студии московского Пролеткульта начали издавать журнал, который так прямо и назывался: «Твори!» А томик Верхарна продолжал поставлять основной и излюбленный материал для инсценировок. Лишь попутно попадались стихи современных пролетарских поэтов, прежде всего Гастева (все те же «Мы посягнули», «Башня» и другие).

Например, на показательном вечере Пролеткульта 21 марта 1919 года в театре б. Зон после «Восстания» исполнялась новая инсценировка — «Женщина на перекрестке» того же Верхарна. Печать с недоумением указывала теперь на узость жанровых поисков в Пролеткульте. «Известия» деликатно писали: «Выбор произведений Верхарна, наиболее крупного поэта революции и современности, нельзя не приветствовать, но работа исключительно над инсценировками намечает подход студийцев Пролеткульта только к литературному театру в ущерб другим его формам. По-видимому, чистая драма и комедия остаются совершенно в стороне»[[843]](#footnote-844). О том же говорилось в рецензии Г. И. Чулкова[[844]](#footnote-845). Ситуация многим напоминала положение петроградской студии Мгеброва перед тем как была создана Арена. Разница {335} состояла в том, что развивалась ситуация покамест в рамках студии.

К октябрьским торжествам 1919 года студия подготовила первый спектакль, где исполнялась собственно пьеса — «Мститель». Но опыт сразу не удовлетворил самих студийцев. Как сообщал Б. В. Арватов в журнале «Твори!», спектакль был подготовлен в месячный срок, оказался незрелым, и после третьего представления «студия единогласно постановила “Мститель” с репертуара снять и весь заново переработать»[[845]](#footnote-846). Спектакль попросту не мог бы выдержать испытание свободным прокатом. Об этом писал А. В. Луначарский: «Поставить “Мстителя” перед тремястами товарищей, определенно настроенных, силами артистов полулюбителей, вкладывающих в это дело не много искусства, но много революционного пламени и искренности, — это одно дело и это дело прекрасное. Другое дело поставить его в качестве законченного спектакля с нерасположенными профессионалами актерами для залы, в которой каждый день должно набираться две — две с половиной тысячи зрителей»[[846]](#footnote-847). Спектакль мог сойти лишь для внутреннего пролеткультовского употребления. А студия, его исполнявшая, еще далеко не достигла того относительного уровня творческой зрелости, когда бы Луначарский первый добивался для нее постоянного зала, как это он делал одновременно для петроградского Героического театра.

Пьесу «Мститель» написал В. Ф. Плетнев по рассказу Леона Кладеля из времен Парижской коммуны. Французский писатель-реалист, по словам И. С. Тургенева, «происхождением и убеждениями своими близко стоящий к народу»[[847]](#footnote-848), дал инсценировке содержательную основу. Героями выступали защитники последнего рубежа. К ним приходила жена командира Сардока, Леона, с новорожденным сыном на руках. Герои были счастливы: сын отомстит за отцов. Мальчика нарекали Мстителем. В финале пьесы Сардок прощался с женой и сыном:

Сардок. Прощай, жена!.. *(Обнимает ее.)* Прощай, сынок. *(Целует сына.)* Вперед, друзья!.. Наше дело не погибнет. Наши дети отомстят за нас. Ничего не потеряно… Да здравствует Республика!

Все. Да здравствует Коммуна!..

Так кончалась пьеса. Федералисты брали ружья и целились в зал. Навстречу уже шли версальцы Тьера. Но бойцы смело смотрели в лицо гибели, зная, что дело Коммуны восторжествует.

Патетическая ситуация была близка духу и настроениям гражданской войны. Недаром в 1930 году Театр имени МОСПС, играя «Чапаева» в постановке А. Б. Винера, дал в сцене самодеятельного спектакля чапаевцев именно «Мстителя». Недаром {336} украинский прозаик Ю. К. Смолич в автобиографической повести «Театр неизвестного актера» (1939) подробно описал репетиции «Мстителя» в одном из дивизионных театров на польском фронте. «Пьеса очень подходила своим революционным содержанием», — отмечал писатель. А для того, чтобы она больше пришлась бойцам по душе, ее трактовали в духе украинского народного театра, издавна любящего песню. «По требованию комиссара театра, пренебрегая исторической правдой, — во имя, так сказать, правды художественной, — французские коммунары под стеной Пер-Лашез тоже исполняли старинную украинскую песню “Од села до села”. Ничего не поделаешь… Песня “Од села до села” стала уже дивизионной, и без ее исполнения был немыслим никакой спектакль». Так «Мстителя» и сыграли впервые «на паперти перед костелом»[[848]](#footnote-849). Смолич писал об украинизации пьесы с улыбкой, но проблема, им затронутая, была насущной для всякого народного агиттеатра тех лет.

Как ни странно, у пролеткультовцев не нашлось подобного «комиссара театра», который помог бы повернуть постановку поближе к современному зрителю. Например, актеры-бойцы Первого самодеятельного театра Красной Армии пожимали плечами, говоря о «Мстителе» в московском Пролеткульте. «Революционная пьеса, — вспоминает Э. П. Гарин, — была поставлена традиционно и ни в чем не отличалась от постановок театра Незлобина и Малого»[[849]](#footnote-850). Факты современной спектаклю поры это подтверждают и объясняют.

«Мститель», каким он был в Пролеткульте, вышел революционным больше по теме, чем по стилю. Ставил его актер Первой студии МХАТ А. П. Бондырев в навыках своей школы. Тщательно была разработана атмосфера начальных эпизодов. Светало. Забывшиеся в коротком сне коммунары — их было около сотни — тяжело ворочались на земле, иногда у спящих вырывались хриплые проклятья врагу. Солнце всходило и освещало косо повернутую стену кладбища Пер-Лашез, разрушенные надгробья среди укрепленной полосы, пушки, уставленные на зрителя. В солнечных лучах на сером фоне виднелось красное знамя, закопченное, изодранное, пробитое пулями после восьми дней непрерывных боев. Сверкало оружие федералистов. Но едва вступали в действие актеры, молодые и неопытные, иллюзия пропадала. Усталые небритые лица выражали решимость «вообще», без достаточного проникновения в характеры. И белый окровавленный платок на голове Сардока (роль играл двадцатилетний И. А. Пырьев, будущий кинорежиссер), и длинная шинель внакидку на плечах Старого федералиста (его изображал восемнадцатилетний Г. В. Мормоненко — будущий кинорежиссер Александров), и растрепанные, ниспадающие на плечи {337} русые волосы оборванной Леоны — Е. И. Сувориной, ступавшей босиком, и ситцевая юбка, в которую был завернут главный герой, Мститель, — все эти детали были бы неплохи, если б оттеняли содержательную внутреннюю жизнь персонажей. Но таковая пока что отсутствовала. Психологическим анализом, диалогом, движением студийцы владели еще слабо, а потому их гримы и изодранные костюмы вопияли о театральщине.

Заканчивала действие живая картина у стены Пер-Лашез: коммунары целились в незримых врагов, готовые шагнуть в бессмертие. «Совершенно естественно оттенить этот момент исторической мизансценой», — писал Смышляев[[850]](#footnote-851), имея в виду известные живописные полотна. Но изобразительная статика экспозиции и финала исчерпывала удачи зрелища.

Плакатный спектакль пришелся по душе бывшему «левому коммунисту» Бухарину. Хотя фракция «левых коммунистов» была распущена летом 1918 года, ряд ее участников теперь пребывал среди «активных пропагандистов “военно-коммунистической” идеологии»[[851]](#footnote-852). В их числе был и Бухарин, писавший 16 декабря 1919 года в «Правде», что «Мститель» заслуживает «большего внимания, чем десятки филигранных и тонких “великих” произведений». Именно «Мститель» оказался поводом для бухаринской «ультралевой» фразы: «Старый театр нужно *сломать*. Кто не понимает этого, тот не понимает ничего». Бухарину резко ответил Луначарский. По его словам, лозунг, брошенный в «крикливой и не лишенной демагогизма форме», мог бы звучать и так: надо сломать «буржуазные» библиотеки, надо сломать «буржуазные» музеи… «Мы придерживаемся другого мнения», — заявлял Луначарский и признавался, что не хотел бы компрометировать пролетарскую культуру, «раздувая те еще небольшие, почти детские проявления, которые мы имеем, в количественно грандиозные формы». «Нельзя уехать далеко на одном “Мстителе”», — писал Луначарский[[852]](#footnote-853).

В согласии с ним М. Б. Загорский так ставил вопрос о «Мстителе»: тот ли это «новый» спектакль, во имя которого должны быть «разрушены» старые театральные ценности? Ответ следовал не утешительный для Пролеткульта. Достоинства сделанного «вытекали из долгой, вдумчивой и упорной работы по системе одного из режиссеров-профессионалов “старого” театра и были подчинены вполне законам театральности вообще, и, наоборот, все его недостатки вытекали из *недостаточности* этой работы»[[853]](#footnote-854). Да и в среде самих пролеткультовцев не обольщались {338} революционностью «Мстителя». В. В. Тихонович подчеркивал, что этот спектакль «*формально* очень походит на Художественный театр с его студиями», по сути же являет собой компромисс: студия пошла на уступку «устарелым формам профтеатра, лишь бы несколько обновилось в революционном духе его содержание». Следовал вывод о «крайней отсталости в театральном вопросе»[[854]](#footnote-855). Спектакль и в самом деле оказался не впереди, а позади находок профессионального театра.

К «Мстителю» примыкала другая короткая пьеса-инсценировка Плетнева, «Фленго», поставленная еще одним режиссером Первой студии МХАТ, В. Н. Татариновым. Сюжет был взят у французского демократического писателя Люсьена Декава. Одинокий старик Тьебо (А. Д. Колобов), отставной военный, не расстающийся со своей трубкой, и его глуховатая, ворчливая, но добрая служанка Мадлен (Е. И. Суворина) брали к себе детей погибших коммунаров. Среди них был мальчишка Фленго (А. А. Кропачева). Центральный эпизод происходил на площади у церкви. С разбитой снарядами колокольни свешивалось порванное красное знамя, у покинутой баррикады лежали трупы коммунаров и оружие. Теперь здесь расположились на отдых победители версальцы во главе с сержантом (И. А. Пырьев). И здесь Фленго совершал свой подвиг. Пробравшись к баррикаде, он стрелял в ненавистных версальцев. Когда ему предлагали сдаться, он бросал в лицо врагам:

Фленго. Я стрелял в вас. Я сделал десять выстрелов. И еще… *(Быстро поднимает ружье и стреляет в офицера.)*

*Солдаты отскакивают. С выстрелом Фленго сливается другой. Фленго падает*.

В финале старый Тьебо проклинал версальцев, осквернивших оружие убийством мальчика-героя.

Тема, стиль, агитационный заряд «Мстителя» повторялись абсолютно. В сезоне 1921/22 года обе короткие постановки вошли в программу «Вечера революционной миниатюры» на сцене Первого рабочего театра Пролеткульта. Позже Плетнев превратил инсценировку «Фленго» в либретто одноактной оперы; ее исполнили на филиальной сцене Большого театра к десятилетию Октября. Невысоко оценивая музыку В. Н. Цыбина и спектакль в целом, один из критиков отметил «восторженный прием, оказанный молодежью и рабочими этой пьеске. Видно было, что сюжет на них действовал с ударной силой»[[855]](#footnote-856). Тем понятнее успех постановки времен «военного коммунизма».

Консерватизм сценической формы давал себя знать и в комедийных работах студии: в «Женитьбе» Гоголя, в «Игре интересов» Хасинто Бенавенте. В апреле 1920 года был показан {339} современный комедийный спектакль — «Невероятно, но… возможно» Плетнева. События развертывались в захолустном губернском городе, где шла борьба между буржуазными властями и Советами. Деятели городской управы, все больше речистые «интеллигенты», отправляли под арест группу рабочих — руководителей Советов, а последние успевали послать туда же «отцов города». Освободить тех и других было некому, и заседания шли своим чередом за решеткой, только в разных камерах. Игра слов «заседать» и «сидеть» получала сценическую реализацию. Под конец один коммунист, случайно избежавший ареста, выручал товарищей.

Начинал работу над постановкой А. Д. Дикий[[856]](#footnote-857), еще один представитель Первой студии МХАТ в Пролеткульте. Но из-за разногласий с исполнителями он отстранился от работы на полпути и снял свое имя с афиши. Пьеса выпускалась коллективными стараниями участников. Нехватку действия отчасти восполняли злободневными шутками. «Сначала комедия была поставлена в натуралистических тонах, — писал Арватов, — но от нее веяло таким старьем, скукой и обыденщиной, что было решено ее превратить в сатиру-буффонаду. Десятки раз переделывались куски, переделывался текст, даже выключались целые акты». Заподозрить Дикого в консерватизме было бы трудно, и в этих словах очевидна попытка переложить вину на чужие плечи. Зрелище получилось пестрое, лоскутное, стилистически разнородное. Пьеса пришла к зрителям в условном вещественном оформлении, но «со старыми натуралистическими костюмами, с импровизированными и случайными гримами, с целым рядом еще не найденных и наспех приготовленных мест, даже с неустановленным еще текстом»[[857]](#footnote-858).

Главный источник комизма студия усмотрела в неразберихе двоевластия. «Вот за эти-то элементы комического в пьесе ухватилась в своей работе центральная студия и развила их в веселую, даже бесшабашную буффонаду, в карикатурный гротеск», — отмечал Н. И. Львов[[858]](#footnote-859). В ход пошли приемы внешнего комикования, особенно когда дело касалось «интеллигентов»: их руководитель Серебрянский не расставался со своим председательским звонком; у другого был нервный тик; третий ковылял с подвязанной щекой и т. п. «Люди давали друг другу подколенники, ловили на себе и давили насекомых, вытаскивали друг у друга из носу что-то такое, что размазывали на ладонь и рассматривали», — неодобрительно вспоминал С. М. Волконский[[859]](#footnote-860). {340} Как выразился Львов, из-за трюков, штучек и выдумок на сцене явно перегибали палку от «возможного» в сторону «невероятного».

И этот спектакль не стал программным для Пролеткульта. Все же он обладал живостью клубных агиток и смешил публику. Пьеса Плетнева вышла за пределы пролеткультовской сцены. Например, в сезоне 1922/23 года ее с гораздо более строгим вкусом поставил в Ярославле А. Д. Попов и сам играл роль председателя Серебрянского. «Пьеса была в достаточной мере остроумна и сценична», — находил режиссер[[860]](#footnote-861).

Центральная студия Пролеткульта обслуживала районные площадки Москвы, совершала длительные гастрольные поездки по фронтам гражданской войны и городам тыла. В начале августа 1919 года она отбыла на Восточный фронт[[861]](#footnote-862), выступала в частях Туркестанской армии и возвратилась к ноябрьским праздникам.

## Фронтовые студии

В августе 1919 года, сразу после отъезда на фронт центральной студии, Тео Пролеткульта организовал специальную фронтовую студию. 14 октября труппа, состоявшая из 42 человек, сдавала Политуправлению Реввоенсовета свою первую работу — пьесу Вермишева «Красная правда» в постановке Смышляева. Как сообщала назавтра печать, «перед представителями Политуправления Реввоенсовета блестяще был проведен пробный спектакль вновь сформированной фронтовой студии из мобилизованных районных пролеткультов»[[862]](#footnote-863).

Пьеса Вермишева широко шла по стране. Уже говорилось, что это была пьеса о гражданской войне в деревне, написанная бытовыми красками, с психологическими приметами лиц и индивидуальными судьбами. Так ее и поставил Смышляев, решая агитационные задачи в традиции народного бытового жанра. По свидетельству петроградского журнала «Грядущее», постановка «произвела на присутствовавших колоссальное впечатление»[[863]](#footnote-864). Никакого вызова «обанкротившемуся» профессиональному театру там не было и в помине. Недаром П. С. Коган писал, что «проблемы современности воплощены здесь в переживаниях действующих лиц, в массовых сценах, в людских страданиях и радостях. Нет тех банальных передовых статей в диалогической форме, которыми так богата наша революционная драматургия». {341} А потому «спектакль захватывает», «от него веет освежающим дыханием революционной бури»[[864]](#footnote-865). В другом месте П. С. Коган заключал, что «и Пролеткульт, и другие организации, восстающие против профтеатра, в конце концов воспринимают все основные особенности этого театра… “Красную правду” Вермишева с успехом и даже, вероятно, с большим успехом, чем в Пролеткульте, мог бы сыграть Малый театр»[[865]](#footnote-866). Сопоставление само по себе определяло стилевую направленность спектакля.

Кроме «Красной правды», студия подготовила весьма популярную тогда «Гибель “Надежды”» Хейерманса в постановке того же Смышляева и В. Г. Зака. Дав 11 представлений на районных площадках Москвы, труппа 30 октября отправилась на деникинский фронт[[866]](#footnote-867). Она пробыла там по 5 марта 1920 года, показала 34 постановки и 9 концертов и получила похвальный отзыв политотдела. Приводя эти данные, газетная информация упоминала и о суровых буднях фронтовой студии: «Во время четырехмесячного пребывания на фронте студийцам пришлось испытать все трудности и опасности фронтовой жизни. Кроме того, из труппы в 40 студийцев — 32 человека переболело сыпным тифом, по большей части в тяжелой форме, а двое даже умерли от сыпняка»[[867]](#footnote-868).

С отъездом фронтовой студии на юг Тео Пролеткульта организовал вторую такую же. Ход эволюции тянул пролеткультовцев к бытовой реалистической драме, они все больше соскальзывали в эту плоскость с высот патетического «Восстания». За «Красной правдой» последовала «Марьяна» А. С. Серафимовича, тоже бытовая народная драма, тоже из крестьянской жизни и тоже реалистическая. Ставил «Марьяну» опять-таки Смышляев. Действие разворачивалось в пределах привычной сцены-коробки, с писанными на холстах декорациями…

Серафимович, по его словам, задумал пьесу в 1918 году на Восточном фронте, хотя в «Марьяне» отзывались и мотивы давнего драматического этюда Серафимовича «На мельнице» (1907). Так или иначе, «Марьяна» была одной из первых советских пьес о конкретной современности. Молодая крестьянка Марьяна, получив весть о гибели мужа-солдата, замкнуто переживала горе, становилась глуха к совершающемуся вокруг обновлению жизни. «Я как кукушка без родимого гнезда, как та вербочка над водой», — жаловалась она на свою долю. Понемногу, {342} с помощью молодого большевика красноармейца Павла, Марьяна начинала постигать смысл революционных перемен. Нежданное возвращение мужа, Степана, ставило ее перед выбором: продолжать ли жить в старых обычаях, как хотел муж, или идти навстречу новому об руку с Павлом.

Образ Павла — в сущности первый образ большевика на советской сцене. «С девяти годов — рабочий», как говорит он о себе, сын ткачихи, завещавшей ему перед смертью «добывать волю всем», он многими чертами облика предвещал будущие зрелые находки советского театра, такие, как образ Павла Суслова, созданный Б. В. Щукиным в «Виринее» у вахтанговцев. В четвертом акте Марьяна с вызовом говорила Степану о Павле, что он «кубыть на высокую гору меня привел, и все оттудова видать, всю жисть… Он глаза нам всем разул. Пошел голову свою молодую класть за людей, за трудящих, за счастье ихнее».

Да и в судьбе самой Марьяны оказывалось немало общего с судьбами героических крестьянок-«новотóрок» советской сцены ближайших последующих лет — солдатки Домны из пьесы А. С. Неверова «Бабы», своенравной правдоискательницы Виринеи из пьесы Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина. Бунт, начатый в пределах старой, кондовой семьи, вырастал в бунт против всего ветхого уклада, в порыв к правде и человеческому достоинству[[868]](#footnote-869).

Пьеса страдала натуралистическими излишествами в языке, в обрисовке нравов и быта. Она не была совершенна и по композиционной структуре: конфликт разгорался только в четвертом акте, а до того тлел в сценах экспозиционных и описательных. Разрешался конфликт традиционно: протестуя против старого уклада, Марьяна накладывала на себя руки. Грубоватый натурализм антипоповских мотивов пьесы вызывал справедливые упреки в адрес драматурга и театра. Луначарский осуждал сцену издевки над сельским священником в «Марьяне»: «Этого попа красноармейцы тащат к расстрелу; поп ползает на коленях, целует красноармейские сапоги, бьется в судорогах предсмертной тоски, тут же рыдает и молит попадья, но красноармейцы с шуточками и прибауточками тащат попа на казнь». По словам Луначарского, сцена могла произвести «кошмарное, в последнем счете контрреволюционное» впечатление[[869]](#footnote-870). О том же еще раньше свидетельствовал Львов: он сожалел, что симпатии многих оказывались «на стороне жалкого и униженного попа, а не на стороне красноармейцев, хотя и идущих за правое дело, {343} но чуждых жалости и сострадания»[[870]](#footnote-871). Несовершенства пьесы и спектакля были достаточно серьезны.

После генеральной репетиции «Марьяны», состоявшейся 22 марта 1920 года, Керженцев выступил с разносом. Но он критиковал студию не за отступления от реализма, не за натуралистические срывы. Ему недоставало в спектакле соборного начала. Главный порок, на его взгляд, был в том, что отсутствовали зажигательные массовки, объединяющие в экстазе актеров и зрителей, «когда бы все могли слиться в едином радостном, революционном, духовно обновляющем порыве». Но пьеса и не предполагала таких задач. Керженцев скорбел, что она «возвращает нас по существу к Островскому, и она несомненно является тисками для творчества пролетарских актеров». Такова была логика. В драматургии Керженцев объявлял жупелом «островщину», на сцене — «мхатовщину». Он сердился, что Пролеткульт «платит чрезмерную дань Художественному театру и его школе». Психологизму этой школы он противопоставлял культ прекрасного тела: «Не должно забывать человеческого тела, гармонии его линий, красоты движений толпы, пафоса поднятых вверх рук, прелести быстрых гармонических движений»[[871]](#footnote-872). В этом опять говорила о себе эстетизация толпы, еще не догадавшейся выделить из себя личность. Своеобразная «эстетика», ласкающая взоры полководцев, одним из которых явно воображал себя Керженцев. Но только причем тут была скромная пьеса Серафимовича?..

Так вместе с первыми опытами советской драматургии возникали и ранние образцы той критики, которая осуждала опыты не за то, что в них имелось, а за то, чего не было и быть не могло. В два счета был перечеркнут спектакль, не похожий на угодную схему.

Пролеткультовское руководство запретило «Марьяну» на генеральной репетиции. «Если автор пьесы несколько ее переработает, она может остаться в репертуаре», — допускал Керженцев. Серафимович и Смышляев на это не пошли.

Тем и ограничилась постановочная работа второй фронтовой студии Пролеткульта.

«Марьяна» тогда же прошла в театрах Харькова, Ростова-на-Дону, Владивостока и других городов. Печатая пьесу в 1923 году, Серафимович изменил сцену с попом. «Пойдем, поп, будя тебе. В лагере поработаешь, меньше языком трепать будешь», — говорил ему красноармеец, уводя. Пересмотрел автор и финал: Марьяна уходила из дому с Павлом.

Смышляев же, не отрекаясь от понятия «соборности» театрального действия, на практике все больше толковал его {344} по-своему, так что термин терял ритуальный смысл, обозначая в конце концов простое товарищеское единство всех участников спектакля, от мала до велика. В начале своей книги он заявлял: «Сущность и секрет театрального искусства — именно в этом коллективизме, “соборности” действия, в дружной товарищеской солидарности всех индивидов, работающих в данном коллективе, начиная от рабочего, вбивающего гвозди в планки декораций, и кончая режиссером»[[872]](#footnote-873). Так понятая соборность теряла символистский привкус. Термин как бы самоотменялся, да Смышляев дальше свободно обходился и без него. Не случайно книга с пролеткультовским грифом имела посвящение: «Дорогому учителю Константину Сергеевичу Станиславскому от благодарного ученика». Другое дело, что Станиславского рассердила эта книга[[873]](#footnote-874), произвольно трактовавшая отрывки «системы» до ее авторского изложения. Впрочем, практика Пролеткульта знавала и не такие парадоксы…

В марте 1920 года, когда в Москву возвратилась первая фронтовая студия, обе фронтовые студии слились, положив начало второй центральной студии Пролеткульта. Торжественное открытие состоялось 13 апреля[[874]](#footnote-875).

В дни польского наступления здесь показали сатирическую агитпьесу «Пан Буян»; ее автором был драматург Г. В. Добржинский, выступивший под псевдонимом Диэз. Злободневный спектакль-обозрение исполнялся на многочисленных клубных площадках рабочей Москвы и в красноармейских казармах.

Через год после своего рождения студия дала еще один спектакль. Он оказался самой крупной работой студийной поры Пролеткульта.

## «Мексиканец»

10 марта 1921 года во второй центральной студии состоялась премьера «Мексиканца» по рассказу Джека Лондона. Схему инсценировки набросал Б. И. Арватов, сцены, диалоги, интермедии разрабатывал, во многом импровизационно, весь коллектив участников во главе с режиссером В. С. Смышляевым, молодыми художниками Л. А. Никитиным и С. М. Эйзенштейном. Новые творческие силы, придя в Пролеткульт, повели дело с явным креном «влево», увлекая и постановщика-мхатовца.

Это был не тот путь, какой рисовался Керженцеву.

Правда, сначала постановочный коллектив пробовал ответить по-своему на условия Керженцева и с большой натугой {345} репетировал пышный апофеоз спектакля — символическое шествие революции. Но справиться с абстрактной задачей не удалось: апофеоз, этот рудимент пролеткультовских «действ», отпал[[875]](#footnote-876).

Зато в содержании, в стилистике, во всей образной ткани спектакля проступала новизна качественно другого порядка. Те, кто сравнивал эту работу с предшествовавшими, признавали: «До “Мексиканца” театральная работа Пролеткульта возбуждала очень и очень много справедливых нареканий. В самом деле, был ли Пролеткульт действительно подлинным очагом пролетарской культуры, был ли он организованным и сознательным ее строителем? Увы, нет!» — писал критик газеты «Труд». Теперь он констатировал крутой поворот. «Мексиканец», по его словам, знаменовал «новый этап в работе студии, полный разрыв ее со старыми формами и достижениями»[[876]](#footnote-877).

Спектаклю недоставало строгости, цельности. Порой не слишком искусно импровизировали актеры, а некоторые массовки превращались в свалку. Но многое шло и от избытка творческой выдумки. Как писал Львов, студисты «купаются в своих ролях, наслаждаются игрой. Радость их творчества брызжет ярким потоком, перебрасывается и в зрительный зал, передается всей публике».

Первый акт изображал подполье революционной хунты и развертывался в полумраке среди кубистских установок. Комбинации декоративных треугольников и конусов сочетались с чередой треугольных мизансцен. По словам Смышляева, треугольник символизировал в этом спектакле «активность, еще не вышедшую за пределы», поскольку революционная работа пребывала еще в стадии конспирации и замкнутости. «Правда, этот треугольник готов ежеминутно разомкнуться (канун восстания!), но пока, в данный момент, когда он показан зрителям, линии сомкнуты, сжаты, скрыты»[[877]](#footnote-878). Стиснутые таким образом силы бродили, меняя конфигурации: треугольники мизансцен были то правильными, то неправильными, с острыми и тупыми углами… Разные группы персонажей, почти всегда безымянных, давали разные треугольные композиции, горизонтальные и вертикальные, плоскостные и объемные.

Тройка вожаков восстания («группа хунты») встречалась в подполье с делегатами рабочих Мексики, разбившихся на две группы-четверки. Рассвет, занимаясь, рельефно выделял первую же треугольную мизансцену. Луч света, падая наискосок, отсекал диагональю «группу усталых» от «группы бодрых».

{346} Потом этот же луч, разделивший две группы, выхватывал из темной глубины сцены вершину треугольника — черную фигуру: входил Фелипе Ривера, «человек без нервов», которого играл А. Д. Колобов. В конце акта наклоном корпуса, линией простертых вперед или откинутых за спину рук три группы устремлялись к маленькому мексиканцу: открывался выход из трудностей; Ривера достанет денег на оружие.

Режиссерская геометрия первого акта дала повод Львову заметить, что «зритель тотчас забывает его мрачные кубы, как только яркий блеск электричества осветит пестрые краски второго акта». Словно предвидя возможность такого забвения и стремясь ее предупредить, Смышляев ритмически повторял потом треугольные мизансцены в переломные моменты действия, фиксируя их ударный смысл. Так строился эпизод второго акта, когда Ривера, «мальчик для битья» у тренера Робертса, возникал в боксерской конторе Келли, рассчитывая добыть денег для своей партии. Так планировался финал — сцена восстания мексиканского пролетариата: треугольник вычерчивали во тьме два косых колеблющихся луча. «Колебание этих лучей должно показать, что с восстанием расширяются, раздвигаются рамки подпольной работы», — считал постановщик[[878]](#footnote-879).

Формальный графический прием, заявленный в завязке, призван был, повторяясь, оттенять подвиг Риверы, напоминать о теме спектакля путем ассоциативных зрительных связей. Но в центральном эпизоде — на ринге, вынесенном в публику, в партер, — треугольная композиция оказалась неприменимой. Логика содержания ломала навязчивый режиссерский чертеж. А чертеж в самом деле был навязчив — вплоть до париков «редькой» на некоторых персонажах.

Геометрически строился и второй акт. На сцене располагались две конкурирующие боксерские конторы. Одна была дана в системе квадратов и кубов, другую характеризовали комбинации окружностей и шаровых сфер. Соответственно выглядели и персонажи, принадлежавшие к конторам. Гротескному «американизму» формы вещей и лиц противопоставлялся Ривера. Он приходил сюда из зрительного зала, почти без грима, простой, естественный, «свой». И когда сбрасывал длинный черный плащ (конусом) и широкополую высокую шляпу (тоже конусом), «перед нами, — вспоминает кинорежиссер С. И. Юткевич, — оказывался худощавый черноволосый юноша, единственный живой человек среди всей этой манекенообразной компании»[[879]](#footnote-880).

Вершиной спектакля был третий, последний акт — матч бокса в цирке «Мортонс». Он представлял собой сплошную массовку. Ринг выносился в зал, к публике, а вдоль портала сцены, как писал позднее, в 1947 году, Эйзенштейн, уступами выстраивались {347} «места для той части зрителей вокруг ринга, которую играют артисты. Эти уступы, смыкаясь с линией лож и ярусов самого помещения театра, превращали его в общий круг, очерчивающий площадку действия, помещенную в центре зрительного зала — прямо посреди публики». Эйзенштейн добавлял, что такая композиция определялась и выразительными задачами, и «чисто бытовой конфигурацией расположения зрителей при боксерских состязаниях»[[880]](#footnote-881). На первом месте были, несомненно, выразительные задачи. Недаром Эйзенштейн указывал тут же, что опыт игровой площадки среди зрителей потом подхватил Н. П. Охлопков.

В третьем акте «Мексиканца» было много света, цветных пятен. Толпа зрителей в цирке смотрела со сцены в зал, гудела, орала, вторгаясь в действие на ринге и заражая пылкостью публику театра. Гул голосов то взрывался, то стихал. Снова студисты разрабатывали роли в толпе. Таких ролей было множество. «Здесь студия проявила необычайную щедрость: зритель даже не может охватить всей пестрой, разноликой массы, живущей в каждом углу своей особой, интересной жизнью», — писал Львов.

Два буржуазных репортера, коротконогих и длинноносых, высматривали и подслушивали все вокруг. Один из них, завсегдатай бокса Смайльс (Г. В. Александров) с важностью признанного ценителя пояснил ход драки невзрачному приятелю (К. А. Кочин), а тот, ничего в боксе не смысля, почтительно взирал то на знатока, то на дерущихся. Другим репортером был И. А. Пырьев. Позже Пырьев вспоминал, как ему и Александрову «наклеивают большие клоунские носы, одевают в ярко-клетчатые костюмы и поручают в этом спектакле маленькие бессловесные роли “газетчиков”»[[881]](#footnote-882).

Кокетливая негритянка с завистью поглядывала на еще более кокетливую подружку, подле которой увивался фатоватый молодой негр. Нянька качала на руках младенца, хихикая рядом с пригласившим ее возчиком, толстым и равнодушным, пришедшим сюда в поисках сильных ощущений. Очкастый член армии спасения, с книжкой в руке, мрачно глазел на публику, на ринг, тщетно скрывая тайную страсть к боксу. Шикарный ковбой пришел с проституткой, и оба увлеченно занимались друг другом. Азартно ахал и подскакивал на своем месте молодой вор, падкий до зрелищ. Конторщик в неопрятной одежде флиртовал с двумя официантками из ближайшего кафе. Потрепанный жизнью сутенер с крашеными волосами и нарумяненными щеками ухаживал за русской кордебалетной танцовщицей (Ю. С. Глизер)…

{348} Зрители матча заполняли сцену. В гул толпы врывались зазывные возгласы владельца тотализатора, квадратного, негнущегося Майкла Келли (Н. Л. Юдин). Мальчишка на бегу продавал газеты. Мигали блики реклам. По бокам два плакат-клоуна держали кричащие афиши, изображавшие непревзойденного боксера Дэнни Уорда. Гротескная буффонада фона оттеняла подвиг «стального мексиканца».

Актеры вбегали на сцену из публики, прыгали с подмостков в боковую ложу, затевали драку посреди партера — все несло «локальный колорит» действия, отзывалось темпераментом борьбы, а попутно опрокидывало барьер между актерами и зрителями, отменяло всякую вероятность пассивной созерцательности в зале.

Мелькали лики и маски страны бизнеса, страны спешки и кровавых сенсаций. Это были образы без всякой психологии, конечно, но многие исполнители весьма правдиво существовали в пределах установленных задач, еще не успевших стать штампами агитки.

Выход Риверы толпа встречала холодным равнодушием. Полупочтительно, полунасмешливо она приветствовала появление владельца боксерской конторы Келли, осанистого и скользкого (роль играл П. М. Малек), которого сопровождали клерк с птичьим лицом-маской и пискливым голосом и четыре агента его конторы, испитые, подозрительные личности: двое из них, Хагарт и Гоббинс, были секундантами предстоявшего поединка.

Келли со своим клерком, его брат Майкл Келли, подвыпивший больше обычного тренер Роберте и импресарио Уорда, пыхтящий и отдувающийся мистер Автомобил, занимали почетные места перед канатами ринга. Долговязый арбитр в полосатом костюме надменно прохаживался по рингу. Этого последнего изображал М. С. Гоморов, пришедший в московский Пролеткульт из 25‑й Чапаевской дивизии[[882]](#footnote-883).

Любимец публики Дэнни Уорд не спешил с выходом, испытывал нервы противника. Но вот появлялся и он.

Восторженным воем, топотом, свистом встречала толпа своего фаворита (Дэнни Уорда играл А. П. Антонов, снимавшийся потом в роли матроса Вакулинчука в «Броненосце “Потемкине”» Эйзенштейна). Окруженный четырьмя щебечущими поклонницами, он с туповатым благодушием приветствовал толпу взмахами рук, посылал, мрачно осклабясь, улыбки дамам. Гоббинс помогал Уорду раздеться. Ривера сам стаскивал через голову свой черный свитер. Арбитр подавал знак, негр ударял в гонг. Сразу все стихало, лишь беспечно и жутковато рассыпалась музыка циркового оркестра.

{349} В напряженном первом раунде противники прощупывали один другого. И сразу шла разрядка. Ю. С. Глизер так описала комическую интермедию в публике: «Соседом танцовщицы оказывался пастор с женой, и она, не теряя времени, начинала с ним кокетничать. И вот в одном из перерывов между раундами разыгрывался скандал семейного характера. После коротких, но энергичных пререканий ревнивая пасторша не выдерживала и начинала бить танцовщицу зонтиком по голове, а затем уволакивала своего непутевого супруга под свист и хохот публики. Сутенер перед танцовщицей также не оставался в долгу, наша маленькая сценка кончалась второй потасовкой»[[883]](#footnote-884). Глизер дебютировала в роли танцовщицы. Пастора играл М. М. Штраух.

Удар гонга вновь обращал страсти к рингу. Под выкрики зрителей Уорд наседал на Риверу, а тот ловко ускользал, стараясь вымотать чемпиона. В перерыве приключалась очередная потасовка среди зрителей: верткий портовый грузчик японец — из духа противоречия — ставил за Риверу, чем несказанно возмущал знатоков и больше всех свою соседку, достойную пожилую леди, которая просто выходила из себя. Роль японца играл А. П. Грузинский, в будущем актер Малого театра.

Третий раунд заставлял зрителей уже не на шутку волноваться за славу любимца и за свои карманы. «Дрались по-настоящему», — свидетельствовал кинорежиссер М. И. Ромм[[884]](#footnote-885). Ривера держался стойко, железному мальчику для битья удары Уорда были нипочем. Четвертый раунд, шедший после еще одной веселой вставки-ретардации (сцена с хлороформом), приносил победу герою. Над растянувшимся среди ринга Уордом хлопотал с полотенцем секундант, вокруг ревели и вопили разъяренные поклонники, бесновались продувшиеся игроки тотализатора. А в углу, прислонясь к канату, одиноко и устало озирался исподлобья маленький мексиканец.

По мере того, как нарастал драматизм борьбы, нарастала реакция зрителей на сцене и в зале. «Мне, — рассказывал Смышляев, — на представлении “Мексиканца” посчастливилось наблюдать это стремление к творчеству сценического слова у зрителя. В сцене бокса между Риверой и Уордом, — бокса, который решает не только судьбу двух бойцов, но и судьбу Революции, напряжение внимания зрителя доходит до крайних пределов; наряду с написанными репликами публики на сцене, из зрительного зала сыплются импровизированные реплики. Публика хочет поддержать, ободрить одинокого Риверу, против которого настроена вся буржуазная часть мексиканцев. Зритель почти забывает, что он сидит в театре — слова симпатии и ободрения несутся к Ривере из зрительного зала… Этому в значительной {350} степени способствовал и новый, *рабочий состав публики*»[[885]](#footnote-886). О том же писала критика.

В финале ширился грохот, лязг, свист восстания. Театральные шумы и громы вторгались в диссонансы оркестра, усиленного группой медных духовых и ударных инструментов. Театр как бы перечеркивал гротескно-крикливое зрелище буржуазного хаоса. «Все в ужасе мечутся, тухнет свет, и в движущихся лучах прожектора возникает стройная фигура торжествующего революционера», — вспоминала Глизер.

По поводу «Мексиканца» А. В. Луначарский заметил, что, «увы, в Пролеткульт усилиями тов. Смышляева обильными волнами втекает тот же футуризм». Не один Смышляев был тому причиной. Впрочем, Луначарский готов был согласиться с таким «футуризмом» постольку, поскольку тот служил социально-обличительным целям. «В “Мексиканце” футуризм уместен, — продолжал Луначарский, — потому что он взят только для того, чтобы создать известную карикатуру на буржуазию»[[886]](#footnote-887). Здесь даже смягчалась суровая правда: к образности того же порядка относилась и система треугольных мизансцен — лейтмотив Риверы и готовящегося восстания. Вопрос был затронут щекотливый. То, что Луначарский называл «футуризмом» и что выражалось в линейной наготе или гротескной заостренности форм, было органической чертой спектакля: иначе спектакль оказался бы совсем другим.

Понимая это, Луначарский и позднее настаивал: «В “Мексиканце” уклон Пролеткульта к футуризму был уместен». Больше того, в этом спектакле он видел высший взлет работы пролеткультовцев. «Был момент подлинного расцвета этой работы, — писал он. — Студия Пролеткульта и его труппа заключают в себе несколько прекрасных талантов, массу трогательного рвения и энтузиазма. Спектакль, увенчавший эту работу, был веселый, живой, полный смеха и пафоса “Мексиканец”, этот спектакль нужно безусловно и крупными буквами прибавить… к числу замечательных явлений последнего сезона»[[887]](#footnote-888).

А к таким явлениям Луначарский здесь же относил «Мистерию-буфф» в Театре РСФСР‑1, «Ревизора» в МХАТ, «Федру» в Камерном театре, «Чудо святого Антония» и «Принцессу Турандот» в Третьей студии МХАТ и «Эрика XIV» в Первой студии. «Гадибук» в Габиме.

Отнять «футуризм» у «Мексиканца» значило бы отнять у него форму, линии, ритм. Так отчасти и получилось в ходе сценической жизни спектакля, когда он, по словам Луначарского, «страшно обтрепался и выветрился». Восстановить «Мексиканца» попробовал Эйзенштейн спустя два года после премьеры. Спектакль был возобновлен 30 августа 1923 года в Первом рабочем {351} театре Пролеткульта, с К. А. Кочиным в роли Риверы, но многое уже оказалось утерянным. Я. В. Апушкин тогда писал: «Есть два “Мексиканца”. Одного мы *помним*. Другого мы *видим*. Нужно быть справедливым… В первом, памятном нам “Мексиканце” было какое-то *равновесие*, какая-то *стройность…* В двух его актах, развертывающихся в конторе Келли и в цирке, — в этих двух актах, поданных с великолепным пониманием гротеска, предвиделась будущая почти машинная четкость “Мудреца”. Теперь этого нет: на сцене *больше возни, чем движения, больше крика, чем слов, больше эквилибристики, чем это нужно для такого спектакля…* Нужно ли это? Ведь в основе, в зерне “Мексиканца” таится подлинный и суровый пафос революционного подвига, требующий известной скупости и сдержанности».

Впрочем, критик отдавал должное и обновленному «Мексиканцу». И с размытой структурной схемой это был «спектакль, насыщенный подлинной, живой, невымученной театральностью. Спектакль, ничуть не “пыжащийся”, элементарно простой, литературно-первобытный». А потому, заключал Апушкин, это «все же превосходный, бодрый и бодрящий спектакль»[[888]](#footnote-889).

Так расценивали «Мексиканца» и другие писавшие о нем. Режиссер Н. Я. Береснёв отмечал «здоровую, волевую напряженность развернутого действия»[[889]](#footnote-890). Драматург В. З. Масс находил, что «доморощенный “Мексиканец” оказывается сегодня бесконечно более захватывающим и значительным представлением, чем гениальная “Гроза” или “Федра”»[[890]](#footnote-891).

Вторую редакцию спектакля Эйзенштейн готовил самолично: к тому времени Смышляев уже расстался с Пролеткультом. Придя в московский Пролеткульт в октябре 1920 года, Эйзенштейн работал там как художник, потом ведал художественной частью. С весны 1922 года он заведовал Тео московского Пролеткульта, возглавлял режиссерские мастерские и передвижную труппу (Перетру), потом и Первый рабочий театр, покинув его в декабре 1924 года.

Вклад Эйзенштейна в первую редакцию «Мексиканца» — вклад художника, режиссера и даже драматурга — был существенным, если не решающим. По словам М. М. Штрауха, «декорации и костюмы, удачно созданные Эйзенштейном, не только предрешили успех спектакля, но и определили все его режиссерское решение»[[891]](#footnote-892). В 1931 году Эйзенштейн и сам писал Штрауху из натуральной Мексики: «Ты был живым свидетелем, как и по {352} “Мексиканцу” или по “Царю Голоду” я “гнул” режиссеров куда надо было»[[892]](#footnote-893). Да и Смышляев прямо заявлял: «Весь текст данной инсценировки делался мною и С. М. Эйзенштейном при коррективах и “отсебятинах” театральной студии московского Пролеткульта»[[893]](#footnote-894). О том, что Смышляев вряд ли был единственным виновником успеха, догадывалась и тогдашняя критика. Вот проницательный намек: «Смышляев, если только все художественные достижения постановки нужно приписывать ему, сумел почувствовать стихию современного зрителя и найти благородные художественные формы общения с ним»[[894]](#footnote-895). Эйзенштейновское — то, что часть критики называла «футуризмом», «эквилибристикой», «эксцентрикой» и что мхатовцу Смышляеву было больше всего ново, быть может чуждо, — проявилось особенно наглядно в интермедиях первой редакции «Мексиканца».

Интермедии были совершенно своеобразной чертой этого спектакля. Они соединяли (или, напротив, перебивали) действия так, что публика, по сути дела, никак не могла покинуть зал в антрактах: игра актеров продолжалась на просцениуме, переносилась в зал. Актеры, выходя из-за сдвинутого занавеса в качестве персонажей пьесы, тут же между прочим взывали к публике от собственного имени, потом опять возвращались в образ.

Сразу после первого акта портальный софит освещал просцениум и первые ряды зала. Из середины занавеса выходили заговорщики хунты. Делясь сомнениями и надеждами насчет Риверы, они по-двое, по-трое уходили через зрительный зал. Один обращался к зрителям с речью о хунте, о ее целях, о положении трудящихся в странах капитала. Разрушая сценическую иллюзию, он говорил: «И вы, выходящие на простор радостного строительства новой жизни, неужели же вы не протянете мощную руку — поддержать задыхающуюся Мексику, и не ту картонную, условную Мексику, что мы, комедианты, здесь перед вами развертываем в ряде пестрых картин, но ту великую Мексику, имя которой — весь мир угнетенных. Прочь маску и плащ, перед вами ваш же товарищ, зовущий вас в бой за мир угнетенных». Продолжая в том же духе, оратор вдруг спохватывался: «Но сейчас я снова актер. Мы должны продолжать представление…» И речь дальше шла уже от лица персонажа.

Полисмен опускал руку на плечо бунтовщика: «Я вас арестую». Внезапно из углов сцены вылетали два жуликоватых агента конторы Келли, они же будущие секунданты матча, и чуть не сбивали с ног полисмена. Тот кидался за ними. Арестованный революционер прыгал в зал и исчезал в проходе. Пыхтя и чертыхаясь, полисмен пускался в погоню. Зал ярко освещался. {353} Добежав до входных дверей, полисмен с возгласом: «Ах, дьявол, ушел!» — скрывался.

Тогда оба жулика на просцениуме, дурачась, пронзительными голосами заводили диалог-клоунаду. От тем спектакля они незаметно сворачивали на темы московского дня, бытовые, политические, театральные:

Гоббинс. Но для чего же мы сюда пришли?

Хагарт. Сюда? О, для очень важной задачи, для чрезвычайно важной задачи, для столь очень чрезвычайно важной задачи, что я нуждаюсь в особой платформе, чтобы сказать это. *(Важно.)* Поди и принеси мне табурет Риверы из второго акта.

*Гоббинс приносит табурет из-за занавеса. Хагарт, спотыкаясь, влезает на него*.

Итак, мы, то есть я и ты…

Гоббинс. Я и ты.

Хагарт. Нет, я и ты.

Гоббинс. Я же и говорю: я и ты.

Хагарт. Не мешай. Я и ты, то есть мы должны собою установить искусственную связь.

Гоббинс *(таинственно, по-испански)*. С кем?

Хагарт. Искусственную связь между первым и вторым актом «Мексиканца», ибо это единственный способ соединить несоединимое: черное и белое, белое и красное, красное и желтое, возвышенное и низменное, Эмпео и Трубную площадь, Пролеткульт и академические театры, карточку А и карточку Б, заход и восход, восход и нисход, приход и уход, приход и расход, приход и кооператив, собака и кошка, слон и моська, Руслан и Людмила, Евгений Онегин, Музыкальная драма, Жак и Далькроз, Ромей и Джульетта… Мистерия‑буф‑ф‑ф…

Ривера *(выходит из-за занавеса)*. Как пройти в боксерскую контору Келли?

*Хагарт и Гоббинс указывают дрожащими пальцами в зрительный зал. Ривера проходит*.

Хагарт *(вспоминая)*. Черт, да ведь это мальчишка мексиканец, которого ежедневно бьют у Робертса.

Гоббинс. Да, да, на нем тренируются все боксеры, клиенты этого старого пьяницы.

Хагарт и Гоббинс вели разговор о железном мальчишке мексиканце, о перспективах матча то в образах спектакля, то пересыпая диалог визгливыми клоунскими репризами. Сменялись сценки буффонады. Проститутка и танцовщица клянчили у агентов Келли даровые билеты на матч, вешаясь актерам-клоунам на шею, а те умудрялись всучить билет втридорога члену армии спасения. Полисмен, возвратившись, подозрительно нюхал воздух: пахло спекуляцией. Девицы его отвлекали, кокетничая напропалую, за что получали билеты от агентов Келли. Жулики удирали, таща за собой члена армии спасения, полисмен гнался за ними, девицы следом… В разгар погони из-за занавеса выглядывал помощник режиссера, кричал разошедшимся актерам:

— Готово. Начинаем. Митька тушит свет. Занавес!

— Ах, ах, второй акт! — вопили все хором и застывали в немой сцене.

По рисунку она представляла собой плоский равнобедренный треугольник, обращенный основанием к линии рампы. В спектакле {354} все, так сказать, становилось на место. Вырубался свет. Шел занавес[[895]](#footnote-896).

Интермедия разыгрывалась и между вторым и третьим актами. О ней писал Львов: «Рекламисты цирка Келли и враждебные им репортеры обращаются прямо в зрительный зал и наперебой стараются склонить зрителей в свою сторону. Драка в самом партере, прыжки в ложу, выходы из публики окончательно устраняют рампу».

В интермедиях «Мексиканца», больше чем в действии, складывались принципы спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», самой значительной театральной работы Эйзенштейна.

Веселая публицистика, эстрадно-цирковая разработка драматических ситуаций, агитбеседы с залом и злободневные «шутки, свойственные театру», эпатаж и обнажение театрального приема — все эти элементы агитспектакля давались с грубоватой прямотой.

Пусть они прорывались в прослойках интермедий, на периферии основного действия. В «Мудреце» им суждено было сделаться ведущим, цементирующим началом зрелища.

В связи с «Мудрецом» оформилась у Эйзенштейна теория монтажа аттракционов, где аттракцион рассматривался не в эстрадно-цирковом только плане, а вообще как единица агрессивного сценического воздействия на зал, созвучная терминам физики. Слову возвращалось буквальное значение: attractio по-латыни — притяжение, притягательность. Монтаж атомов воздействия сообщал целому направленность. Монтаж давал расщепленным элементам слитность, смысл и форму. Он был решающей величиной. «Красивое слово “монтаж”, обозначающее — сборку», — писал Эйзенштейн[[896]](#footnote-897).

То, что было осмыслено потом теоретически, здесь, в интермедиях «Мексиканца», уже частично добывалось на практике. Находки много значили для ближайших судеб советского публицистического театра.

Не всем в Пролеткульте «Мексиканец» мог прийтись по душе: как-никак, не массовый подвиг, а поединок боксеров на ринге решал судьбу революционного дела. Но публицистическая обнаженность зрелища, гротескная подача среды, цирковые выходки актеров и прямые воззвания в зал, то веселые, то патетические, — все это обладало силой активного воздействия и обозначило рывок пролеткультовской сцены к большому агитационному искусству.

Спектакль продолжал жить и после различных организационных перестроек в Пролеткульте. Бессловесные исполнители премьеры, {355} Александров и Пырьев, играли в нем главных героев — Дэнни Уорда и Риверу. В 1946 году, в статье «Об Иване Пырьеве» Эйзенштейн вспоминал: «Его сухопарая фигура и злой, со вспышками темперамент вполне подходили к роли юного победителя, мексиканского революционера Риверы»[[897]](#footnote-898).

И потому, что в «Мексиканце» было много неподдельного творчества, и потому, что тогда «Джек Лондон звучал горячо»[[898]](#footnote-899) (недаром и первая пьеса Афиногенова в этом театре — «По ту сторону щели» была инсценировкой Джека Лондона), его участников еще долго продолжали называть актерами «мексиканской» студии.

## Студия Тонплассо

Ближе всех к ортодоксальным установкам Пролеткульта была студия тонально-пластической ассоциации, прошедшая на своем пути ряд внешних преобразований. Модернизируя давние идеи Жака-Далькроза, она исповедовала культ тела, движения, массы. Ее сквозной целью на всех этапах пути был пролетарский коллективный синтетический театр, театр ритмизованного слова и пластики, отменявший индивидуальный характер и психологию.

4 апреля 1920 года в Москве была подписана «Декларация Центрального бюро тонально-пластической ассоциации». Она трактовала о задачах высшего синтеза на театре. Система Станиславского порицалась за «идеалистическое понимание человеческой природы», за односторонний интерес к психологии вообще, к индивидуальной психологии в особенности, за недооценку организующего ритмо-пластического начала. Полемические стрелы были пущены и в адрес Таирова — за эклектику в вопросах синтеза искусств[[899]](#footnote-900). Но эклектична прежде всех была сама ассоциация, как во взглядах на свои задачи, так и в практике. О том свидетельствовал уже ее разношерстный состав: подписали декларацию председатель бюро тонплассо Е. П. Просветов и члены бюро С. М. Волконский, В. К. Сережников, В. С. Смышляев, А. Ф. Струве, В. В. Тихонович, П. С. Коган. Впрочем, руководство Пролеткульта ее дружно поддержало.

В июле Тео Пролеткульта учредил тонально-пластическую секцию во главе с Е. П. Просветовым. 1 октября она была преобразована в тонально-пластический отдел, весной 1921 года в тонально-пластическую студию (другое название — студия театрального синтеза). Там занималась часть студистов второй, «мексиканской» студии и новички Пролеткульта. В ноябре {356} 1920 года туда вошла и первая центральная студия, возвратившаяся из Сибири.

Смышляев, подписавший декларацию, не был близок к тонплассо. Он вел истоки студии, «которая пытается пересоздать театр на принципах античной декламации»[[900]](#footnote-901), от теорий Вячеслава Иванова, в частности вспоминал о докладе Иванова на Первом Всероссийском съезде по рабоче-крестьянскому театру, где излагалась соответствующая концепция. Ее Смышляев считал «возрожденческой» (то есть традиционалистской) и противопоставлял ей революционное новаторство.

В самом деле, инсценировка «Восстания» Верхарна была показана Смышляевым еще до опытов тонально-пластической студии, не имела к ним касательства и обнаруживала лишь поверхностное сходство с ними. Студия тонплассо в своих массовых постановках опиралась на систему пластического воспитания тела, созданную Жаком-Далькрозом (которого вторая студия подымала на смех в интермедии «Мексиканца»), отметала все, что хотя бы отдаленно говорило о личном переживании участника толпы. Импровизационный подход изгонялся с порога: он ломал «ритмодинамику слова». Твердо закрепленный жест должен был выразить определенное смысловое понятие, словесную формулу. В комбинациях таких пластических формул складывался особый условный движенческий код, особая последовательность механических ритмов и геометрических фигур.

Вначале тональные выступления (хоровая декламация) и пластические этюды шли раздельно, как слагаемые будущего синтеза.

В репертуаре тональных выступлений были стихи, частью опробованные раньше на петроградской Арене. Как и там, исполнялся «Первый луч» Гастева. Как и там, звучал лихой призыв из стихотворения Кириллова «Мы» сжечь Рафаэля и другой, не менее залихватский:

О, поэты-эстеты, кляните великого Хама,  
Целуйте обломки былого под нашей пятой…

Исполнялись также «Мятеж» Верхарна, «Зачинатели» Уитмена, «Наш марш» Маяковского, «Пляс» М. Д. Артамонова, «Вихрь» В. Д. Александровского и другие стихи в разработке Просветова, Волконского, Сережникова.

Среди пластических номеров шли «Мюзет» Баха, «Этюд массового действия» на музыку Грига, «Вождь» на сборную музыку и другие в постановке руководительницы Ритмического института Н. Г. Александровой. С 1919 года в репертуаре сохранялась «Марсельеза», поставленная Л. Н. Алексеевой на музыку Листа и изображавшая «борьбу “белых” и “красных”»[[901]](#footnote-902).

{357} В воспоминаниях Волконского названы некоторые студисты тонплассо, исполнители пантомимы «Вождь», в основном принадлежавшие к первой центральной студии. На лучших Волконский остановился особо:

«Был староста нашей группы, Сидельников: большой, с немного тупым лицом, не очень послушным голосом, но замечательно одаренный для пластики. Из него вышел бы прекрасный мимист. В нашем ритмическом представлении, которое мы дали и дважды повторили в театре Зона, он изображал “вождя” в мимической картине, сочиненной Ниной Георгиевной Александровой, нашей главной ритмичкой в Москве. В нем было что-то индейское; он был бы великолепен краснокожим и с перьями на затылке. Он был коммунист, пошел добровольцем и погиб на льду под Кронштадтом при последнем восстании…

Был длинный, долговязый Языканов, заменивший покойного Сидельникова в “Вожде”. Светлая природа, чистая…»[[902]](#footnote-903)

Н. В. Сидельников обратил на себя внимание еще на рядовых занятиях центральной студии, до первого открытого показа. «В особенности обращают на себя внимание — несомненно самородки: металлист Сидельников, работница Григорьева…» — отметила тогда газетная хроника[[903]](#footnote-904). После открытых показов печать подтверждала: «Горячие симпатии аудитории привлекли студийцы Сидельников и Туманов, превосходно прочитавшие “Башню”, стихотворение в прозе тов. Гастева, “Мятеж” Верхарна и друг.»[[904]](#footnote-905) Когда Н. В. Сидельников погиб, его имя было присвоено первой центральной студии московского Пролеткульта.

Что касается И. Ф. Языканова, он стал исполнителем ряда ведущих ролей в спектаклях Первого рабочего театра Пролеткульта, например играл Жоржа Глумова (и соответственно — клоуна Жоржа) в «Мудреце» С. М. Третьякова — С. М. Эйзенштейна.

Такие картины, как «Вождь» и другие, собственно, представляли собой не сценические «действия», а лишь этюды к ним в формах ритмизованной пластики или коллективной декламации. Кое‑что студия выносила на открытые эстрады площадей в дни красного календаря. Вынашивались замыслы цельного синтетического зрелища.

Пробным опытом такого зрелища явился тонально-пластический этюд «Труд», показанный в марте 1921 года, почти одновременно с «Мексиканцем». Ставил его Е. П. Просветов на текст А. Ф. Струве. Все действие шло под музыку. Зал погружался во мрак, когда раздавались первые зловещие аккорды: они должны были передать давящую тяжесть подневольного труда рабочих на капиталистической фабрике. Вспыхивал свет. На {358} переднем плане сцены полуобнаженные кузнецы вздымали воображаемые молоты и опускали их на такие же воображаемые наковальни. За ними открывалась группа работниц в изнурительном непрестанном движении. А в глубине, на помосте, возвышалась горстка капиталистов и их приказчиков. «Как стая черных птиц, злобно и с торжеством» они поглядывали на рабочих, — описывал это зрелище Львов[[905]](#footnote-906). Эксплуататоры возвышались над эксплуатируемыми, надсмотрщики измывались над рабами — символика была наглядна и однозначна.

Обмен хоровых реплик подчинялся музыкально-пластическому ритму трудового процесса. «Все тяжелей, все беспросветней работа, — писал Львов. — Но в то же время растет и недовольство, протест против эксплуататоров. Близится взрыв… Несколько беглых фраз, несколько пламенных слов призыва — и это уже не толпа рабов, униженно гнущих горбы, а стройная армия революционеров, одним натиском опрокидывающая черную стаю».

Тем, собственно, и исчерпывалось действие. Оно мало что прибавляло к содержанию предшествовавших опытов Пролеткульта. Относительно нова была формальная задача: полный отказ от импровизации, слитность коллективного ритма, чеканность всех звеньев исполнительской работы, попытка соединить слово с движением. Но и Львов, который сочувствовал поискам Просветова и вскоре сам стал преподавать в студии тонплассо «ритмизованное действие», признал, что «органического синтеза, какой необходим в такого рода театре, постановка еще не добилась. Ясно чувствуется засилье слова».

То, что на сцене, как любили писать в пролеткультовских журналах, опять «хоруют стих», опять ведут «хоровую рубку лозунгов», никого больше не удивляло. Но то, как связывалось слово с пластикой, мало походило на искомый синтез. Логически не было обосновано, в каких случаях слово должно вести пластику за собой, когда — следовать за ней, а когда они равноправны. Ритм часто не зависел от эмоционального характера эпизода. Механичность особенно замечалась там, где в пределах одного эпизода, повинуясь одному ритму, сталкивались враждующие группы: до полифонии разработка пластики не поднялась. «Как вообще укладывается живая и искренняя человеческая эмоция в ограничивающие рамки ритма?» — спрашивал в своей рецензии Львов. И действительно, не личность, не духовный мир человека явился героем композиции, а работающее тело, эстетизированное и громогласно восславленное. Хоровые фразы звучали в синхронной связи с ритмическими построениями фигур, но чаемый «синтез» складывался как действие арифметики, оставляя зрителя в холодном недоумении.

{359} Недоумение царило и в головах самих студистов. Тренировки тонплассо чередовались у них с обычными студийными занятиями. В одном и том же Пролеткульте шли «Мексиканец», по-уличному вольный, обросший актерскими отсебятинами, и автоматизированный «Труд». Одни и те же студисты занимались у учителей разных, взаимоисключающих школ.

«Учили нас все и всему… — вспоминал Пырьев. — Нас обучали разным и совершенно противоположным системам актерской игры, биомеханике, коллективной декламации, танцам, но больше всего нас почему-то учили акробатике. Как завзятые циркачи, мы летали на трапециях, ходили по проволоке, делали сальто, жонглировали»[[906]](#footnote-907).

М. А. Чехов и В. С. Смышляев требовали правды переживания по «системе», отрабатывали внутреннюю технику актера, заставляли высвобождать мышцы от нервных зажимов и т. п. Е. П. Просветов и его ассистенты отметали всякую психологию, а знали только рефлексы и «организованное мышечное движение». С. М. Эйзенштейн переносил сюда из мейерхольдовского ГВЫРМа биомеханику и эксцентризм.

Разнобой пробовали оправдать нуждами учебного процесса, потребностями пролетарского театра, ждущего всесторонне подготовленного, гармонически развитого актера. Но громкими словами лишь прикрывалось отсутствие собственной методики, собственной творческой системы в Пролеткульте. Громоздкий караван пролеткультовских студий плыл по воле волн, овеваемый всеми ветрами. Пестрота студийных задач не могла не отзываться болезненно на театральной практике Пролеткульта.

## Центральная арена Пролеткульта

Еще в сентябре 1920 года ЦК Всероссийского совета Пролеткульта получил в полное распоряжение весь комплекс театральных площадок сада «Эрмитаж», чтобы организовать там «центральный пролетарский театр», «образцовый в деле пролетарского театрального движения»[[907]](#footnote-908). Но театр Пролеткульта не был тогда учрежден. В октябре президиум пролеткультовского ЦК создал там объединенную театрально-зрелищную базу: Центральную арену пролетарского творчества. Там, где недавно помещался Показательный театр, а когда-то начинал свою жизнь МХАТ, теперь разместились центральные студии Пролеткульта.

Открытие состоялось 7 ноября. После докладов П. И. Лебедева-Полянского и «ответственного организатора» Центральной {360} арены В. В. Игнатова были показаны «Мститель», «Вождь», «Мятеж», «Марсельеза».

В «Вестнике театра» сообщалось: «Арена будет способствовать более планомерному и гармоничному развитию работ Пролеткульта и объединяет центральные лаборатории и мастерские: драматические, литературные, музыкально-вокальные, инструментальные, изобразительных искусств, технически-прикладные и все театральные студии»[[908]](#footnote-909). Студию возглавила режиссерская коллегия в составе Игнатова, Мейерхольда и Смышляева. Впрочем, состав коллегии менялся. На правах заместителя Смышляева в нее вскоре вошел Тихонович, а Мейерхольд в ее работе практически не участвовал.

О том, что чересполосица в учебном процессе осталась прежней, свидетельствовали слова той же информации: «Арена характеризуется как организация, призванная осуществить принцип творческого синтеза в области духовной культуры пролетариата». Другими словами, идея «синтеза», как ее проводил Просветов, оставалась главной и по-прежнему недостижимой целью.

Первая центральная студия имени Сидельникова, преобразованная весной 1921 года в центральную театральную студию-мастерскую под руководством актера Малого театра В. Р. Ольховского, подготовила здесь к 1 мая 1921 года инсценировку «Зори Пролеткульта», которую составил В. В. Игнатов из стихотворений пролетарских поэтов П. А. Арского, Я. П. Бердникова, А. К. Гастева, В. Т. Кириллова, Н. А. Кузнецова, А. И. Маширова-Самобытника, А. Н. Поморского, Н. И. Рыбацкого, И. И. Садофьева, Н. С. Тихомирова и других. Игнатов хотел рассказать историю рабочего движения в России словами самих же рабочих поэтов и соединил их стихи короткими вспомогательными связками, прозаическими отступлениями, диалогами и сценками[[909]](#footnote-910). Четыре части спектакля изображали — последовательно — лесную рабочую маевку после поражения первой русской революции, рост рабочего движения накануне Октября, «рабочий Октябрь 1917 года — начало красных битв» и, наконец, «красные дали великих работ». Игнатов и ставил свою инсценировку. В ней звучали мотивы освободительной борьбы пролетариата, как класса, а к финалу, пусть сбивчиво и разноречиво, возникала тема грядущего коммунистического созидания.

На драматургии и режиссуре Игнатова сказались идеи тонплассо, несколько, впрочем, скорректированные. Революционный путь русского пролетариата давался абстрактно: типического пытались достичь, минуя индивидуальное, а если — уже {361} вопреки канонам тонплассо — индивидуальное и возникало, оно вводилось как социальный типаж, оставалось все тем же плакатным «классовым признаком». Персонажами второй части, происходившей в заводском цехе, были рабочие, капитал и его приспешники. Рабочие изнывали под гнетом, долго не отваживались на борьбу, но под конец «стройными рядами, в грозном молчании, железным шагом» направлялись из заводского корпуса «в последний и решительный бой». Это происходило после того, как в алом зареве им являлась — наподобие Коммунара из «Легенды» Козлова — «девушка в красном»: «Грудь полуоткрыта. Волосы развеяны… В правой руке ружье, в левой свисток». Она символизировала РКП и была одной из центральных фигур в спектакле. Стихи она читала, например, такие:

Как мечта любви, туманный  
Красный Петроград…  
Солнцем вешним осиянный,  
Город баррикад…

Последняя часть инсценировки славила свободный труд и мощь машинной техники. Главными символами-персонажами там выступали РКП, РСФСР и пролетарская наука. Науку олицетворял уже совсем конкретный тип интеллигента, перешедшего на сторону революции: К. А. Тимирязев. Окруженный группой ученых, профессор оглядывал «красные дали великих работ», приветствовал их и произносил стихи В. Т. Кириллова, воспевающие рабочего:

Вот он, спаситель, земли властелин,  
Владыка сил титанических,  
В шуме приводов и блеске машин,  
В сиянии солнц электрических.

Думали — явится в звездных ризах,  
В ореоле божественной тайны,  
А он пришел в дымах сизых  
С фабрик, с заводов окраины…

Стихи, их название («Железный мессия»), их образность («спаситель», «владыка», «ризы», «ореол божественной тайны») были характерны для пролеткультовской лирики, их мог бы взять себе любой персонаж инсценировки. И все же неожиданный режиссерский «манок», каким был грим Тимирязева, умершего годом ранее, представлял собой покушение на догматы коллективизма, свидетельствовал о поисках выхода из замкнутого круга абстракций.

В инсценировке участвовали актеры всех центральных студий Пролеткульта. Роль Тимирязева исполнял М. М. Штраух, привлеченный необычностью исполнительской задачи. Штраух вел и другую роль, более значительную по размеру, — он играл передового рабочего Никиту, пролетарского вожака. Никита выступал в прозаическом контексте, обрамлявшем декламацию, читал и стихи. Устами этого персонажа определялись исторические рамки и тема каждой части инсценировки. Никита вырастал {362} в руководителя «великих работ» и начинал последнюю часть спектакля, читая первую строфу популярного стихотворения Кириллова «Мы»:

Мы несметные, грозные легионы Труда.  
Мы победили пространства морей, океанов и суши,  
Светом искусственных солнц мы зажгли города,  
Пожаром восстаний горят наши гордые души…

Следующие строфы поочередно произносили другие участники инсценировки.

У Никиты складывалось некое подобие биографии. Но это была биография класса, а не личности. Еще в «Красном углу» Игнатов, любя класс, не слишком доверял человеку.

Как и в этюдах Просветова, исполнители «Зорь» разделялись на читающих и действующих. Смышляев в своей книге отмечал, что во второй части инсценировки «действующие ковали молотами железо без молота, и без наковален, и без железа»[[910]](#footnote-911). Иначе говоря, типично пролеткультовский этюд ритмопластики отражал типично пролеткультовскую лирику огня и вагранки.

Главным героем постановки был все-таки коллектив, и в этом для Игнатова заключался принципиальный смысл. Пролеткульт намеревался взять реванш за сорвавшуюся постановку «Зорь» Верхарна. Еще в 1918 году Керженцев предупреждал: «“Зори” Верхарна, ярко отражающие многие настроения пролетариата, по своей основной конструкции далеки от нас тем, что вся пьеса построена на центральной роли “героя”, ведущего за собой толпу и творящего все события. При постановке “Зорь” придется нарушить план автора и постараться выдвинуть на первый план именно массу, толпу, которой отведена второстепенная роль»[[911]](#footnote-912). В ноябре 1918 года, как упоминалось, студисты без особого успеха играли отрывок из «Зорь» — сцену на холме Авентин, где героем была масса. Работа над пьесой продолжалась, весной 1919 года находилась на грани осуществления, но затем была прервана[[912]](#footnote-913). И вот теперь, выдвигая массу крупным планом, пролеткультовцы рассчитывали реабилитировать первоначальный замысел. Имелся и другой, полемический смысл в инсценировке: пролеткультовцы изменили своему правилу игнорировать окружающую их жизнь театра, и «Зори Пролеткульта» не без вызова противопоставлялись «Зорям» Театра РСФСР‑1. Недаром Керженцев порицал работу Мейерхольда и Бебутова больше всего за недостаточную переделку текста Верхарна, из-за чего «толпа» у них так и не сумела поглотить «героя»[[913]](#footnote-914).

{363} Однако взять реванш не удалось. «На театральном горизонте опять “Зори”, но уже “Зори” Пролеткульта. И, увы, тоже неудавшиеся!» — писал А. И. Абрамов. Критик находил, что постановка «как театральное представление абсолютно не удовлетворяет, ибо в ней отсутствует самый основной элемент его — театральная действенность. В сущности говоря, спектакля не было вовсе, была просто очень хорошая декламация стихов Кириллова, Александровского, Гастева и других, иллюстрируемая рядом картин, почти между собой не связанных»[[914]](#footnote-915).

«Зори Пролеткульта», одна из самых правоверных постановок Арены, была и одной из самых недолговечных ее работ. По современному резонансу эти «Зори» нельзя было и сравнивать с «Зорями» «театрального Октября».

На Центральной арене деятельность Пролеткульта развернулась с широким размахом. То был зенит организационного преуспеяния, и в этом смысле «Зори Пролеткульта», как эмблема и символ, звучали, пожалуй, даже слабовато. Но «Зори» обозначили и начало заката пролеткультовской махины. События весны 1921 года были чреваты последствиями. Пламенный «Мексиканец» и прохладный «Труд», показанные в марте, холодные «Зори Пролеткульта», подготовленные к майским дням, и ледяной «Царь Голод» Леонида Андреева, не родившийся вовсе в лаборатории-мастерской Тихоновича, были противоположны по методу и стилю. А так как вдобавок студия тонплассо пыталась «синтезировать» все и вся в Пролеткульте, разноголосица выходила кричащая. Студистов кидало то в жар, то в холод.

К творческим разногласиям прибавлялись внутриведомственные.

По виду полной капитуляцией перед исходными установками явилась организация Первого рабочего театра Пролеткульта — регулярно действующего театра профессионального типа. Он открылся 11 октября 1921 года. В него вошли вторая («мексиканская») студия и лаборатория Тихоновича. По существу, это был самый разумный шаг пролеткультовского руководства.

На противоположном полюсе находилась группа Просветова. Храня верность «заветам» она отстаивала прежние формы массовых безгеройных синтетических зрелищ. Выставляя напоказ свою преданность «организационной теории» А. А. Богданова, студия к концу 1921 года превратилась в Мастерскую организационного театра; в коллегию Оргтеатра вошли Е. П. Просветов, В. Л. Жемчужный и Н. И. Львов. Просветов вел с актерами «ритмодинамику слова» и постановочную работу, Львов — «ритмизованное действие», другие преподавали «технику переживания», «конструкцию движения», пластику, акробатику[[915]](#footnote-916).

{364} Студия имени Сидельникова, раздираемая противоречиями, наконец раскололась. Часть студистов примкнула к Просветову. Другая часть вместе с бывшим руководителем, мхатовцем Н. В. Демидовым, ушла в Четвертую студию МХАТ[[916]](#footnote-917).

Распад студийной системы Пролеткульта ускорило введение нэпа. В изменившихся экономических условиях Пролеткульт не мог содержать разбухшую сеть своих секций, лабораторий и студий с их бесчисленными преподавателями. Печать сообщала: «Новая экономическая политика сильно отразилась на студиях московского Пролеткульта. Две центральные студии — тонплассо и имени Сидельникова слиты в одну, с общим названием: студия тонплассо. Объединена как школьная, так и постановочная работа, причем студийцы студии имени Сидельникова вводятся в идущие уже постановки другой студии — “Труд”, номера коллективной декламации и другие. Многие из районных и уездных студий закрыты. На Москву оставлено всего 3 районные студии… Ограничен также состав преподавателей в районных и уездных студиях: на каждую оставлено всего по 3 работника: 1) главный руководитель, постановщик, ведущий также занятия по сценическим упражнениям; 2) преподаватель пластики и 3) аккомпаниатор. Окончательные формы существования студий при новых условиях еще не установлены и продолжают обсуждаться в президиуме московского Пролеткульта»[[917]](#footnote-918). К лету коллектив Центральной арены был сокращен на три четверти. Средств не хватало. «Пролеткульт надеется получить помощь от МГСПС. Небольшая поддержка оказана Церабкопом», — добавляла газетная хроника[[918]](#footnote-919).

Сама Центральная арена, как таковая, перестала существовать еще в мае. Сад «Эрмитаж» со всеми постройками был сдан Моссоветом в коммерческую аренду компании антрепренеров во главе с М. А. Разумным[[919]](#footnote-920). «Ссылка Пролеткульта» — под таким заголовком известила хроника об отправке пролеткультовских организаций в помещение бывшего ресторана «Яр»[[920]](#footnote-921). Но переезжать туда Пролеткульт отказался наотрез[[921]](#footnote-922). Некоторое время он существовал без постоянного местожительства[[922]](#footnote-923), пока, наконец, не вселился в особняк Саввы Морозова на Воздвиженке.

{365} Тем временем Тихонович, глядя уже со стороны отчасти и на собственную режиссерско-педагогическую практику в Пролеткульте, подводил грустные итоги:

«В самом деле: что реального мы имеем?

Есть теория и методология пролетарского театра? Нет…

Есть в общем и целом изумительный разброд мнений…

Репертуар? Если хотите, есть. Но какой же это репертуар!

Прежде всего он далеко не всегда создан в Пролеткульте…

Он количественно слаб…

Он формально стар, так как подавляющее большинство этих пьес бытовые, иногда агитационные, и во всяком случае ничего в них специально пролетарского нет.

Актеры?..

Но кто может сказать, что это действительно пролетарские актеры в смысле формальных особенностей их игры?

Это обычно игра того же профактера плюс большая психическая непосредственность, минус совершенная сценическая техничность.

И тут мы подходим к самому большому вопросу: о художественном лице пролетарского театра, поскольку он реализован Пролеткультом.

*Его нет*»[[923]](#footnote-924).

Многие вещи были названы здесь полными именами.

Свою статью Тихонович озаглавил: «Ошибки молодости». Ему запальчиво ответил в том же номере Плетнев; его статья называлась: «Об ошибках старости». Ответ ничего не опровергал и ничего не доказывал. Он состоял сплошь из звонких пролеткультовских заклинаний. Попытка сделать хорошую мину при плохой игре уже мало кого могла обмануть. Кризис Пролеткульта был очевиден.

Организационный кризис Пролеткульта закономерно совпал с творческим, экономический — с идейным. Не много реальных ценностей создали пролеткультовские студии, чтобы отстоять право на существование.

Дело было не только в том, что театры Пролеткульта не могли выдержать проверку рублем: ее не прошли бы и крупные профессиональные театры, начиная с академических. Дело состояло в целесообразности затрат. Она оказалась различной для разных студий. В некоторых выход художественной продукции был нулевой.

Идейный кризис Пролеткульта полностью выявила осенью 1922 года дискуссия в «Правде», вызванная статьей Плетнева «На идеологическом фронте». Поражение Плетнева в дискуссии не шло на пользу руководимой им организации.

{366} Кризис раньше всего ударил по исходной доктрине. Крах прекраснодушных мечтаний Керженцева, Игнатова, Плетнева предстал как необратимый исход. В сущности, ведь и Тихонович, критикуя Пролеткульт, нападал изнутри, оставался в пределах той же замкнутой системы девизов. Он также судил о Пролеткульте как об едином целом, сожалел о невоплощенных порывах. Между тем театрально-студийные отряды Пролеткульта, как сказано, были не в одну масть. Бедствия терпели парадные заповеди. Рядом открывались обещающие пути героико-сатирической публицистики. Ритуальные зори Пролеткульта, угасая, тушевались при дразнящих вспышках и блестках «Мексиканца».

Оттого неправы те позднейшие исследователи, которые перечеркивают, наряду с досужими манифестами, и всю сценическую практику Пролеткульта. «Это были задворки искусства, убогие театральные зрелища», — пишет, например, П. А. Бугаенко в работе о Луначарском и Пролеткульте, не подкрепляя сказанного доводами, а исходя из мысли, будто «все пролеткультовское движение каких-либо ценностей не создало»[[924]](#footnote-925). В действительности дело обстояло иначе. Ценности имелись, для своего времени они были важны, и Луначарский-то это видел не менее ясно, чем причины кризиса.

Свертывание работы Пролеткульта было вынужденным для Наркомпроса, оно вызывалось горькой экономической необходимостью. Во всяком случае, Луначарский заявлял осенью 1922 года: «Пролеткульт переживает сейчас два кризиса, из которых один тягостен и постыден не для него, а для нас. Мы оставляем эту замечательно работающую группу без сколько-нибудь серьезной поддержки, мы, Советское государство и Московский Совет, выгнали Пролеткульт из его помещения. Пролеткульт впадает в нашей революционной Республике в настоящую нищету. Это позор, и свою долю вины полностью беру на себя. Отчасти mea culpa[[925]](#footnote-926). Другой кризис, более отрадный, — это стремление сблизить Пролеткульт с культурной работой профсоюзов. Лично я полагаю, что от этого произойдет только благо»[[926]](#footnote-927).

Говоря о замечательно работающей группе, Луначарский имел в виду, конечно, Первый рабочий театр Пролеткульта, где сплотились наиболее дееспособные силы организации. Кризис задел и его.

Но и победы еще предстояли. Первый рабочий театр Пролеткульта, открывшийся в Москве 11 октября 1921 года, активно {367} действовал вплоть до 23 апреля 1932 года, когда было принято постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Спектакли С. М. Эйзенштейна, В. С. Смышляева, Н. Б. Лойтера, актерские работы Ю. С. Глизер, М. М. Штрауха, А. А. Ханова и т. д., пьесы С. М. Третьякова, А. Н. Афиногенова определили видное место творческого коллектива в многообразной жизни советского театра 1920‑х годов.

Театральная работа Пролеткульта сосредоточивалась в кругу практических художественных задач. Отныне Пролеткульт пробовал убеждать только делом, работой, творчеством; это всегда лучший способ доказательства.

# **{****368}** Заключение

События и факты эпохи история заключила в столь рельефные рамки, что сами собой определились границы обзора.

А вместе с тем, как ни привязаны эти события ко времени, как ни высвечивали зори Октября в тогдашних делах и поступках, борьба, протекая в строго своеобразных исторических условиях, велась во имя будущего. Преданность своему сегодня равнялась для искусства «военного коммунизма» порыву в завтра: одно без другого не мыслилось.

Культурная революция, плод Октября, круто обновила суть народной культуры, ее упования, способы выразительности, пути воздействия. Театр вместе с другими искусствами был захвачен процессом и многоголосо отозвался на него. Мастера театра шли навстречу культурной революции. Творя ее, они сближались с революционным народом и постигали интересы народа как свои собственные: одни сразу и без оглядки, другие — преодолевая прежний опыт, инерцию стойких воззрений. В реальной многослойности процесса была его глубина и его прочность.

«Театральный Октябрь» объединил наиболее пылких сторонников нового. Взмыв на гребне борьбы, движение сразу устремилось к ее конечным целям. Предполагалось шагнуть из искусства «военного коммунизма» прямо в подлинно коммунистическое искусство, не различая грани между тем и другим, минуя промежуточные этапы. Желанное сходило за сущее, вынужденное — за благоустроенное.

Перейти к коммунистическому театру было нельзя без экономических, организационных, идейно-творческих предпосылок, созданных в самой жизни. Неистовые романтики театра этого в расчет не брали. Оттого вытягивались лица с переходом {369} страны к нэпу. Оттого неизбежно перестраивались одни театры, распадались другие.

Охватывая движение в целом, надо рассматривать его с позиций историзма. «Исторические заслуги, — писал Ленин, — судятся не по тому, чего *не дали* исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они *дали нового* сравнительно с своими предшественниками»[[927]](#footnote-928). Это помогает достойнее оценить пионеров «театрального Октября», глубже понять их миссию и прийти к нескольким свободным выводам об итоге их дел.

Деятельность русского профессионального агиттеатра полосы «военного коммунизма», при искусах романтических иллюзий и торопливых преувеличениях, полностью ответила нуждам своего времени и закономерно изжила себя, когда время миновало и страна повернула к новой экономической политике. Противоречия творчества отразили противоречия ожесточенной борьбы, протекавшей в жизни, имели плодотворный и перспективный характер.

Практика движения обозначила одну из вершин театрального новаторства своей поры и предел максималистских притязаний в сфере организации процесса. Лишь в контексте девизов «театрального Октября» выясняется сполна назначение Театра РСФСР‑1 как образцово-показательного театра данного движения, правофлангового в длинном строю предполагаемых театров завтрашнего дня. В той же связи высвечивается идейно-творческая концепция спектакля Театра РСФСР‑1 «Зори» как образцово-показательного спектакля-митинга, с упрощенной драматургической структурой, намеренно доведенной режиссурой до сценарной схемы, с тем, чтобы номерные подразделения шеренги театров РСФСР могли потом наполнять подобные схемы сегодняшним актуальным содержанием. Собственный пример такой переработки готовой пьесы Театр РСФСР‑1 дал, ставя при ближайшем участии Маяковского вторую версию «Мистерии-буфф». Названия обоих спектаклей оказались вещими для «театрального Октября»: судьба движения знала собственные «зори», изведала сложные перепады «мистерии» и «буффа», их жаркий сплав.

Образцово-показательное в практике «театрального Октября» не перечило экспериментальному. Напротив, их единство предполагалось еще в предыстории движения, в дни «показательных экспериментов» петроградского Эрмитажного театра и московского Показательного театра в саду «Эрмитаж».

Различные меры по организации нового, революционного репертуара имели изначально коллективистский разбег. В ряде случаев (почин Горького) они приносили реальные плоды. Но когда делу придали мануфактурно-производственный характер, {370} обнаружился упрощенный взгляд на творческий процесс. Вульгаризаторская струя в потоке «театрального Октября» обрекла на неудачу старания тех, кто спешил объявить «коммунистическими» как скороспелые, ремесленные поделки Масткомдрама, так и методы их изготовления.

Среди подразделений «театрального Октября» мобильнее других были агиттеатры смешанного эстрадно-сценического плана, подвижные, чуткие к голосам жизни. Теревсата, младшие соратники «театрального Октября», подчас героически решали проблему зрелища-митинга, актуальную и для старшего их собрата — Театра РСФСР‑1, когда выступали на платформе трамвая или в кузове грузовика, на клубной площадке или прямо в цехе, на агитпароходе, на пристани, на вокзале, общаясь со зрителями — бойцами, рабочими, крестьянами.

В поисках доходчивости театры агиткомедии вырабатывали новые формы синтетического импровизационного зрелища. Народная комедийность разных эпох и национальностей сочеталась там с эстрадно-цирковой эксцентрикой, с монтажными ритмами кино — в интересах злободневной политической направленности действия.

«Театральный Октябрь» разведывал пути советского культурного строительства. В исторической перспективе издержки его опыта предостерегают от крайностей, например от притязаний одной какой-нибудь творческой группы на монополию в искусстве. В широко поставленном опыте и неудачи имеют ценность урока.

Но прежде всего позитивная общность идей профессиональных агиттеатров определила эстетическую новизну их работ юной, героической поры. Работа, обращенная к своему времени, важна для будущего.

Агитируя за победу, славя героику борьбы и выставляя на потеху врагов революции, «театральный Октябрь» определил наступательные позиции молодого советского искусства, бросал во вздыбленную почву зерна свежих традиций. Грубая правда времени согревалась романтической верой в грядущее. В аскетичной суровости лиц и в кумачовом полыхании флагов одинаково заявляла себя неподкупная партийность соучастников революционного дела. Лучшие удачи этого искусства передали порыв жизни в будущее, текучую подвижность принимаемых жизнью форм. Пробивались первые зеленые ростки нового творческого метода, которому еще предстояло набраться сил и эстетически самоосуществиться.

Видоизменяясь, прорастали в будущее, смотрели вдаль многие творческие проблемы, специфичные сначала для этой полосы: злободневность отклика, синтез форм народной и профессиональной театральности, современное истолкование классики — в плане «созвучности» текущим целям борьбы, динамика сценического монтажа, отмена привычных амплуа, рождение новых, {371} социальных масок с преобладающим классовым признаком напоказ (рабочий, красноармеец, батрак-комбедовец, кулак, генерал, поп и т. п.), реорганизация игрового пространства (отказ от павильона и кулис, возросшая роль просцениума, замена рампы прожекторами) и т. д., вплоть до контраверзы: сценический быт или конструктивная условность.

Естественно, не все эти проблемы были решены сразу и до конца. Но часто ли встретишь в искусстве окончательные решения?.. Достаточно того, что проблемы имели будущее. Это показал ход дальнейших событий.

Меняя девизы и структуру в свете движущихся подсказов времени, сберегали революционную творческую направленность наиболее крупные новообразования «театрального Октября». Театр имени Вс. Мейерхольда вел летосчисление от 7 ноября 1920 года и своей первой работой называл «Зори». Театр Революции, возглавленный Мейерхольдом, на первых порах сохранял жанр политобозрений и кадры Московского Теревсата. Преобразуясь вместе с жизнью страны, традиции политического спектакля напоминали о себе и в годы, когда А. Д. Попов ставил там пьесы Погодина с М. И. Бабановой и Д. Н. Орловым, и потом, когда Московским театром драмы руководил Н. П. Охлопков, и теперь, в нынешней практике Академического театра имени Вл. Маяковского.

Впрочем, эти традиции принадлежат всему советскому театру наших дней, так или иначе на них опирающемуся.

Они оживают в лучших публицистических спектаклях Московского театра сатиры, от «Бани» в постановке В. Н. Плучека, Н. В. Петрова и С. И. Юткевича до возрожденной Плучеком «Мистерии-буфф», от сатирических обозрений на злобу дня до острых трактовок комедийной классики.

Многопланово наследует эти традиции Московский театр на Таганке под руководством Ю. П. Любимова. Разве не встречаются в спектакле «10 дней, которые потрясли мир» стилистически нацеленные, образно обобщенные реминисценции из спектаклей «театрального Октября»? Даже в «Тартюфе» вдруг дает себя знать добрый старый знакомец — тантомореск теревсатчиков: актеры, просунув лица и руки в щели плакатов-масок, привольно играют гротескную суть зрелища и тут же вываливаются из масок, весело разрушают иллюзию…

Сопоставления легко продолжить, обращаясь и к эстраде, особенно к ее разговорным жанрам, и к цирку, в их взаимосвязях с театром. Триада «циркизации», о которой говорилось раньше (театрализация арены — цирковая комедия — комедия с цирком), различается в новейших цирковых пантомимах и мюзик-холльных обозрениях, где эффект присутствия публицистики остается весьма уместным.

Содержательное продолжение получила и проблема кинофикации театра, которую начинали решать В. Р. Гардин и {372} В. И. Пудовкин в Московском Теревсате, С. Э. Радлов в «Народной комедии», подготовляя опыты С. М. Эйзенштейна в Пролеткульте, ранние эксцентриады факсов и другие.

Много дали советскому искусству последующих десятилетий актеры, режиссеры, художники из числа застрельщиков и спутников «театрального Октября». Вот некоторые изначала списка: Г. В. Александров, Н. И. Альтман, М. И. Бабанова, Э. П. Гарин, Ю. С. Глизер, В. В. Дмитриев, М. И. Жаров, В. Ф. Зайчиков, А. Я. Закушняк, И. В. Ильинский… Перечень можно длить без запинки.

Двигаясь во времени, искусство берет у собственного прошлого его позитивный опыт.

# **{****373}** Указатель имен указатель репертуара

## **{****374}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)   [A-Z](#_a33)

А. В. — [171](#_page171)

А. К. — [364](#_page364)

А. Л. — [278](#_page278)

Абашидзе Сергей Константинович (1882 – ?), деятель театра — [29](#_page029)

Абрамов Александр Иванович (р. 1900), критик — [113](#_page113), [201](#_page201), [205](#_page205), [207](#_page207), [208](#_page208), [211](#_page211), [345](#_page345), [363](#_page363)

Авлов (Шперлинг) Григорий Александрович (1885 – 1960), режиссер — [128](#_page128)

Агнивцев Николай Яковлевич (1888 – 1932), поэт — [180](#_page180), [279](#_page279)

Адельгейм Рафаил Львович (1861 – 1938), актер — [91](#_page091)

Адельгейм Роберт Львович (1860 – 1934), актер — [91](#_page091)

Адуев (Рабинович) Николай Альфредович (1895 – 1950), поэт — [193](#_page193), [206](#_page206)

Азов (Ашкинази) Владимир Александрович (1873 – ?), писатель — [282](#_page282)

Акимов Николай Павлович (1901 – 1968), художник, режиссер — [285](#_page285), [286](#_page286)

Аксарин Александр Рафаилович (Кельберг Альберт), антрепренер — [217](#_page217)

Аксенов Иван Александрович (1884 – 1935), писатель — [123](#_page123)

Александров Александр Сергеевич (1892 – 1966), актер цирка — [244](#_page244), [248](#_page248) – [256](#_page256), [261](#_page261) – [265](#_page265)

Александров (Мормоненко) Григорий Васильевич (р. 1903), актер, кинорежиссер — [128](#_page128), [336](#_page336), [347](#_page347), [355](#_page355), [372](#_page372)

Александров Николай Григорьевич (1870 – 1930), актер — [163](#_page163)

Александров (Кузьмин) Павел Иванович (1886 – ?), актер цирка — [244](#_page244), [247](#_page247), [248](#_page248), [256](#_page256)

Александрова Нина Георгиевна (1885 – 1964), педагог ритмики — [356](#_page356), [357](#_page357)

Александровская Екатерина Владимировна (1898 – 1973), актриса — [278](#_page278)

Александровский Василий Дмитриевич (1897 – 1934), поэт — [356](#_page356), [363](#_page363)

Алексеев (Лифшиц) Алексей Григорьевич (р. 1887), конферансье — [156](#_page156), [180](#_page180)

Алексеева Людмила Николаевна (1890 – 1964), педагог ритмики — [356](#_page356)

Алперс Борис Владимирович (1894 – 1974), театровед — [14](#_page014), [103](#_page103), [104](#_page104)

Альтман Натан Исаевич (1889 – 1970), художник — [20](#_page020), [39](#_page039), [49](#_page049), [126](#_page126), [127](#_page127), [372](#_page372)

Альтшуллер Анатолий Яковлевич (р. 1922), театровед — [14](#_page014), [23](#_page023), [342](#_page342)

Амнуэль Антон (Николаев Николай Сергеевич, р. 1890), драматург — [295](#_page295), [327](#_page327)

Амский (Абрамский) Исаак Павлович (р. 1902), писатель — [207](#_page207)

Амфитеатров Александр Валентинович (1862 – 1938), писатель — [139](#_page139)

Анастасьев Аркадий Николаевич (р. 1914), театровед — [292](#_page292)

Андерсен Ганс Кристиан (1805 – 1875) — [145](#_page145)

Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919) писатель — [97](#_page097), [157](#_page157), [190](#_page190), [217](#_page217), [248](#_page248), [300](#_page300), [301](#_page301), [330](#_page330), [363](#_page363)

Андреева Мария Федоровна (1868 – 195З), актриса, деятель культуры — [47](#_page047), [50](#_page050), [51](#_page051), [70](#_page070), [80](#_page080), [112](#_page112), [126](#_page126), [182](#_page182), [186](#_page186), [229](#_page229), [230](#_page230), [232](#_page232), [233](#_page233), [254](#_page254), [266](#_page266), [321](#_page321), [322](#_page322)

Анненков Борис Павлович (1896 – 1921), актер — [244](#_page244), [251](#_page251), [259](#_page259)

Анненков Юрий Павлович (р. 1890), художник — [159](#_page159), [161](#_page161), [233](#_page233) – [238](#_page238), [242](#_page242) – [246](#_page246), [265](#_page265) – [267](#_page267), [271](#_page271), [272](#_page272), [275](#_page275), [279](#_page279) – [281](#_page281)

Анненская Анна Ивановна, актриса — [204](#_page204)

Аннибал Леонид Нестерович, журналист — [29](#_page029)

Антимонов Сергей Иванович (1880 – 1954), актер, драматург — [146](#_page146), [158](#_page158), [161](#_page161), [175](#_page175), [178](#_page178), [230](#_page230), [279](#_page279)

Антонов (? – 1921), актер петроградского Пролеткульта — [305](#_page305), [325](#_page325)

Антонов Александр Павлович (1898 – 1962), актер — [348](#_page348)

Апушкин Яков Владимирович (р. 1899), писатель — [351](#_page351)

Арапов Анатолий Афанасьевич (1876 – 1949), художник — [94](#_page094)

Арбатов (Архипов) Николай Николаевич (1869 – 1926), режиссер — [138](#_page138)

Арватов Борис Игнатьевич (1896 – 1940), критик — [335](#_page335), [339](#_page339), [344](#_page344)

Арго (Гольденберг Абрам Маркович, 1897 – 1968), поэт — [193](#_page193), [194](#_page194), [206](#_page206)

Аристофан (ок. 446 – 385 до н. э.) — [99](#_page099), [240](#_page240), [254](#_page254)

Арнс (Аронсон) Лазарь Львович, критик — [269](#_page269), [275](#_page275), [277](#_page277)

Арс Евгений (псевд.) — [233](#_page233)

Арский (Афанасьев) Павел Александрович (1886 – 1967), писатель — [295](#_page295), [326](#_page326), [327](#_page327), [330](#_page330), [360](#_page360)

Артамонов Михаил Дмитриевич (1888 – 1958), поэт — [356](#_page356)

Асин А. (Гогель Константин Дмитриевич, 1886 – 1929), драматург — [286](#_page286)

Асланов Георгий Павлович, актер — [148](#_page148)

Афиногенов Александр Николаевич (1904 – 1941), драматург — [355](#_page355), [367](#_page367)

Ашмарин (Ахрамович) Витольд Францевич (1882 – 1930), критик — [87](#_page087), [88](#_page088), [96](#_page096), [97](#_page097)

Б—в С. А. — [52](#_page052)

Бабанова Мария Ивановна (р. 1900), актриса — [89](#_page089), [90](#_page090), [99](#_page099), [371](#_page371), [372](#_page372)

Бабурина Регина Феликсовна (р. 1895), актриса — [131](#_page131)

Базилевский-Болтин Владимир Платонович (1886 – 1932), актер — [189](#_page189)

Байрон Джордж Ноэль Гордон (1788 – 1824) — [32](#_page032)

Балиев Никита Федорович (1877 – 1936), конферансье — [163](#_page163) – [173](#_page173), [178](#_page178), [188](#_page188), [189](#_page189), [207](#_page207)

Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873 – 1944), поэт — [50](#_page050)

Баньковский Георгий Владиславович (1899 – 1965), актер, режиссер — [181](#_page181), [324](#_page324)

Барановская Вера Всеволодовна (1885 – 1935), актриса — [91](#_page091), [142](#_page142)

Барсова (Владимирова) Валерия Владимировна (1892 – 1967), певица — [167](#_page167)

Басаргина — см. [Блок Любовь Дмитриевна](#_Tosh0005025)

Бассалыго Дмитрий Николаевич (1884 – 1969), деятель театра и кино — [142](#_page142), [143](#_page143), [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150)

Батюшков Федор Дмитриевич (1857 – 1920), литературовед — [23](#_page023) – [26](#_page026), [31](#_page031), [34](#_page034)

Бах Иоганн Себастьян (1685 – 1750) — [356](#_page356)

{375} Бахвам (псевд.) — [330](#_page330)

Бахрушин Алексей Александрович (1865 – 1929), основатель театрального музея в Москве — [50](#_page050)

Бебутов Валерий Михайлович (1885 – 1961), режиссер — [12](#_page012), [42](#_page042), [64](#_page064), [80](#_page080), [87](#_page087) – [90](#_page090), [94](#_page094), [96](#_page096), [99](#_page099), [102](#_page102), [103](#_page103), [105](#_page105), [110](#_page110) – [112](#_page112), [118](#_page118), [121](#_page121), [124](#_page124), [130](#_page130) – [132](#_page132), [134](#_page134), [142](#_page142), [145](#_page145), [292](#_page292), [362](#_page362)

Бедлинский Кирилл Борисович (р. 1920), театровед — [189](#_page189)

Бедный Демьян (Придворов Ефим Алексеевич, 1883 – 1945), поэт — [80](#_page080), [124](#_page124), [125](#_page125), [188](#_page188), [197](#_page197), [200](#_page200), [210](#_page210)

Бек М. М., советский работник — [130](#_page130)

Белая (Богдановская) Софья Николаевна, актриса, драматург — [292](#_page292)

Белёвцева Наталия Алексеевна (1895 – 1974), актриса — [93](#_page093), [98](#_page098)

Беленсон Александр Эммануилович, писатель — [248](#_page248), [250](#_page250), [251](#_page251)

Бенавенте Хасинто (1866 – 1954), испанский драматург — [338](#_page338)

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960), художник, режиссер — [39](#_page039)

Бердников Яков Павлович (1889 – 1940), поэт — [360](#_page360)

Береснёв Николай Яковлевич (1893 – 1965), актер, режиссер — [92](#_page092), [93](#_page093), [95](#_page095), [351](#_page351)

Бертельс Борис Александрович (1889 – 1951), режиссер — [266](#_page266)

Бершадская (Кузьмина) Нина Львовна (1898 – 1969), актриса — [93](#_page093), [94](#_page094)

Бескин Эммануил Мартынович (1877 – 1940), критик — [107](#_page107), [135](#_page135), [167](#_page167), [216](#_page216)

Бессалько Павел Карпович (1887 – 1920), писатель — [295](#_page295), [297](#_page297), [308](#_page308), [311](#_page311) – [314](#_page314), [321](#_page321), [322](#_page322), [330](#_page330)

Бетховен Людвиг ван (1770 – 1827) — [87](#_page087), [117](#_page117), [118](#_page118), [133](#_page133)

Бизе Жорж (1838 – 1875) — [132](#_page132)

Билль-Белоцерковский Владимир Наумович (1884 – 1970), драматург — [18](#_page018), [143](#_page143)

Бланки Луи Огюст (1805 – 1881), французский революционер — [152](#_page152)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921) — [17](#_page017), [20](#_page020), [39](#_page039), [49](#_page049), [51](#_page051), [62](#_page062), [64](#_page064), [139](#_page139), [155](#_page155), [159](#_page159), [176](#_page176), [178](#_page178), [217](#_page217), [297](#_page297), [298](#_page298), [325](#_page325)

Блок Любовь Дмитриевна (1881 – 1939), актриса — [64](#_page064), [234](#_page234), [259](#_page259) – [261](#_page261), [297](#_page297)

Блюм Владимир Иванович (1877 – 1941), критик — [85](#_page085), [87](#_page087), [96](#_page096), [110](#_page110), [114](#_page114), [121](#_page121), [123](#_page123), [124](#_page124), [145](#_page145), [171](#_page171), [193](#_page193), [198](#_page198), [201](#_page201) – [203](#_page203), [205](#_page205), [206](#_page206), [208](#_page208), [216](#_page216), [218](#_page218), [219](#_page219), [254](#_page254), [320](#_page320)

Блюменталь-Тамарина Мария Михайловна (1859 – 1938), актриса — [93](#_page093), [96](#_page096), [142](#_page142), [167](#_page167)

Бобрищев-Пушкин Александр Владимирович (1875 – 1944), адвокат — [77](#_page077) – [79](#_page079)

Богданов (Малиновский) Александр Александрович (1873 – 1928), философ — [37](#_page037), [74](#_page074), [297](#_page297), [363](#_page363)

Болконский (Боронихин) Борис Александрович (1893 – 1946), актер — [330](#_page330)

Бомарше (Карон Пьер-Огюстен, 1732 – 1799) — [28](#_page028), [32](#_page032), [87](#_page087)

Бонди Алексей Михайлович (1892 – 1952), актер — [230](#_page230), [239](#_page239)

Бонди Юрий Михайлович (1889 – 1926), художник — [230](#_page230), [232](#_page232)

Бондырев Алексей Павлович (1882 – ?), актер — [336](#_page336)

Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1873 – 1955), советский государственный и партийный деятель — [15](#_page015), [16](#_page016)

Бонч-Томашевский Михаил Михайлович, критик, кинорежиссер — [177](#_page177)

Борисов (Гурович) Борис Самойлович (1873 – 1939), актер — [167](#_page167), [170](#_page170), [171](#_page171), [209](#_page209), [210](#_page210),

Боронихин Евгений Александрович (? – 1929), актер — [194](#_page194), [218](#_page218)

Босняцкий Г., журналист — [330](#_page330)

Брагин (Владимиров) Сергей Владимирович (1857 – 1923), актер — [326](#_page326)

Браиловский Семен Осипович (1876 – 1959), деятель театра — [129](#_page129), [133](#_page133), [134](#_page134)

Брехт Бертольт (1898 – 1956) — [128](#_page128)

Брик Осип Максимович (1888 – 1945), писатель — [70](#_page070), [111](#_page111), [183](#_page183), [215](#_page215)

Бугаенко Павел Андреевич, литературовед — [366](#_page366)

Бугославский Сергей Алексеевич (1888 – 1945), музыковед — [157](#_page157)

Букин Василий Иванович, актер — [89](#_page089), [90](#_page090), [99](#_page099), [131](#_page131), [148](#_page148), [209](#_page209), [213](#_page213)

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891 – 1940), писатель — [187](#_page187)

Бульвер-Литтон Эдвард Джордж (1803 – 1873), английский писатель — [131](#_page131)

Вагнер Рихард (1813 – 1883) — [89](#_page089), [131](#_page131) – [133](#_page133), [235](#_page235), [315](#_page315), [316](#_page316)

Валь Валериан Владимирович, журналист — [113](#_page113)

Ванин (Иванов) Василий Васильевич (1898 – 1951), актер — [296](#_page296)

Ван Лерберг Шарль (1861 – 1907), бельгийский поэт — [330](#_page330)

Варзин — см. [Ряжский Николай Михайлович](#_Tosh0005026)

Васильева (Соболева) Юлия Васильевна (1867 – 1933), актриса — [115](#_page115)

Васнецов Виктор Михайлович (1848 – 1926), художник — [193](#_page193), [195](#_page195)

Ватто Жан-Антуан (1684 – 1721), французский художник — [169](#_page169)

Вахтангов Евгений Богратионович (1888 – 1922) — [10](#_page010), [101](#_page101), [102](#_page102), [163](#_page163), [176](#_page176), [211](#_page211), [293](#_page293), [342](#_page342)

Вега Карпьо Лопе Феликс де (1562 – 1635) — [10](#_page010), [231](#_page231), [270](#_page270), [292](#_page292)

Веригина Валентина Петровна (1882 – 1974), актриса — [173](#_page173), [176](#_page176), [177](#_page177)

Верлен Поль (1844 – 1896), французский поэт — [119](#_page119)

Вермишев Александр Александрович (1879 – 1919), драматург — [139](#_page139), [321](#_page321), [323](#_page323), [340](#_page340), [341](#_page341)

Верный Фома (псевд.) — [296](#_page296)

Верхарн Эмиль (1855 – 1916), бельгийский поэт — [63](#_page063), [64](#_page064), [80](#_page080), [99](#_page099) – [102](#_page102), [105](#_page105), [110](#_page110) – [114](#_page114), [129](#_page129), [140](#_page140), [145](#_page145), [235](#_page235), [292](#_page292), [294](#_page294), [296](#_page296), [314](#_page314), [324](#_page324), [331](#_page331) – [334](#_page334), [356](#_page356), [357](#_page357), [362](#_page362)

Верховский Никита Юрьевич (1903 – 1954), критик — [241](#_page241)

Веснина (Иванова) Анна Павловна (1896 – 1972), писательница — [327](#_page327)

Весновская (Ганзель) Элли Адольфовна (р. 1893), актриса — [93](#_page093), [96](#_page096), [97](#_page097)

Вивьен Леонид Сергеевич (1887 – 1966), актер, режиссер — [49](#_page049)

Вильгельм II (1859 – 1941) — [317](#_page317)

Вильнер Владимир Бертольдович (1885 – 1952), режиссер — [215](#_page215)

Вине Роберт (1881 – 1938), немецкий кинорежиссер — [247](#_page247)

Винер Александр Борисович (р. 1896), режиссер — [335](#_page335)

Виноградов-Мамонт (Виноградов) Николай Глебович (1893 – 1967), деятель театра — [242](#_page242)

Витвицкая Божена Иосифовна, критик — [28](#_page028), [66](#_page066), [300](#_page300)

Вишневский Всеволод Витальевич (1900 – 1951), драматург — [198](#_page198), [211](#_page211)

Владимиров Сергей Васильевич (1921 – 1972), театровед — [14](#_page014)

Владимирская Алла Рудольфовна (р. 1928), театровед — [14](#_page014)

Владимирский Михаил Федорович (1874 – 1951), партийный работник — [57](#_page057)

{376} Воблоедов Я. (псевд.) — [181](#_page181)

Воеводин Петр Васильевич (1879 – 1927), режиссер оперы — [65](#_page065)

Войнич Этель Лилиан (1864 – 1960), английская писательница — [215](#_page215)

Волков М., журналист — [269](#_page269)

Волков Николай Дмитриевич (1894 – 1965), критик — [14](#_page014), [165](#_page165), [174](#_page174)

Волков (Вольфензон) Яков Миронович (1876 – 1952), актер — [167](#_page167)

Волконский Михаил Николаевич (1860 – 1917), писатель — [157](#_page157)

Волконский Сергей Михайлович (1860 – 1937), искусствовед — [291](#_page291), [339](#_page339), [355](#_page355) – [357](#_page357)

Волькенштейн Владимир Михайлович (1883 – 1974), драматург — [89](#_page089)

Вольский Михаил Иванович (1889 – 1949), актер — [305](#_page305), [308](#_page308), [310](#_page310), [316](#_page316), [324](#_page324), [325](#_page325)

Вольтер (Аруэ Франсуа-Мари, 1694 – 1778) — [95](#_page095), [267](#_page267)

Воровский Вацлав Вацлавович (1871 – 1923), советский государственный и партийный деятель — [157](#_page157), [158](#_page158)

Ворошилов Климент Ефремович (1881 – 1969) — [213](#_page213)

Врангель Петр Николаевич (1878 – 1928), барон, генерал, один из главарей контрреволюции — [224](#_page224)

Всеволодский (Гернгросс) Всеволод Николаевич (1882 – 1962), театровед — [49](#_page049)

Г. — [277](#_page277)

Гайдебуров Павел Павлович (1877 – 1960), актер, режиссер — [260](#_page260), [290](#_page290), [320](#_page320), [326](#_page326)

Гайстер Ар., рабкор — [207](#_page207)

Галин, журналист — [19](#_page019)

Галицкий Эдуард Степанович (р. 1903), актер — [131](#_page131)

Галкин Алексей Владимирович, советский работник — [56](#_page056)

Гамсун (Педерсен) Кнут (1859 – 1952) — [176](#_page176)

Гардин Владимир Ростиславович (1877 – 1965), актер, режиссер — [212](#_page212) – [215](#_page215), [355](#_page355), [371](#_page371)

Гарин (Гарфильд) Сергей Александрович (1873 – 1927), писатель — [313](#_page313)

Гарин Эраст Павлович (р. 1902), актер, режиссер — [83](#_page083), [119](#_page119), [336](#_page336), [372](#_page372)

Гартевельд Вильгельм Наполеонович (1859 – 1927), композитор — [167](#_page167)

Гастев Алексей Капитонович (1882 – 1941), поэт — [190](#_page190), [300](#_page300), [302](#_page302), [303](#_page303), [309](#_page309), [313](#_page313), [334](#_page334), [356](#_page356), [357](#_page357), [360](#_page360), [363](#_page363)

Гаук Александр Васильевич (1893 – 1963), дирижер — [231](#_page231)

Гауптман Герхарт (1862 – 1946) — [64](#_page064), [295](#_page295), [329](#_page329)

Гвоздев Алексей Александрович (1887 – 1939), театровед — [14](#_page014), [71](#_page071), [72](#_page072), [232](#_page232), [241](#_page241)

Ге Григорий Григорьевич (1867 – 1942), актер, драматург — [23](#_page023), [46](#_page046), [291](#_page291), [326](#_page326), [327](#_page327)

Гейнц Анна Федоровна (? – 1927), актриса — [165](#_page165), [174](#_page174)

Генкина Эсфирь Борисовна (р. 1901), историк — [8](#_page008), [10](#_page010)

Герасимов Михаил Прокофьевич (1889 – 1939), поэт — [302](#_page302), [306](#_page306), [307](#_page307), [320](#_page320)

Германова (Красовская) Мария Николаевна (1884 – 1940), актриса — [163](#_page163)

Геродот (ок. 484 — ок. 425 до н. э.) — [230](#_page230)

Гершензон Михаил Осипович (1869 – 1925), литературовед — [50](#_page050)

Гершуни Евгений Павлович (1899 – 1970), актер — [271](#_page271), [272](#_page272), [283](#_page283)

Гете Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) — [65](#_page065), [86](#_page086), [93](#_page093)

Гибшман Константин Эдуардович (1884 – 1942), актер — [162](#_page162), [166](#_page166) – [168](#_page168), [174](#_page174) – [178](#_page178), [230](#_page230), [231](#_page231), [238](#_page238), [239](#_page239), [244](#_page244), [247](#_page247), [248](#_page248), [249](#_page249), [251](#_page251), [255](#_page255), [259](#_page259), [261](#_page261), [279](#_page279)

Гидони Александр Иосифович (1885 – ?), писатель — [75](#_page075)

Гиль Степан Казимирович (1888 – 1966), шофер — [15](#_page015), [16](#_page016)

Гимпельсон Ефим Гилевич (р. 1921) историк — [9](#_page009), [152](#_page152), [153](#_page153), [337](#_page337)

Гинзбург Семен Сергеевич (1907 – 1974), киновед — [199](#_page199)

Гиппиус Зинаида Васильевна (1869 – 1945), писательница — [160](#_page160)

Гиринис Сергей Владимирович, журналист — [207](#_page207)

Гладков Федор Васильевич (1883 – 1958), писатель — [331](#_page331)

Глизер Юдифь Самойловна (1904 – 1968), актриса — [347](#_page347), [349](#_page349), [350](#_page350), [367](#_page367), [372](#_page372)

Глинская (Беленсон) Фаина Александровна (1892 – 1970), актриса — [239](#_page239), [244](#_page244), [248](#_page248), [251](#_page251), [252](#_page252), [260](#_page260)

Глубоковский Борис Александрович (Матвеевич) (1895 – ?), актер — [187](#_page187)

Глузман Александр Григорьевич, советский работник — [172](#_page172)

Гнедич Петр Петрович (1855 – 1927), писатель — [28](#_page028), [49](#_page049)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) — [66](#_page066), [146](#_page146), [159](#_page159), [187](#_page187), [262](#_page262), [264](#_page264), [338](#_page338)

Гозенпуд Абрам Акимович (р. 1908), театровед, музыковед — [14](#_page014)

Голейзовский Касьян Ярославич (1892 – 1970), хореограф — [223](#_page223), [224](#_page224)

Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930), художник — [65](#_page065)

Головинская Елизавета Дмитриевна (1890 – 1958), актриса — [260](#_page260)

Голубев Андрей Андреевич (1881 – 1961), актер — [174](#_page174)

Гольдони Карло (1707 – 1793) — [96](#_page096)

Гоморов Михаил Сергеевич (р. 1898), актер — [348](#_page348)

Горев Илья Яковлевич, актер оперетты — [194](#_page194), [208](#_page208)

Горин-Горяинов Борис Анатольевич (1883 – 1944), актер — [33](#_page033), [181](#_page181), [281](#_page281) – [286](#_page286)

Горич (Вишневецкий) Николай Николаевич (1877 – 1949), актер — [93](#_page093), [97](#_page097)

Городецкий Сергей Митрофанович (1884 – 1967), поэт — [190](#_page190), [201](#_page201)

Городской Яков Зиновьевич (1898 – 1966), поэт — [187](#_page187)

Горский Александр Алексеевич (1871 – 1924), хореограф — [223](#_page223)

Горький М. (Пешков Алексей Максимович, 1868 – 1936) — [16](#_page016), [20](#_page020), [28](#_page028), [32](#_page032), [36](#_page036), [39](#_page039), [44](#_page044), [51](#_page051), [70](#_page070), [91](#_page091), [137](#_page137) – [140](#_page140), [144](#_page144), [185](#_page185), [226](#_page226), [244](#_page244), [252](#_page252) – [255](#_page255), [269](#_page269), [293](#_page293), [296](#_page296), [314](#_page314), [323](#_page323), [369](#_page369)

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822) — [177](#_page177)

Гоцци Карло (1720 – 1806) — [96](#_page096), [172](#_page172)

Гранат Лев Абрамович (1899 – 1972), режиссер — [90](#_page090), [144](#_page144), [296](#_page296), [348](#_page348)

Грановский (Азарх) Алексей Михайлович (1890 – 1937), режиссер — [50](#_page050), [126](#_page126) – [128](#_page128), [148](#_page148), [238](#_page238)

Грибоедов Александр Сергеевич (1795 – 1829) — [29](#_page029)

Грибунин Владимир Федорович (1873 – 1933), актер — [163](#_page163)

Григ Эдвард (1843 – 1907) — [134](#_page134), [198](#_page198), [356](#_page356)

Григорьев Борис Дмитриевич (1886 – 1939), художник — [39](#_page039), [61](#_page061)

Григорьев Петр Иванович (1806 – 1871), актер, водевилист — [167](#_page167)

Григорьева, студийка московского Пролеткульта — [357](#_page357)

Гриневская Изабелла Аркадьевна (1864 – 1941), писательница — [184](#_page184)

Грипич Алексей Львович (р. 1801), режиссер — [63](#_page063)

{377} Грузинский Александр Павлович (1899 – 1968), актер — [349](#_page349)

Гурьев Георгий Николаевич (1893 – 1974), режиссер — [258](#_page258)

Гусев Виктор Евгеньевич (р. 1918), фольклорист — [227](#_page227)

Гусман Борис Евсеевич (1892 – 1944), критик — [110](#_page110)

Гутман Давид Григорьевич (1884 – 1946) режиссер — [91](#_page091), [180](#_page180), [193](#_page193), [194](#_page194), [197](#_page197), [202](#_page202), [205](#_page205), [206](#_page206), [209](#_page209), [210](#_page210), [213](#_page213), [216](#_page216)

Д. — [266](#_page266)

Давыдов (Левенсон) Александр Михайлович (1872 – 1944), певец — [181](#_page181)

Давыдов Владимир Николаевич (Горелов Иван Николаевич, 1849 – 1925), актер — [28](#_page028) – [31](#_page031)

д’Актиль (Френкель Анатолий Адольфович, 1890 – 1942), поэт — [190](#_page190)

Дальцев (Гузик) Зиновий Григорьевич (1884 – 1963), актер — [18](#_page018), [142](#_page142), [199](#_page199), [202](#_page202) – [206](#_page206), [209](#_page209), [213](#_page213), [219](#_page219)

Данилов Сергей Сергеевич (1901 – 1959), театровед — [14](#_page014), [151](#_page151)

Данте Алигьери (1265 – 1321) — [92](#_page092)

Дантес Жорж (1812 – 1895) — [78](#_page078), [79](#_page079)

Дантон Жорж-Жак (1759 – 1794), деятель французской революции — [139](#_page139)

Даревский Захар Юльевич, актер — [131](#_page131)

Двинский Мартын (Берман Михаил Мартынович), журналист — [16](#_page016), [33](#_page033)

Дебольский Михаил Николаевич (р. 1892), актер — [200](#_page200)

Дебюро Жан Батист Гаспар (1796 – 1846), французский актер-мим — [262](#_page262)

Дебюсси Клод (1862 – 1918), французский композитор — [165](#_page165), [174](#_page174)

Дейкарханова Тамара Христофоровна, актриса — [159](#_page159), [165](#_page165), [166](#_page166), [301](#_page301)

Дейч Александр Иосифович (1893 – 1972), писатель — [158](#_page158) – [160](#_page160)

Декав Люсьен (1861 – 1949), французский писатель — [338](#_page338)

Дельвари Жорж (Кучинский Георгий Ильич, 1888 – 1942), клоун — [236](#_page236), [237](#_page237), [239](#_page239), [244](#_page244), [247](#_page247) – [262](#_page262)

Демидов Николай Васильевич (1884 – 1953), режиссер-педагог — [291](#_page291), [295](#_page295), [364](#_page364)

Демидова (Гольдберг) Ольга Николаевна (р. 1890), актриса — [89](#_page089), [90](#_page090), [106](#_page106), [131](#_page131), [134](#_page134), [216](#_page216)

Деникин Антон Иванович (1872 – 1947), генерал, один из главарей контрреволюции — [79](#_page079), [192](#_page192) – [197](#_page197)

Державин Константин Николаевич (1903 – 1956), театровед — [63](#_page063), [245](#_page245), [246](#_page246), [250](#_page250), [256](#_page256), [262](#_page262)

Джакометти Паоло (1816 – 1882), итальянский драматург — [91](#_page091)

Джек (псевд.) — [256](#_page256)

Джером Джером Клапка (1859 – 1927), английский писатель — [273](#_page273)

Дидро Дени (1713 – 1784) — [93](#_page093), [95](#_page095), [98](#_page098)

Дикий Алексей Денисович (1889 – 1955), актер, режиссер — [339](#_page339)

Дмитриев Владимир Владимирович (1900 – 1948), художник — [63](#_page063), [64](#_page064), [102](#_page102), [103](#_page103), [372](#_page372)

Дмитриев Юрий Арсеньевич (р. 1911), театровед — [14](#_page014), [207](#_page207), [223](#_page223), [224](#_page224)

Дмитриевский Виталий Николаевич (р. 1933), театровед — [14](#_page014)

Добржинский Гавриил Валерианович (1883 – 1946), писатель — [344](#_page344)

Добужинский Мстислав Валерианович (1875 – 1957), художник — [29](#_page029), [39](#_page039)

Долинов Анатолий Иванович (1869 – 1945), режиссер — [25](#_page025), [297](#_page297)

Долинов Морис Евсеевич (1892 – 1975), драматург — [167](#_page167)

Доль (Тигер Дмитрий Николаевич, 1883 – 1944), писатель — [65](#_page065)

Донаньи Эрнё (1877 – 1960), венгерский композитор — [165](#_page165), [174](#_page174)

Дорохов (Држевецкий) Алексей Алексеевич (р. 1902), журналист — [256](#_page256), [265](#_page265)

Дорошевич Александр Михайлович (1874 – 1950), актер — [201](#_page201), [205](#_page205)

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881) — [190](#_page190)

Дрейден Симон Давидович (р. 1905), театровед — [79](#_page079)

Дунаевский Исаак Осипович (1900 – 1955), композитор — [206](#_page206), [208](#_page208)

Дункан Изадора Анжела (1878 – 1927), американская танцовщица — [165](#_page165)

Дысковский (Дыскин) Михаил Григорьевич (1888 – ?), балетмейстер — [202](#_page202), [279](#_page279)

Дягилев Сергей Павлович (1872 – 1929), художественный деятель — [159](#_page159)

Е. В. — [315](#_page315)

Евгеньев Антон (Кауфман Абрам Евгеньевич, 1855 – 1921), писатель — [146](#_page146)

Евреинов Николай Николаевич (1879 – 1953), драматург, режиссер — [49](#_page049), [158](#_page158), [160](#_page160) – [162](#_page162), [175](#_page175), [179](#_page179), [180](#_page180), [208](#_page208), [267](#_page267), [270](#_page270) – [283](#_page283), [289](#_page289)

Евтушевский Василий Адрианович (1836 – 1888), педагог — [163](#_page163)

Елагин Николай Дмитриевич (1891 – ?), актер — [239](#_page239), [244](#_page244), [251](#_page251), [255](#_page255), [260](#_page260)

Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928), актриса — [17](#_page017), [18](#_page018), [29](#_page029), [31](#_page031), [33](#_page033)

Жак-Далькроз Эмиль (1865 – 1950), швейцарский теоретик ритмопластики — [353](#_page353), [355](#_page355), [356](#_page356)

Жанто Виктор Александрович (1879 – 1959), актер цирка — [202](#_page202), [203](#_page203)

Жаров Михаил Иванович (р. 1900), актер — [87](#_page087), [89](#_page089) – [91](#_page091), [372](#_page372)

Жданова Ольга Петровна (1879 – ?), актриса, режиссер — [92](#_page092), [93](#_page093), [134](#_page134)

Жевержеев Левкий Иванович (1881 – 1942), искусствовед — [65](#_page065), [233](#_page233)

Желкевич Евгения Александровна, актриса — [259](#_page259), [260](#_page260)

Жемчужный Виталий Леонидович (1898 – 1966), режиссер — [83](#_page083), [84](#_page084), [363](#_page363)

Жильбер Жан (Винтерфельд Макс, 1879 – 1942), немецкий композитор — [193](#_page193)

Жолтовский Иван Владиславович (1867 – 1959), архитектор — [93](#_page093)

Жонас Эмиль (1827 – 1905), французский композитор — [168](#_page168)

Жуков Александр Михайлович (1897 – 1964), актер — [269](#_page269), [271](#_page271), [275](#_page275)

Жулавский Юрий (1874 – 1915), польский поэт — [266](#_page266)

З — [319](#_page319)

Загорский Михаил Борисович (1885 – 1951), критик — [21](#_page021), [94](#_page094), [97](#_page097), [106](#_page106), [107](#_page107), [112](#_page112), [169](#_page169), [216](#_page216), [319](#_page319), [320](#_page320), [322](#_page322), [337](#_page337)

Зайцев Николай Васильевич (р. 1922), театровед — [14](#_page014)

Зайчиков Василий Федорович (1888 – 1947), актер — [89](#_page089), [90](#_page090), [119](#_page119), [134](#_page134), [148](#_page148), [372](#_page372)

Зак Виталий Германович (1899 – 1965), драматург — [341](#_page341)

Закушняк Александр Яковлевич (1879 – 1930), актер, чтец — [87](#_page087), [89](#_page089), [99](#_page099), [106](#_page106), [372](#_page372)

Замятин Евгений Иванович (1884 – 1937), писатель — [139](#_page139), [254](#_page254)

{378} Зандин Михаил Павлович (1882 – 1960), художник-декоратор — [63](#_page063)

Заславский Давид Иосифович (1880 – 1965), журналист — [300](#_page300), [301](#_page301)

Захаров-Мэнский (Захаров) Николай Николаевич (1895 – 1942), актер, журналист — [220](#_page220)

Звягинцева Вера Клавдиевна (1894 – 1972), актриса, поэтесса — [120](#_page120)

Зеленая Рина (Екатерина) Васильевна (р. 1902), актриса — [285](#_page285)

Землячка (Самойлова) Розалия Самойловна (1876 – 1947), партийный работник — [196](#_page196)

Зенин Иван Иванович (1898 – 1961), актер — [167](#_page167)

Зикевская Наталия Константиновна (р. 1936), театровед — [45](#_page045)

Зилоти Александр Ильич (1863 – 1945), пианист, дирижер — [23](#_page023)

Зимин Сергей Иванович (1875 – 1942), деятель оперного театра — [87](#_page087)

Знаменский Николай Антонович (1884 – 1921), актер — [93](#_page093)

Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884 – 1954), писатель — [174](#_page174)

Зозуля Ефим Давыдович (1891 – 1941), писатель — [149](#_page149), [202](#_page202)

Зон Игнатий Сергеевич, владелец театра в Москве — [55](#_page055), [56](#_page056), [86](#_page086), [91](#_page091), [110](#_page110), [130](#_page130), [133](#_page133), [135](#_page135), [136](#_page136), [147](#_page147), [150](#_page150), [332](#_page332), [334](#_page334), [357](#_page357)

Зонов Аркадий Павлович (1875 – 1922), режиссер — [89](#_page089), [92](#_page092), [93](#_page093), [95](#_page095), [183](#_page183), [185](#_page185)

Зритель (псевд.) — [172](#_page172)

Зуппе Франц (1819 – 1895), австрийский композитор — [167](#_page167)

И. С — [312](#_page312), [314](#_page314)

Ибсен Генрик (1828 – 1906) — [64](#_page064), [134](#_page134), [173](#_page173), [312](#_page312)

Иванов Вячеслав Иванович (1866 – 1949), поэт — [50](#_page050), [229](#_page229), [293](#_page293), [294](#_page294), [334](#_page334), [356](#_page356)

Ивановский Павел Петрович (1866 – 1929), режиссер — [142](#_page142), [144](#_page144)

Ивинг (Иванов) Виктор Петрович (1888 – 1952), танцовщик, критик — [203](#_page203), [213](#_page213)

Игнатов Василий Васильевич (1884 – 1938), актер — [101](#_page101), [226](#_page226), [289](#_page289), [291](#_page291), [295](#_page295), [298](#_page298) – [301](#_page301), [308](#_page308), [360](#_page360), [362](#_page362), [366](#_page366)

Игнатов Сергей Сергеевич (1887 – 1959), театровед — [50](#_page050), [183](#_page183)

Ильин (Зинченко) Павел Иванович (1881 – 1951), режиссер — [142](#_page142), [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150)

Ильинский Игорь Владимирович (р. 1901), актер — [87](#_page087), [89](#_page089), [90](#_page090), [99](#_page099), [104](#_page104), [105](#_page105), [118](#_page118), [119](#_page119), [372](#_page372)

Ионов (Бернштейн) Илья Ионович (1887 – 1942), поэт — [309](#_page309)

Иорданский Николай Иванович (1876 – 1928), публицист — [100](#_page100), [101](#_page101)

Ирецкий (Гликман) Виктор Яковлевич (1882 – 1936), драматург — [273](#_page273)

К., Сергей — [263](#_page263)

Каверин Федор Николаевич (1897 – 1957), режиссер — [35](#_page035)

Казанская (Радлова) Наталия Эрнестовна (? – 1938), актриса — [260](#_page260)

Казанский Борис Васильевич (1889 – 1962), литературовед — [286](#_page286)

Казароза Бэла Георгиевна (1893 – 1929), актриса — [174](#_page174)

Казико Ольга Георгиевна (1900 – 1963), актриса — [285](#_page285)

Кайзер Георг (1878 – 1945), немецкий драматург — [281](#_page281)

Калинин Федор Иванович (1882 – 1920), критик — [297](#_page297)

Кальдерон де ла Барка Педро (1600 – 1681) — [260](#_page260), [261](#_page261), [297](#_page297)

Кальянов Виктор Петрович, актер — [106](#_page106)

Каляев Иван Платонович (1877 – 1905), революционер, эсер — [187](#_page187)

Каменский Василий Васильевич (1884 – 1961), писатель — [89](#_page089), [92](#_page092), [280](#_page280), [283](#_page283), [325](#_page325)

Каменьщиков Егор (Самсонов Борис Григорьевич, 1888 – 1933), журналист — [148](#_page148)

Кандид (псевд.). — [265](#_page265)

Канцель Владимир Семенович (р. 1896), актер, режиссер — [127](#_page127)

Капитайкин Эдуард Самойлович (р. 1937), театровед — [14](#_page014)

Кара-Дмитриев Дмитрий Лазаревич (1888 – 1972), актер — [279](#_page279)

Каратыгин Петр Андреевич (1805 – 1879), актер, водевилист — [167](#_page167), [262](#_page262)

Карлони Александр Юрьевич (1889 – ?), актер цирка — [237](#_page237), [239](#_page239), [244](#_page244), [256](#_page256), [259](#_page259)

Карпов Евтихий Павлович (1857 – 1926), драматург, режиссер — [23](#_page023), [25](#_page025), [27](#_page027), [34](#_page034), [53](#_page053), [291](#_page291), [326](#_page326)

Катанян Василий Абгарович (р. 1902), литературовед — [44](#_page044), [65](#_page065)

Каценеленбоген Надежда Ильинична (р. 1905), библиограф — [14](#_page014)

Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948), актер — [32](#_page032)

Кашен Марсель (1869 – 1958), деятель компартии Франции — [196](#_page196)

Кельберер Алексей Викторович (1898 – 1963), актер — [83](#_page083)

Керенский Александр Федорович (1881 – 1970), глава буржуазного Временного правительства, белоэмигрант — [78](#_page078), [207](#_page207)

Керженцев В. (Лебедев Платон Михайлович, 1881 – 1940), деятель культуры, дипломат — [41](#_page041), [42](#_page042), [52](#_page052), [53](#_page053), [55](#_page055), [58](#_page058), [84](#_page084), [100](#_page100), [101](#_page101), [110](#_page110), [111](#_page111), [137](#_page137) – [140](#_page140), [226](#_page226), [229](#_page229), [289](#_page289) – [292](#_page292), [309](#_page309), [343](#_page343), [362](#_page362), [366](#_page366)

Кин Анатолий, журналист — [212](#_page212), [213](#_page213)

Кириленко Ксения Николаевна (р. 1922), театровед — [14](#_page014)

Кириллов Владимир Тимофеевич (1890 – 1943), поэт — [299](#_page299) – [303](#_page303), [306](#_page306), [307](#_page307), [309](#_page309), [318](#_page318), [356](#_page356), [360](#_page360) – [363](#_page363)

Киршон Владимир Михайлович (1902 – 1938), драматург — [150](#_page150)

Киселев А. Л., литературовед — [342](#_page342)

Киселев Виктор Петрович (р. 1895), художник — [120](#_page120), [121](#_page121)

Кладель Леон (1835 – 1892), французский писатель — [295](#_page295), [335](#_page335)

Клейст Генрих фон (1777 – 1811), немецкий драматург — [95](#_page095)

Клемансо Жорж (1841 – 1929), французский политик — [117](#_page117), [194](#_page194)

Клодель Поль (1868 – 1955), французский писатель — [99](#_page099), [111](#_page111)

Княжнин Яков Борисович (1740 – 1791), драматург — [84](#_page084), [239](#_page239)

Князевская Татьяна Борисовна (р. 1924), театровед — [34](#_page034)

Ковалкин, рабкор — [113](#_page113)

Коган Петр Семенович (1872 – 1932), литературовед — [54](#_page054), [340](#_page340), [341](#_page341), [355](#_page355)

Козинцев Григорий Михайлович (1905 – 1973), кинорежиссер — [264](#_page264)

Козлов Петр Сидорович (ок. 1885 – 1935), драматург — [314](#_page314) – [325](#_page325), [360](#_page360)

Козырев Михаил Иванович, советский работник — [85](#_page085), [198](#_page198)

Козюков Борис Дмитриевич (1892 – ?), актер цирка и эстрады — [244](#_page244), [247](#_page247), [248](#_page248), [251](#_page251), [255](#_page255), [260](#_page260)

Колобов Александр Дмитриевич, актер — [338](#_page338), [346](#_page346)

Колпакчи Лев Владимирович (1891 – 1971), критик — [148](#_page148), [215](#_page215), [216](#_page216)

Колумб Христофор (1451? – 1506) — [280](#_page280)

{379} Колумбова Лидия Николаевна (? – 1932), актриса — [167](#_page167)

Колчак Александр Васильевич (1873 – 1920), адмирал, один из главарей контрреволюции — [192](#_page192), [195](#_page195) – [197](#_page197)

Кольцов (Фридлянд) Михаил Ефимович (1898 – 1942), журналист — [43](#_page043), [279](#_page279)

Комарденков Василий Петрович (р. 1897), художник — [92](#_page092), [194](#_page194), [197](#_page197), [206](#_page206), [210](#_page210), [212](#_page212), [215](#_page215)

Комаровская Надежда Ивановна (1885 – 1967), актриса — [173](#_page173), [175](#_page175)

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910), актриса — [86](#_page086), [91](#_page091), [101](#_page101), [168](#_page168), [173](#_page173), [176](#_page176), [183](#_page183), [297](#_page297), [320](#_page320)

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954), режиссер — [86](#_page086) – [89](#_page089), [92](#_page092), [96](#_page096), [105](#_page105), [131](#_page131), [141](#_page141), [148](#_page148), [158](#_page158), [167](#_page167)

Комнен (Варвацци) Александра Николаевна (1894 – 1945), танцовщица — [203](#_page203)

Коновалов Николай Леонидович (1885 – 1947), актер — [167](#_page167)

Коонен Алиса Георгиевна (1889 – 1974), актриса — [93](#_page093)

Корвин Ада Адамовна (? – 1919), танцовщица — [165](#_page165), [301](#_page301), [303](#_page303), [306](#_page306), [308](#_page308), [309](#_page309)

Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874 – 1951), актриса — [35](#_page035)

Корш Федор Адамович (1852 – 1923), антрепренер — [92](#_page092), [115](#_page115), [137](#_page137), [186](#_page186)

Кочин Константин Александрович, актер — [347](#_page347), [351](#_page351)

Крайский (Кузьмин) Алексей Петрович (1891 – 1951), поэт — [309](#_page309), [327](#_page327)

Крамов Александр Григорьевич (1884 – 1951), актер — [92](#_page092), [93](#_page093), [96](#_page096), [279](#_page279)

Краснянский Эммануил Борисович (р. 1891), режиссер — [159](#_page159), [164](#_page164)

Кречетов (Ермолов) Рафаил Петрович (р. 1891), актер — [89](#_page089), [90](#_page090), [99](#_page099), [134](#_page134)

Криницкий Марк (Самыгин Михаил Владимирович, 1874 – 1952), писатель — [144](#_page144), [200](#_page200), [205](#_page205), [218](#_page218)

Кролль Исаак Моисеевич (1898 – 1942), режиссер — [139](#_page139)

Кропачева А. А., актриса — [338](#_page338)

Крупская Надежда Константиновна (1869 – 1939) — [36](#_page036), [37](#_page037), [43](#_page043), [44](#_page044), [85](#_page085), [110](#_page110)

Крыжицкий Георгий Константинович (р. 1895), режиссер — [162](#_page162), [278](#_page278)

Крылов, политработник Пубалта — [269](#_page269)

Крылов Иван Андреевич (1769 – 1844) — [174](#_page174), [231](#_page231), [308](#_page308), [309](#_page309)

Крэг Эдуард Гордон (1872 – 1966), английский режиссер — [158](#_page158)

Крюгер Владимир Эммануилович (1899 – 1960), актер — [285](#_page285)

Кторов Анатолий Петрович (р. 1898), актер — [92](#_page092), [93](#_page093), [96](#_page096)

Кубацкий Виктор Львович (1891 – 1970), виолончелист — [56](#_page056)

Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928), критик — [78](#_page078), [156](#_page156) – [160](#_page160), [162](#_page162), [178](#_page178), [279](#_page279), [303](#_page303), [304](#_page304), [307](#_page307), [308](#_page308)

Кудреватых Леонид Александрович (р. 1906), журналист — [315](#_page315)

Кузмин Михаил Алексеевич (1875 – 1936), писатель, композитор — [39](#_page039), [174](#_page174) – [176](#_page176), [179](#_page179), [231](#_page231), [270](#_page270)

Кузнецов Евгений Михайлович (1900 – 1958), театровед — [14](#_page014), [139](#_page139), [156](#_page156), [199](#_page199), [246](#_page246), [247](#_page247), [249](#_page249), [257](#_page257), [263](#_page263), [266](#_page266), [327](#_page327)

Кузнецов Николай Адрианович (1904 – 1924), поэт — [360](#_page360)

Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878 – 1968), художник — [89](#_page089), [92](#_page092), [224](#_page224)

Кузнецов Степан Леонидович (1879 – 1932), актер — [163](#_page163)

Кулешов Лев Владимирович (1899 – 1970), кинорежиссер — [264](#_page264)

Купер Эмиль Альбертович (1877 – 1961), дирижер — [56](#_page056)

Курихин Федор Николаевич (1881 – 1951), актер — [156](#_page156), [158](#_page158), [161](#_page161), [166](#_page166), [180](#_page180), [285](#_page285)

Кусевицкий Сергей Александрович (1874 – 1951), дирижер — [17](#_page017), [24](#_page024)

Кустодиев Борис Михайлович (1878 – 1927), художник — [231](#_page231)

Кутузов Михаил Илларионович (1745 – 1813) — [151](#_page151)

Кшесинская Матильда Феликсовна (1872 – 1971), танцовщица — [70](#_page070)

Кякшт Евгений Георгиевич (1894 – 1956), актер — [231](#_page231)

Л. — [110](#_page110)

Л. — [311](#_page311)

Л. П. — [328](#_page328)

Лабиш Эжен (1815 – 1888), французский драматург — [231](#_page231), [262](#_page262)

Лавинский Антон Михайлович (1893 – 1968), художник — [120](#_page120)

Лавренев Борис Андреевич (1891 – 1959), писатель — [17](#_page017)

Лазаренко Виталий Ефимович (1890 – 1939), клоун-сатирик — [119](#_page119), [224](#_page224), [225](#_page225), [238](#_page238)

Ланге Свен (1868 – 1930), датский драматург — [91](#_page091)

Ландер Карл Иванович (1884 – 1937), партийный работник — [57](#_page057), [114](#_page114), [125](#_page125), [126](#_page126), [129](#_page129), [130](#_page130), [132](#_page132), [134](#_page134), [135](#_page135), [206](#_page206)

Лапицкий Иосиф Михайлович (1876 – 1944), режиссер — [90](#_page090), [132](#_page132), [198](#_page198), [255](#_page255)

Лапкина Галина Алексеевна (р. 1921), театровед — [14](#_page014)

Латышевский Виктор Александрович (р. 1899), актер — [168](#_page168)

Лачинов Владимир Павлович, актер — [178](#_page178), [234](#_page234), [308](#_page308), [313](#_page313)

Лебедев-Полянский (Лебедев) Павел Иванович (1881 – 1948), критик — [297](#_page297), [359](#_page359)

Лев А. (псевд.) — [278](#_page278)

Левберг Мария Евгеньевна (1894 – 1934), драматург — [139](#_page139)

Левинсон Андрей Яковлевич (1887 – 1933), критик — [74](#_page074), [75](#_page075), [178](#_page178), [230](#_page230)

Лекок Шарль (1832 – 1918), французский композитор — [172](#_page172)

Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870 – 1924) — [7](#_page007), [8](#_page008), [10](#_page010), [11](#_page011), [15](#_page015) – [17](#_page017), [19](#_page019), [24](#_page024), [36](#_page036) – [38](#_page038), [40](#_page040), [43](#_page043) – [45](#_page045), [54](#_page054) – [57](#_page057), [59](#_page059), [76](#_page076), [80](#_page080), [152](#_page152) – [154](#_page154), [184](#_page184), [204](#_page204), [217](#_page217), [252](#_page252), [288](#_page288), [328](#_page328), [331](#_page331), [369](#_page369)

Ленин (Игнатюк) Михаил Францевич (1880 – 1951), актер — [93](#_page093)

Ленская Елена Дмитриевна, актриса — [279](#_page279)

Ленский (Воробьев) Дмитрий Тимофеевич (1805 – 1860), водевилист — [167](#_page167)

Лентулов Аристарх Васильевич (1882 – 1943), художник — [89](#_page089)

Леонкавалло Руджеро (1858 – 1919), итальянский композитор — [87](#_page087)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841) — [52](#_page052)

Лернер Николай Никитич (1884 – 1946), драматург — [150](#_page150)

Лерский (Герцак) Иван Владиславович (1873 – 1927), актер — [278](#_page278)

Ливанская Мария Васильевна, актриса — [234](#_page234)

Лившиц Бенедикт Константинович (1886 – 1939), поэт — [175](#_page175), [176](#_page176)

Лилина (Алексеева) Мария Петровна (1866 – 1943), актриса — [31](#_page031)

Лин (Клейнганс) Валентина Феликсовна (? – 1933), актриса — [233](#_page233)

Лисенко Лев Константинович, драматург — [251](#_page251)

Лист Ференц (1811 – 1886) — [97](#_page097), [134](#_page134), [356](#_page356)

{380} Литовский Осаф Семенович (1892 – 1971), критик — [211](#_page211)

Ллойд Джордж Давид (1863 – 1945), английский реакционный политик — [117](#_page117), [192](#_page192) – [194](#_page194), [224](#_page224)

Логинова Елена Васильевна (р. 1902), актриса — [83](#_page083)

Лойтер Наум Борисович (1890 – 1966), режиссер — [367](#_page367)

Лондон Джек (Гриффит Джон, 1876 – 1916) — [146](#_page146), [214](#_page214), [291](#_page291), [344](#_page344), [355](#_page355)

Лопухов Федор Васильевич (1886 – 1973), хореограф — [118](#_page118)

Лопухова Евгения Васильевна (1884 – 1943), актриса балета и оперетты — [325](#_page325)

Лорензаччио (Бройде Матвей Оскарович), журналист — [213](#_page213), [219](#_page219)

Лукин Леонид Николаевич (? – 1920), певец, актер — [159](#_page159)

Луначарская Анна Александровна (1883 – 1959), жена А. В. Луначарского — [37](#_page037)

Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933) — [10](#_page010), [11](#_page011), [15](#_page015), [17](#_page017), [23](#_page023) – [28](#_page028), [31](#_page031), [33](#_page033) – [59](#_page059), [70](#_page070), [71](#_page071), [74](#_page074), [76](#_page076), [80](#_page080), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085), [91](#_page091), [93](#_page093), [95](#_page095), [102](#_page102), [103](#_page103), [111](#_page111), [114](#_page114), [118](#_page118) – [120](#_page120), [122](#_page122), [123](#_page123), [125](#_page125), [128](#_page128) – [131](#_page131), [133](#_page133), [138](#_page138), [142](#_page142), [144](#_page144), [145](#_page145), [150](#_page150), [151](#_page151), [154](#_page154), [159](#_page159), [169](#_page169), [179](#_page179), [182](#_page182), [183](#_page183), [185](#_page185), [191](#_page191), [193](#_page193), [208](#_page208), [211](#_page211), [212](#_page212), [217](#_page217), [221](#_page221) – [223](#_page223), [229](#_page229), [242](#_page242), [263](#_page263), [291](#_page291), [293](#_page293), [297](#_page297), [307](#_page307), [321](#_page321), [322](#_page322), [335](#_page335), [337](#_page337), [342](#_page342), [350](#_page350), [366](#_page366)

Лурье Артур Сергеевич (1892 – 1966), композитор — [39](#_page039)

Львов Николай Иванович (р. 1893), критик — [114](#_page114), [216](#_page216), [292](#_page292), [339](#_page339), [340](#_page340), [342](#_page342), [343](#_page343), [345](#_page345) – [347](#_page347), [354](#_page354), [358](#_page358), [363](#_page363), [364](#_page364)

Львовский Зиновий Давыдович (1881 – ?), литератор — [281](#_page281) – [283](#_page283), [285](#_page285)

Любимов Юрий Петрович (р. 1917), режиссер, актер — [162](#_page162), [164](#_page164), [371](#_page371)

Любомудров Марк Николаевич (р. 1932), театровед — [14](#_page014), [86](#_page086)

Люце Владимир Владимирович (1903 – 1970), режиссер — [264](#_page264)

Ляндау Константин Юлианович (1885 – ?), литератор — [230](#_page230)

М. — [93](#_page093)

М. Д. — [213](#_page213)

Майская (Майзель) Татьяна Александровна (1886 – 1940), драматург — [67](#_page067), [217](#_page217) – [219](#_page219)

Македонская (Цирус) Вера Александровна (? – 1923), актриса — [234](#_page234)

Макиавелли Никколо (1469 – 1527) — [230](#_page230)

Малевич Казимир Северинович (1878 – 1935), художник — [70](#_page070), [73](#_page073)

Малек Петр Мартынович (1893 – 1970), актер — [348](#_page348)

Малютин Иван Андреевич (1889 – 1932), художник — [89](#_page089), [95](#_page095), [97](#_page097), [183](#_page183), [185](#_page185), [204](#_page204)

Малявин Савелий Анатольевич (1892 – 1967), актер — [234](#_page234)

Малявин Филипп Андреевич (1869 – 1940), художник — [165](#_page165)

Марголин Самуил Акимович (1893 – 1953), критик — [123](#_page123), [127](#_page127), [334](#_page334)

Марджанов (Марджанишвили) Константин Александрович (1872 – 1933), режиссер — [12](#_page012), [180](#_page180), [231](#_page231), [266](#_page266), [292](#_page292), [325](#_page325)

Маринетти Филиппо Томазо (1876 – 1944), итальянский футурист — [235](#_page235)

Марков Павел Александрович (р. 1897), критик — [14](#_page014), [33](#_page033), [92](#_page092), [100](#_page100), [183](#_page183), [185](#_page185), [186](#_page186)

Марсилий (псевд.) — [132](#_page132)

Мартинсон Сергей Александрович (р. 1899), актер — [285](#_page285)

Маршева Елена Александровна (1891 – 1968), актриса — [165](#_page165), [301](#_page301)

Масс Владимир Захарович (р. 1890), писатель — [114](#_page114), [218](#_page218), [351](#_page351), [356](#_page356)

Массалитинова Варвара Осиповна (1878 – 1945), актриса — [93](#_page093), [96](#_page096), [190](#_page190)

Мацкин Александр Петрович (р. 1906), критик — [14](#_page014), [61](#_page061), [83](#_page083), [174](#_page174)

Маширов-Самобытник (Маширов) Алексей Иванович (1884 – 1943), поэт — [326](#_page326), [360](#_page360)

Маяковский Владимир Владимирович (1893 – 1930) — [17](#_page017), [20](#_page020), [33](#_page033), [39](#_page039), [41](#_page041) – [44](#_page044), [49](#_page049), [62](#_page062), [63](#_page063), [65](#_page065), [67](#_page067) – [78](#_page078), [84](#_page084), [99](#_page099), [105](#_page105), [111](#_page111), [115](#_page115) – [130](#_page130), [134](#_page134), [154](#_page154), [169](#_page169), [170](#_page170), [183](#_page183) – [186](#_page186), [193](#_page193), [200](#_page200), [201](#_page201), [201](#_page201), [220](#_page220), [224](#_page224), [264](#_page264), [267](#_page267), [318](#_page318), [356](#_page356), [369](#_page369), [371](#_page371)

Мгебров Александр Авелевич (1884 – 1966), актер, режиссер — [105](#_page105), [111](#_page111), [175](#_page175), [286](#_page286), [293](#_page293) – [318](#_page318), [321](#_page321) – [325](#_page325), [329](#_page329) – [332](#_page332), [334](#_page334)

Мгебров Николай (1912 – 1922), сын А. А. Мгеброва — [310](#_page310), [322](#_page322)

Мейер Конрад Фердинанд (1825 – 1898), швейцарский писатель — [39](#_page039), [179](#_page179)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — [11](#_page011), [12](#_page012), [20](#_page020), [39](#_page039), [40](#_page040), [42](#_page042), [49](#_page049), [59](#_page059), [61](#_page061) – [142](#_page142), [145](#_page145) – [151](#_page151), [154](#_page154), [155](#_page155), [165](#_page165), [168](#_page168), [169](#_page169), [172](#_page172) – [179](#_page179), [183](#_page183), [186](#_page186), [187](#_page187), [189](#_page189), [191](#_page191), [198](#_page198) – [200](#_page200), [214](#_page214), [215](#_page215), [219](#_page219) – [235](#_page235), [238](#_page238), [243](#_page243), [257](#_page257), [259](#_page259), [260](#_page260), [263](#_page263) – [265](#_page265), [273](#_page273), [280](#_page280), [286](#_page286), [287](#_page287), [291](#_page291) – [293](#_page293), [297](#_page297), [308](#_page308), [318](#_page318), [320](#_page320), [328](#_page328) – [330](#_page330), [352](#_page352), [360](#_page360), [362](#_page362), [371](#_page371)

Менжинская Вера Рудольфовна (1872 – 1944), работник Наркомпроса — [79](#_page079), [80](#_page080)

Мервольф Рудольф Иванович (1887 – 1942), композитор — [65](#_page065), [66](#_page066)

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866 – 1941), писатель — [160](#_page160)

Местечкин Марк Соломонович (р. 1900), актер, режиссер — [131](#_page131), [148](#_page148)

Метерлинк Морис (1862 – 1949), бельгийский писатель — [93](#_page093), [94](#_page094), [146](#_page146)

Мещеряков Николай Леонидович (1865 – 1942), литературовед — [76](#_page076)

Миклашевский Константин Михайлович (1886 – 1944), актер, писатель — [200](#_page200), [225](#_page225), [231](#_page231), [255](#_page255), [260](#_page260), [262](#_page262)

Милюков Павел Николаевич (1859 – 1943), историк, лидер партии кадетов, белоэмигрант — [78](#_page078), [146](#_page146), [187](#_page187)

Милютина (Мильман) Ева Яковлевна (р. 1893), актриса — [279](#_page279)

Миндлин Эмилий Львович (р. 1900), писатель — [214](#_page214)

Минин Сергей Константинович (1882 – 1962), драматург — [70](#_page070), [210](#_page210) – [213](#_page213)

Минц Исаак Израилевич (р. 1896), историк — [30](#_page030)

Миронова Валентина Алексеевна (1873 – 1919), актриса — [181](#_page181)

Миронова Валентина Михайловна (р. 1930), театровед — [14](#_page014)

Михайлов Пав., журналист — [179](#_page179)

Михоэлс (Вовси) Соломон Михайлович (1890 – 1948), актер, режиссер — [127](#_page127), [258](#_page258)

Мичурин Геннадий Михайлович (1897 – 1970), актер — [71](#_page071)

Мовшенсон Александр Григорьевич (1895 – 1965), театровед — [243](#_page243), [258](#_page258), [261](#_page261), [262](#_page262)

Можарова Наталия Сергеевна (р. 1890), актриса — [92](#_page092)

Мокульский Стефан Стефанович (1896 – 1960), театровед — [14](#_page014), [79](#_page079), [241](#_page241), [259](#_page259), [286](#_page286)

Мологин (Мочульский) Николай Константинович (1892 – 1951), актер — [89](#_page089), [132](#_page132)

Мольер (Поклен Жан-Батист, 1622 – 1673) — [87](#_page087), [149](#_page149), [229](#_page229), [234](#_page234), [235](#_page235), [257](#_page257), [260](#_page260), [261](#_page261)

Мольнар Ференц (1878 – 1952), венгерский драматург — [283](#_page283)

{381} Монахов Николай Федорович (1875 – 1936), актер — [51](#_page051), [138](#_page138)

Морозов Михаил Владимирович (1868 – 1938), писатель — [338](#_page338)

Морозов Петр Осипович (1834 – 1920), историк театра — [49](#_page049), [63](#_page063)

Морозов Савва Тимофеевич (1862 – 1905), фабрикант, меценат — [295](#_page295), [364](#_page364)

Морская Мария Николаевна (1893 – 1960), актриса — [279](#_page279)

Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946), актер — [31](#_page031), [32](#_page032), [163](#_page163)

Мосолова Елизавета Александровна (1870 – 1953), актриса — [275](#_page275), [285](#_page285), [280](#_page280)

Моцарт Вольфганг Амадей (1756 – 1791) — [86](#_page086), [281](#_page281)

Мулин В., журналист — [228](#_page228)

Муне-Сюлли Жан (1841 – 1916), французский актер — [102](#_page102)

Муравьев Михаил Петрович (1884 – 1927), актер, режиссер — [22](#_page022), [23](#_page023)

Мусоргский Модест Петрович (1839 – 1881) — [87](#_page087)

Мухин Михаил Григорьевич (1889 – 1963) актер — [87](#_page087), [90](#_page090), [99](#_page099), [131](#_page131)

Мчеделов (Мчедлишвили) Вахтанг Леванович (1884 – 1924), режиссер — [127](#_page127), [172](#_page172)

Н—ов Н. — [204](#_page204)

Надеждин Степан Николаевич (1878 – 1934), актер, режиссер — [16](#_page016)

Надлер Александр Александрович, актер — [106](#_page106), [148](#_page148)

Нарбекова Ольга Павловна (1876 – 1933), актриса — [87](#_page087)

Небольсин Василий Васильевич (1898 – 1959), дирижер — [224](#_page224)

Невежин Петр Михайлович (1841 – 1919), писатель — [181](#_page181)

Неверов (Скобелев) Александр Сергеевич (1886 – 1923), писатель — [143](#_page143), [190](#_page190), [342](#_page342)

Неволин Борис Семенович, режиссер — [91](#_page091)

Нежный Игорь Владимирович (1892 – 1968), деятель театра — [141](#_page141), [142](#_page142), [145](#_page145)

Незлобии (Алябьев) Константин Николаевич (1857 – 1930), режиссер — [64](#_page064), [83](#_page083), [84](#_page084), [96](#_page096), [115](#_page115), [137](#_page137), [186](#_page186), [228](#_page228), [336](#_page336)

Некто (псевд.) — [184](#_page184)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943) — [21](#_page021), [30](#_page030) – [32](#_page032), [55](#_page055), [56](#_page056), [183](#_page183)

Нефедов Степан Васильевич (1887 – ?), актер — [244](#_page244), [259](#_page259)

Никитин Леонид Александрович, художник — [344](#_page344)

Никитин Николай Акимович (1887 – 1963), актер цирка — [209](#_page209), [224](#_page224)

Николай II (1868 – 1918) — [317](#_page317)

Никулин (Ольконицкий) Лев Вениаминович (1891 – 1967), писатель — [197](#_page197), [200](#_page200), [260](#_page260), [266](#_page266) – [269](#_page269), [274](#_page274), [311](#_page311)

Никулина Надежда Алексеевна (1845 – 1923), актриса — [19](#_page019), [31](#_page031)

Новомирский Я. И., советский работник — [55](#_page055), [56](#_page056)

Норкуте Энба Каэтановна (р. 1935), театровед — [14](#_page014)

Носков Николай Дмитриевич (1869 – ?), критик — [238](#_page238), [319](#_page319), [323](#_page323)

Нотари Умберто (1878 – ?), итальянский писатель — [275](#_page275)

О. В. — [215](#_page215)

Обер Даииэль-Франсуа-Эспри (1782 – 1871), французский композитор — [64](#_page064)

Обломов Илья (псевд.) — [278](#_page278)

Овсянников Николай Николаевич, журналист — [130](#_page130), [169](#_page169)

Оганезова Тамара Сумбатовна (р. 1895), актриса — [167](#_page167)

Озаровский Юрий Эрастович (1869 – 1927), режиссер — [91](#_page091)

Озимин Василий Дмитриевич, актер, певец — [310](#_page310), [329](#_page329), [330](#_page330)

Ольховский Виктор Родионович (1895 – 1935), актер — [291](#_page291), [360](#_page360)

Орленев (Орлов) Павел Николаевич (1869 – 1932), актер — [226](#_page226)

Орлов Александр Иванович (1873 – 1948), дирижер — [131](#_page131)

Орлов Дмитрий Николаевич (1892 – 1955), актер — [201](#_page201), [203](#_page203), [371](#_page371)

Осмеркин Александр Александрович (1890 – 1953), художник — [89](#_page089), [183](#_page183), [185](#_page185)

Осовцов Семен Моисеевич (р. 1917), театровед, литературовед — [14](#_page014)

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886) — [28](#_page028), [31](#_page031), [138](#_page138), [221](#_page221), [225](#_page225), [292](#_page292), [296](#_page296), [343](#_page343)

Остужев (Пожаров) Александр Алексеевич (1874 – 1953), актер — [50](#_page050), [258](#_page258)

Оффенбах Жак (1819 – 1880), композитор — [167](#_page167), [168](#_page168), [190](#_page190), [206](#_page206)

Охлопков Николай Павлович (1900 – 1967), актер, режиссер — [128](#_page128), [191](#_page191), [347](#_page347), [371](#_page371)

П. А. — [329](#_page329)

П. — Т. — [95](#_page095)

Павлова Анна Ивановна, владелица театрального зала в Петербурге на Троицкой, [13](#_page013) – [279](#_page279)

Пашенная Вера Николаевна (1887 – 1962), актриса — [30](#_page030)

Пашковский Донат Николай Христофорович (1879 – 1938), актер — [56](#_page056)

Певцов Илларион Николаевич (1879 – 1934), актер — [92](#_page092), [93](#_page093), [97](#_page097), [98](#_page098)

Пельше Роберт Андреевич (1880 – 1955), критик — [291](#_page291)

Перегудова Екатерина Павловна (р. 1927), театровед — [191](#_page191)

Песис Борис Аронович (1901 – 1974), критик — [210](#_page210)

Петипа Виктор Мариусович (1879 – 1939), актер — [171](#_page171)

Петлюра Симон Васильевич (1877 – 1926), украинский буржуазный националист и контрреволюционер — [203](#_page203), [219](#_page219)

Петров Николай Васильевич (1890 – 1964), актер, режиссер — [163](#_page163), [174](#_page174) – [179](#_page179), [191](#_page191), [221](#_page221), [231](#_page231), [248](#_page248), [265](#_page265), [266](#_page266), [268](#_page268), [270](#_page270) – [277](#_page277), [281](#_page281) – [287](#_page287), [371](#_page371)

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878 – 1939), художник — [18](#_page018), [63](#_page063)

Пикассо Пабло (1881 – 1973) — [103](#_page103), [121](#_page121), [235](#_page235)

Пилсудский Юзеф (1867 – 1935), маршал Польши, организатор белопольской антисоветской интервенции — [194](#_page194), [196](#_page196)

Пиотровский Адриан Иванович (1898 – 1938), театровед — [14](#_page014), [71](#_page071), [72](#_page072), [76](#_page076), [230](#_page230), [232](#_page232), [255](#_page255), [256](#_page256), [263](#_page263), [273](#_page273), [325](#_page325)

Пиранделло Луиджи (1867 – 1936), итальянский писатель — [271](#_page271)

Пиранези Джованни Батиста (1720 – 1778), итальянский художник — [235](#_page235)

Пирогов Алексей Степанович (р. 1895), актер, певец — [215](#_page215)

Пискатор Эрвин (1893 – 1967), немецкий режиссер — [128](#_page128)

Плавт Тит Макций (ок. 254 – 184 до н. э.), древнеримский драматург — [239](#_page239) – [241](#_page241), [259](#_page259)

Платон Иван Степанович (1870 – 1935), режиссер — [22](#_page022)

Плетнев Валериан Федорович (1886 – 1942), драматург — [85](#_page085), [134](#_page134), [147](#_page147), [226](#_page226), [289](#_page289), [290](#_page290), [295](#_page295), [335](#_page335), [338](#_page338) – [340](#_page340), [365](#_page365), [366](#_page366)

{382} Плеханов Георгий Валентинович (1856 – 1918) — [327](#_page327)

Плинер Николай Матвеевич (1881 – ?), актер — [205](#_page205), [208](#_page208)

Плоткин Лев Абрамович (р. 1906), литературовед — [14](#_page014)

Плучек Валентин Николаевич (р. 1909), режиссер — [116](#_page116), [117](#_page117), [371](#_page371)

Погодин (Стукалов) Николай Федорович (1900 – 1962), драматург — [371](#_page371)

Подвойский Николай Ильич (1880 – 1948), советский партийный и военный деятель — [132](#_page132), [133](#_page133)

Подгорный Владимир Афанасьевич (1887 – 1944), актер — [159](#_page159) – [162](#_page162), [166](#_page166)

Поллак Владимир Борисович, директор театральных курсов — [225](#_page225)

Полонский (Гусин) Вячеслав Павлович (1886 – 1932), критик — [66](#_page066)

Поляновский Георгий Александрович (р. 1894), музыковед — [167](#_page167)

Поморский (Линовский) Александр Николаевич (р. 1891), поэт — [295](#_page295), [360](#_page360)

Пономарев Владимир Иванович (1892 – 1951), танцовщик — [326](#_page326)

Пономарев Сергей Иванович (1883 – 1925), танцовщик — [326](#_page326)

Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1961), режиссер — [340](#_page340), [371](#_page371)

Попова Любовь Сергеевна (1889 – 1924), художница — [63](#_page063)

Потемкин Петр Петрович (1886 – 1926), поэт — [164](#_page164), [177](#_page177)

Потопчина Евгения Владимировна (1882 – 1962), актриса оперетты — [168](#_page168), [198](#_page198), [206](#_page206)

Правдухин Валериан Павлович (1892 – 1939), писатель — [342](#_page342)

Преображенская Ольга Ивановна (1884 – 1962), актриса, кинорежиссер — [214](#_page214)

Прозоровский (Ременников) Лев Михайлович (1880 – 1954), актер, режиссер — [22](#_page022), [28](#_page028), [141](#_page141) – [143](#_page143)

Пронин Борис Константинович (1875 – 1946), деятель театра — [173](#_page173) – [176](#_page176)

Просветов Евгений Павлович (1896 – 1958), режиссер — [294](#_page294), [355](#_page355) – [358](#_page358), [360](#_page360), [362](#_page362), [363](#_page363)

Прутков Козьма — [158](#_page158), [160](#_page160), [179](#_page179)

Пуанкаре Раймон (1860 – 1934), французский реакционный политик — [192](#_page192) – [194](#_page194)

Пудовкин Всеволод Илларионович (1893 – 1953), кинорежиссер — [214](#_page214), [372](#_page372)

Пустынин (Розенблат) Михаил Яковлевич (1884 – 1966), поэт — [192](#_page192) – [194](#_page194), [197](#_page197)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837) — [23](#_page023), [32](#_page032), [65](#_page065), [78](#_page078), [79](#_page079), [305](#_page305)

Пырьев Иван Александрович (1901 – 1968), актер, кинорежиссер — [336](#_page336), [338](#_page338), [347](#_page347), [355](#_page355), [359](#_page359)

Пяст (Пестовский) Владимир Алексеевич (1886 – 1940), поэт — [175](#_page175), [309](#_page309)

Р. — [27](#_page027)

Рабинович Исаак Моисеевич (1894 – 1961), художник — [183](#_page183)

Радаков Алексей Александрович (1879 – 1942), художник — [323](#_page323)

Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958), режиссер — [49](#_page049), [63](#_page063), [93](#_page093), [112](#_page112), [178](#_page178), [183](#_page183), [185](#_page185), [203](#_page203), [221](#_page221), [225](#_page225) – [227](#_page227), [230](#_page230), [231](#_page231), [233](#_page233), [239](#_page239) – [265](#_page265), [285](#_page285) – [287](#_page287), [372](#_page372)

Разумный Александр Ефимович (1891 – 1972), кинорежиссер — [142](#_page142), [143](#_page143), [199](#_page199)

Разумный Михаил Александрович (1892 – 1945), актер, режиссер — [17](#_page017), [160](#_page160), [162](#_page162), [181](#_page181), [192](#_page192), [194](#_page194) – [200](#_page200), [202](#_page202), [204](#_page204), [208](#_page208) – [217](#_page217), [273](#_page273), [274](#_page274), [364](#_page364)

Райт Рита (Ковалева Раиса Яковлевна, р. 1898), переводчица — [126](#_page126), [127](#_page127)

Раппопорт Виктор Романович (1889 – 1943), режиссер — [233](#_page233), [234](#_page234)

Ратнер Яков Вульфович (р. 1928), эстетик — [45](#_page045)

Рафаил Михаил Абрамович, партийный работник — [208](#_page208), [209](#_page209)

Рафалович Василий Евгеньевич (р. 1900), деятель театра — [109](#_page109)

Рафаэль Санти (1483 – 1520) — [356](#_page356)

Рашевская Наталия Сергеевна (1893 – 1962), актриса, режиссер — [277](#_page277), [278](#_page278), [281](#_page281), [285](#_page285), [286](#_page286)

Рейнгардт (Гольдман) Макс (1873 – 1943), немецкий режиссер — [126](#_page126), [128](#_page128), [158](#_page158)

Рейснер Лариса Михайловна (1895 – 1926), писательница — [108](#_page108), [109](#_page109)

Рейснер Михаил Андреевич (1868 – 1928), правовед, драматург — [146](#_page146), [267](#_page267), [268](#_page268), [274](#_page274)

Ремизов Алексей Михайлович (1877 – 1957), писатель — [49](#_page049)

Репнин Петр Петрович (р. 1894), актер, режиссер — [119](#_page119)

Рикоми (Берман) Зинаида Викторовна (р. 1902), актриса — [285](#_page285)

Розанов Сергей Григорьевич (1894 – 1957), драматург, режиссер — [128](#_page128)

Розенберг Исай Самойлович (? – 1920), репортер — [66](#_page066), [310](#_page310)

Роллан Ромен (1866 – 1944) — [309](#_page309), [310](#_page310), [315](#_page315)

Романов Борис Георгиевич (1891 – 1957), танцовщик — [175](#_page175), [176](#_page176), [179](#_page179)

Ромашкин Н., журналист — [139](#_page139), [274](#_page274)

Ромашов Борис Сергеевич (1895 – 1958), драматург — [223](#_page223)

Ромм Михаил Ильич (1901 – 1971), кинорежиссер — [349](#_page349)

Рославлев Александр Степанович (1883 – 1920), писатель — [146](#_page146), [186](#_page186), [187](#_page187)

Рославлев Борис Александрович (1883 – 1960), режиссер — [191](#_page191)

Россов (Пашутин) Николай Петрович (1864 – 1945), актер — [91](#_page091)

Ростовцев (Эршлер) Михаил Антонович (1872 – 1948), актер оперетты — [179](#_page179)

Ростоцкий Болеслав Иосифович (р. 1912), театровед — [14](#_page014), [118](#_page118)

Рубинштейн Роман Михайлович (1898 – 1966), актер — [269](#_page269), [271](#_page271), [286](#_page286)

Рудаш Ласло (1885 – 1950), венгерский экономист и философ — [54](#_page054)

Рудницкий Константин Лазаревич (р. 1920), театровед — [14](#_page014), [72](#_page072), [102](#_page102), [174](#_page174), [228](#_page228)

Рукавишников Иван Сергеевич (1877 – 1930), писатель — [224](#_page224)

Руссо Жан-Жак (1712 – 1778) — [69](#_page069), [118](#_page118), [126](#_page126)

Рутковская Бронислава Ивановна (1880 – 1969), актриса — [115](#_page115)

Рутковский Станислав Игнатьевич (1897 – 1959), актер оперетты — [269](#_page269)

Рыбакова Юлия Петровна (р. 1931), театровед — [14](#_page014)

Рыбацкий (Чирков) Николай Иванович (1880 – 1920), поэт — [327](#_page327), [360](#_page360)

Рыков Александр Викторович (1892 – 1966), художник — [63](#_page063), [244](#_page244)

Ряжский (Варзин) Николай Михайлович (р. 1892), режиссер — [90](#_page090), [144](#_page144), [296](#_page296), [348](#_page348)

С — [213](#_page213)

Сабуров Симон Федорович (1868 – 1929), актер, антрепренер — [16](#_page016)

Садовская Ольга Осиповна (1849 – 1919), актриса — [18](#_page018), [21](#_page021)

Садовский (Ермилов) Пров Михайлович (1818 – 1872), актер — [31](#_page031)

Садовский Пров Михайлович (1874 – 1947), актер — [56](#_page056)

{383} Садофьев Илья Иванович (1889 – 1965), поэт — [360](#_page360)

Сакс Ганс (1494 – 1576), немецкий мейстерзингер — [257](#_page257)

Саламонский Альберт (1839 – 1913), владелец цирка в Москве — [126](#_page126)

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826 – 1889) — [216](#_page216)

Санин (Шенберг) Александр Акимович (1869 – 1956), режиссер — [126](#_page126), [169](#_page169)

Сапунов Николай Николаевич (1880 – 1912), художник — [174](#_page174)

Сахновский Василий Григорьевич (1886 – 1945), режиссер — [86](#_page086), [91](#_page091) – [98](#_page098), [105](#_page105), [190](#_page190)

Сахновский-Панкеев Владимир Александрович (р. 1927), театровед — [14](#_page014)

Свердлов Яков Михайлович (1885 – 1919) — [188](#_page188)

Сейфуллина Лидия Николаевна (1889 – 1954), писательница — [342](#_page342)

Селевк (псевд.) — [66](#_page066)

Сенкевич Генрик (1846 – 1916), польский писатель — [271](#_page271)

Серафимович (Попов) Александр Серафимович (1863 – 1949), писатель — [144](#_page144) – [146](#_page146), [341](#_page341) – [343](#_page343)

Серебряков Леонид Петрович (1888 – 1937), советский работник — [56](#_page056)

Сережников Василий Константинович (1885 – 1952), педагог — [355](#_page355), [356](#_page356)

Серж — см. [Александров Александр Сергеевич](#_Tosh0005027)

Сидельников Николай Васильевич (? – 1921), студиец московского Пролеткульта — [357](#_page357), [360](#_page360), [364](#_page364)

Синг Джон (1871 – 1909), ирландский драматург — [93](#_page093)

Синицын Владимир Андреевич (1893 – 1930), актер — [295](#_page295)

Синклер Эптон (1878 – 1968), американский писатель — [285](#_page285)

Скворцов-Степанов Иван Иванович (1870 – 1928), публицист — [196](#_page196)

Скоробогатов Константин Васильевич (1887 – 1969), актер — [39](#_page039), [176](#_page176), [178](#_page178), [202](#_page202), [203](#_page203)

Скородумов Николай Владимирович (? – 1947), режиссер — [226](#_page226)

Скоропадский Павел Петрович (1873 – 1945), деятель украинского буржуазно-националистического движения — [203](#_page203), [219](#_page219)

Славский Рудольф Евгеньевич (р. 1912), актер цирка — [262](#_page262)

Славянова Зинаида Михайловна (1882 – 1941), актриса, режиссер — [128](#_page128)

Слащев Яков Александрович (1885 – 1928), генерал, врангелевец — [187](#_page187)

Слепян Дариана Филипповна (1902 – 1973), актриса, драматург — [269](#_page269), [271](#_page271), [278](#_page278)

Слонимский Михаил Леонидович (1897 – 1972), писатель — [200](#_page200), [269](#_page269)

Смирнов Илья Сергеевич (р. 1912), историк — [7](#_page007), [59](#_page059)

Смирнов Николай Григорьевич (1890 – 1933), писатель — [160](#_page160), [189](#_page189)

Смирнов-Сокольский Николай Павлович (1898 – 1962), актер эстрады — [156](#_page156)

Смолин Дмитрий Петрович (1891 – 1955), драматург — [146](#_page146), [147](#_page147), [149](#_page149), [150](#_page150), [208](#_page208)

Смолич Юрий Корнеевич (р. 1900), писатель — [336](#_page336)

Смышляев Валентин Сергеевич (1891 – 1936), актер, режиссер — [291](#_page291), [294](#_page294), [331](#_page331) – [334](#_page334), [337](#_page337), [340](#_page340), [341](#_page341), [343](#_page343) – [346](#_page346), [349](#_page349) – [352](#_page352), [354](#_page354) – [356](#_page356), [359](#_page359), [360](#_page360), [362](#_page362), [367](#_page367)

Снарский Б. О., режиссер — [188](#_page188)

Соболев Юрий Васильевич (1887 – 1940), критик — [88](#_page088), [96](#_page096)

Соколова Зинаида Владимировна (р. 1922), библиограф — [11](#_page011)

Соловцов (Федоров) Николай Николаевич (1857 – 1902), актер, антрепренер — [10](#_page010)

Соловьев Василий Иванович (р. 1890), журналист — [149](#_page149)

Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941), режиссер — [49](#_page049), [73](#_page073) – [75](#_page075), [78](#_page078), [179](#_page179), [226](#_page226), [233](#_page233), [247](#_page247), [250](#_page250), [260](#_page260), [261](#_page261)

Сосновский Лев Семенович (1886 – 1937), журналист — [131](#_page131), [196](#_page196) – [198](#_page198)

Софокл (ок. 497 – 406 до н. э.), греческий драматург — [94](#_page094)

Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879 – 1953) — [213](#_page213)

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938) — [21](#_page021), [30](#_page030) – [32](#_page032), [42](#_page042), [55](#_page055), [56](#_page056), [86](#_page086), [158](#_page158), [159](#_page159), [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166), [173](#_page173), [240](#_page240), [291](#_page291), [344](#_page344), [355](#_page355)

Старк Эдуард Александрович (1874 – 1942), критик — [281](#_page281), [331](#_page331)

Старковский (Староверкин) Петр Иванович (1884 – 1964), актер — [115](#_page115)

Стек К. (псевд.) — [210](#_page210)

Стеклов (Нахамкис) Юрий Михайлович (1873 – 1941), советский государственный и партийный деятель — [213](#_page213)

Стеффен (Этингер) Георгий Горациевич, актер, фельетонист — [181](#_page181), [269](#_page269)

Сторицын Петр Ильич (? – 1941), журналист — [29](#_page029)

Стравинская Инна Александровна (1876 – 1970), режиссер — [67](#_page067)

Стравинский Игорь Федорович (1882 – 1971) — [64](#_page064), [235](#_page235)

Стрельников (Мезенкампф) Николай Михайлович (1888 – 1939), композитор — [268](#_page268), [270](#_page270)

Стремин Милий (Проскурнин Сергей Михайлович, 1880 – 1923), писатель — [304](#_page304)

Струве Александр Филиппович (1874 – 1934), писатель — [355](#_page355), [357](#_page357)

Струйский Петр Петрович (1862 – 1925), актер, антрепренер — [181](#_page181)

Стюпюи Жан-Леон-Ипполит (1832 – ?), французский поэт — [93](#_page093), [94](#_page094)

Субботин Леонид Арсеньевич (1889 – 1941), драматург — [182](#_page182), [183](#_page183), [186](#_page186), [187](#_page187)

Субботина Софья Иннокентьевна (р. 1889), актриса — [120](#_page120), [148](#_page148)

Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912), журналист — [17](#_page017), [77](#_page077), [78](#_page078), [300](#_page300)

Суворина Анастасия Алексеевна, актриса — [77](#_page077), [78](#_page078)

Суворина Е. И., актриса — [337](#_page337), [338](#_page338)

Суворов Александр Васильевич (1729 – 1800) — [151](#_page151)

Сумароков Александр Александрович (р. 1884), актер, режиссер — [192](#_page192)

Суханова Мария Федоровна (р. 1898), актриса — [115](#_page115)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903) — [62](#_page062)

Суходольская Елена Михайловна, антрепренер — [91](#_page091), [93](#_page093)

Суходольский Василий Петрович, антрепренер — [91](#_page091), [93](#_page093)

Сысоев Валерий Алексеевич (р. 1897), актер — [120](#_page120), [122](#_page122), [296](#_page296)

Таиров (Корнблит) Александр Яковлевич (1885 – 1950), режиссер — [55](#_page055), [83](#_page083), [111](#_page111), [112](#_page112), [148](#_page148), [238](#_page238), [352](#_page352), [355](#_page355)

Такошимо Татсуносуки (1873 – ?), японский жонглер — [247](#_page247), [250](#_page250), [251](#_page251), [259](#_page259)

Тамара (Митина-Буйницкая) Наталия Ивановна (1873 – 1934), актриса оперетты — [180](#_page180)

Тамарин (Окулов) Николай Николаевич (1866 – ?), критик — [160](#_page160), [225](#_page225)

{384} Тамашин Лев Григорьевич (1922 – 1964), театровед — [14](#_page014), [298](#_page298)

Тарич Юрий Викторович (1885 – 1967), режиссер, драматург — [209](#_page209)

Татаринов Владимир Николаевич (1879 – 1966), режиссер — [338](#_page338)

Татищев (Гартинг) Владимир Константинович (1873 – 1934), режиссер — [12](#_page012)

Татлин Владимир Евграфович (1885 – 1953), художник — [103](#_page103)

Таурег (или Таурек) Иван Васильевич (1888 – ?), актер цирка — [244](#_page244), [247](#_page247), [250](#_page250), [251](#_page251), [256](#_page256), [259](#_page259), [261](#_page261), [264](#_page264)

Твердынская Нина Ивановна (р. 1897), актриса — [83](#_page083)

Тверской (Кузьмин-Караваев) Константин Константинович (1890 – 1944), режиссер — [175](#_page175), [230](#_page230), [326](#_page326)

Театрал (псевд.) — [229](#_page229)

Театрал (псевд.) — [330](#_page330)

Тельман Эрнст (1886 – 1944), лидер компартии Германии — [126](#_page126)

Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 – 1924), директор императорских театров в 1901 – 1917 гг. — [26](#_page026), [27](#_page027)

Тенин Борис Михайлович (р. 1905), актер — [119](#_page119), [120](#_page120)

Терешкович Макс Абрамович (1897 – 1939), актер, режиссер — [92](#_page092), [93](#_page093), [95](#_page095), [100](#_page100), [119](#_page119), [131](#_page131)

Тиме Елизавета Ивановна (1884 – 1968), актриса — [174](#_page174)

Тимирязев Климентий Аркадьевич (1843 – 1920), ботаник — [361](#_page361)

Тимошенко Семей Алексеевич (1899 – 1958), актер, кинорежиссер — [269](#_page269), [271](#_page271), [275](#_page275), [277](#_page277), [282](#_page282), [283](#_page283)

Тихомиров Никифор Семенович (1888 – 1945), поэт — [360](#_page360)

Тихонович Валентин Владимирович (1880 – 1951), режиссер — [50](#_page050), [147](#_page147), [289](#_page289), [338](#_page338), [355](#_page355), [360](#_page360), [363](#_page363), [365](#_page365), [366](#_page366)

Толстой Алексей Константинович (1817 – 1875) — [32](#_page032)

Толстой Алексей Николаевич (1882 – 1945) — [170](#_page170), [281](#_page281)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) — [64](#_page064) – [66](#_page066), [69](#_page069), [118](#_page118), [119](#_page119), [126](#_page126), [229](#_page229), [234](#_page234) – [238](#_page238), [245](#_page245)

Томский Борис Львович, актер — [201](#_page201), [209](#_page209), [213](#_page213), [215](#_page215), [216](#_page216)

Топорков Василий Осипович (1889 – 1970), актер — [194](#_page194)

Трабский Анатолий Яковлевич (р. 1923), театровед — [14](#_page014), [45](#_page045), [54](#_page054), [57](#_page057)

Трауберг Леонид Захарович (р. 1902), кинорежиссер — [264](#_page264)

Третьяков Сергей Михайлович (1892 – 1939), писатель — [357](#_page357), [367](#_page367)

Тригер Марк Яковлевич (1896 – 1941), драматург — [285](#_page285)

Туманов Сергей Васильевич (р. 1891),

Тургенев Иван Сергеевич (1818 – 1883) — [320](#_page320), [335](#_page335)

Турцевич Анатолий Васильевич (1884 – 1952), актер — [234](#_page234)

Тьер Адольф (1797 – 1877), французский государственный деятель — [335](#_page335)

Тэффи (Бучинская Надежда Александровна, 1872 – 1952), писательница — [157](#_page157)

Тяпкина Елена Алексеевна (р. 1900), актриса — [183](#_page183), [185](#_page185)

Уайльд Оскар (1854 – 1900), английский писатель — [157](#_page157), [231](#_page231), [232](#_page232), [283](#_page283)

Уварова Елизавета Дмитриевна (р. 1923), театровед — [220](#_page220)

Уитмен Уолт (1819 – 1892), американский поэт — [302](#_page302) – [307](#_page307), [309](#_page309), [318](#_page318), [320](#_page320), [356](#_page356)

Ульянов Николай Павлович (1875 – 1949), художник — [95](#_page095)

Унгерн Родольф Адольфович, режиссер — [157](#_page157)

Уралов (Коньков) Илья Матвеевич (1872 – 1920), актер — [65](#_page065) – [67](#_page067), [163](#_page163)

Урбанович Павел Владимирович (1898 – 1955), актер — [83](#_page083)

Урванцов Николай Николаевич (1865 – 1929), драматург, режиссер — [158](#_page158), [159](#_page159), [326](#_page326), [330](#_page330)

Урсынович Борис Леонтьевич, актер — [197](#_page197), [204](#_page204), [207](#_page207), [213](#_page213)

Устинов Георгий Феофанович (1888 – 1932), писатель — [123](#_page123), [149](#_page149)

Утесов Леонид Осипович (р. 1895), актер — [194](#_page194), [202](#_page202) – [208](#_page208)

Уэллс Герберт Джордж (1866 – 1946), английский писатель — [47](#_page047)

Ф. М. — [352](#_page352)

Файко Алексей Михайлович (р. 1893), драматург — [127](#_page127), [172](#_page172)

Фалеев Николай Иванович (1873 – ?), драматург — [146](#_page146)

Фальковский Федор Николаевич (1874 – 1942), драматург — [218](#_page218)

Фатти (Арбэкль Роско, 1881 – 1933), американский киноактер — [264](#_page264)

Февральский (Якоби) Александр Вильямович (р. 1901), театровед — [14](#_page014), [73](#_page073), [78](#_page078), [106](#_page106), [119](#_page119), [121](#_page121), [127](#_page127), [128](#_page128), [185](#_page185), [231](#_page231)

Федин Константин Александрович (р. 1892), писатель — [139](#_page139), [284](#_page284), [285](#_page285)

Федотова Гликерия Николаевна (1846 – 1925), актриса — [19](#_page019), [31](#_page031)

Фельдман Яков Лазаревич (1884 – ?), дирижер — [202](#_page202), [203](#_page203)

Фенин Лев Александрович (1882 – 1952), актер — [158](#_page158), [159](#_page159), [162](#_page162)

Филиппов Владимир Александрович (1889 – 1965), театровед — [50](#_page050)

Флит Александр Матвеевич (1891 – 1954), поэт-сатирик — [286](#_page286)

Фокин Александр Михайлович (1877 – 1937), антрепренер — [233](#_page233)

Фореггер фон Грейфентурн Николай Михайлович (1892 – 1939), режиссер — [89](#_page089), [114](#_page114), [183](#_page183), [185](#_page185), [186](#_page186), [224](#_page224)

Форштедт Вера Георгиевна (р. 1896), актриса, кукловод — [234](#_page234)

Фрелих Олег Николаевич (1887 – 1953), актер, режиссер — [106](#_page106), [142](#_page142)

Фукидид (ок. 460 — ок. 400 до н. э.), древнегреческий историк — [230](#_page230)

Фурманов Дмитрий Андреевич (1891 – 1926), писатель — [124](#_page124)

Ханов Александр Александрович (р. 1904), актер — [367](#_page367)

Хейерманс Герман (1864 – 1924), голландский писатель — [296](#_page296), [341](#_page341)

Херсонская Екатерина Павловна (1876 – 1948), деятель театра — [194](#_page194), [299](#_page299)

Херсонский Хрисанф Николаевич (1897 – 1968), актер, критик — [100](#_page100), [107](#_page107), [134](#_page134), [135](#_page135), [158](#_page158), [159](#_page159)

Хованская Евгения Алексеевна (р. 1887), актриса — [119](#_page119), [134](#_page134), [148](#_page148), [162](#_page162), [174](#_page174)

Ходасевич Валентина Михайловна (1894 – 1970), художница — [63](#_page063), [230](#_page230), [243](#_page243), [247](#_page247), [254](#_page254), [259](#_page259), [260](#_page260), [264](#_page264)

Холмская (Тимофеева) Зинаида Васильевна (1866 – 1936), актриса — [156](#_page156), [158](#_page158), [279](#_page279)

Холодов (Солдатов) Михаил Иванович (р. 1892), актер — [194](#_page194), [197](#_page197), [201](#_page201), [209](#_page209)

Хохлов Александр Евгеньевич (1892 – 1966), актер — [93](#_page093), [100](#_page100), [120](#_page120)

{385} Храковский Владимир Львович (р. 1893), художник — [120](#_page120)

Худолеев Иван Николаевич (1869 – 1932), актер, режиссер — [93](#_page093), [95](#_page095)

Цветаева Марина Ивановна (1892 – 1941), поэтесса — [99](#_page099)

Цеткин Клара (1857 – 1933), деятель компартии Германии — [196](#_page196)

Циновский Николай Яковлевич, актер, деятель театра — [323](#_page323), [324](#_page324)

Цыбин Владимир Николаевич (1877 – 1949), композитор — [338](#_page338)

Цыбульский Степан Осипович (1868 – ?), филолог — [240](#_page240)

Чаадаева Анастасия Петровна (1893 – 1959), актриса — [181](#_page181), [192](#_page192), [209](#_page209), [213](#_page213), [218](#_page218), [279](#_page279)

Чадаев Василий Никифорович (1896 – 1928), журналист — [254](#_page254)

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893) — [86](#_page086)

Чапек Карел (1890 – 1938), чешский писатель — [281](#_page281)

Чапыгин Алексей Павлович (1870 – 1937), писатель — [139](#_page139)

Чекан Виктория Владимировна (1893 – 1974), актриса — [296](#_page296) – [310](#_page310), [312](#_page312), [314](#_page314), [317](#_page317), [319](#_page319), [321](#_page321) – [325](#_page325), [328](#_page328) – [331](#_page331)

Чекрыгин Иван Иванович (1880 – 1942), танцовщик — [326](#_page326)

Черний В. (Бренев Николай Николаевич), журналист — [278](#_page278), [283](#_page283)

Чернов Виктор Михайлович (1876 – 1952), лидер партии эсеров, белоэмигрант — [207](#_page207)

Чернявский Владимир Степанович (1889 – 1948), актер — [258](#_page258) – [260](#_page260)

Черняк Яков Захарович (1898 – 1955), художник, критик — [193](#_page193)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904) — [31](#_page031), [42](#_page042), [114](#_page114), [123](#_page123), [138](#_page138), [160](#_page160), [166](#_page166), [188](#_page188), [190](#_page190), [225](#_page225), [292](#_page292)

Чехов Михаил Александрович (1891 – 1955), актер — [32](#_page032), [291](#_page291), [359](#_page359)

Чимароза Доминико (1749 – 1801), итальянский композитор — [231](#_page231)

Чинизелли Сципионе, владелец цирка в Петербурге — [126](#_page126), [261](#_page261), [303](#_page303)

Чувелев Иван Павлович (1907 – 1942), актер — [185](#_page185)

Чугаев Евгений Николаевич, актер оперетты — [212](#_page212)

Чулков Георгий Иванович (1879 – 1939), писатель — [92](#_page092), [99](#_page099), [112](#_page112), [334](#_page334)

Чумбаров-Лучинский Федор Степанович (1899 – 1921), деятель архангельского Пролеткульта — [296](#_page296)

Шагал Марк Захарович (р. 1887), художник — [192](#_page192), [193](#_page193)

Шаломытова Антонина Михайловна (1884 – 1957), танцовщица, педагог — [168](#_page168)

Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938) — [51](#_page051), [56](#_page056), [115](#_page115), [137](#_page137), [138](#_page138), [184](#_page184), [186](#_page186)

Шапорин Юрий Александрович (1887 – 1966), композитор — [269](#_page269)

Шахалов Александр Эмильевич (1880 – 1935), актер — [127](#_page127)

Швейцер Владимир Захарович (1889 – 1971), драматург — [170](#_page170), [171](#_page171), [189](#_page189), [190](#_page190)

Шебуев Николай Георгиевич (1874 – 1937), писатель — [164](#_page164), [284](#_page284)

Шевцова Тамара Григорьевна (р. 1936), театровед — [14](#_page014)

Шейдеман Филипп (1865 – 1939), один из лидеров правой германской социал-демократии — [117](#_page117)

Шекспир Уильям (1564 – 1616) — [32](#_page032), [41](#_page041), [87](#_page087), [88](#_page088), [91](#_page091), [93](#_page093), [99](#_page099), [123](#_page123), [235](#_page235), [257](#_page257) – [261](#_page261)

Шелли Перси Биши (1792 – 1822), английский поэт — [301](#_page301)

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893 – 1942), писатель — [131](#_page131)

Шиллер Фридрих (1759 – 1805) — [10](#_page010), [21](#_page021), [28](#_page028), [32](#_page032), [90](#_page090), [93](#_page093), [229](#_page229), [234](#_page234)

Шишков Вячеслав Яковлевич (1873 – 1945), писатель — [17](#_page017), [139](#_page139), [201](#_page201)

Шкловский Виктор Борисович (р. 1893), писатель, литературовед — [112](#_page112), [139](#_page139), [237](#_page237), [245](#_page245), [258](#_page258) – [260](#_page260), [273](#_page273), [316](#_page316), [319](#_page319), [325](#_page325)

Шкулев Филипп Степанович (1868 – 1930), поэт — [189](#_page189)

Шмидтгоф Владимир Георгиевич (1899 – 1943), актер, кинорежиссер — [208](#_page208), [269](#_page269), [272](#_page272), [274](#_page274)

Шнейдерман Исаак Израилевич (р. 1910), театровед — [111](#_page111)

Шницлер Артур (1862 – 1931), австрийский писатель — [165](#_page165), [171](#_page171), [174](#_page174), [177](#_page177)

Шопен Фридерик (1810 – 1849) — [134](#_page134)

Шоу Бернард (1856 – 1950) — [99](#_page099), [228](#_page228)

Шпажинский Ипполит Васильевич (1848 – 1917), драматург — [91](#_page091)

Штраух Максим Максимович (1900 – 1974), актер — [349](#_page349), [351](#_page351), [361](#_page361), [367](#_page367)

Щеглов Дмитрий Алексеевич (1898 – 1963), драматург — [305](#_page305), [306](#_page306), [314](#_page314), [324](#_page324), [326](#_page326), [329](#_page329)

Щеглов (Леонтьев) Иван Леонтьевич (1856 – 1911), писатель — [226](#_page226)

Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863), актер — [30](#_page030), [31](#_page031), [93](#_page093)

Щербаков Сергей Сергеевич (1885 – 1967), драматург — [160](#_page160)

Щипалова Валентина Александровна (р. 1898), актриса — [272](#_page272), [281](#_page281)

Щукин Борис Васильевич (1894 – 1939), актер — [341](#_page341)

Эвентов Исаак Станиславович (р. 1910), литературовед — [254](#_page254)

Эггерт Константин Владимирович (1883 – 1955), актер, режиссер — [87](#_page087), [88](#_page088), [90](#_page090), [131](#_page131)

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 – 1948) — [238](#_page238), [264](#_page264), [291](#_page291), [294](#_page294), [333](#_page333), [344](#_page344), [346](#_page346), [347](#_page347), [351](#_page351), [352](#_page352), [354](#_page354), [355](#_page355), [357](#_page357), [359](#_page359), [367](#_page367), [372](#_page372)

Эйнштейн Альберт (1879 – 1955) — [264](#_page264)

Эйхенгольц Марк Давидович (1889 – 1953), литературовед — [50](#_page050)

Экскузович Иван Васильевич (1883 – 1942), деятель театра — [46](#_page046), [56](#_page056)

Экстер (Григорович) Александра Александровна (1884 – 1949), художница — [148](#_page148)

Эллис (Потоловский) Иван Васильевич (1893 – 1963), актер — [119](#_page119), [131](#_page131), [134](#_page134), [148](#_page148)

Энгельс Фридрих (1820 – 1895) — [152](#_page152)

Эрберг (Сюннерберг) Константин Александрович (1871 – 1942), писатель — [49](#_page049)

Эрвье Поль (1857 – 1915), французский писатель — [92](#_page092)

Эренберг Владимир Георгиевич (1875 – 1923), композитор — [157](#_page157), [181](#_page181)

Эренбург Илья Григорьевич (1891 – 1967), писатель — [111](#_page111), [200](#_page200)

Эри Лидия, танцовщица — [206](#_page206)

Эрманс Виктор Константинович (1888 – 1958), критик — [256](#_page256), [279](#_page279)

Эрнани (Бельяни) Валентин Францевич (1870 – 1923), актер цирка — [244](#_page244)

Эсхил (ок. 525 – 456 до н. э.) — [160](#_page160), [230](#_page230)

Этингоф Тр., режиссер — [188](#_page188)

Эткинд Марк Григорьевич (р. 1925), искусствовед — [127](#_page127)

Эфрос Николай Ефимович (1867 – 1923), критик — [172](#_page172)

Юденич Николай Николаевич (1862 – 1933), генерал, один из главарей контрреволюции — [195](#_page195) – [197](#_page197)

{386} Юдин Николай Леонидович (р. 1899), актер — [348](#_page348)

Южин-Сумбатов (Сумбатов) Александр Иванович (1857 – 1927), актер, драматург — [17](#_page017), [28](#_page028) – [35](#_page035), [40](#_page040), [53](#_page053), [55](#_page055), [56](#_page056), [83](#_page083)

Юренева Вера Леонидовна (1876 – 1962), актриса — [285](#_page285)

Юрист (псевд.) — [78](#_page078)

Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948), актер — [34](#_page034), [39](#_page039), [40](#_page040), [49](#_page049), [51](#_page051), [70](#_page070), [138](#_page138), [302](#_page302)

Юткевич Сергей Иосифович (р. 1904), художник, кинорежиссер — [264](#_page264), [346](#_page346), [371](#_page371)

Юфит Анатолий Зиновьевич (р. 1925), театровед — [14](#_page014), [45](#_page045), [54](#_page054)

Юхов Иван Иванович (1871 – 1943), хормейстер — [131](#_page131)

Яблочкина Александра Александровна (1866 – 1964), актриса — [53](#_page053)

Язвицкий Валерий Иоильевич (1883 – 1957), писатель — [142](#_page142) – [144](#_page144), [146](#_page146)

Языканов Иван Федорович (1898 – 1974), актер — [357](#_page357)

Яковлев Николай Капитонович (1869 – 1950), актер — [33](#_page033)

Якулов Георгий Богданович (1884 – 1928), художник — [89](#_page089), [95](#_page095), [97](#_page097), [131](#_page131), [133](#_page133)

Якунина Елизавета Петровна (1892 – 1964), художница — [63](#_page063), [260](#_page260), [261](#_page261)

Якушенко Николай Иванович (1897 – 1971), актер — [189](#_page189)

Ярон Григорий Маркович (1893 – 1963), актер оперетты — [118](#_page118), [194](#_page194), [202](#_page202), [208](#_page208)

Яроцкая Мария Каспаровна (1883 – 1970), актриса — [158](#_page158), [161](#_page161), [175](#_page175), [178](#_page178)

Ясинский Иероним Иеронимович (1850 – 1931), писатель — [298](#_page298)

G. — [165](#_page165)

N. — [209](#_page209)

Robin A. — [188](#_page188)

## **{****387}** Указатель репертуара

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)

«А зори здесь тихие…» Б. Л. Васильева — [164](#_page164)

«А что, если?» В. В. Маяковского — [17](#_page017), [183](#_page183) – [186](#_page186), [201](#_page201)

«Алинур» В. Э. Мейерхольда и Ю. М. Бонди — [232](#_page232)

«Алмазы востока» П. К. Бессалько — [324](#_page324)

«Антанта отравилась» М. Я. Пустынина — [196](#_page196), [197](#_page197)

«Армана и синяя борода» М. Метерлинка — [93](#_page093) – [95](#_page095)

«Арлекин-скелет» Ж.‑Г. Дебюро — [262](#_page262)

«Бабы» А. С. Неверова — [143](#_page143), [190](#_page190), [342](#_page342)

«Бакунин в Дрездене» К. А. Федина — [139](#_page139)

«Балаганчик» А. А. Блока — [176](#_page176)

«Баня» В. В. Маяковского — [264](#_page264), [371](#_page371)

«Башня» А. К. Гастева — [302](#_page302), [313](#_page313), [334](#_page334), [357](#_page357)

«Бег» М. А. Булгакова — [187](#_page187)

«Бешеная семья» И. А. Крылова — [174](#_page174)

«Бифштекс с кровью» В. Н. Билль-Белоцерковского — [143](#_page143)

«Благовещение» П. Клоделя — [112](#_page112)

«Блек энд уайт» К. Э. Гибшмана и П. П. Потемкина — [177](#_page177), [178](#_page178)

«Близнецы» Плавта — [239](#_page239) – [242](#_page242), [259](#_page259)

«Бова Королевич» С. И. Антимонова — [230](#_page230)

«Божественная комедия» по Данте — [92](#_page092)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского — [87](#_page087)

«Брак по принуждению» Мольера — [87](#_page087)

«Брат наркома» Н. Н. Лернера — [150](#_page150)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому — [333](#_page333)

«Бунт машин» А. Н. Толстого по К. Чапеку — [281](#_page281)

«Буря» У. Шекспира — [87](#_page087), [88](#_page088), [96](#_page096)

«В кулисах души» Н. Н. Евреинова — [161](#_page161), [275](#_page275), [277](#_page277), [279](#_page279)

«Вампука, невеста африканская» В. Г. Эренберга — [132](#_page132), [157](#_page157), [166](#_page166), [189](#_page189), [316](#_page316)

«Василий Буслаев» А. В. Амфитеатрова — [139](#_page139)

«Ватага» Ф. В. Гладкова — [331](#_page331)

«Веер леди Уиндермиер» О. Уайльда — [281](#_page281)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка — [105](#_page105), [150](#_page150)

«Величие мироздания» Ф. В. Лопухова на муз. Л. Бетховена — [117](#_page117)

«Версальские благодетели» С. Э. Радлова — [251](#_page251)

«Веселая смерть» Н. Н. Евреинова — [158](#_page158), [175](#_page175), [277](#_page277)

«Весна из Монте-Карло» Дж. Меверса — [285](#_page285)

«Весы» («Красная звездочка») Я. Л. Фельдмана — [202](#_page202), [203](#_page203), [206](#_page206)

«Взятие Бастилии» («14 июля») Р. Роллана — [309](#_page309) – [311](#_page311), [322](#_page322)

«Взятие Зимнего дворца» — [276](#_page276)

«Вильгельм Телль» Фр. Шиллера — [33](#_page033), [90](#_page090), [292](#_page292)

«Виндзорские проказницы» У. Шекспира — [257](#_page257) – [261](#_page261)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина — [342](#_page342)

«Вихрь» В. Д. Александровского — [356](#_page356)

«Вихрь» В. Я. Шишкова — [17](#_page017)

«Вицмундир» П. А. Каратыгина — [167](#_page167)

«Влюбленные» К. Дебюсси — [165](#_page165), [174](#_page174)

«Водник и металлист» — [187](#_page187)

«Вождь» — [356](#_page356), [357](#_page357), [360](#_page360)

«Воздушное похищение» С. Э. Радлова — [263](#_page263)

«Восемь девок, один я» Д. Г. Гутмана — [197](#_page197)

«Восемь невест и ни одного жениха» — см. [«Десять невест и ни одного жениха»](#_Tosh0005028)

«Восстание» Э. Верхарна — [294](#_page294), [314](#_page314), [331](#_page331) – [334](#_page334), [341](#_page341), [356](#_page356)

«Вселенская биржа» М. А. Рейснера — [146](#_page146), [268](#_page268), [274](#_page274)

«Вторая дочь банкира» С. Э. Радлова — [248](#_page248), [249](#_page249)

«Выбор невесты» М. А. Кузмина — [179](#_page179)

«Гадибук» С. Ан‑ского (С. А. Рапопорта) — [350](#_page350)

«Газ» Г. Кайзера — [281](#_page281)

«Гайда, тройка» Л. В. Никулина — [196](#_page196), [197](#_page197), [219](#_page219)

«Гамлет» У. Шекспира — [81](#_page081), [91](#_page091), [98](#_page098), [99](#_page099), [235](#_page235)

«Гастроль Рычалова» В. Г. Эренберга — [181](#_page181), [209](#_page209), [273](#_page273), [278](#_page278)

«Гибель “Надежды”» Г. Хейерманса — [296](#_page296), [341](#_page341)

«Гимн труду» С. М. Городецкого — [190](#_page190)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова — [29](#_page029), [333](#_page333)

«*Горе от ума* в призме современности» Я. Воблоедова — [181](#_page181)

«Гориславич» А. П. Чапыгина — [139](#_page139)

«Город в кольце» С. К. Минина — [70](#_page070), [210](#_page210) – [214](#_page214)

«Городская мертвецкая» У. Уитмена — [304](#_page304), [305](#_page305)

«Господин де Пурсоньяк» Мольера — [260](#_page260)

«Гражданская смерть» П. Джакометти — [91](#_page091)

«Гроза» А. Н. Островского — [351](#_page351)

«Д. Е.» М. Г. Подгаецкого — [214](#_page214)

«Дантон» М. Е. Левберг — [92](#_page092), [139](#_page139)

«9-е января» («Гапон») Д. А. Щеглова — [305](#_page305), [324](#_page324)

«Две сиротки» А.‑Ф. Деннери и Ф. Кармона — [91](#_page091)

«Декабрист» П. П. Гнедича — [28](#_page028)

«Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду — [164](#_page164), [371](#_page371)

«Десять невест и ни одного жениха» Фр. Зуппе — [167](#_page167)

«Джентльмен» А. И. Сумбатова — [28](#_page028)

«Дилемма» А. М. Файко — [172](#_page172)

«Дифирамб электрификации» на муз. Л. Бетховена — [117](#_page117)

«Дмитрии Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского — [31](#_page031)

{388} «Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева — [156](#_page156)

«Думы работницы» А. К. Гастева — [303](#_page303)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова — [122](#_page122)

«Евгении Онегин» П. И. Чайковского — [26](#_page026)

«Европа» У. Уитмена — [304](#_page304)

«Екатерина Великая» Б. Шоу — [99](#_page099)

«Жак Нуар и Анри Заверни» Н. Н. Урванцова — [279](#_page279)

«Жар-птица» А. Евгеньева — [146](#_page146)

«Желание быть испанцем» К. Пруткова — [179](#_page179)

«Железная пята» по Дж. Лондону — [146](#_page146), [214](#_page214), [215](#_page215)

«Женитьба» Н. В. Гоголя — [146](#_page146), [187](#_page187), [264](#_page264), [338](#_page338)

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского — [296](#_page296)

«Женитьба Фигаро» Бомарше — [28](#_page028), [87](#_page087), [90](#_page090)

«Женщина-змея» К. Гоцци — [172](#_page172)

«Женщина ночью» — [180](#_page180)

«Женщины в народном собрании» Аристофана — [99](#_page099)

«Жилец третьего этажа» Дж. К. Джерома — [273](#_page273)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока — [238](#_page238)

«Заговор Фиеско в Генуе» Фр. Шиллера — [33](#_page033)

«За красные советы» П. А. Арского — [327](#_page327)

«Зало для стрижки волос» М. Е. Долинова по П. И. Григорьеву — [167](#_page167)

«Здесь славят разум» В. В. Каменского — [280](#_page280), [281](#_page281)

«Зеленый попугай» А. Шницлера — [171](#_page171)

«Зеленый черт» — [250](#_page250)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова по М. Мартине — [105](#_page105)

«Зигфрид» Р. Вагнера — [316](#_page316)

«Златоглав» П. Клоделя — [99](#_page099)

«Золотое дело» М. Жербидона — [285](#_page285)

«Золотой телец» Л. А. Добржанского — [285](#_page285)

«Зори» Э. Верхарна — [12](#_page012), [42](#_page042), [61](#_page061), [63](#_page063), [64](#_page064), [77](#_page077), [80](#_page080), [81](#_page081), [83](#_page083), [85](#_page085), [88](#_page088) – [90](#_page090), [94](#_page094), [95](#_page095), [99](#_page099) – [116](#_page116), [118](#_page118), [120](#_page120), [121](#_page121), [123](#_page123), [129](#_page129), [131](#_page131), [134](#_page134), [145](#_page145), [199](#_page199), [292](#_page292), [296](#_page296), [318](#_page318), [320](#_page320), [328](#_page328) – [332](#_page332), [362](#_page362), [369](#_page369), [371](#_page371)

«Зори Пролеткульта» В. В. Игнатова — [101](#_page101), [295](#_page295), [360](#_page360) – [363](#_page363)

«Иван в раю» А. В. Луначарского — [42](#_page042)

«Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина — [150](#_page150)

«Игра интересов» Х. Бенавенте — [338](#_page338)

«Игроки» Н. В. Гоголя — [262](#_page262)

«Из жизни» П. С. Козлова — [314](#_page314)

«Интернационал» П. Дегейтера — [187](#_page187)

«Искусство поцелуя» Н. П. Струйского — [180](#_page180)

«Источник святых» Дж. Синга — [93](#_page093)

«Источник смелых» М. А. Кузмина — [270](#_page270)

«К звездам» Л. Н. Андреева — [330](#_page330)

«К иудейскому царю» В. И. Язвицкого — [146](#_page146)

«Каин» Дж. Г. Байрона — [32](#_page032)

«Как важно быть серьезным» О. Уайльда — [231](#_page231)

«Как Иван Дурак правду искал» — [274](#_page274)

«Как кто проводит время..» В. В Маяковского — [184](#_page184)

«Каляев перед казнью» Б. А. Глубоковского — [187](#_page187)

«Каменщик» П. К. Бессалько — [295](#_page295), [297](#_page297), [311](#_page311) – [314](#_page314), [318](#_page318), [323](#_page323)

«Канитель» по А. П. Чехову — [188](#_page188)

«Капитал» Д. Бедного — [188](#_page188)

«Карманьола» Г. И. Чулкова по П. Эрвье — [92](#_page092)

«Кармен» Ж. Бизе — [132](#_page132)

«Картина Ватто» — [169](#_page169)

«Катенька» П. П. Потемкина — [164](#_page164), [170](#_page170)

«Катерина» К. Пруткова — [179](#_page179)

«Китайский рай с пьяным студентом» — [191](#_page191)

«Клоп» В. В. Маяковского — [117](#_page117), [264](#_page264)

«Коварство и любовь» Фр. Шиллера — [229](#_page229)

«Ковчег Теревсата» М. Я. Пустынина — [193](#_page193)

«Коллегия главдыни» В. Г. Шмидтгофа — [269](#_page269)

«Коломбина сего дня» Н. Н. Евреинова — [277](#_page277), [279](#_page279)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского — [62](#_page062)

«Комедия любви» Г. Ибсена — [173](#_page173)

«Коммунист поневоле» Д. П. Смолина — [149](#_page149)

«Король Лир» У. Шекспира — [91](#_page091) – [93](#_page093), [258](#_page258)

«Коршуны» П. С. Козлова — [324](#_page324)

«Красная армия» — [327](#_page327)

«Красная правда» А. А. Вермишева — [139](#_page139), [321](#_page321) – [323](#_page323), [340](#_page340), [341](#_page341)

«Красные зори» П. А. Арского — [327](#_page327)

«Красные и белые» — см. [«Красная правда»](#_Tosh0005029)

«Красный угол» В. В. Игнатова — [298](#_page298) – [301](#_page301), [362](#_page362)

«Крах капитала» — [187](#_page187)

«Кровать Наполеона» — [180](#_page180)

«Кручина» И. В. Шпажинского — [91](#_page091)

«Кто виноват?» («Разруха») В. И. Язвицкого — [143](#_page143)

«Кто ловит тараканов» В. И. Язвицкого — [146](#_page146)

«Кузнецы» Ф. С. Шкулева — [189](#_page189)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского — [167](#_page167), [209](#_page209)

«Легенда о великом инквизиторе» по Ф. М. Достоевскому — [190](#_page190)

«Легенда о коммунаре» П. С. Козлова — [314](#_page314) – [323](#_page323), [325](#_page325), [361](#_page361)

«Лекарь поневоле» Мольера — [149](#_page149), [229](#_page229)

«Лена» В. Ф. Плетнева — [211](#_page211), [295](#_page295)

«Ленские события» — [327](#_page327)

«Лес» А. Н. Островского — [93](#_page093), [183](#_page183)

«Лодка» — [237](#_page237), [253](#_page253)

«Любовь в веках» Тэффи — [157](#_page157)

«Любовь и золото» С. Э. Радлова — [257](#_page257)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева — [22](#_page022)

«Маги» А. В. Луначарского — [39](#_page039), [42](#_page042)

«Макбет» У. Шекспира — [70](#_page070), [126](#_page126)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана — [183](#_page183)

«Мандрагора» Н. Макиавелли — [230](#_page230)

«Марат» А. Амнуэля — [295](#_page295), [296](#_page296), [327](#_page327)

«Маркиз гасконец величавый» — [260](#_page260)

«Марсельеза» на муз. Ф. Листа — [332](#_page332), [356](#_page356), [360](#_page360)

«Марш красных моряков» — [187](#_page187)

«Марьяна» А. С. Серафимовича — [341](#_page341) —

{389} «Маскарад» М. Ю. Лермонтова — [62](#_page062)

«Мастера грядущего» Н. И. Фалеева — [146](#_page146)

«Медведь и часовой» Ж.‑Г. Дебюро — [262](#_page262)

«Мексиканец» Б. В. Арватова по Дж. Лондону — [238](#_page238), [288](#_page288), [291](#_page291), [294](#_page294), [333](#_page333), [344](#_page344) – [357](#_page357), [359](#_page359), [363](#_page363)

«Мера за меру» У. Шекспира — [93](#_page093), [95](#_page095), [98](#_page098)

«Мещане» М. Горького — [32](#_page032), [296](#_page296)

«Мировой конкурс остроумия» («Кухня смеха») Н. Н. Евреинова — [208](#_page208), [275](#_page275) – [277](#_page277)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — [12](#_page012), [42](#_page042), [61](#_page061), [63](#_page063), [64](#_page064), [77](#_page077), [80](#_page080), [81](#_page081), [83](#_page083), [85](#_page085), [88](#_page088) – [90](#_page090), [94](#_page094), [95](#_page095), [99](#_page099) – [116](#_page116), [118](#_page118), [120](#_page120), [121](#_page121), [123](#_page123), [129](#_page129), [131](#_page131), [134](#_page134), [145](#_page145), [193](#_page193), [200](#_page200), [224](#_page224), [225](#_page225), [230](#_page230), [233](#_page233), [234](#_page234), [238](#_page238), [242](#_page242), [254](#_page254), [259](#_page259), [264](#_page264), [265](#_page265), [296](#_page296), [318](#_page318), [320](#_page320), [351](#_page351), [371](#_page371)

«Мистер Могридж младший» М. Я. Тригера — [285](#_page285)

«Митра-спаситель» А. В. Луначарского — [322](#_page322)

«Москва горит» В. В. Маяковского — [264](#_page264), [265](#_page265)

«Мрак» — [332](#_page332)

«Мститель» В. Ф. Плетнева по Л. Кладелю — [295](#_page295), [296](#_page296), [322](#_page322), [335](#_page335) – [338](#_page338), [360](#_page360)

«Муж по ошибке» — [181](#_page181)

«Мужичок» В. Я. Шишкова — [201](#_page201)

«Мужичок и бюрократ» Н. Г. Смирнова — [189](#_page189)

«Мы победили» — [301](#_page301)

«Мы посягнули» А. К. Гастева — [190](#_page190), [300](#_page300), [301](#_page301), [334](#_page334)

«Мы, двое мальчишек» У. Уитмена — [304](#_page304)

«Мыши» Н. Г. Смирнова — [188](#_page188), [189](#_page189)

«Мюзет» И. С. Баха — [356](#_page356)

«Мятеж» Э. Верхарна — [356](#_page356), [357](#_page357), [360](#_page360)

«На бойком месте» А. Н. Островского — [296](#_page296)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — [31](#_page031), [238](#_page238), [354](#_page354), [357](#_page357)

«На дне» М. Горького — [32](#_page032)

«На мельнице» А. С. Серафимовича — [341](#_page341)

«На распутье» («Три богатыря») М. Я. Пустынина — [193](#_page193) – [195](#_page195)

«Над землей» Т. А. Майской — [67](#_page067), [217](#_page217)

«Наследство дикаря» В. Б. Шкловского — [139](#_page139)

«Нас расстреливали» — [301](#_page301)

«Наш герой» А. В. Бобрищева-Пушкина — [78](#_page078)

«Наш марш» В. В. Маяковского — [356](#_page356)

«Наши на украине» — [181](#_page181), [191](#_page191)

«Небесная механика» М. А. Рейснера и Л. В. Никулина — [267](#_page267), [268](#_page268)

«Невероятно. Но… возможно» В. Ф. Плетнева — [339](#_page339), [340](#_page340)

«Невеста мертвеца» С. Э. Радлова — [216](#_page216) – [249](#_page249), [260](#_page260)

«Новобрачная в сундуке» — [180](#_page180)

«Новый фронт» М. Криницкого — [144](#_page144), [200](#_page200), [205](#_page205)

«Нора» Г. Ибсена — [64](#_page064), [79](#_page079)

«Ночном туман» А. И. Сумбатова — [28](#_page028)

«Обезьяна-доносчица» С. Э. Радлова — [249](#_page249), [251](#_page251)

«Обжигатель горшков» Э. Синклера — [283](#_page283), [286](#_page286)

«Обмен» П. Клоделя — [111](#_page111)

«Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского — [174](#_page174)

«Обреченный» П. С. Козлова — [315](#_page315)

«Овечий источник» — см. [«Фуэнте Овехуна»](#_Tosh0005031)

«Овод» по Э. Л. Войнич — [215](#_page215), [216](#_page216), [325](#_page325)

«Огненные крылья» А. А. Мгеброва по Э. Верхарну — [324](#_page324)

«Огненный змей» М. Криницкого — [144](#_page144), [200](#_page200)

«Огни святого Доминика» Е. И. Замятина — [139](#_page139)

«Окровавленная коммуна» Б. А. Глубоковского — [187](#_page187)

«Октябрь» по Э. Верхарну — [296](#_page296)

«Оливер Кромвель» А. В. Луначарского — [10](#_page010), [42](#_page042)

«Освобождение муз» Ю. А. Шапорина — [269](#_page269)

«Освобожденный Прометей» П. Б. Шелли — [301](#_page301)

«Осёл» — [181](#_page181)

«Отелло» У. Шекспира — [258](#_page258)

«Памела-служанка» К. Гольдони — [96](#_page096), [98](#_page098)

«Пан» Ш. Ван Лерберга — [330](#_page330)

«Пан Буян» Г. В. Добржинского — [344](#_page344)

«Парад оловянных солдатиков» — [164](#_page164), [169](#_page169), [170](#_page170)

«Парижская коммуна» А. А. Мгеброва — [322](#_page322), [323](#_page323)

«Парижская коммуна» В. Б. Шкловского — [139](#_page139)

«Парижская утка» В. Г. Шмидтгофа — [268](#_page268), [274](#_page274)

«Паяцы» Р. Леонкавалло — [87](#_page087)

«Первый винокур» Л. Н. Толстого — [221](#_page221), [229](#_page229), [234](#_page234) – [238](#_page238), [242](#_page242), [245](#_page245)

«Первый луч» А. К. Гастева — [356](#_page356)

«Песнь о колоколе» Фр. Шиллера — [90](#_page090)

«Песнь рассветного знамени» У. Уитмена — [304](#_page304), [305](#_page305)

«Петр Хлебник» Л. Н. Толстого — [64](#_page064) – [67](#_page067)

«Петруха и разруха» Арго и Н. А. Адуева — [187](#_page187), [197](#_page197)

«Петрушкина полька» Д. Г. Гутмана — [197](#_page197)

«Пиковая дама» П. И. Чайковского — [62](#_page062)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина — [32](#_page032)

«Пляс» М. Д. Артамонова — [356](#_page356)

«Под взглядом предков» — [165](#_page165)

«Подсвечники» — [169](#_page169)

«Политическая карусель» И. С. Рукавишникова — [224](#_page224)

«Политмазурка» Арго — [194](#_page194), [195](#_page195)

«Полустанок» Т. А. Майской — [217](#_page217)

«Полька» Арго — [193](#_page193) – [195](#_page195)

«Поруганный» П. М. Невежина — [181](#_page181)

«Порыв» — [332](#_page332)

«Посадник» А. К. Толстого — [32](#_page032), [33](#_page033)

«Последний буржуй» К. М. Миклашевского — [200](#_page200), [255](#_page255)

«Послушайте…» Ю. П. Любимова — [162](#_page162)

«Поташ и Перламутр» М. Гласе и Р. К. Мегрю — [209](#_page209), [217](#_page217)

«По ту сторону щели» А. Н. Афиногенова — [355](#_page355)

«Похищение из сераля» В. А. Моцарта — [86](#_page086), [281](#_page281)

«Похороны Сухаревки» — [224](#_page224)

«Почти *Женитьба* по Гоголю» А. С. Рославлева — [146](#_page146), [187](#_page187)

«Предложение» А. П. Чехова — [114](#_page114)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха — [190](#_page190), [201](#_page201)

«Приемыш» С. Э. Радлова — [256](#_page256), [264](#_page264)

{390} «Принцесса Брамбилла» по Э. Т. А. Гофману — [112](#_page112), [284](#_page284)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци — [10](#_page010), [96](#_page096), [350](#_page350)

«Провинциалка» И. С. Тургенева — [31](#_page031)

«Проделки Смеральдины» В. Н. Соловьева — [260](#_page260), [261](#_page261)

«Пупсик» Ж. Жильбера — [193](#_page193)

«Путешествие Бульбуса 17 – 21» Н. А. Адуева, Арго и Д. Г. Гутмана — [206](#_page206) – [208](#_page208)

«Путешествие Перришона» Э. Лабиша — [262](#_page262)

«Пьеска про попов…» В. В. Маяковского — [184](#_page184), [186](#_page186), [204](#_page204)

«Раб» П. А. Арского — [295](#_page295), [330](#_page330)

«Работяга Словотёков» М. Горького — [185](#_page185), [252](#_page252) – [256](#_page256), [269](#_page269)

«Разбитый кувшин» Г. Клейста — [95](#_page095), [98](#_page098)

«Рамзес» А. А. Блока — [139](#_page139)

«Расстроенный настройщик» П. А. Каратыгина — [262](#_page262)

«Ревизор» Н. В. Гоголя — [27](#_page027) – [29](#_page029), [92](#_page092), [146](#_page146), [147](#_page147), [158](#_page158), [231](#_page231), [350](#_page350)

«Ревность Барбулье» Мольера — [260](#_page260)

«Речь Плеханова у Казанского собора в 1876 году» — [327](#_page327)

«Риенци» Р. Вагнера — [89](#_page089), [131](#_page131) – [133](#_page133)

«Ричард III» У. Шекспира — [31](#_page031), [33](#_page033)

«Роза Берндт» Г. Гауптмана — [329](#_page329)

«Россия № 2» Т. А. Майской — [217](#_page217) – [219](#_page219)

«С улицы» Т. А. Майской — [217](#_page217)

«Саламейский алькальд» П. Кальдерона — [260](#_page260)

«Саламинский бой» А. И. Пиотровского и С. Э. Радлова — [230](#_page230), [242](#_page242)

«Саломея» О. Уайльда — [157](#_page157), [232](#_page232)

«Самое главное» Н. Н. Евреинова — [270](#_page270) – [274](#_page274), [277](#_page277), [285](#_page285)

«Самсон и Далила» С. Ланге — [91](#_page091)

«Сбитенщик» Я. Б. Княжнина — [84](#_page084), [239](#_page239), [240](#_page240), [242](#_page242)

«Свадьба» А. П. Чехова — [166](#_page166), [190](#_page190)

«Свадьба при фонарях» Ж. Оффенбаха — [167](#_page167)

«Свадьба Фигаро» Бомарше — см. [«Женитьба Фигаро»](#_Tosh0005032)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу — [122](#_page122)

«Светопреставление» И. Г. Эренбурга — [200](#_page200)

«Семеро зятьев Антанты» А. А. д’Актиля — [190](#_page190)

«Семь разбойников» С. Э. Радлова — [263](#_page263)

«Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина — [184](#_page184)

«Синяя птица» М. Метерлинка — [146](#_page146), [165](#_page165), [301](#_page301)

«Скоморохи» Л. А. Субботина — [186](#_page186), [187](#_page187)

«Смерть Валленштейна» Фр. Шиллера — [93](#_page093)

«Смерть Дантона» Г. Бюхнера — [92](#_page092)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого — [32](#_page032), [33](#_page033)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина — [62](#_page062), [105](#_page105)

«Собачий вальс» Л. Н. Андреева — [97](#_page097)

«Советская азбука» В. В. Маяковского — [224](#_page224)

«Советская репка» — [188](#_page188)

«Советский сундучок» Л. К. Лисенко — [203](#_page203), [251](#_page251)

«Солдатики» — см. [«Парад оловянных солдатиков»](#_Tosh0005033)

«Солнечные лучи» А. Н. Поморского — [295](#_page295), [295](#_page295)

«Соловей» И. Ф. Стравинского — [64](#_page064)

«Соломенная шляпка» Э. Лабиша — [231](#_page231)

«Сон майора Ковалева» А. И. Дейча — [159](#_page159), [160](#_page160)

«Союз молодежи» Г. Ибсена — [134](#_page134)

«Спартак» В. М. Волькенштейна — [89](#_page089)

«Спасите» В. И. Язвицкого — [146](#_page146)

«Старик» М. Горького — [32](#_page032)

«Старый закал» А. И. Сумбатова — [28](#_page028)

«Старый мир» В. Я. Шишкова — [139](#_page139)

«Стенька Разин» В. В. Каменского — [89](#_page089), [92](#_page092), [93](#_page093), [325](#_page325)

«Степан Разин» М. Горького — [139](#_page139)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена — [312](#_page312)

«Суд Мидаса» — [164](#_page164)

«Султан и черт» С. Э. Радлова — [249](#_page249), [250](#_page250)

«Тайный брак» Д. Чимарозы — [231](#_page231)

«Такая женщина» Н. Н. Евреинова — [278](#_page278), [279](#_page279)

«Так было, но так не будет» А. П. Крайского — [327](#_page327)

«Танго сахарин» — [181](#_page181)

«Танец буденновцев» — [187](#_page187)

«Танец трудповинности» — [187](#_page187)

«Танцмейстер» М. А. Кузмина — [175](#_page175)

«Танцовщица в красном» В. З. Швейцера — [190](#_page190)

«Тартальщик» С. М. Городецкого — [190](#_page190)

«Тартюф» Мольера — [229](#_page229), [371](#_page371)

«Тебе» У. Уитмена — [304](#_page304)

«Ткачи» Г. Гауптмана — [64](#_page064), [295](#_page295)

«Товарищ, верь…» Л. В. Целиковской и Ю. П. Любимова — [162](#_page162)

«Товарищ Хлестаков» Д. П. Смолина — [135](#_page135), [146](#_page146) – [151](#_page151), [162](#_page162), [208](#_page208), [218](#_page218)

«Товарищи» Б. А. Глубоковского — [187](#_page187)

«Торжественное заседание памяти К. Пруткова» Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова — [160](#_page160)

«Торжество держав» А. В. Бобрищева-Пушкина — [78](#_page078)

«Торквато Тассо» В. Гете — [93](#_page093)

«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева — [248](#_page248)

«Травиата» Дж. Верди — [119](#_page119)

«Трещоточки» — [169](#_page169)

«Три вечера и утро» В. В. Чекан — [330](#_page330)

«Три вора» В. Я. Ирецкого по У. Нотари — [275](#_page275)

«Три жены напрокат» П. А. Каратыгина — [262](#_page262)

«Три сына» Арго и Д. Г. Гутмана — [206](#_page206)

«30°» А. Асина — [286](#_page286)

«Тройка» — см. [«Гайда, тройка»](#_Tosh0005034)

«Труд» А. Ф. Струве — [294](#_page294), [357](#_page357) – [359](#_page359), [363](#_page363)

«Трумф» И. А. Крылова — [231](#_page231)

«Тумба» М. Л. Слонимского — [200](#_page200), [269](#_page269), [270](#_page270)

«Тут и там» Л. В. Никулина — [217](#_page217), [268](#_page268)

«У врат царства» К. Гамсуна — [176](#_page176)

«У Дидро» И. Стюпюи — [93](#_page093), [95](#_page095), [98](#_page098)

«У райских врат» М. Криницкого — [205](#_page205), [206](#_page206)

«Урок трудовой грамоты» М. Криницкого — [144](#_page144)

«Утка о двух носах» — см. [«Утка с тремя клювами»](#_Tosh0005035)

«Утка с тремя клювами» Э. Жонаса — [168](#_page168), [171](#_page171)

{391} «Ученик дьявола» Б. Шоу — [228](#_page228)

«Учитель Бубус» А. М. Файко — [225](#_page225)

«Федра» Ж. Расина — [350](#_page350), [351](#_page351)

«Фенелла» Д. Обера — [64](#_page064)

«Фиделио» Л. Бетховена — [87](#_page087)

«Фленго» В. Ф. Плетнева по Л. Декаву — [338](#_page338)

«Фуэнте овехуна» Л. де Вега — [12](#_page012), [91](#_page091), [231](#_page231), [270](#_page270), [292](#_page292)

«Хамелеон» Л. В. Никулина — [200](#_page200), [269](#_page269)

«Хлам» Е. Д. Зозули — [202](#_page202), [203](#_page203)

«Хождение по верам» Д. Г. Гутмана — [188](#_page188), [197](#_page197)

«Хорошо сшитый фрак» Г. Дрегелли — [209](#_page209), [215](#_page215)

«Цари» С. И. Антимонова — [146](#_page146)

«Царь голод» Л. Н. Андреева — [190](#_page190), [352](#_page352), [363](#_page363)

«Царь Максимилиан» — [237](#_page237), [253](#_page253)

«Царь Репного государства» П. С. Козлова — [323](#_page323)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого — [31](#_page031)

«Царь Эдип» Софокла — [70](#_page070), [71](#_page071), [93](#_page093), [126](#_page126), [302](#_page302), [318](#_page318)

«Цирк» К. Э. Гибшмана — [230](#_page230)

«Чайка» А. П. Чехова — [100](#_page100)

«Чайный цветок» Ш. Лекока — [172](#_page172)

«Чапаев» по Д. А. Фурманову — [335](#_page335)

«Чемпионат всемирной классовой борьбы» В. В. Маяковского — [224](#_page224), [264](#_page264)

«Через 500 лет» — [188](#_page188)

«Черные и белые» В. Г. Шмидтгофа и С. А. Тимошенко — [269](#_page269)

«Черные казармы» М. Я. Пустынина — [194](#_page194)

«Чертополосица» В. И. Язвицкого — [144](#_page144)

«Четыре сердцееда» К. М. Миклашевского — [231](#_page231)

«Чистилище» — [187](#_page187)

«Чистилище святого Патрика» П. Кальдерона — [297](#_page297)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка — [350](#_page350)

«Шарф Коломбины» А. Шницлера и Э. Донаньи — [165](#_page165), [174](#_page174), [177](#_page177)

«Шестеро влюбленных» С. Э. Радлова — [263](#_page263)

«Шестьдесят один» Б. А. Глубоковского — [187](#_page187)

«Школа этуалей» Н. Н. Евреинова — [278](#_page278)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского — [18](#_page018)

«Штык» А. П. Весниной и Н. И. Рыбацкого — [327](#_page327)

«Эрик XIV» А. Стриндберга — [350](#_page350)

«Этюд массового действия» на муз. Э. Грига — [356](#_page356)

1. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, с. 177 – 178. [↑](#footnote-ref-2)
2. И. С. Смирнов. Ленин и советская культура. Государственная деятельность В. И. Ленина в области культурного строительства (октябрь 1917 г. — лето 1918 г.). М., 1960, с. 375. [↑](#footnote-ref-3)
3. Э. Б. Генкина. Государственная деятельность В. И. Ленина. 1921 – 1923. М., 1969, с. 138. [↑](#footnote-ref-4)
4. Е. Г. Гимпельсон. «Военный коммунизм»: политика, практика идеология. М., 1973, с. 207. [↑](#footnote-ref-5)
5. Э. Б. Генкина. Государственная деятельность В. И. Ленина, с. 442. [↑](#footnote-ref-6)
6. А. В. Луначарский. Собрание сочинений в 8‑ми т., т. 3. М., 1964, с. 466. [↑](#footnote-ref-7)
7. Даты до февраля 1918 года даются по старому стилю. [↑](#footnote-ref-8)
8. В. Д. Бонч-Бруевич. Избранные сочинения, т. 3. Воспоминания о В. И. Ленине. М., 1963, с. 299 – 300. [↑](#footnote-ref-9)
9. В. Д. Бонч-Бруевич. Избранные сочинения, т. 3, с. 308 – 309. [↑](#footnote-ref-10)
10. Двинский. Эхо. — «Новые ведомости», 1918, № 16, 15 февраля, с. 8. [↑](#footnote-ref-11)
11. Артисты в роли могильщиков. — «Новая Петроградская газета», 1918, № 153, 23 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-12)
12. На митинге работников искусства в Большом театре. — «Вестник театра», 1920, № 48, 13 – 19 января, с. 12. [↑](#footnote-ref-13)
13. См.: В Консерватории. — «Вестник театра», 1919, № 42, 18 – 23 ноября, с. 11. [↑](#footnote-ref-14)
14. Письма М. Н. Ермоловой. М.‑Л., 1939, с. 163. [↑](#footnote-ref-15)
15. З. Г. Дальцев. Москва, 1917 – 1923 (Из воспоминаний). — В кн.: У истоков. М., 1960, с. 193. [↑](#footnote-ref-16)
16. От чрезвычайной санитарной комиссии. — «Вестник театра», 1920, № 59, 30 марта — 10 апреля, с. 13. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ленинский сборник, XXXV. М., 1945, с. 149. [↑](#footnote-ref-18)
18. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 51, с. 274. [↑](#footnote-ref-19)
19. Галин. У ветеранов Малого театра. Г. Н. Федотова и Н. А. Никулина. — «Театральная Москва», 1922, № 35 – 36, 17 – 23 апреля, с. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-20)
20. См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, с. 80. [↑](#footnote-ref-21)
21. Датируется по объявлению в «Известиях», 1917, № 218, 7 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-22)
22. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12. М., 1959, с. 215. [↑](#footnote-ref-23)
23. Александр Блок. Собрание сочинений в 8‑ми т., т. 6. М.‑Л., 1962, с. 20. [↑](#footnote-ref-24)
24. М. Горький. Собрание сочинений в 30‑ти т., т. 24. М., 1953, с. 189. [↑](#footnote-ref-25)
25. М. З[агорский]. Памяти О. О. Садовской (На гражданской панихиде по О. О. Садовской в Малом театре). — «Вестник театра», 1920, № 49, 21 – 25 января, с. 12. [↑](#footnote-ref-26)
26. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, с. 152. [↑](#footnote-ref-27)
27. Там же, с. 147. [↑](#footnote-ref-28)
28. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., 1954, с. 371 – 372. [↑](#footnote-ref-29)
29. Л. Прозоровский. Из прошлых лет. М., 1958, с. 121 – 122. [↑](#footnote-ref-30)
30. События и театры. — «Театр и искусство», 1917, № 44 – 46, 12 ноября, с. 763. [↑](#footnote-ref-31)
31. А. Я. Альтшуллер. К истории Академического театра драмы имени А. С. Пушкина в первые годы Советской власти. — «Ученые записки ГНИИ театра и музыки», т. 1. Л., 1958, с. 32. [↑](#footnote-ref-32)
32. А. В. Луначарский. На советские рельсы. — «Нева», 1965, № 11, с. 181. [↑](#footnote-ref-33)
33. М. Муравьев. Сохраните театры. — «Театр и искусство», 1917, № 44 – 46, 12 ноября, с. 764. [↑](#footnote-ref-34)
34. В театрах. — «Наш век», 1917, № 1, 30 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-35)
35. Театральный курьер. — «Петроградский голос», 1917, № 6, 6 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-36)
36. См.: Приказ по ведомству Государственных театров. — «Известия», 1917, № 250, 13 декабря, с. 8. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Известия», 1918, № 2, 4 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-38)
38. Ликвидация конфликта в театрах. — «Новый Вечерний час», 1918, № 11, 18 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-39)
39. В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.‑М., 1965, с. 297. [↑](#footnote-ref-40)
40. А. В. Луначарский. На советские рельсы. — «Нева», 1965, № 11, с. 186. [↑](#footnote-ref-41)
41. Р. Е. П. Карпов подал в отставку (Беседа с Е. П. Карповым). — «Новая Петроградская газета», 1918, № 10, 16 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-42)
42. Божена Витвицкая. Пролетарии в театре. Первый народный спектакль «Ревизор» в Александринке. — «Петроградское эхо», 1918, № 26, 19 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-43)
43. См.: Л. Прозоровский. Из прошлых лет, с. 122 – 126. [↑](#footnote-ref-44)
44. Сцена и эстрада. — «Вечерний час», 1917, № 4, 1 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-45)
45. Л. Аннибал. «Горе от ума». — «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», 1918, № 1, 18 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-46)
46. Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записки, статьи, письма. Изд. 2‑е, М., 1951, с. 169 – 170. [↑](#footnote-ref-47)
47. Петр Сторицын. О б. Александринском театре (К закрытию сезона). — «Жизнь искусства», 1921, № 746 – 748, 8 – 10 июня, с. 1. [↑](#footnote-ref-48)
48. С. Абашидзе. Вместо сатиры — элегия. — «Рабочий и театр», 1925, № 7, 16 февраля, с. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-49)
49. См.: Страничка из истории борьбы академических театров за свое существование (в период 1917 – 1922 гг.). — «Еженедельник петроградских гос. академических театров», 1922, № 8, 5 ноября, с. 55 – 56. [↑](#footnote-ref-50)
50. Москва. — «Театральная газета», 1917, № 38, 24 сентября, с. 4. [↑](#footnote-ref-51)
51. См.: И. И. Минц. История великого Октября, т. 3. М., 1973, с. 239, 303. [↑](#footnote-ref-52)
52. Маленькая хроника. — «Театр и искусство», 1917, № 47, 19 ноября, с. 791. [↑](#footnote-ref-53)
53. Резолюции. — «Рампа и жизнь», 1917, № 44 – 46, 19 ноября, с. 6. [↑](#footnote-ref-54)
54. См.: Хроника. — «Обозрение театров», 1917, № 3611, 19 декабря, с. 6. [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: Вл. И. Немирович-Данченко о Художественном, Большом и Малом театрах. — «Театральная Москва», 1921, № 2, 1 – 3 ноября, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-56)
56. А. Южин. Вынужденное возражение. — «Театральное обозрение», 1921, № 1, ноябрь, с. 6. [↑](#footnote-ref-57)
57. П. А. Марков. О театре, т. 1. М., 1974, с. 449. [↑](#footnote-ref-58)
58. См.: Двинский. Зигзаги. — «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», 1918, № 7, 25 сентября, с. 5. [↑](#footnote-ref-59)
59. А. Луначарский. Три встречи. Из воспоминаний об ушедших. — «Огонек», 1927, № 40, 2 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-60)
60. Цит. по кн.: Т. Князевская. Южин-Сумбатов и советский театр. М., 1966, с. 189. [↑](#footnote-ref-61)
61. Центротеатр. Первое заседание. — «Вестник театра», 1919, № 33, 14 – 21 сентября, с. 9. [↑](#footnote-ref-62)
62. Центротеатр. 8‑е заседание. — «Вестник театра», 1919, № 37, 14 – 19 октября, с. 9. [↑](#footnote-ref-63)
63. Ф. Н. Каверин. Воспоминания и театральные рассказы. М., 1964, с. 90. [↑](#footnote-ref-64)
64. Из недавнего прошлого. — «Красная газета», веч. вып., 1923, № 245, 13 октября, с. 3. [↑](#footnote-ref-65)
65. Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. М., 1957, с. 336. См. также. А. В. Луначарский. Как мы заняли Наркомпрос. — «Красная панорама», 1927, № 45, 7 ноября, с. 8 – 11. [↑](#footnote-ref-66)
66. М. Горький. Собрание сочинений в 30‑ти т., т. 17, с. 21. [↑](#footnote-ref-67)
67. Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине, с. 97 – 98. [↑](#footnote-ref-68)
68. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 18, с. 75. [↑](#footnote-ref-69)
69. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. «Литературное наследство», т. 80. М., 1971, с. 742. [↑](#footnote-ref-70)
70. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 465. [↑](#footnote-ref-71)
71. М. К[узмин]. Нам неведомый классик. — «Жизнь искусства», 1918, № 19, 21 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-72)
72. К. Скоробогатов. Жизнь и сцена. Л., 1970, с. 99. [↑](#footnote-ref-73)
73. М. Кузмин. Вечер поэтов. — «Жизнь искусства», 1919, № 91, 5 марта, с. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-74)
74. Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2. Л.‑М., 1963, с. 243. [↑](#footnote-ref-75)
75. А. В. Луначарский. Собрание сочинении, т. 3, с. 100 – 101. [↑](#footnote-ref-76)
76. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 268. [↑](#footnote-ref-77)
77. Там же, с. 39. [↑](#footnote-ref-78)
78. Беседа о «Зорях». В театре РСФСР. — «Вестник театра», 1920, № 75, 30 ноября, с. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-79)
79. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 18. [↑](#footnote-ref-80)
80. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 250 – 251. [↑](#footnote-ref-81)
81. Михаил Кольцов. Избранные произведения в 3‑х т., т. 1. М., 1957, с. 567. [↑](#footnote-ref-82)
82. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 52, с. 179. [↑](#footnote-ref-83)
83. Н. К. Крупская об искусстве и литературе. Л.‑М., 1963, с. 38. [↑](#footnote-ref-84)
84. Цит. по кн.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Изд. 4‑е. М., 1961, с. 333. [↑](#footnote-ref-85)
85. Я. В. Ратнер. Из истории советского театра (1917 – 1919 гг.). — «История СССР», 1962, № 6, с. 115 – 125. [↑](#footnote-ref-86)
86. А. Трабский. Ленинский декрет (К истории разработки «Декрета об объединении театрального дела»). — В кн.: Театр и драматургия. Л., 1967, с. 52 – 85. [↑](#footnote-ref-87)
87. Н. Зикевская. Организация театрального дела в СССР. Исторический очерк. — «Театр», 1969, № 7, с. 35 – 44. [↑](#footnote-ref-88)
88. А. Юфит. В дни рождения советского театра. — «Театр», 1970 № 3, с. 3 – 10. [↑](#footnote-ref-89)
89. А. В. Луначарский. На советские рельсы. — «Нева», 1965, № 11, с. 186. [↑](#footnote-ref-90)
90. А. В. Луначарский. На советские рельсы. — «Нева», 1965, № 11, с. 183. [↑](#footnote-ref-91)
91. Странное отношение. — «Новая Петроградская газета», 1918, № 26, 17 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-92)
92. См.: Разочарование в театральной автономии. — «Новости сезона», 1918, № 3503, 31 июля — 3 августа, с. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-93)
93. См.: М. Андреева. Революция и театр. — «Красная газета» 1919, № 256, 7 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-94)
94. Герберт Уэллс. Россия во мгле. М., 1958, с. 23. [↑](#footnote-ref-95)
95. Положение о Театральном отделе Народного комиссариата по просвещению. — «Известия», 1918, № 166, 6 августа, с. 4. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Временник Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению», вып. 1, 1918, ноябрь, с. 45. [↑](#footnote-ref-97)
97. Приказ по Комиссариату народного просвещения. — «Северная коммуна», 1918, № 98, 6 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-98)
98. «Северная коммуна», 1918, № 127, 11 октября, с. 1. [↑](#footnote-ref-99)
99. С. А. Б—в. Из народа, но не для народа. — «Известия», 1918, № 148, 17 июля, с. 5. [↑](#footnote-ref-100)
100. Резолюция о театре. — «Известия», 1918, № 204, 20 сентября, с. 6. [↑](#footnote-ref-101)
101. В. Керженцев. Очередь за Москвой (О национализации театров). — «Известия», 1918, № 235, 27 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-102)
102. Совещание о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 2, 6 – 7 февраля, с. 7. [↑](#footnote-ref-103)
103. Конференции по вопросу о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 2, 6 – 7 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-104)
104. В. Керженцев. Национализация и муниципализация театров. — «Вестник театра», 1919, № 8, 20 – 23 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-105)
105. Подробнее см.: А. Трабский. Ленинский декрет. — В кн.: Театр и драматургия. Л., 1967, с. 52 – 85. [↑](#footnote-ref-106)
106. П. Коган. Праздник революции — праздник театра. — «Вестник театра», 1919, № 16, 28 – 30 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-107)
107. Ласло Рудаш. Встреча с Лениным. — В кн.: Ленин. Революция. Театр. Под ред. А. З. Юфита. Л., 1970, с. 199. [↑](#footnote-ref-108)
108. А. Луначарский. К вопросу о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 18, 4 – 8 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-109)
109. См.: Вопрос о национализации театров. — «Вестник театра», 1919, № 29, 27 мая — 1 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-110)
110. ЦГАОР, ф. 2306, оп. 24, д. 79, л. 21 и об. [↑](#footnote-ref-111)
111. Диспут о национализации. — «Известия», 1919, № 128, 15 июня, с. 2. [↑](#footnote-ref-112)
112. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 119, лл. 31 – 33. [↑](#footnote-ref-113)
113. См.: Диспут о национализации театра. — «Известия», 1919, № 129, 17 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-114)
114. Ленинский сборник. XXIV. М., 1933, с. 162. [↑](#footnote-ref-115)
115. Страничка из истории борьбы академических театров за свое существование (в период 1917 – 1922 гг.). — «Еженедельник петроградских гос. академических театров», 1922, № 8, 5 ноября, с. 55 – 56. [↑](#footnote-ref-116)
116. А. Трабский. Ленинский декрет. — В кн.: Театр и драматургия, с. 85. [↑](#footnote-ref-117)
117. Декрет об объединении театрального дела. — «Вестник театра», 1919, № 33, 14 – 21 сентября, с. 2. [↑](#footnote-ref-118)
118. Театры бесплатны. — «Красная газета», 1921, № 21, 1 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-119)
119. П. М. Керженцев. Творческий театр. Изд. 5‑е. М.‑П., 1923, с. 222. [↑](#footnote-ref-120)
120. И. С. Смирнов. Ленин и советская культура, с. 313. [↑](#footnote-ref-121)
121. Там же, с. 312. [↑](#footnote-ref-122)
122. А. Мацкин. Портреты и наблюдения. М., 1973, с. 179. [↑](#footnote-ref-123)
123. Письмо Вс. Мейерхольда. — «Петроградская Вечерняя почта», 1917, № 8, 30 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-124)
124. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 16. [↑](#footnote-ref-125)
125. Положение о Курсах мастерства сценических постановок. — «Временник Тео Наркомпроса», вып. I, 1918, ноябрь, с. 17. [↑](#footnote-ref-126)
126. Отчет о двухмесячном летнем семестре… — Там же, с. 23. [↑](#footnote-ref-127)
127. Александр Блок. Записные книжки. М., 1965, с. 403. [↑](#footnote-ref-128)
128. Театральное эхо. — «Новая Петроградская газета», 1918, № 106, 28 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-129)
129. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917 – 1921. Л., 1968, с. 195, 198. [↑](#footnote-ref-130)
130. См.: Отставка В. Э. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1918, № 17, 19 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-131)
131. Цит. по кн.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Изд. 4‑е, с. 102. [↑](#footnote-ref-132)
132. Селевк. «Петр Хлебник». — «Страна», 1918, № 11, 10 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-133)
133. Божена Витвицкая. «Петр Хлебник». Легенда Л. Толстого (Александринский театр). — «Петроградское эхо», 1918, № 46, 9 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-134)
134. Доль. «Петр Хлебник» Л. Толстого в Александринском театре. — «Новая Петроградская газета», 1918, № 68, 10 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-135)
135. Вяч. Полонский. «Петр Хлебник» — легенда Льва Толстого. — «Новая жизнь», 1918, № 63, 10 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-136)
136. Р[озенбер]г. В чем причина неудачи «Петра Хлебника»? (Беседа с артистом Александринского театра г. Ураловым). — «Новая Петроградская газета», 1918, № 73, 1 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-137)
137. Татьяна Майская. «Над землей». — «Бирюч петроградских государственных театров», 1918, № 1, 1 – 8 ноября, с. 28. [↑](#footnote-ref-138)
138. Пьеса Маяковского. — «Театральный курьер», 1918, № 23 – 24, 13 – 14 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-139)
139. О. М. Брик, В. Маяковский. «Летучий театр». — «Искусство коммуны», 1918, № 3, 22 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-140)
140. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 155. [↑](#footnote-ref-141)
141. Отмена «Царя Эдипа». — «Жизнь искусства», 1918, № 2, 30 октября, с. 5. [↑](#footnote-ref-142)
142. Г. Мичурин. Горячие дни актерской жизни. Л., 1972, с. 31. [↑](#footnote-ref-143)
143. А. Луначарский. Коммунистический спектакль. — «Петроградская правда», 1918, № 243, 5 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-144)
144. А. А. Гвоздев, Адр. Пиотровский. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. — В кн.: История советского театра, т. 1. Л., 1933, с. 220. [↑](#footnote-ref-145)
145. В. Э. Мейерхольд об искусстве театра. — «Театр», 1957, № 3, с. 125. [↑](#footnote-ref-146)
146. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 229. [↑](#footnote-ref-147)
147. В. Н. Соловьев. «Мистерия-буфф». — «Стройка», 1931, № 11, 16 апреля, с. 15. [↑](#footnote-ref-148)
148. А. Февральский. Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., 1971. с. 71 – 72. [↑](#footnote-ref-149)
149. Андрей Левинсон. «Мистерия-буфф» Маяковского. — «Жизнь искусства», 1918, № 10, 11 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-150)
150. В. Н. Соловьев. Одно из воспоминаний о Маяковском. — В кн.: Маяковскому. Л., 1940, с. 151. [↑](#footnote-ref-151)
151. В. Н. Соловьев. «Мистерия-буфф». — «Стройка», 1931, № 11, 16 апреля, с. 15. [↑](#footnote-ref-152)
152. Доклад А. Гидони. — «Искусство», 1919, № 3, 1 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-153)
153. Адр. Пиотровский. Хроника ленинградских празднеств 1919 – 22 г. — В кн.: Массовые празднества. Л., 1926, с. 55. [↑](#footnote-ref-154)
154. Новое о Маяковском. «Литературное наследство», т. 65. М., 1958, с. 212. [↑](#footnote-ref-155)
155. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 432. [↑](#footnote-ref-156)
156. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 247. [↑](#footnote-ref-157)
157. К уходу В. Э. Мейерхольда из театра Суворина. — «Петроградский листок», 1917, № 8, 9 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-158)
158. Вл. С[оловьев]. Петроградские театры. — «Аполлон», 1914, № 8, октябрь, с. 69. [↑](#footnote-ref-159)
159. Юрист. Злостный навет. — «Петроградский листок», 1916, № 327, 27 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-160)
160. Слухи и вести. — «Театр и искусство», 1917, № 15, 9 апреля, с. 231. [↑](#footnote-ref-161)
161. Цит. по книге: А. Февральский. Первая советская пьеса, с. 88. [↑](#footnote-ref-162)
162. См.: Сменовеховцы в Петрограде. — «Красная газета», веч. вып., 1923, № 184, 4 августа, с. 3. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: А. Бобрищев-Пушкин. Курочка по зернышку клюет. — «Красная газета», веч. вып., 1923, № 222, 17 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-164)
164. С. М[окуль]ский. Позорище. Суд над Дантесом. — «Ленинградская правда», 1924, № 153, 8 июля, с. 6. [↑](#footnote-ref-165)
165. Д. [С. Д. Дрейден]. Филармония развлекается. — «Ленинградская правда», 1926, № 266, 17 ноября, с. 6. [↑](#footnote-ref-166)
166. См.: Мытарства В. Э. Мейерхольда. — «Известия», 1920, № 90, 28 апреля, с. 1. [↑](#footnote-ref-167)
167. «Мария Федоровна Андреева». Изд. 3‑е, М., 1968, с. 333. [↑](#footnote-ref-168)
168. О современном театре (Из речи Вс. Эм. Мейерхольда). — «Вестник театра», 1920, № 70, 9 – 17 октября, с. 11. [↑](#footnote-ref-169)
169. «Об уязвимых местах театрального фронта» (Диспут на понедельнике «Зорь»). — «Вестник театра», 1921, № 78 – 79, 4 января, с. 15. [↑](#footnote-ref-170)
170. О современном театре (Из речи Вс. Эм. Мейерхольда). — «Вестник театра», 1920, № 70, 9 – 17 октября, с. 11. [↑](#footnote-ref-171)
171. Там же, с. 12. [↑](#footnote-ref-172)
172. Первая Всероссийская конференция заведующих подотделами искусств. — «Вестник работников искусств», 1921, № 4 – 5, январь — февраль, с. 70. [↑](#footnote-ref-173)
173. А. Мацкин. Портреты и наблюдения, с. 321. [↑](#footnote-ref-174)
174. Красноармейская труппа в Тео. — «Известия», 1920, № 280, 12 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-175)
175. Театр просуществовал недолго. Конец войны, демобилизация, переход к нэпу не дали ему развернуться. Он поставил два спектакля: «Коллективное действо борьбы и победы труда» и комедию Я. Б. Княжнина «Сбитенщик». К осени 1921 года он был распущен. [↑](#footnote-ref-176)
176. А. Луначарский. Моим оппонентам. — «Вестник театра», 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-177)
177. Всеволод Мейерхольд. J’accuse! — «Вестник театра», 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 5. [↑](#footnote-ref-178)
178. Милитаризация московских театров и Всерабис. — «Известия», 1921, № 23, 3 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-179)
179. См.: Отмена приказа о театральных комендантах. — «Известия», 1921, № 24, 4 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-180)
180. О замене билетов жетонами. — «Вестник театра», 1921, № 83 – 84, 22 февраля, с. 23. [↑](#footnote-ref-181)
181. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 303. [↑](#footnote-ref-182)
182. См.: Назначение М. И. Козырева. — «Вестник театра», 1921. № 85 – 86. 15 марта, с. 15. [↑](#footnote-ref-183)
183. О дооктябрьской деятельности режиссера см.: М. Н. Любомудров. Федор Комиссаржевский в русском театре. — В кн.: Записки о театре. Л., 1974, с. 99 – 119. [↑](#footnote-ref-184)
184. Федор Комиссаржевский. Театральные прелюдии. М., 1916, с. 20. [↑](#footnote-ref-185)
185. В. Аш[марин]. «Паяцы» и «Брак по принуждению». — «Известия», 1919, № 49, 4 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-186)
186. Мих. Жаров. Жизнь, театр, кино. М., 1967, с. 121. [↑](#footnote-ref-187)
187. В. Блюм. Пропаганда театром. — «Вестник театра», 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-188)
188. Юрий Соболев. Театр-студия ХПСРО — «Буря». — «Вестник театра», 1919, № 22, 29 апреля — 2 мая, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-189)
189. На съезде по внешкольному образованию. Речь В. Э. Мейерхольда. — «Вестник театра», 1919, № 28, 21 – 25 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-190)
190. В. Ашмарин. «Буря». — «Известия», 1919, № 93, 3 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-191)
191. Хроника. — «Известия», 1918, № 271, 11 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-192)
192. См.: Валерий Бебутов. Письмо в редакцию. — «Вестник театра», 1919, № 38, 21 – 26 октября, с. 11. [↑](#footnote-ref-193)
193. Диспут «Цеха театральных постановщиков». — «Вестник театра», 1919, № 43, 25 – 30 ноября, с. 12. [↑](#footnote-ref-194)
194. См.: Ликвидация «Нового театра». — «Вестник театра», 1920, № 51, 5 – 8 февраля, с. 6. [↑](#footnote-ref-195)
195. См.: В. М. Бебутов. О моих постановках двух трагедий Шиллера. — В кн.: Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. М., 1966, с. 341 – 346. [↑](#footnote-ref-196)
196. См.: Н. Варзин. Тамбовский агиттеатр. — В кн.: Л. Гранат, Н. Варзин. Актеры — агитаторы, бойцы. М., 1970, с. 158 – 163. [↑](#footnote-ref-197)
197. Мих. Жаров. Жизнь, театр, кино, с. 136. [↑](#footnote-ref-198)
198. Вольный театр. — «Известия», 1919, № 207, 18 сентября, с. 4. [↑](#footnote-ref-199)
199. Вольный театр. — «Вестник театра», 1920, № 49, 21 – 25 января, с. 15. [↑](#footnote-ref-200)
200. См.: Театр имени Комиссаржевской. — «Вестник театра», 1919, № 18, 4 – 8 апреля, с. 8. [↑](#footnote-ref-201)
201. Новый театр в Москве. — «Жизнь искусства», 1919, № 109, 2 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-202)
202. П. А. Марков. О театре, т. 1, с. 456. [↑](#footnote-ref-203)
203. См.: М. Дворец Октябрьской революции. — «Вестник театра», 1919, № 29, 27 мая — 1 нюня, с. 8. [↑](#footnote-ref-204)
204. Итоги сезона в «Саду трех театров». — «Вестник театра», 1919, № 34, 23 – 28 сентября, с. 11. [↑](#footnote-ref-205)
205. М. Ленин. Пятьдесят лет в театре. М., 1957, с. 96. [↑](#footnote-ref-206)
206. См.: А. Луначарский. Государственный Показательный театр. — «Известия», 1919, № 198, 7 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-207)
207. Задачи и цели 1‑го Государственного Показательного театра в Москве (Беседа с В. Г. Сахновским). — «Вестник театра», 1919, № 37, 14 – 19 октября, с. 11. [↑](#footnote-ref-208)
208. О задачах И методах постановки «Арнаны и Синей Бороды» (Беседа с В. Г. Сахновским). — «Вестник театра», 1919, № 41, 11 – 16 ноября, с. 12. [↑](#footnote-ref-209)
209. М. Загорский. Государственный Показательный театр. «Ариана и Синяя Борода». — «Вестник театра», 1919, № 41, 11 – 16 ноября, с. 12. [↑](#footnote-ref-210)
210. См.: Вас. Сахновский. Мейерхольд. — «Временник РТО», кн. 1. М., 1925, с. 219 – 240. [↑](#footnote-ref-211)
211. Принцип постановки «Меры за меру» (Беседа с Г. Якуловым). — «Вестник театра», 1919, № 47, 23 – 28 декабря, с. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-212)
212. Луначарский. Хороший спектакль. — «Известия», 1919, № 267, 28 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-213)
213. П.—Т. Государственный Показательный театр. «У Дидро». — «Разбитый кувшин». — «Вестник театра», 1919, № 47, 23 – 28 декабря, с. 9. [↑](#footnote-ref-214)
214. Юрий Соболев. Театр-студия ХПСРО — «Буря». — «Вестник театра», 1919, № 22, 29 апреля — 2 мая, с. 7. [↑](#footnote-ref-215)
215. См.: Владимир Соловьев. «Турандот» графа Карла Гоцци на русской сцене. — «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 2, с. 47 – 49. [↑](#footnote-ref-216)
216. Садко [В. И. Блюм]. «Памела-служанка», ком. К. Гольдони. — «Вестник театра», 1920, № 56, 9 – 14 марта, с. 9. [↑](#footnote-ref-217)
217. В. Аш[марин]. «Памела-служанка». — «Известия», 1920, № 49, 4 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-218)
218. В. Г. Сахновский. Воспоминания об И. Н. Певцове. — В кн.: Илларион Николаевич Певцов. 1879 – 1934. Л., 1935, с. 118. [↑](#footnote-ref-219)
219. В. Ашмарин. «Собачий вальс». — «Известия», 1920, № 3, 4 января, с. 2. [↑](#footnote-ref-220)
220. М. Загорский. «Собачий вальс». — «Вестник театра», 1920, № 49, 21 – 25 января, с. 10. [↑](#footnote-ref-221)
221. Провинция о нас. — «Вестник театра», 1920, № 69, 28 сентября — 3 октября, с. 8. [↑](#footnote-ref-222)
222. Летняя поездка Госуд. Показательного театра. — «Известия», 1920, № 197, 7 сентября, с. 2. [↑](#footnote-ref-223)
223. Н. Белевцева. [Автобиография]. — В кн.: Актеры и режиссеры. М., 1928, с. 138. [↑](#footnote-ref-224)
224. Хроника. — «Правда», 1920, № 234, 20 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-225)
225. Ликвидация Государственного Показательного театра. — «Коммунистический труд», 1920, № 175, 20 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-226)
226. См.: Ликвидация Госпоказа. — «Вестник театра», 1920, № 71, 22 октября, с. 18. [↑](#footnote-ref-227)
227. Речь В. Э. Мейерхольда перед труппой «Театра РСФСР». — «Вестник театра», 1920, № 72 – 73, 7 ноября, с. 20. [↑](#footnote-ref-228)
228. См.: П. А. Марков. О театре, т. 2. М., 1974, с. 62. [↑](#footnote-ref-229)
229. Ник. Иорданский. Индивидуализм на сцене. — «Современный мир». 1907, № 1, январь, отд. II, с. 60. [↑](#footnote-ref-230)
230. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 105 – 106. [↑](#footnote-ref-231)
231. В. Керженцев. Есть ли у нас государственные театры? — «Известия», 1918, № 211, 29 сентября, с. 5. [↑](#footnote-ref-232)
232. Вс. Мейерхольд. Театр (К истории и технике). — «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 151. [↑](#footnote-ref-233)
233. Вс. Мейерхольд. О театре. СПб., 1913, с. 29. [↑](#footnote-ref-234)
234. Валерий Бебутов. «Переделки» и «объективное искусство». — «Вестник театра», 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 5. [↑](#footnote-ref-235)
235. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 241. [↑](#footnote-ref-236)
236. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 208 – 209. [↑](#footnote-ref-237)
237. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 123. [↑](#footnote-ref-238)
238. Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов. К постановке «Зорь» в 1‑м театре РСФСР. — «Вестник театра», 1920, № 72 – 73, 7 ноября, с. 10. [↑](#footnote-ref-239)
239. Б. Алперс. Театр социальной маски. М.‑Л., 1931, с. 23. [↑](#footnote-ref-240)
240. Игорь Ильинский. Сам о себе, изд. 2‑е. М., 1973, с. 127 – 128. [↑](#footnote-ref-241)
241. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 245. [↑](#footnote-ref-242)
242. Игорь Ильинский. Сам о себе, с. 127. [↑](#footnote-ref-243)
243. М. Загорский. «Зори». Этюд. — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-244)
244. А. Февральский. Театральный Октябрь и «Зори». — «Советский театр», 1931, № 1, с. 6. [↑](#footnote-ref-245)
245. К. Фамарин [Э. М. Бескин]. Драма в Москве. — «Вестник работников искусств», 1920, № 2 – 3, ноябрь — декабрь, с. 62. [↑](#footnote-ref-246)
246. М. Загорский. «Зори». Этюд. — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-247)
247. См.: Хрисанф Херсонский. Взятие Перекопа и «Зори» — «Театр», 1957, № 5, с. 90 – 91. [↑](#footnote-ref-248)
248. Первый опыт. — «Коммунистический труд», 1920, № 203, 21 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-249)
249. См.: В Театре РСФСР. — «Известия», 1920, № 265, 25 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-250)
250. В. Рафалович. Весна театральная. Л., 1971, с. 126. [↑](#footnote-ref-251)
251. Новый зритель — актер. — «Коммунистический труд», 1920, № 207, 26 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-252)
252. Л. Театр РСФСР. «Зори». — «Известия», 1920, № 251, 9 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-253)
253. Н. Крупская. Постановка «Зорь» Верхарна (В театре б. Зона). — «Правда», 1920, № 252, 10 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-254)
254. См.: Валерий Бебутов. Что все это значит? — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 6; Тис [В. И. Блюм]. Оригинальный отзыв, там же, Борис Гусман. За дровами не видно леса (К спору о «футуризме» в театре). — «Вестник театра», 1920, № 75, 30 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-255)
255. П. М. Керженцев. Театр РСФСР. «Зори». — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-256)
256. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, с. 246. [↑](#footnote-ref-257)
257. См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 141. [↑](#footnote-ref-258)
258. «Об уязвимых местах театрального фронта» (Диспут на понедельнике «Зорь»). — «Вестник театра», 1921, № 78 – 79, 4 января, с. 16. [↑](#footnote-ref-259)
259. См.: М. Загорский. На диспуте в Камерном театре. — «Вестник театра», 1921, № 80 – 81, 27 января, с. 18 – 19. [↑](#footnote-ref-260)
260. Виктор Шкловский. Папа — это будильник! — «Жизнь искусства», 1920, № 628 – 630, 10 – 12 декабря, с. 1. [↑](#footnote-ref-261)
261. Сергей Радлов. О Москве. — «Жизнь искусства», 1920, № 637 – 639, 21 – 23 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-262)
262. См.: Зори. Революционная трагедия (семь картин) по Верхарну — Чулкову. Композиция текста Всеволода Мейерхольда и Валерия Бебутова. — «Вестник театра», 1921, № 80 – 81, 27 января, с. 26 – 31. [↑](#footnote-ref-263)
263. 9 января в Первом театре РСФСР. — «Коммунистический труд», 1921, № 252, 25 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-264)
264. В. Валь. Недомыслие или беспомощность? (Посвящается театральному отделу Наркомпроса). — «Гудок», 1921, № 230, 16 февраля, с. 2. [↑](#footnote-ref-265)
265. А. Абр[амов]. Театральный Октябрь и рабочий. — «Труд», 1921, № 32, 30 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-266)
266. Ковалкин. «Зори». — «Труд», 1921, № 40, 9 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-267)
267. См.: Садко [В. И. Блюм]. De mortuis male… — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, 1 мая с. 15; Н. Л[ьвов]. Вечер театральных пародий. — Там же, с. 17. [↑](#footnote-ref-268)
268. К. Ландер. Наша театральная политика. М., 1921, с. 8. [↑](#footnote-ref-269)
269. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 123. [↑](#footnote-ref-270)
270. М. Ф. Суханова. Три пьесы В. В. Маяковского. — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963, с. 308. [↑](#footnote-ref-271)
271. Валентин Плучек. На сцене — Маяковский. М., 1962, с. 131. [↑](#footnote-ref-272)
272. Москва (Хроника театральной жизни). — «Жизнь искусства», 1921, № 682 – 684, 2 – 4 марта, с. 1. [↑](#footnote-ref-273)
273. Б. Ростоцкий. О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. М., 1960, с. 30 – 31. [↑](#footnote-ref-274)
274. А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М., 1958, с. 779. [↑](#footnote-ref-275)
275. А. Февральский. Первая советская пьеса, с. 154. [↑](#footnote-ref-276)
276. Эраст Гарин. С Мейерхольдом (Воспоминания). М., 1974, с. 22. [↑](#footnote-ref-277)
277. А. Февральский. Первая советская пьеса, с. 157 – 158. [↑](#footnote-ref-278)
278. Садко [В. И. Блюм]. Театр РСФСР Первый. «Мистерия-буфф». — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 10. [↑](#footnote-ref-279)
279. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 67. [↑](#footnote-ref-280)
280. Садко [В. И. Блюм]. Театр РСФСР Первый. «Мистерия-буфф». — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 11. [↑](#footnote-ref-281)
281. Георгий Устинов. Литература и Революция. — «Вестник работников искусств», 1921, № 10 – 11, июль — август, с. 36. [↑](#footnote-ref-282)
282. Самуил Марголин. Весна театральной чрезмерности. — «Вестник работников искусств», 1921, № 10 – 11, июль — август, с. 122. [↑](#footnote-ref-283)
283. На диспутах и беседах. В Союзе поэтов. — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 15. [↑](#footnote-ref-284)
284. Дм. Фурманов. Собрание сочинений, т. 4. М., 1961, с. 254. [↑](#footnote-ref-285)
285. А. Луначарский. О современных направлениях русской литературы. — «Красная молодежь», 1925, № 2, февраль, с. 142. [↑](#footnote-ref-286)
286. К. Ландер. Наша театральная политика, с. 10. [↑](#footnote-ref-287)
287. М. Эткинд. Натан Альтман. М., 1971, с. 66. [↑](#footnote-ref-288)
288. А. Февральский. Первая советская пьеса, с. 189 – 190. [↑](#footnote-ref-289)
289. Рита Райт. «Мистериум-буфф». — «Советское искусство», 1940, № 21, 14 апреля, с. 2. [↑](#footnote-ref-290)
290. Самуил Марголин. Импозантная феерия («Мистерия-буфф» В. Маяковского для Коминтерна). — «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа, с. 20. [↑](#footnote-ref-291)
291. А. Февральский. Первая советская пьеса, с. 191. [↑](#footnote-ref-292)
292. Там же, с. 201 – 210. [↑](#footnote-ref-293)
293. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 298. [↑](#footnote-ref-294)
294. Там же, с. 303. [↑](#footnote-ref-295)
295. ЦГАОР, ф. 2313, оп. 6, д. 151, л. 74. [↑](#footnote-ref-296)
296. Там же, л. 75. [↑](#footnote-ref-297)
297. См.: М. Бек. Театральная Сухаревка. — «Коммунистический труд», 1921, № 379, 5 июля, с. 1. [↑](#footnote-ref-298)
298. М. Бек. К закрытию Театра РСФСР (Письмо в редакцию). — «Коммунистический труд», 1921, № 381, 7 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-299)
299. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, л. 3. [↑](#footnote-ref-300)
300. Л. Сосновский. О прибылях и убытках. — «Правда», 1921, № 166, 30 июля, с. 1. [↑](#footnote-ref-301)
301. Театр РСФСР Первый. — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 16. [↑](#footnote-ref-302)
302. Марсилий. Риенци (К постановке трагедии на музыке Р. Вагнера в Театре РСФСР Первом). — «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа, с. 18. [↑](#footnote-ref-303)
303. Н. Мологин. Из воспоминаний. — В кн.: Театральный Октябрь. Л.‑М., 1926, с. 153. [↑](#footnote-ref-304)
304. К. Ландер. Наша театральная политика, с. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-305)
305. Озлобленные новаторы [В. М. Бебутов, В. Э. Мейерхольд]. «Яркие театры». Кармен. — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, 1 мая, с. 14. [↑](#footnote-ref-306)
306. «Всевобуч и искусство». Доклад т. Подвойского в «Доме печати». — «Вестник театра», 1921, № 78 – 79, 4 января, с. 25. [↑](#footnote-ref-307)
307. С. О. Браиловский. Письмо в редакцию. — «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа, с. 23. [↑](#footnote-ref-308)
308. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 123. [↑](#footnote-ref-309)
309. Мейерхольд — Луначарскому, — «Эрмитаж», 1922, № 2, 22 – 28 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-310)
310. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 1 – 20. [↑](#footnote-ref-311)
311. К. Ландер. Наша театральная политика, с. 11. [↑](#footnote-ref-312)
312. К. Фамарин [Э. М. Бескин]. «Политика» т. Ландера. — «Театральная Москва», 1921, № 1, 28 – 30 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-313)
313. Х. Х[ерсонский]. Борьба с мещанством, — «Театральная Москва», 1921, № 3, 4 – 6 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-314)
314. Речь В. Э. Мейерхольда (На собеседовании по вопросам Тео с делегатами завед. подотделами искусств). — «Вестник театра», 1921, № 80 – 81, 27 января, с. 11. [↑](#footnote-ref-315)
315. Архив А. М. Горького, т. 3. М., 1951, с. 221. [↑](#footnote-ref-316)
316. А. Луначарский. Какая нам нужна мелодрама? — «Жизнь искусства», 1919, № 58, 14 января, с. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-317)
317. Подробнее см.: Очерки истории русской советской драматургии, т. 1, Л.‑М., 1963, с. 77 – 97. [↑](#footnote-ref-318)
318. См.: В театре Госзнак. — «Петроградская правда», 1923, № 41, 22 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-319)
319. См.: Виктор Корди [В. Б. Шкловский]. «Театр на Мойке, 61». — «Жизнь искусства», 1921, № 752 – 754, 15 – 17 июня, с. 2; Н. Р[омашкин]. Театр политических инсценировок. — «Красная газета», 1921, № 139, 5 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-320)
320. Евгений Кузнецов. Наследство дикаря. — «Жизнь искусства» 1921. № 770 – 772, 6 – 8 июля, с. 1. [↑](#footnote-ref-321)
321. В. Керженцев. Можно ли «искажать» пьесы постановкой? — «Вестник театра», 1919, № 1, 1 – 2 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-322)
322. В. Керженцев. Переделывайте пьесы! — «Вестник театра», 1919, № 36, 7 – 12 октября, с. 6 – 8. [↑](#footnote-ref-323)
323. Л. Прозоровский. Из прошлых лет, с. 150. [↑](#footnote-ref-324)
324. Игорь Нежный. Былое перед глазами. М., 1963, с. 114. [↑](#footnote-ref-325)
325. Мас‑ко‑драм. — «Вестник театра», 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 1. [↑](#footnote-ref-326)
326. Мастерская коммунистической драматургии. — «Известия», 1920, № 280, 12 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-327)
327. Игорь Нежный. Былое перед глазами, с. 110. [↑](#footnote-ref-328)
328. Маскодрам. — «Вестник театра», 1921, № 82, 8 февраля, с. 14. [↑](#footnote-ref-329)
329. См.: Александр Разумный. У истоков… Воспоминания кинорежиссера. М., 1975, с. 51. [↑](#footnote-ref-330)
330. См.: Л. Гранат, Н. Варзин. Актеры — агитаторы, бойцы, с. 172. [↑](#footnote-ref-331)
331. А. Луначарский. Театр и революционная Россия (Некоторые итоги и перспективы). — «Вестник искусств», 1922, № 1, с. 3. [↑](#footnote-ref-332)
332. «М. Горький. Материалы и исследования», т. 1. Л., 1934, с. 98. [↑](#footnote-ref-333)
333. Серафимович. «Масткомдрама». — «Правда», 1921, № 96, 6 мая, с. 2. [↑](#footnote-ref-334)
334. Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов. К постановке «Зорь» в 1‑м театре РСФСР. — «Вестник театра», 1920, № 72 – 73, 7 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-335)
335. Игорь Нежный. Былое перед глазами, с. 128. [↑](#footnote-ref-336)
336. Садко [В. И. Блюм]. Масткомдрам. — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88. 5 апреля, с. 13. [↑](#footnote-ref-337)
337. Масткомдрам. — «Коммунистический труд», 1921, № 370, 24 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-338)
338. Масткомдрам. — «Экран», 1921, № 4, 5 – 6 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-339)
339. В Мастерской коммунистической драматургии (Масткомдрам). — «Искусство и труд», 1921, № 1, 29 ноября, стлб. 32. [↑](#footnote-ref-340)
340. См.: Открытие нового коммунистического театра. — «Известия», 1921, № 282, 15 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-341)
341. Егор Каменьщиков. Хлестаковщина. — «Правда», 1921, № 294, 28 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-342)
342. Лев Колпакчи. Дела и дни. — «Экран», 1922, № 17, 3 – 5 января, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-343)
343. Еф. З[озуля]. Печальная комедия. «Товарищ Хлестаков». — «Экран», 1922, № 18, 6 – 12 января, с. 5. [↑](#footnote-ref-344)
344. В. Соловьев. Гостекомдрам («Товарищ Хлестаков»). — «Коммунистический труд», 1921, № 525, 27 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-345)
345. Ликвидация. — «Вестник искусств», 1922, № 1, с. 19. [↑](#footnote-ref-346)
346. Георгий Устинов. Первый удар по самодельщине. — «Известия», 1922, № 7, 11 января, с. 2. [↑](#footnote-ref-347)
347. См.: Масткомдрам. — «Экран», 1921, № 5, 7 – 10 ноября, с. 6. [↑](#footnote-ref-348)
348. Мейерхольд — Луначарскому. — «Эрмитаж», 1922, № 2, 22 – 28 мая, с. 2. [↑](#footnote-ref-349)
349. А. Луначарский. Театр и революционная Россия (Некоторые итоги и перспективы). — «Вестник искусств», 1922, № 1, с. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-350)
350. С. С. Данилов. Гоголь и театр. Л., 1936, с. 235. [↑](#footnote-ref-351)
351. А. Луначарский. Театр и революционная Россия (Некоторые итоги и перспективы). — «Вестник искусств», 1922, № 1, с. 2. [↑](#footnote-ref-352)
352. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, с. 51. [↑](#footnote-ref-353)
353. Е. Г. Гимпельсон. «Военный коммунизм»…, с. 184. [↑](#footnote-ref-354)
354. Там же, с. 192 – 193. [↑](#footnote-ref-355)
355. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 43, с. 60. [↑](#footnote-ref-356)
356. Е. Г. Гимпельсон. «Военный коммунизм»…, с. 208. [↑](#footnote-ref-357)
357. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 40, с. 34. [↑](#footnote-ref-358)
358. Александр Блок. Собрание сочинений в 8‑ми т., т. 6, с. 278 – 279. [↑](#footnote-ref-359)
359. А. Г. Алексеев. Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде. Изд. 2‑е. М., 1972, с. 33. [↑](#footnote-ref-360)
360. Евг. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки. М., 1958, с. 337. [↑](#footnote-ref-361)
361. Юбилей «Вампуки». — «Театр и искусство», 1909, № 51, 20 декабря, с. 941. [↑](#footnote-ref-362)
362. См.: Сергей Бугославский. «Вампука» (К 1000‑му спектаклю в Москве в «Кривом зеркале»). — «Известия», 1927, № 117, 25 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-363)
363. В. В. Боровский. Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 419 – 420. [↑](#footnote-ref-364)
364. Александр Дейч. Голос памяти. Театральные впечатления и встречи. М., 1966, с. 104. [↑](#footnote-ref-365)
365. Э. Краснянский. Встречи в пути. Страницы воспоминаний. М., 1967, с. 80. [↑](#footnote-ref-366)
366. А. Луначарский. Русские спектакли в Париже. — «Современник», 1914, кн. 13 – 15, август, с. 262. [↑](#footnote-ref-367)
367. Н. Тамарин. Кривое зеркало. — «Театр и искусство», 1915, № 41, 11 октября, с. 749. [↑](#footnote-ref-368)
368. Н. Евреинов. Введение в монодраму. СПб., 1909, с. 8. [↑](#footnote-ref-369)
369. Владимир Подгорный. [Автобиография]. — В кн.: Актеры и режиссеры, с. 97. См. также: В. Подгорный. Творческий путь. — В кн.: Творчество в театре. Харьков, 1937, с. 51 – 52. [↑](#footnote-ref-370)
370. А. Р. Кугель (Homo novus). Листья с дерева. Воспоминания. Л., 1926, с. 207. [↑](#footnote-ref-371)
371. См.: Г. Крыжицкий. Лаборатория смеха. — «Театр», 1967, № 8, с. 110 – 120. [↑](#footnote-ref-372)
372. Николай Петров. 50 и 500. М., 1960, с. 51. [↑](#footnote-ref-373)
373. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, с. 365. [↑](#footnote-ref-374)
374. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 28. [↑](#footnote-ref-375)
375. Э. Краснянский. Встречи в пути, с. 85. [↑](#footnote-ref-376)
376. Такой способ общения со зрителем и воздействия, начинающегося в фойе воскресил Ю. П. Любимов в «предисловиях» к спектаклям Театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир», «А зори здесь тихие…». [↑](#footnote-ref-377)
377. Н. Шебуев. «Летучая мышь». — «Солнце России», 1913, № 15, апрель, с. 11. [↑](#footnote-ref-378)
378. См.: Н. Волков. Памяти А. Ф. Гейнц. — «Рабис», 1927, № 36, 20 сентября, с. 8. [↑](#footnote-ref-379)
379. G. Тифлисские письма. — «Рампа и жизнь», 1911, № 29, 17 июля, с. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-380)
380. Хроника. — «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 3, с. 160. [↑](#footnote-ref-381)
381. См.: К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, с. 364. [↑](#footnote-ref-382)
382. См.: Г. Поляновский. В. В. Барсова. М., 1975, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-383)
383. К. Ф. [Э. М. Бескин]. «Летучая мышь». — «Театральная газета», 1918, № 26 – 29, 21 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-384)
384. Б. С. Борисов. История моего смеха. М., 1929, с. 98. [↑](#footnote-ref-385)
385. «Летучая мышь». — «Наше время», 1918, № 131, 5 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-386)
386. «Летучая мышь». — «Известия», 1919, № 10, 16 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-387)
387. В мире искусства. — «Вечерние известия Московского Совета», 1919, № 354, 29 сентября, с. 4. [↑](#footnote-ref-388)
388. Н. О[всянников]. «Летучая мышь». Разлагающийся быт. — «Вечерние известия Московского Совета», 1919, № 378, 27 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-389)
389. Центротеатр. 20‑е заседание. — «Вестник театра», 1919, № 45, 9 – 14 декабря, с. 12. [↑](#footnote-ref-390)
390. «Летучая мышь». — «Вестник театра», 1920, № 64, 11 – 16 мая, с. 16. [↑](#footnote-ref-391)
391. М. З[агорский]. Летучая мышь. «Юбилейный спектакль». — «Вестник театра», 1920, № 57, 16 – 21 марта, с. 10. [↑](#footnote-ref-392)
392. См.: Арест Н. Ф. Балиева. — «Вестник театра», 1920, № 58, 23 – 28 марта, с. 13. [↑](#footnote-ref-393)
393. Владимир Швейцер. Диалог с прошлым. М., 1966, с. 83. [↑](#footnote-ref-394)
394. См.: Алексей Н. Толстой о русском театре. — «Жизнь искусства», 1920, № 643 – 645, 28 – 30 декабря, с. 1. [↑](#footnote-ref-395)
395. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 4. М., 1957, с. 236. [↑](#footnote-ref-396)
396. Б. С. Борисов. История моего смеха, с. 177 – 178. [↑](#footnote-ref-397)
397. Новая программа «Летучей мыши». — «Известия», 1920, № 290, 24 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-398)
398. А. В. «Летучая мышь». — «Вестник театра», 1921, № 82, 8 февраля, с. 13. [↑](#footnote-ref-399)
399. Садко [В. И. Блюм]. «Летучая мышь». — «Вечерние известия Московского Совета», 1919, № 357, 2 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-400)
400. А. «Женщина-змея». — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 14. [↑](#footnote-ref-401)
401. См.: Алексей Файко. Записки старого театральщика. — «Театр», 1975, № 9, с. 97. [↑](#footnote-ref-402)
402. См.: Александр Глузман. «Полезные зрелища и развлечения». — «Известия», 1921, № 26, 6 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-403)
403. Зритель. Распоясались (Из письма в редакцию). — «Коммунистический труд», 1921, № 468, 20 октября, с. 3. [↑](#footnote-ref-404)
404. Н. Е. Эфрос. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. М.‑Пг., 1918, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-405)
405. Н. И. Комаровская. Виденное и пережитое. Из воспоминаний актрисы. Л.‑М., 1965, с. 56. [↑](#footnote-ref-406)
406. См.: В. П. Веригина. Воспоминания. Л., 1974, с. 79. [↑](#footnote-ref-407)
407. См.: Николай Волков. Мейерхольд, т. 2. М.‑Л., 1929, с. 125 и сл.; К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 140 и сл.; А. Мацкин. Портреты и наблюдения, с. 284 и сл. [↑](#footnote-ref-408)
408. Вс. Мейерхольд. [Памяти Б. Г.  Казароза]. — В кн.: Казароза. М., 1930, с. 13. [↑](#footnote-ref-409)
409. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2. М.‑Л., 1932, с. 156 – 159. [↑](#footnote-ref-410)
410. Николай Петров. 50 и 500, с. 142. [↑](#footnote-ref-411)
411. См.: В. Пяст. Встречи. М., 1929, с. 125 – 175; Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 257 – 279. [↑](#footnote-ref-412)
412. Николай Петров. Годы молодые. — В кн.: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 360. Дневниковая запись Вахтангова фиксирует встречу в ночь на 26 марта 1912 года: «Был в “Бродячей собаке”. Просидел до 5 утра с Кокошкон Петровым» (там же, с. 29). [↑](#footnote-ref-413)
413. Цит. по кн.: Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец, с. 260. *Бобиш* — упоминавшийся балетмейстер Б. Г. Романов. [↑](#footnote-ref-414)
414. См.: К. Скоробогатов. Жизнь и сцена, с. 97 – 99. [↑](#footnote-ref-415)
415. В. П. Веригина. Воспоминания, с. 147. [↑](#footnote-ref-416)
416. М. М. Бонч-Томашевский. Пантомима А. Шницлера в «Свободном театре», — «Маски», 1913 – 1914, № 2, с. 52 – 53. [↑](#footnote-ref-417)
417. Андр. Л[евинсо]н. Так было, так будет (Открытие «Привала комедиантов»). — «Жизнь искусства», 1918, № 6, 4 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-418)
418. Александр Блок. Записные книжки, с. 441. [↑](#footnote-ref-419)
419. См., напр.: Вл. С[оловьев]. Петроградские театры. — «Аполлон», 1916, № 8, с. 58; Вл. С[оловьев] Петроградские театры за последние сезоны. — «Аполлон», 1917, № 2 – 3, с. 78. [↑](#footnote-ref-420)
420. Пав. Михайлов. Подвал. — «Биржевые ведомости», 1917, № 16212, 2 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-421)
421. Заявление Н. В. Петрова. — Там же. [↑](#footnote-ref-422)
422. М. Кузмин. Привал комедиантов. — «Жизнь искусства», 1918, № 40, 18 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-423)
423. «Би‑ба‑бо» (Открытие). — «Петроградский листок», 1917, № 6, 7 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-424)
424. Баньковский. Их театр. — «Жизнь искусства», 1918, № 20, 22 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-425)
425. Театр Разумного. — «Жизнь искусства», 1918, № 11, 12 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-426)
426. На новых путях. Московские театры в период революции. — «Вестник театра», 1919, № 33, 14 – 21 сентября, с. 5. [↑](#footnote-ref-427)
427. Закрытие театров миниатюр. — «Вестник театра», 1920, № 55, 2 – 7 марта, с. 12. [↑](#footnote-ref-428)
428. ЛГАОРСС, ф. 2551, д. 1497, лл. 66, 213. [↑](#footnote-ref-429)
429. Закрытие театров миниатюр. — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 60, 17 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-430)
430. «Вестник театра», 1920, № 58, 23 – 28 марта, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-431)
431. См.: Л. Субботин. Театр сатиры. — «Вестник театра», 1920, № 50, 29 января — 4 февраля, с. 6. [↑](#footnote-ref-432)
432. Центротеатр. 33‑е заседание. О театре сатиры. — «Вестник театра», 1920, № 59, 30 марта — 4 апреля, с. 11. [↑](#footnote-ref-433)
433. Театр сатиры. — «Вестник театра», 1920, № 54, 24 – 29 февраля с. 12. [↑](#footnote-ref-434)
434. ЦГАОР, ф. 2313, оп. 6, ед. хр. 24, л. 125 и об. [↑](#footnote-ref-435)
435. Е. А. Тяпкина. Моя театральная жизнь. — «Рабис», 1934, № 3, с. 28. [↑](#footnote-ref-436)
436. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, с. 107. [↑](#footnote-ref-437)
437. Некто Тоска по городовому. — «Обозрение театров», 1917, № 3597 – 3598, 21 – 22 ноября, с. 9. [↑](#footnote-ref-438)
438. И. Гриневская. Петроград. — «Рампа и жизнь», 1918, № 14, 7 апреля, с. 13. [↑](#footnote-ref-439)
439. А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, с. 780 – 781. [↑](#footnote-ref-440)
440. А. Февральский. Первомайские театральные агитки. Маяковский в 1920 г. — «Советское искусство», 1931, № 21, 28 апреля, с. 2. [↑](#footnote-ref-441)
441. П. Марков. Правда театра. М., 1965, с. 235. [↑](#footnote-ref-442)
442. Речь В. Э. Мейерхольда. — «Вестник театра», 1921, № 80 – 81, 27 января, с. 11. [↑](#footnote-ref-443)
443. В сезоне 1920/21 года, кроме Театра РСФСР‑1, которым руководил Мейерхольд, в Москве работали Театр РСФСР‑2 (б. Незлобина), Театр РСФСР‑3 (б. Корш), Театр РСФСР‑4 (б. Студия имени Ф. И. Шаляпина). В начале 1921 года, с передачей их из Наркомпроса в ведение Отдела народного образования Моссовета (МОНО), они соответственно именовались театрами МОНО. Московский Теревсат был включен в эту категорию и с 17 марта 1921 года до конца сезона именовался Театром МОНО‑5. [↑](#footnote-ref-444)
444. См.: А. Рославлев [Некролог]. — «Вестник театра». 1920, № 75, 30 ноября, с. 16. [↑](#footnote-ref-445)
445. A. Robin. Письмо из Николаева. — «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа, с. 10. [↑](#footnote-ref-446)
446. Гр. Этингоф. Грозненский «Теревсат». — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88, 5 апреля, с. 9. [↑](#footnote-ref-447)
447. Преломление «октября» в Калужском театре революционной сатиры. — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 7. [↑](#footnote-ref-448)
448. К. Бедлинский. Творившие бурю и натиск. — «Театр», 1972, № 11, с. 109. См. также: К. Бедлинский. Драматург Теревсата. — «Знамя», Калуга, 1974, № 193, 18 августа, с. 3. [↑](#footnote-ref-449)
449. Владимир Швейцер. Диалог с прошлым, с. 85. [↑](#footnote-ref-450)
450. См.: Азербайджан. — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88, 5 апреля, с. 8. [↑](#footnote-ref-451)
451. Подробнее см.: Е. Перегудова. Бакинский рабочий театр. — В кн.: Вопросы театра. М., 1965, с. 250 – 259. [↑](#footnote-ref-452)
452. См.: Сатирнатеревсат. — «Вестник театра», 1921, № 82, 8 февраля, с. 7. [↑](#footnote-ref-453)
453. Б. Рославлев. Письма из Сибири. — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88, 5 апреля, с. 7. [↑](#footnote-ref-454)
454. См.: Михаил Пустынин. Театр шумного сегодня. — «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», 1918, № 9, 28 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-455)
455. См.: А. Сумароков. Без грима. Киев, 1961, с. 270 – 271. [↑](#footnote-ref-456)
456. Марк Шагал. Письмо из Витебска. — «Искусство коммуны», 1918, № 3, 22 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-457)
457. Яков Черняк. Витебск. — «Искусство коммуны», 1918, № 2, 15 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-458)
458. См.: Воспоминания М. Я. Пустынина. — В кн.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917 – 1921, с. 185 – 186. [↑](#footnote-ref-459)
459. Садко [В. И. Блюм]. Теревсат. — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-460)
460. Витебский театр революционной сатиры. — «Вестник театра», 1920, № 59, 30 марта — 4 апреля, с. 16. [↑](#footnote-ref-461)
461. Е. Херсонская. Молодые ростки сатиры. — «Вестник театра», 1920, № 60, 12 – 18 апреля, с. 5. [↑](#footnote-ref-462)
462. Г. Ярон. О любимом жанре. Изд. 2‑е. М., 1963, с. 122. [↑](#footnote-ref-463)
463. Театр революционной сатиры. — «Известия», 1920, № 105, 16 мая, с. 2. См. также: Спектакль «Революционной сатиры». — «Коммунистический труд», 1920, № 46, 16 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-464)
464. «Коммунистический труд», 1920, № 68, 13 июня, с. 2. [↑](#footnote-ref-465)
465. Агит-трамвай. — «Известия», 1920, № 140, 29 июня, с. 2. [↑](#footnote-ref-466)
466. Л. Сосновский. «Теревсат». — «Правда», 1920, № 207, 18 сентября, с. 1. [↑](#footnote-ref-467)
467. Л. Сосновский. «Антанта отравилась…» — «Беднота», 1920, № 683, 21 июля, с. 3. [↑](#footnote-ref-468)
468. См.: «Теревсат». — «Известия», 1920, № 226, 10 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-469)
469. В. И. Б[люм]. О буржуазном наследстве. — «Вестник театра», 1920, № 70, 9 – 17 октября, с. 9. [↑](#footnote-ref-470)
470. «Теревсат». — «Известия», 1920, № 231, 16 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-471)
471. Искусство. — «Коммунистический труд», 1920, № 174, 19 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-472)
472. В. Вишневский. Театр и война. — «Советское искусство», 1932, № 9, 21 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-473)
473. Евгений Кузнецов. «Планетарные размеры» и быт. — «Жизнь искусства», 1920, № 530 – 531, 14 – 15 августа, с. 1. [↑](#footnote-ref-474)
474. З. Г. Дальцев. Москва, 1917 – 1923. — В кн.: У истоков, с. 198. Действия М. А. Разумного иногда ошибочно приписывают кинорежиссеру А. Е. Разумному, также работавшему в Московском Теревсате. В предисловии к книге воспоминаний последнего историк кино С. С. Гинзбург напрасно сообщил, будто А. Е. Разумный «был организатором и руководителем» Московского Теревсата. См.: Александр Разумный. У истоков…, с. 7. Некоторые неточности в этой связи содержит и текст мемуаров. [↑](#footnote-ref-475)
475. См.: Михаил Разумный. Контр-теревсатникам! — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, 1 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-476)
476. М. Дебольский. Театральная работа на пароходе «Красная звезда» ВЦИК. — «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа, с. 23. [↑](#footnote-ref-477)
477. См.: Московский день. — «Театральная Москва», 1921, № 4, 7 – 10 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-478)
478. Садко [В. И. Блюм]. Теревсат. — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-479)
479. Садко [В. И. Блюм]. Теревсат. Вторая программа. — «Вестник театра», 1921, № 85 – 86, 15 марта, с. 13. [↑](#footnote-ref-480)
480. А. Абр[амов]. О Теревсате — «Труд», 1921, № 49, 20 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-481)
481. З. Г. Дальцев. Москва, 1917 – 1923 — В кн.: У истоков, с. 201. [↑](#footnote-ref-482)
482. Там же, с. 198. [↑](#footnote-ref-483)
483. Садко [В. И. Блюм]. Теревсат, — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-484)
484. К. Скоробогатов. Жизнь и сцена, с. 117. [↑](#footnote-ref-485)
485. З. Г. Дальцев. Москва, 1917 – 1923. — В кн.: У истоков, с. 201. [↑](#footnote-ref-486)
486. Обследование «Теревсата». — «Вестник работников искусств», 1920, № 2 – 3, ноябрь — декабрь, с. 106. [↑](#footnote-ref-487)
487. Обследование Теревсата. — «Вестник театра», 1920, № 76 – 77, 14 декабря, с. 23. [↑](#footnote-ref-488)
488. См.: Теревсат. — «Известия», 1920, № 289, 23 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-489)
489. Н. Н—ов. Новая программа у Теревсата. — «Коммунистический труд» 1921, № 257, 30 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-490)
490. Садко [В. И. Блюм]. Теревсат. Вторая программа. — «Вестник театра», 1921, № 85 – 86, 15 марта, с. 13. [↑](#footnote-ref-491)
491. З. Г. Дальцев. Москва, 1917 – 1923. — В кн.: У истоков, с. 202. [↑](#footnote-ref-492)
492. А. Абр[амов]. В защиту нового театра. — «Труд», 1921, № 42, 12 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-493)
493. Леонид Утесов. Записки актера. М.‑Л., 1939, с. 78. [↑](#footnote-ref-494)
494. З. Г. Дальцев. Москва, 1917 – 1923. — В кн.: У истоков, с. 202. [↑](#footnote-ref-495)
495. В. И. Б[люм]. Теревсат. «Путешествие Бульбуса 17 – 21». — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 14. [↑](#footnote-ref-496)
496. К. Ландер. Наша театральная политика, с. 12. [↑](#footnote-ref-497)
497. А. Абр[амов]. Театральный Октябрь и рабочий. — «Труд», 1921, № 32, 30 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-498)
498. С. Гиринис. «Халтура» спецов. — «Труд», 1921, № 39, 8 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-499)
499. Ар. Гайстер. Стоит посмотреть самим. — «Труд», 1921, № 126, 3 августа, с. 4. [↑](#footnote-ref-500)
500. И. Амский. Теревсат. — «Известия», 1921, № 183, 19 августа, с. 2. [↑](#footnote-ref-501)
501. Л. Утесов. С песней по жизни. Под ред. Ю. Дмитриева. М., 1961, с. 92. [↑](#footnote-ref-502)
502. А. А[брамов]. В «Аквариуме». — «Труд», 1921. № 84, 8 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-503)
503. Московский день. — «Театральная Москва», 1921, № 4, 7 – 10 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-504)
504. Масткомдрам. — «Экран», 1921, № 5, 7 – 10 ноября, с. 6. [↑](#footnote-ref-505)
505. Рафаил. Необходимая поправка. — «Правда», 1921, № 98, 8 мая, с. 2. [↑](#footnote-ref-506)
506. N. Никитский театр. «Поташ и Перламутр». — «Экран», 1921, № 1, 29 – 30 октября, с. 6. [↑](#footnote-ref-507)
507. «Искусство и труд», 1922, № 2, 15 января, стлб. 11. [↑](#footnote-ref-508)
508. Демьян Бедный. Полное собрание сочинений, т. 6. М.‑Л., 1927, с. 122. [↑](#footnote-ref-509)
509. К. Стек. Карандашом. — «Театральная Москва», 1921, № 4, 7 – 10 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-510)
510. Борис Песис. Город в кольце (Московский «Ренессанс»). — «Искусство и труд», 1921, № 1, 29 ноября, стлб. 11. [↑](#footnote-ref-511)
511. Всеволод Вишневский. Театр и война. — «Театр», 1973, № 8, с. 53. [↑](#footnote-ref-512)
512. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 98. [↑](#footnote-ref-513)
513. Алекс. Абр[амов]. «Город в кольце» Минина. — «Театральная Москва», 1921, № 2, 1 – 3 ноября, с. 6. [↑](#footnote-ref-514)
514. См.: А. А[брамов]. В Доме печати. «Город в кольце» и «Лена». — «Театральная Москва», 1921, № 3, 4 – 6 ноября, с. 6. [↑](#footnote-ref-515)
515. Анатолий Кин. Теревсат. «Город в кольце». — «Экран», 1921, № 1, 29 – 30 октября, с. 5. [↑](#footnote-ref-516)
516. В Комарденков. Дни минувшие (Из воспоминаний художника). М., 1972, с. 88 – 89. [↑](#footnote-ref-517)
517. С. «Город в кольце» тов. Минина. — «Известия», 1921, № 235, 20 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-518)
518. См.: Лорензаччио. У рампы. — «Экран», 1922, № 26, 21 марта, с. 16. [↑](#footnote-ref-519)
519. М. Д. «Город в кольце» (Открытие спектаклей рабочего театра БОНО и Баксовета). — «Бакинский рабочий», 1923, № 243, 28 октября, с. 5. [↑](#footnote-ref-520)
520. В. Р. Гардин. Воспоминания, т. 1. 1912 – 1921. М., 1949, с. 181. [↑](#footnote-ref-521)
521. Эм. М[индлин]. Теревсат. «Железная пята». — «Экран», 1922, № 17, 3 – 5 января, с. 7. [↑](#footnote-ref-522)
522. О. Б. «Железная пята». — «Театральная Москва», 1922, № 22, 7 – 15 января, с. 7. [↑](#footnote-ref-523)
523. О. Брик. Агит-холл. — «Эрмитаж», 1922, № 4, 7 – 12 июня, с. 5. [↑](#footnote-ref-524)
524. Теревсат — «Экран», 1922, № 22, 21 – 28 февраля, с. 14. [↑](#footnote-ref-525)
525. Лев Колпакчи. «Овод» в Теревсате. — «Кооперативное дело», 1922, № 61, 14 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-526)
526. Николай Львов. «Овод» (Теревсат) — «Театральная Москва», 1922, № 35 – 36, 17 – 23 апреля, с. 20. [↑](#footnote-ref-527)
527. Художественная летопись за апрель. — «Вестник искусств», 1922, № 5, с. 40. [↑](#footnote-ref-528)
528. М. Загорский. Открытое письмо Э. Бескину. — «Театральная Москва», 1922, № 42, 30 мая — 5 июня, с. 13. [↑](#footnote-ref-529)
529. Садко [В. И. Блюм]. «Краса Демидрона» (Историко-литературная справка). — «Театральная Москва», 1922, № 43, 7 – 11 июня, с. 11. [↑](#footnote-ref-530)
530. Ф. Фальковский. Теревсат. «Россия № 2» (Новая пьеса Т. Майской). — «Известия», 1922, № 112, 21 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-531)
531. Владимир Блюм. Без театральной политики. — «Театральная Москва», 1922, № 42, 30 мая — 5 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-532)
532. См.: Влад. Масс. По Сеньке шапка… (О «новом» зрителе). — Там же, с. 5. [↑](#footnote-ref-533)
533. М. К[риницкий]. «Россия № 2» в Теревсате. — «Рабочая Москва», 1922, № 85, 21 мая, с. 6. [↑](#footnote-ref-534)
534. Лорензаччио. У рампы. — «Эрмитаж», 1922, № 3, 30 мая — 5 июня, с. 14. [↑](#footnote-ref-535)
535. Садко [В. И. Блюм]. «Россия № 2» в Теревсате. — «Правда», 1922, № 114, 24 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-536)
536. Теревсат. — «Эрмитаж», 1922, № 5, 13 – 19 июня, с. 15; Московский день. — «Театральная Москва», 1922, № 43, 7 – 11 июня, с. 15 и № 51, 1 – 6 августа, с. 12. [↑](#footnote-ref-537)
537. Н. Захаров-Мэнский. Пути Теревсата. — «Сегодня», 1922, № 7, 31 октября — 5 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-538)
538. См.: Е. Уварова. Пятнами красок и звоном лозунгов. — «Советская эстрада и цирк», 1967, № 5, с. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-539)
539. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 1. М., 1963, с. 207. [↑](#footnote-ref-540)
540. Всеволод Мейерхольд. Да здравствует жонглер! — «Эхо цирка», 1917, № 3, 1 августа, с. 3. [↑](#footnote-ref-541)
541. Луначарский. Задача обновленного цирка. — «Вестник театра», 1919, № 3, 8 – 9 февраля, с. 6. [↑](#footnote-ref-542)
542. Б. Ром[ашов]. Театральные опыты в цирке. Период 1918 – 1921 гг. — «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий», 1923, вып. 2 – 3, январь, с. 86. [↑](#footnote-ref-543)
543. Ю. Дмитриев. Эстрада и цирк глазами влюбленного. М., 1971, с. 154. [↑](#footnote-ref-544)
544. Там же, с. 22. [↑](#footnote-ref-545)
545. 2‑й государственный цирк. — «Вестник театра», 1919, № 42, 18 – 23 ноября, с. 11. [↑](#footnote-ref-546)
546. Виталий Лазаренко. Из воспоминаний клоуна. — «Огонек», 1939, № 1, с. 21. [↑](#footnote-ref-547)
547. Ю. Дмитриев. Эстрада и цирк глазами влюбленного, с. 26. [↑](#footnote-ref-548)
548. Н. Тамарин. Курсы Поллак. — «Театр и искусство», 1909, № 51, 20 декабря, с. 940. [↑](#footnote-ref-549)
549. Народный театр. Сб. статей. Л., 1974, с. 4. [↑](#footnote-ref-550)
550. Там же. [↑](#footnote-ref-551)
551. Сергей Радлов. Статьи о театре. 1918 – 1922. Пг., 1923, с. 58 – 59. [↑](#footnote-ref-552)
552. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 320. [↑](#footnote-ref-553)
553. В. М[улин]. «Мятежники» («Ученик дьявола») Бернарда Шоу. Театр «Дома рабочих». — «Петроградская правда», 1918, № 136, 30 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-554)
554. Центротеатр. 7‑е заседание. — «Вестник театра», 1919, № 36, 7 – 12 октября, с. 10. [↑](#footnote-ref-555)
555. Театрал. У В. Э. Мейерхольда. — «Петербургская газета», 1908, № 270, 1 октября, с. 5. [↑](#footnote-ref-556)
556. ЛГАОРСС, ф. 4463, оп. 1, д. 27, л. 2. [↑](#footnote-ref-557)
557. Эрмитажный театр. — «Жизнь искусства», 1919, № 201, 29 июля, с. 1. [↑](#footnote-ref-558)
558. А. Л[евинсо]н. «Дерево превращений». — «Жизнь искусства», 1919, № 74, 8 февраля, с. 1. [↑](#footnote-ref-559)
559. См.: «Саламинский бой». — «Жизнь искусства», 1919, № 85, 25 февраля, с. 2; см. также: «Саламинский бой» (К постановке в театре «Студия»), — «Жизнь искусства», 1919, № 114, 9 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-560)
560. Сергей Радлов. Несколько хронологических данных. — «Жизнь искусства», 1920, № 428, 20 апреля, с. 2. [↑](#footnote-ref-561)
561. См.: К. Марджанов. Народ — герой пьесы. — «Пламя», 1919, № 67, 19 октября, с. 13. [↑](#footnote-ref-562)
562. См.: М. Кузмин. Фуэнте Овехуна. — «Жизнь искусства», 1919, № 302, 26 ноября, с. 1. [↑](#footnote-ref-563)
563. А. Февральский. «Народ — герой пьесы». — «Театр», 1972, № 6, с. 93. [↑](#footnote-ref-564)
564. Хроника. — «Жизнь искусства», 1919, № 265 – 266, 11 – 12 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-565)
565. Вс. М[ейерхольд]. «В приемах импровизации». — В кн.: Вс. Мейерхольд и Ю. Бонди. Алинур. Сказка в 3 действиях, с прологом и эпилогом. Пг., 1919, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-566)
566. А. А. Гвоздев, Адр. Пиотровский. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. — В кн.: История советского театра, т. 1. Л., 1933, с. 208. [↑](#footnote-ref-567)
567. Евгений Аре. Замок на песке. — «Жизнь искусства», 1919, № 163 – 164, 14 – 15 июня, с. 2. [↑](#footnote-ref-568)
568. Центротеатр. 10‑е заседание. — «Вестник театра», 1919, № 38, 21 – 26 октября, с. 11. [↑](#footnote-ref-569)
569. Центротеатр. 17‑е заседание. — «Вестник театра», 1919, № 43, 25 – 30 ноября, с. 10. [↑](#footnote-ref-570)
570. Центротеатр. 20‑е заседание. — «Вестник театра», 1919, № 45, 9 – 14 декабря, с. 11. [↑](#footnote-ref-571)
571. ЛГАОРСС, ф. 2551, оп. 1, д. 2414, л. 3. [↑](#footnote-ref-572)
572. Ю. Анненков. Веселый санаторий. — «Жизнь искусства», 1919, № 282 – 283, 1 – 2 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-573)
573. Ю. Анненков. Кризис эстрады. — «Жизнь искусства», 1920, № 494 – 495, 3 – 4 июля, с. 1. [↑](#footnote-ref-574)
574. Дом печати. — «Известия», 1921, № 83, 17 апреля, с. 2; «Театр до конца». — «Жизнь искусства», 1921, № 724 – 726, 23 – 26 апреля, с. 1. [↑](#footnote-ref-575)
575. Юрий Анненков. Театр до конца. — «Дом искусств», 1921, № 2, с. 73. [↑](#footnote-ref-576)
576. Юрий Анненков. Театр без прикладничества. — «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа, с. 6. [↑](#footnote-ref-577)
577. Ю. Анненков. Кризис эстрады. — «Жизнь искусства», 1920, № 494 – 495, 3 – 4 июля, с. 1. [↑](#footnote-ref-578)
578. Виктор Шкловский. Дополненный Толстой. — «Жизнь искусства», 1919, № 259 – 260, 4 – 5 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-579)
579. Виктор Шкловский. Народная комедия и «Первый винокур». — «Жизнь искусства», 1920, № 425 – 427, 17 – 19 апреля, с. 1. [↑](#footnote-ref-580)
580. Н. Н[оско]в. «Первый винокур». — «Жизнь искусства», 1919, № 250, 24 сентября, с. 1. [↑](#footnote-ref-581)
581. Хроника. — «Жизнь искусства», 1920, № 367, 10 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-582)
582. Сергей Радлов. О комическом театре и публике (Размышления в театре Сабурова). — «Новые ведомости», веч. вып., 1918, № 39, 4 апреля, с. 8. [↑](#footnote-ref-583)
583. С. Ц[ыбульский]. «Менехмы» Плавта на сцене Зимнего Водевиля в Народном доме в Петрограде. — «Гермес», т. 22, 1918, январь — июль, с. 117 – 118. [↑](#footnote-ref-584)
584. Плавт в масках. — «Красная газета», веч. вып., 1928, № 112, 24 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-585)
585. А. Гвоздев. Игра в масках. — «Красная газета», веч. вып., 1928, № 115, 27 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-586)
586. См.: С. М[окуль]ский. «Близнецы» Плавта. — «Жизнь искусства», 1928, № 18, 1 мая, с. 12; Н. В[ерховский]. Театр ТСИ. — «Рабочий и театр», 1928, № 21, 20 мая, с. 8. [↑](#footnote-ref-587)
587. Театр экспериментальных постановок. — «Временник Тео Наркомпроса», вып. 1, 1918, ноябрь, с. 30. [↑](#footnote-ref-588)
588. См.: А. Луначарский. Социализм и искусство. — В кн.: «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 40. [↑](#footnote-ref-589)
589. Н. Г. Виноградов-Мамонт. Красноармейское чудо. Л., 1972, с. 84. [↑](#footnote-ref-590)
590. Сергей Радлов. Десять лет в театре. Л., 1929, с. 176 – 177, 179. [↑](#footnote-ref-591)
591. См.: А. Мовшенсон. Цвет и плоская декорация. В. М. Ходасевич. — «Жизнь искусства», 1920, № 556, 14 сентября, с. 1. [↑](#footnote-ref-592)
592. Сергей Радлов. Театр народной комедии. Ответ друзьям. — «Жизнь искусства», 1920, № 410 – 412, 27 – 29 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-593)
593. Сергей Радлов. К пятилетию государственных театров Петрограда. — «Жизнь искусства», 1923, № 8, 27 февраля, с. 9. [↑](#footnote-ref-594)
594. См: А. Рыков. Народная комедия. — В кн.: «Зеленая птичка», Пг., 1922, с. 165. [↑](#footnote-ref-595)
595. Сергей Радлов. Театр народной комедии. Ответ друзьям. — «Жизнь искусства», 1920, № 410 – 412, 27 – 29 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-596)
596. Юрий Анненков. Театр до конца. — «Дом искусств», 1921, № 2, с. 65. [↑](#footnote-ref-597)
597. Конст. Державин. Актер и цирк. — «Жизнь искусства», 1920, № 413, 30 марта, с. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-598)
598. Конст. Державин. Искусство цирка в сценической композиции. — «Жизнь искусства», 1920, № 415, 1 апреля, с. 2. [↑](#footnote-ref-599)
599. Евгений Кузнецов. Петербургские письма. IX. Многогранное искание (Еще о цирковой комедии). — «Вестник театра», 1920, № 55, 2 – 7 марта, с. 13. [↑](#footnote-ref-600)
600. Вл. Н. Соловьев. «Невеста мертвеца». — «Жизнь искусства», 1920, 343, 15 января, с. 2. [↑](#footnote-ref-601)
601. Евгений Кузнецов. Петербургские письма. VII. «Цирковая комедия». — «Вестник театра», 1920, № 52, 10 – 15 февраля, с. 15. [↑](#footnote-ref-602)
602. Александр Беленсон. «Вторая дочь банкира» (Театр народной комедии). — «Жизнь искусства», 1920, № 432 – 434, 24 – 26 апреля, с. 1. [↑](#footnote-ref-603)
603. Е. К[узнецов]. Цирковая комедия. — «Красная газета», 1920, № 38, 19 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-604)
604. Евгений Кузнецов. Пути и перепутья («Невеста мертвеца». — «Обезьяна-доносчица»). — «Жизнь искусства», 1920, № 403 – 405, 20 – 22 марта, с. 1. [↑](#footnote-ref-605)
605. «Советский цирк. 1918 – 1938». Под ред. Евг. Кузнецова. Л.‑М., 1938, с. 94. [↑](#footnote-ref-606)
606. Вл. Соловьев. «Султан и черт» (Театр народной комедии). — «Жизнь искусства», 1920, № 406, 23 марта, с. 1. [↑](#footnote-ref-607)
607. Конст. Державин. Искусство цирка в сценической композиции. — «Жизнь искусства», 1920, № 415, 1 апреля, с. 2. [↑](#footnote-ref-608)
608. Александр Беленсон. Черт в ступе (Почти импровизация). — «Жизнь искусства», 1920, № 417 – 418, 3 – 4 апреля, с. 2. [↑](#footnote-ref-609)
609. Письмо в редакцию. — «Жизнь искусства», 1920, № 361, 3 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-610)
610. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 39, с. 308. [↑](#footnote-ref-611)
611. «Советский цирк. 1918 – 1938», с. 96. [↑](#footnote-ref-612)
612. В. Чадаев. Из‑за деревьев леса не видящие (К постановке пьесы Горького «Работяга Словотёков»). — «Красная газета», 1920, № 134, 20 июня, с. 3. [↑](#footnote-ref-613)
613. Нельзя не согласиться в этом с И. С. Эвенговым (см. его книгу: «Сила сарказма». Л., 1973, с. 300 – 303). [↑](#footnote-ref-614)
614. «Советский цирк. 1918 – 1938», с. 96. [↑](#footnote-ref-615)
615. Валентина Ходасевич. Таким я знала Горького. — «Новый мир», 1968, № 3, с. 24. [↑](#footnote-ref-616)
616. Снятие пьесы. — «Красная газета», 1920, № 135, 22 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-617)
617. В. И. Б[люм]. Из столичного репертуара. — «Вестник театра», 1920 № 71, 22 октября, с. 18. [↑](#footnote-ref-618)
618. Евг. Замятин. Я боюсь. — «Дом искусств», 1921, № 1, с. 45. [↑](#footnote-ref-619)
619. К. Миклашевский. Что такое импровизация. — «Жизнь искусства». 1920, № 610 – 612, 19 – 21 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-620)
620. Адр. Пиотровский. Театр народной комедии. — «Жизнь искусства», 1920, № 487, 25 июня, с. 1. [↑](#footnote-ref-621)
621. Джек. Театр народной комедии. — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 176, 10 августа, с. 2. [↑](#footnote-ref-622)
622. А. Д[орохов]. Прогулка в прошлое (На первом «дне воспоминаний» в Институте истории искусств). — «Красная газета», веч. вып., 1926, № 278, 23 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-623)
623. Е. Кузнецов. «Любовь и золото» (Театр «Народной комедии»). — «Жизнь искусства», 1921, № 669 – 671, 5 – 8 февраля, с. 1. [↑](#footnote-ref-624)
624. Сергей Радлов. Театры Возрождения и возрождение театра. — «Жизнь искусства», 1920, № 607, 12 ноября, с. 1. [↑](#footnote-ref-625)
625. Виктор Шкловский. Шекспир на подмостках Железного зала. — «Жизнь искусства», 1920, № 610 – 612, 19 – 21 ноября, с. 1. [↑](#footnote-ref-626)
626. А. Мовшенсон. Правильный путь (Еще о «Виндзорских проказницах»). — «Жизнь искусства», 1920, № 625 – 627, 7 – 9 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-627)
627. Г. Гурьев. Настоящий Шекспир. — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 256, 15 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-628)
628. «Виндзорские проказницы». — «Жизнь искусства», 1920, № 607, 12 ноября, с. 1. [↑](#footnote-ref-629)
629. С. Мокульский. О театре. М., 1963, с. 412. [↑](#footnote-ref-630)
630. Л. Никулин. О двух полюсах. — «Вестник театра», 1920, № 59, 30 марта — 4 апреля, с. 7. [↑](#footnote-ref-631)
631. А. Мовшенсон. «Проделки Смеральдины» (Театр народной комедии). — «Жизнь искусства», 1920, № 643 – 645, 28 – 30 декабря, с. 1. [↑](#footnote-ref-632)
632. К постановке «Проделок Смеральдины» в Железном зале (Беседа с Вл. Н. Соловьевым). — «Жизнь искусства», 1920, № 640 – 642, 24 – 26 декабря, с. 1. [↑](#footnote-ref-633)
633. См.: А. Мовшенсон. Цирк (Открытие зимнего сезона). — «Жизнь искусства», 1920, № 584 – 585, 16 – 17 октября, с. 1. [↑](#footnote-ref-634)
634. О дальнейшем пути актера см.: Р. Славский. Жорж Дельвари. — «Советская эстрада и цирк», 1968, № 12, с. 27. [↑](#footnote-ref-635)
635. А. С. Серж. Письмо в редакцию. — «Жизнь искусства», 1921, № 727 – 729, 11 – 13 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-636)
636. Конст. Державин, А. Мовшенсон, А. С. Серж. Отрицание цирка. — «Вестник театра», 1921, № 82, 8 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-637)
637. В коллективах. — «Вестник театра и искусства», 1921, № 2, 5 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-638)
638. Сергей К. Письма из Петрограда (Письмо первое). — «Вестник искусств», 1922, № 1, с. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-639)
639. См.: Евгений Кузнецов. Народная комедия (Некролог). — «Красная газета», 1922, № 19, 26 января, с 6. [↑](#footnote-ref-640)
640. А. В. Луначарский. — Собрание сочинений, т. 3, с. 127. Позже Луначарский замечал: «Я помню, какое великое впечатление производила игра цирковых артистов в Народном доме в Ленинграде» (А. Луначарский. О цирках. — «Жизнь искусства», 1925, № 3, 20 января, с. 9 – 10). [↑](#footnote-ref-641)
641. Адр. Пиотровский. Театр народной комедии. — «Жизнь искусства», 1920, № 482 – 483, 19 – 20 июня, с. 2. [↑](#footnote-ref-642)
642. См.: Коллектив киноартистов. — «Петроградская правда», 1922, № 123, 4 июня, с. 5. [↑](#footnote-ref-643)
643. Сергей Радлов. К пятилетию государственных театров Петрограда. — «Жизнь искусства», 1923, № 8, 27 февраля, с. 9. [↑](#footnote-ref-644)
644. См.: Постановка «Клопа». — «Жизнь искусства», 1929, № 45, 11 ноября, с. 12. [↑](#footnote-ref-645)
645. А. Дорохов. «Москва горит». — «Рабочий и театр», 1931, № 8 – 9, 1 апреля, с. 16. [↑](#footnote-ref-646)
646. Кандид. Без радости (Петроградские строки). — «Экран», 1921, № 3, 3 – 4 ноября, с. 7. [↑](#footnote-ref-647)
647. Открытие государственного театра Вольной комедии. — «Петроградская правда», 1920, № 252, 10 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-648)
648. См.: Театр Политсатиры. — «Жизнь искусства», 1920, № 534 – 535, 19 – 20 августа, с. 1. [↑](#footnote-ref-649)
649. «Театр Сатиры». — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 129, 15 июня, с. 2. [↑](#footnote-ref-650)
650. Д. Открытие театра сатиры. — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 149, 8 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-651)
651. Евгений Кузнецов. «Планетарные размеры» и быт (Вместо рецензии о «2‑й сатириаде»). — «Жизнь искусства», 1920, № 530 – 531, 14 – 15 августа, с. 1. [↑](#footnote-ref-652)
652. Театр политсатиры. — «Жизнь искусства», 1920, № 523, 6 августа, с. 1. [↑](#footnote-ref-653)
653. Л. Никулин. «Театр вольной комедии». — «Жизнь искусства», 1920, № 575, 6 октября, с. 1. [↑](#footnote-ref-654)
654. Л. Никулин. Кощунство или очередное задание. — «Петроградская правда», 1920, № 258, 17 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-655)
655. Н. Стрельников. Открытие «Вольной комедии». — «Жизнь искусства», 1920, № 608 – 609, 17 – 18 ноября, с. 1. [↑](#footnote-ref-656)
656. М. Волков. Театр Вольной комедии. — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 259, 18 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-657)
657. Крылов. О театрах революционной сатиры. — «Жизнь искусства», 1920, № 637 – 639, 21 – 23 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-658)
658. Л. Арнс. Вольная комедия (Вторая программа). — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 275, 7 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-659)
659. М. Кузмин. «Вольная комедия». — «Жизнь искусства», 1921, № 653 – 654, 12 – 13 января, с. 1. [↑](#footnote-ref-660)
660. День Первого Мая в Петрограде. — «Петроградская правда», 1921, № 96, 4 мая, с. 1. [↑](#footnote-ref-661)
661. Николай Петров. 50 и 500, с. 214 – 215. [↑](#footnote-ref-662)
662. Евг. Гершуни. Рассказываю об эстраде. Л., 1968, с. 227. [↑](#footnote-ref-663)
663. См.: Н. Евреинов. Сцена театра и сцена жизни (К постановке пьесы «Самое главное» в «Вольной комедии»). — «Жизнь искусства», 1920, № 640 – 642, 24 – 26 декабря, с. 1. [↑](#footnote-ref-664)
664. См.: Адр. Пиотровский. Перелом. — «Жизнь искусства», 1922, № 1, 3 января, с. 13. [↑](#footnote-ref-665)
665. Адр. Пиотровский. Театры, которых уже нет… Листки воспоминаний. — «Рабочий и театр», 1932, № 29 – 30, ноябрь, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-666)
666. Виктор Шкловский. Рыбу ножом… — «Жизнь искусства», 1921. № 780 – 785, 19 – 24 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-667)
667. Николай Петров. 50 и 500, с. 209. [↑](#footnote-ref-668)
668. Михаил Разумный. Контр-теревсатникам! — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, 1 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-669)
669. Н. Ромашкин. Наши театры (Итоги театрального сезона). — «Красная газета», 1921, № 123, 9 июня, с. 4. [↑](#footnote-ref-670)
670. Л. Никулин. Петербургские письма. — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, 1 мая, с. 12. [↑](#footnote-ref-671)
671. Н. Н. Евреинов (К его возвращению в Петербург). — «Жизнь искусства», 1920, № 552, 9 сентября, с. 1. [↑](#footnote-ref-672)
672. Л. Арнс. Mesalliance в «Вольной комедии». — «Жизнь искусства», 1921, № 814, 25 октября, с. 1. [↑](#footnote-ref-673)
673. Г. «Всемирный конкурс остроумия» («Вольная комедия»). — «Вестник театра и искусства», 1921, № 3, 11 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-674)
674. Л. Арнс. «Мировой конкурс остроумия» (Вольная комедия). — «Жизнь искусства», 1921, № 817, 15 ноября, с. 1. [↑](#footnote-ref-675)
675. Илья Обломов. Юбилей Н. Н. Евреинова. — «Вестник театра и искусства», 1922, № 4, 13 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-676)
676. А. Лев. Спектакль из произведений Н. Н. Евреинова (Вольная комедия). — «Жизнь искусства», 1922, № 3, 17 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-677)
677. Г. Крыжицкий. Режиссерские портреты. М.‑Л., 1928, с. 47. [↑](#footnote-ref-678)
678. В. Черний. Евреиновская неделя (Свободный театр). — «Жизнь искусства», 1922, № 27, 11 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-679)
679. А. Л. По маленьким театрам. — «Вестник театра и искусства», 1922, № 34, 13 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-680)
680. В Свободном театре. — «Музыка и театр», 1922, № 6, 31 октября, с. 7. [↑](#footnote-ref-681)
681. Кривой Джимми. Беседа с Н. Н. Евреиновым. — «Зрелища», 1922, № 4, 18 – 24 сентября, с. 17. [↑](#footnote-ref-682)
682. Мих. К[ольцов]. «Кривой Джимми». — «Правда», 1922, № 228, 10 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-683)
683. См.: Виктор Эрманс. Кривой Джимми. — «Зрелища», 1923, № 21, 24 – 29 января, с. 18. [↑](#footnote-ref-684)
684. Василий Каменский. Книга о Евреинове. Пг., 1917, с. 54. [↑](#footnote-ref-685)
685. Вс. Мейерхольд. [Рец.] Василий Каменский. Книга о Евреинове… — «Биржевые ведомости», 1917, № 16092, 10 февраля, с. 6. [↑](#footnote-ref-686)
686. См.: ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1383, лл. 10 – 11 и об. [↑](#footnote-ref-687)
687. Василий Каменский. Я и Мейерхольд — 20 лет назад и 20 лет вперед. — В кн.: «В. Э. Мейерхольд». Тверь, 1923, с. 35. [↑](#footnote-ref-688)
688. Н. Н. Евреинов. Театрализация жизни (Поэт, театрализующий жизнь). М., 1922, с. 3. [↑](#footnote-ref-689)
689. Зин. Л[ьвовский]. «Здесь славят разум» (Вольная комедия). — «Вестник театра и искусства», 1921, № 11, 13 декабря, с. 2. [↑](#footnote-ref-690)
690. Театр. — «Красная газета», 1921, № 265, 18 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-691)
691. Последнее обнажение Евреинова. Евреинов, как таковой. — «Красная газета», веч. вып., 1925, № 76, 1 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-692)
692. Зигфрид [Э. А. Старк]. Танец на канате. — «Экран», 1922, № 19, 27 января — 2 февраля, с. 6. [↑](#footnote-ref-693)
693. Зин. Л[ьвовский]. Районные и коллективные театры. — «Вестник театра и искусства», 1922, № 1, 1 января, с. 5. [↑](#footnote-ref-694)
694. «Балаганчик». — «Вестник театра и искусства», 1921, № 2, 5 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-695)
695. Зин. Л[ьвовский]. «Вольная комедия». II. «Балаганчик». — «Вестник театра и искусства», 1922, № 24, 25 апреля, с. 5. [↑](#footnote-ref-696)
696. В. Черний. Конферансье. Тимошенко. — «Жизнь искусства», 1922, № 35, 5 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-697)
697. Евг. Гершуни. Многогранный талант. — В кн.: Н. В. Петров. Я буду режиссером. М., 1969, с. 151. [↑](#footnote-ref-698)
698. Зин. Л[ьвовский]. Вольная комедия. — «Вестник театра и искусства», 1922, № 11, 7 – 9 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-699)
699. Петроград. — «Театр и студия», 1922, № 1 – 2, 1 – 15 июля, с. 79. [↑](#footnote-ref-700)
700. Н. Шебуев. «Летучая мышь». — «Солнце России», 1913, № 15, апрель, с. 12. [↑](#footnote-ref-701)
701. Вольная комедия. — «Еженедельник петроградских государственных академических театров», 1922, № 7, 29 октября — 5 ноября, с. 41. [↑](#footnote-ref-702)
702. К. Федин. В «Балаганчике». — «Жизнь искусства», 1923, № 43, 30 октября, с. 10. [↑](#footnote-ref-703)
703. Зин. Л[ьвовский]. «Вольная комедия». — «Вестник театра и искусства», 1922, № 24, 25 апреля, с. 5. [↑](#footnote-ref-704)
704. Сергей Радлов. К пятилетию государственных театров Петрограда. — «Жизнь искусства», 1923, № 8, 27 февраля, с. 9. [↑](#footnote-ref-705)
705. Театр малого жанра. — «Рабочий и театр», 1925, № 10, 8 марта, с. 13. [↑](#footnote-ref-706)
706. Ал. Ф[ли]т. Обжигатель горшков («Вольная комедия»). — «Красная газета», веч. вып., 1925, № 55, 5 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-707)
707. С. Мокульский. Обжигатель горшков. — «Жизнь искусства», 1925, № 10, 10 марта, с. 10. [↑](#footnote-ref-708)
708. «30°» в Вольной комедии. — «Рабочий и театр», 1925, № 14, 5 апреля, с. 16. [↑](#footnote-ref-709)
709. Возрождение «Балаганчика». — «Красная газета», веч. вып., 1926, № 70, 24 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-710)
710. Б. Казанский. Новаторы театра. — «Записки Передвижного театра» вып. 34, 1922, 17 октября, с. 1. [↑](#footnote-ref-711)
711. В. Тихонович. О театральных октябрях. — «Вестник работников искусств», 1921, № 4 – 5, январь — февраль, с. 23 – 24. [↑](#footnote-ref-712)
712. П. М. Керженцев. Творческий театр. Изд. 5‑е. М.‑Пг. 1923, с. 67. [↑](#footnote-ref-713)
713. П. М. Керженцев. Творческий театр, с. 88, 79. [↑](#footnote-ref-714)
714. В. Плетнев. О профессионализме. — «Пролетарская культура», 1919, № 7 – 8, апрель — май, с. 36. [↑](#footnote-ref-715)
715. П. М. Керженцев. Творческий театр, с. 78, 77. [↑](#footnote-ref-716)
716. Ходатайство Пролеткульта. — «Театральный курьер», 1918, № 38, 30 октября, с. 2. [↑](#footnote-ref-717)
717. Р. А. Пельше. Наша театральная политика. М.‑Л., 1929, с. 76 – 77. [↑](#footnote-ref-718)
718. А. Анастасьев. Театр и время. — В кн.: Новаторство советского театра. М., 1963, с. 18. [↑](#footnote-ref-719)
719. Николай Львов. Пьеса или сценарий? — «Вестник работников искусств», 1920, № 2 – 3, ноябрь — декабрь, с. 53. [↑](#footnote-ref-720)
720. Вячеслав Иванов. Множество и личность в действе. — «Вестник театра», 1920, № 62, 27 апреля — 2 мая, с. 5. [↑](#footnote-ref-721)
721. См.: Пролеткульт. — «Известия», 1919, № 20, 29 января, с. 4. [↑](#footnote-ref-722)
722. См.: Тульский Губпролеткульт. — «Горн», 1922, кн. 1, с. 153 – 154. [↑](#footnote-ref-723)
723. См.: Тверской Губпролеткульт. — «Горн», 1922, кн. 1, с. 155. [↑](#footnote-ref-724)
724. См.: Н. Варзин. Тамбовский агиттеатр. — В кн.: Л. Гранат, Н. Варзин. Актеры — агитаторы, бойцы, с. 145. [↑](#footnote-ref-725)
725. См.: Фома Верный. Рабочая студия. — «Записки Передвижного общедоступного театра», вып. 9, 1918, август, с. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-726)
726. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 2. М., 1964, с. 224. [↑](#footnote-ref-727)
727. Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. М.‑Л., 1963, с. 155. [↑](#footnote-ref-728)
728. Илья Волков. Красный угол. — «Красный огонек», 1918, № 5, май, с. 13 – 15. Публикация до сих пор оставалась вне поля зрения исследователей; она не учтена и в содержательном специальном труде Л. Г. Тамашина «Советская драматургия в годы гражданской войны». М., 1961. В послесловии к пьесе редактор журнала И. И. Ясинский писал: «Илья Волков — псевдоним ныне одного известного общественного деятеля». Авторство В. В. Игнатова подтверждает участница спектакля В. В. Чекан в неопубликованных воспоминаниях (1967). См.: Виктория Чекан-Мгеброва. Записи. ЛГТМ, Гик 13185 ОРу 12943, л. 44. См. также: А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2. М.‑Л., 1932, с. 325. [↑](#footnote-ref-729)
729. Влад. Кронверкский [В. Т. Кириллов]. Открытие социалистического клуба в Пролеткульте. — «Новая Петроградская газета», 1918, № 106, 28 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-730)
730. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 44. [↑](#footnote-ref-731)
731. Е. Херсонская. «Красный огонек»… — «Пролетарская культура», 1918, № 1, июль, с. 33. [↑](#footnote-ref-732)
732. Василий Игнатов. Открытие Дворца пролетарской культуры. — «Грядущее», 1918, № 3, июнь, с. 4. [↑](#footnote-ref-733)
733. Василий Игнатов. Пролетарский театр. — «Грядущее», 1918, № 1, январь, с. 11. [↑](#footnote-ref-734)
734. Божена Витвицкая. Открытие «Дворца пролетарской культуры». — «Петроградское эхо», 1918, № 59, 2 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-735)
735. Б. В[итвицкая]. Открытие «Дворца пролетарской культуры». — «Петроградский голос», 1918, № 72, 3 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-736)
736. См.: Театральная летопись. — «Петроградский голос», 1918, № 54, 9 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-737)
737. Д. Заславский. Дворец на курьих ножках. — «Новый День», 1918, № 33, 3 мая, с. 1. [↑](#footnote-ref-738)
738. См.: В. К[ириллов]. Первый литературный вечер в «Пролеткульте». — «Новая Петроградская газета», 1918, № 98, 18 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-739)
739. Интернациональный вечер «Пролеткульта» (Памяти Карла Маркса). — «Новая Петроградская газета», 1918, № 107, 29 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-740)
740. Мих. Герасимов. О вечере петроградского Пролеткульта. — «Горн», 1918, кн. 1, с. 56. [↑](#footnote-ref-741)
741. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 324 – 325. [↑](#footnote-ref-742)
742. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 45. [↑](#footnote-ref-743)
743. Там же, л. 46. [↑](#footnote-ref-744)
744. Там же, л. 53. [↑](#footnote-ref-745)
745. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 339. [↑](#footnote-ref-746)
746. Homo novus [А. Р. Кугель]. Заметки. — «Театр и искусство», 1918, № 26 – 27, 14 августа, с. 268. [↑](#footnote-ref-747)
747. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 342 – 343. [↑](#footnote-ref-748)
748. Там же, с. 346. [↑](#footnote-ref-749)
749. Вечер Уот Уитмена. — «Красная газета». 1918, № 147, 23 июля, с. 3. [↑](#footnote-ref-750)
750. Театральное эхо. — «Новая Петроградская газета», 1918, № 153, 23 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-751)
751. Милий Стремин. Вечер товарища Уитмена. — «Вечерние огни», 1918, № 77, 22 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-752)
752. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 44. [↑](#footnote-ref-753)
753. Там же, л. 45. [↑](#footnote-ref-754)
754. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 347. [↑](#footnote-ref-755)
755. Дм. Щеглов. У истоков. — В кн.: У истоков, с. 33 – 34. [↑](#footnote-ref-756)
756. Мих. Герасимов. О вечере Петроградского Пролеткульта. — «Горн», 1918, кн. 1, с. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-757)
757. В. К[ириллов]. Уот Уитмен и пролетарский театр. — «Грядущее», 1918, № 5, июль, с. 12. [↑](#footnote-ref-758)
758. А. Луначарский. Социализм и искусство. — В кн.: «Театр». Книга о новом театре, с. 28. [↑](#footnote-ref-759)
759. Homo novus [А. Р. Кугель]. Заметки. — «Театр и искусство», 1918, № 26 – 27, 14 августа, с. 266 – 268. [↑](#footnote-ref-760)
760. Деятельность Пролеткульта. — «Северная коммуна», 1918, № 97, 5 сентября, вечернее прибавление, с. 3. [↑](#footnote-ref-761)
761. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 44. [↑](#footnote-ref-762)
762. См.: Виктория Чекан. Техника, творчество, талант и вдохновение (Реферат, читанный перед театральной студией Пролеткульта). — «Грядущее», 1918, № 10, с. 19 – 21. [↑](#footnote-ref-763)
763. Вл. Пяст. О коллективной декламации (Из воспоминаний). — «Театр и музыка», 1923, № 8, 17 апреля, с. 710. [↑](#footnote-ref-764)
764. В. Керженцев. Революция и театр. М., 1918, с. 12. [↑](#footnote-ref-765)
765. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 408. [↑](#footnote-ref-766)
766. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 47. [↑](#footnote-ref-767)
767. Р. [И. С. Розенберг]. «Взятие Бастилии» (Беседа с артистом А. А. Мгебровым). — «Бирюч петроградских государственных театров», 1918, № 3, 16 – 30 ноября, с. 59. [↑](#footnote-ref-768)
768. Л. Спектакли Пролеткульта. — «Грядущее», 1918, № 9, с. 23. [↑](#footnote-ref-769)
769. И. С. Наш театр. — «Грядущее», 1918, № 10, с. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-770)
770. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 431. [↑](#footnote-ref-771)
771. Там же, с. 432. [↑](#footnote-ref-772)
772. Вл. Лачинов. Пьесы рабочих-драматургов. — «Жизнь искусства», 1919, № 112, 5 апреля, с. 2. [↑](#footnote-ref-773)
773. С. Гарин. Героический театр (П. Бессалько — «Каменщик»), — «Жизнь искусства», 1920, № 417 – 418, 3 – 4 апреля, с. 1. [↑](#footnote-ref-774)
774. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 420. [↑](#footnote-ref-775)
775. И. С. Наш театр. — «Грядущее», 1918, № 10, с. 23. [↑](#footnote-ref-776)
776. См.: Виктория Чекан. Поездка Театральной арены Пролеткульта на Западный фронт Красной Армии. — «Грядущее», 1919, № 2 – 3, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-777)
777. Дм. Щеглов. У истоков. — В кн.: У истоков, с. 35. [↑](#footnote-ref-778)
778. См.: В Пролеткульте. — «Жизнь искусства», 1919, № 77, 13 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-779)
779. Цит. по кн.: Л. Кудреватых. На жизненных перекрестках. М., 1973, с. 44. [↑](#footnote-ref-780)
780. Е. В. Театральная летопись. — «Почта вечерняя», 1918, № 6, 16 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-781)
781. Виктор Шкловский. Соглашатели. — «Жизнь искусства», 1920, № 430, 22 апреля, с. 1. [↑](#footnote-ref-782)
782. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 490. [↑](#footnote-ref-783)
783. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 492. [↑](#footnote-ref-784)
784. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 56. [↑](#footnote-ref-785)
785. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 494. [↑](#footnote-ref-786)
786. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 56. [↑](#footnote-ref-787)
787. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 359. [↑](#footnote-ref-788)
788. Н[оск]ов. Героический театр. — «Жизнь искусства», 1920, № 394, 11 марта, с. 1. [↑](#footnote-ref-789)
789. З. «Легенда о Коммунаре». — «Петроградская правда», 1919, № 112, 22 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-790)
790. Виктор Шкловский. Соглашатели. — «Жизнь искусства», 1920, № 430, 22 апреля, с. 1. [↑](#footnote-ref-791)
791. М. Загорский. Государственный героический театр. «Легенда о Коммунаре». — «Вестник театра», 1920, № 56, 9 – 14 марта, с. 9. [↑](#footnote-ref-792)
792. М. Загорский. «Зори». Этюд. — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-793)
793. Садко [В. И. Блюм]. Театр РСФСР Первый. «Мистерия-буфф». — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 11. [↑](#footnote-ref-794)
794. П. П. Гайдебуров. Письма к зрителю. — «Записки Передвижного общедоступного театра», вып. 17, 1919, январь, с. 3, 6. [↑](#footnote-ref-795)
795. См.: Первый рабочий революционный театр. — «Красная газета», 1919, № 162, 22 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-796)
796. Петербург. — «Вестник театра», 1919, № 44, 2 – 7 декабря, с. 12. [↑](#footnote-ref-797)
797. А. Луначарский. Революционный театр. — «Вестник театра», 1919 № 47. 23 – 28 декабря, с. 3. [↑](#footnote-ref-798)
798. См.: В Рабочем революционно-героическом театре. — «Петроградская правда», 1920, № 43, 25 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-799)
799. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, лл. 64 – 65. [↑](#footnote-ref-800)
800. Театральная хроника. — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 8, 13 января, с. 2. [↑](#footnote-ref-801)
801. Героический театр. — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 66, 25 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-802)
802. Н[оск]ов. «Героический театр». — «Жизнь искусства», 1920, № 394, 11 марта, с. 1. [↑](#footnote-ref-803)
803. В Рабоче-героическом театре. — «Петроградская правда», 1920. № 71, 31 марта, с. 2. [↑](#footnote-ref-804)
804. «М. Горький. Материалы и исследования», т. 1, с. 105. [↑](#footnote-ref-805)
805. «Огненные крылья». — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 42, 24 февраля, с. 2. [↑](#footnote-ref-806)
806. Адр. Пиотровский. Театры, которых уже нет… Листки воспоминаний. — «Рабочий и театр», 1932, № 29 – 30, ноябрь, с. 6. [↑](#footnote-ref-807)
807. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 70. [↑](#footnote-ref-808)
808. См.: Хроника. — «Жизнь искусства», 1921, № 702 – 705, 26 – 29 марта, с. 1. [↑](#footnote-ref-809)
809. См: А. М[аширов]. Петроградская конференция пролетарских культурно-творческих организаций. — «Грядущее», 1920, № 7 – 8, с. 20 – 21. [↑](#footnote-ref-810)
810. ЛГТМ, ОРу 11061, 11063. [↑](#footnote-ref-811)
811. Дм. Щеглов. У истоков. — В кн.: У истоков, с. 36 – 37. [↑](#footnote-ref-812)
812. П. Арский. О театре. — «Грядущее», 1919, № 5 – 6, с. 32. [↑](#footnote-ref-813)
813. Петроградский Пролеткульт. — «Грядущее», 1919, № 7 – 8, с. 30. [↑](#footnote-ref-814)
814. Наша культура. — «Грядущее», 1919, № 7 – 8, с. 32. [↑](#footnote-ref-815)
815. Е. Кузнецов. Театральная жизнь осажденного Петербурга. — «Вестник театра», 1919, № 41, 11 – 16 ноября, с. 14. [↑](#footnote-ref-816)
816. См., напр.: «Петроградская правда», 1920, 9, 16, 23 мая. [↑](#footnote-ref-817)
817. Инсценировка декабрьского восстания. — «Петроградская правда», 1920. № 13, 18 января, с. 2. [↑](#footnote-ref-818)
818. Л. П. Агит-трамвай. — «Петроградская правда», 1920, № 147, 6 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-819)
819. Центральный показательный пролетарский театр. — «Известия Петроградского Совета», 1920, № 133, 19 июня, с. 2. [↑](#footnote-ref-820)
820. Единый пролетарский театр. — «Известия Петроградского Совета», 1920. № 157, 17 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-821)
821. Беседа о «Зорях». В театре РСФСР. — «Вестник театра», 1920, № 75, 30 ноября, с. 13. [↑](#footnote-ref-822)
822. См.: «Революционный театр» (Диспут в Пролеткульте). — «Жизнь искусства», 1921, № 721 – 723, 20 – 22 апреля, с. 1; № 724 – 726, 23 – 26 апреля, с. 1. [↑](#footnote-ref-823)
823. См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 339. [↑](#footnote-ref-824)
824. Театр и музыка. — «Петроградская правда», 1921, № 156, 27 июля, с. 2. [↑](#footnote-ref-825)
825. П. А. Открытие театра Пролеткульта («Роза Берндт» Гауптмана). — «Жизнь искусства», 1921, № 776 – 779, 14 июля, с. 1. [↑](#footnote-ref-826)
826. Бахвам. Карандашом. — «Театральная Москва», 1921, № 2, 1 – 3 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-827)
827. Виктория Чекан-Мгеброва. Записи, л. 73. [↑](#footnote-ref-828)
828. Театрал. Звезды и люди (Премьера в театре «Пролеткульт»). — «Жизнь искусства», 1921, № 812, 11 октября, с. 3. [↑](#footnote-ref-829)
829. Г. Босняцкий. Тихо почил… — «Вестник театра и искусства», 1921, № 5, 22 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-830)
830. Пролеткульт. — «Красная газета», веч. вып., 1923, № 222, 17 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-831)
831. Эдуард Старк. «Ватага» Ф. Гладкова (Театр Пролеткульт). — «Красная газета», веч. вып., 1923, № 237, 4 октября, с. 3. [↑](#footnote-ref-832)
832. Ватага. — «Петроградская правда», 1923, № 230, 11 октября, с. 5. См. также: От президиума Петро-Пролеткульта. — «Петроградская правда», 1923, № 246, 30 октября, с. 5. [↑](#footnote-ref-833)
833. Разъяснение Пролеткульта. — «Театр», 1923, № 4, 23 октября, с. 13. [↑](#footnote-ref-834)
834. См.: А. Мгебров. Письмо в редакцию. — «Театр», 1923, № 5, 30 октября, с. 11. [↑](#footnote-ref-835)
835. Вечер «Пролеткульта». — «Театральный курьер», 1918, № 45, 12 – 14 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-836)
836. Вечер Пролеткульта. — «Известия», 1918, № 248, 14 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-837)
837. В. Смышляев. О работе театрального отдела московского Пролеткульта. — «Горн», 1918, кн. 1, с. 54. [↑](#footnote-ref-838)
838. См.: А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 2, с. 415 – 416. [↑](#footnote-ref-839)
839. В. Смышляев. Опыт инсценировки стихотворения Верхарна «Восстание». — «Горн», 1919, кн. 2 – 3, с. 82. [↑](#footnote-ref-840)
840. Там же, с. 83 – 84. [↑](#footnote-ref-841)
841. Там же, с. 88. [↑](#footnote-ref-842)
842. Цит. по кн.: С. Марголин. Первый рабочий театр Пролеткульта. М., 1930, с. 13. [↑](#footnote-ref-843)
843. Вечер Пролеткульта. — «Известия», 1919, № 63, 23 марта, с. 6. [↑](#footnote-ref-844)
844. См.: Г. Ч[улков]. Студийцы и театр Верхарна. — «Вестник театра». 1919, № 15, 25 – 27 марта, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-845)
845. Б. Арватов. На повороте. — «Твори!», 1920, № 1, декабрь, с. 12. [↑](#footnote-ref-846)
846. А. Луначарский. Революционный театр. — «Вестник театра», 1919, № 47, 23 – 28 декабря, с. 4. [↑](#footnote-ref-847)
847. И. С. Тургенев. Сочинения, т. 15. М.‑Л., 1968, с. 110. [↑](#footnote-ref-848)
848. Юрий Смолич. Театр неизвестного актера. М., 1957, с. 118, 135. [↑](#footnote-ref-849)
849. Эраст Гарин. С Мейерхольдом, с. 11. [↑](#footnote-ref-850)
850. Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища, изд. 2‑е. М., 1922, с. 161. [↑](#footnote-ref-851)
851. Е. Г. Гимпельсон. «Военный коммунизм»…, с. 200. [↑](#footnote-ref-852)
852. А. Луначарский. Революционный театр. — «Вестник театра», 1919, № 47, 23 – 28 декабря, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-853)
853. М. З[агорский]. Студия Пролеткульта. «Мститель». — «Вестник театра», 1920, № 50, 29 января — 4 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-854)
854. В. Тихонович. О театральных октябрях. — «Вестник работников искусств», 1921, № 4 – 5, январь — февраль, с. 23. [↑](#footnote-ref-855)
855. Мруз [М. В. Морозов]. «Фленго» (Экспериментальный театр). — «Новый зритель», 1927, № 46, 15 ноября, с. 6. [↑](#footnote-ref-856)
856. См.: «Невероятно, но возможно». — «Вестник театра», 1919, № 46, 16 – 21 декабря, с. 6. [↑](#footnote-ref-857)
857. Б. Арватов. На повороте. — «Твори!», 1920, № 1, декабрь, с. 12. [↑](#footnote-ref-858)
858. Николай Львов. «Невероятно, но… возможно» в Московском Пролеткульте. — «Вестник театра», 1920, № 60, 12 – 18 апреля, с. 5. [↑](#footnote-ref-859)
859. Сергей Волконский. Мои воспоминания. Родина. Берлин, [1923] с. 284. [↑](#footnote-ref-860)
860. Алексей Попов Воспоминания и размышления о театре. М., 1963, с. 166. [↑](#footnote-ref-861)
861. См.: Пролеткульт на фронте. — «Вечерние известия Московского Совета», 1919, № 309, 5 августа, с. 4. [↑](#footnote-ref-862)
862. Фронтовая студия. — «Вечерние известия Московского Совета», 1919, № 368, 15 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-863)
863. Московский Пролеткульт. — «Грядущее», 1919, № 7 – 8, с. 30. [↑](#footnote-ref-864)
864. П. С. Коган. «Красная правда» (Спектакль фронтовой студии Пролеткульта). — «Вестник театра», 1919, № 38, 21 – 26 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-865)
865. П. С. Коган. Итоги. — «Вестник работников искусств», 1920, № 2 – 3, ноябрь — декабрь, с. 6. [↑](#footnote-ref-866)
866. См.: 1‑я фронтовая труппа Пролеткульта. — «Вестник театра», 1919, № 39, 28 октября — 2 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-867)
867. В московском Пролеткульте. — «Коммунистический труд», 1920, № 41, 11 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-868)
868. Подробнее см.: А. Я. Альтшуллер. Серафимович. — В кн.: Очерки истории русской советской драматургии, т. 1. Л.‑М., 1963, с. 114 – 121; А. Л. Киселев. А. С. Серафимович и Пролеткульт. — В кн.: Советская литература 20‑х годов. Челябинск, 1966, с. 242 – 253. [↑](#footnote-ref-869)
869. А. Луначарский. О театре и о попах. — «Правда», 1921, № 34, 16 февраля, с. 4. [↑](#footnote-ref-870)
870. Николай Львов. «Марианна» в московском Пролеткульте. — «Вестник театра», 1920, № 59, 30 марта — 4 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-871)
871. П. Керженцев. Пути Пролеткульта. — «Вестник театра», 1920, № 59, 30 марта — 4 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-872)
872. Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища, с. 11. [↑](#footnote-ref-873)
873. См.: К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 6. М., 1959, с. 114 – 115. [↑](#footnote-ref-874)
874. См.: В Пролеткульте. — «Коммунистический труд», 1920, № 20, 15 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-875)
875. См.: Николай Львов. «Мексиканец». — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88, 5 апреля, с. 14. [↑](#footnote-ref-876)
876. А. Абр[амов]. Художественная победа Пролеткульта. — «Труд», 1921, № 56, 28 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-877)
877. Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища, с. 155 и сл. [↑](#footnote-ref-878)
878. Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища, с. 164. [↑](#footnote-ref-879)
879. Сергей Юткевич. Контрапункт режиссера. М., 1960, с. 233. [↑](#footnote-ref-880)
880. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3. М., 1964, с. 453. [↑](#footnote-ref-881)
881. Иван Пырьев. О пройденном и пережитом… — «Искусство кино», 1970, № 7, с. 138. [↑](#footnote-ref-882)
882. См.: Л. Гранат. Артисты-чалаевцы. — В кн.: Л. Гранат, Н. Варзин. Актеры — агитаторы, бойцы, с. 63. [↑](#footnote-ref-883)
883. Юдифь Глизер. Автобио — В кн.: Юдифь Глизер. М., 1969, с. 191 – 192. [↑](#footnote-ref-884)
884. М. Ромм. Возвращаясь к «монтажу аттракционов». — В кн.: Кинематограф сегодня. М., 1967, с. 63. [↑](#footnote-ref-885)
885. Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища, с. 198. [↑](#footnote-ref-886)
886. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 97. [↑](#footnote-ref-887)
887. Там же, с. 126 – 127. [↑](#footnote-ref-888)
888. Яков Апушкин. Пролеткульт. «Мексиканец». — «Зрелища», 1923, № 56, 2 – 7 октября, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-889)
889. Н. Береснёв. Несколько замечаний о рабочем театре и театре вообще. — «Зрелища», 1922, № 15, 5 – 11 декабря, с. 10. [↑](#footnote-ref-890)
890. Владимир Масс. О репертуаре. — «Зрелища», 1922, № 1, 30 августа — 3 сентября, с. 4. [↑](#footnote-ref-891)
891. Максим Штраух. Эйзенштейн — каким он был. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974, с. 43. [↑](#footnote-ref-892)
892. Максим Штраух. Эйзенштейн — каким он был. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 78. [↑](#footnote-ref-893)
893. Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища, с. 140. [↑](#footnote-ref-894)
894. Ф. М. Мейерхольд, Таиров и… Смышляев («Мексиканец»). — «Искусство и труд», 1921, № 1, 29 ноября, стлб. 24. [↑](#footnote-ref-895)
895. См.: Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища, с. 136 – 140. [↑](#footnote-ref-896)
896. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 1. М., 1964, с. 103. [↑](#footnote-ref-897)
897. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 5. М., 1968, с. 455. [↑](#footnote-ref-898)
898. В. Р. Гардин. Воспоминания, т. 1, с. 181. [↑](#footnote-ref-899)
899. См.: Декларация Центрального бюро тонально-пластической ассоциации. — «Вестник театра», 1920, № 61, 20 – 25 апреля, с. 6 – 8. [↑](#footnote-ref-900)
900. Вал. Смышляев. О рабочем театре. — «Горн», 1922, кн. 1, с. 106. [↑](#footnote-ref-901)
901. В. Масс. Постановка «Марсельезы» в Московском Пролеткульте. — «Вестник театра», 1919, № 33, 14 – 21 сентября, с. 10. [↑](#footnote-ref-902)
902. Сергей Волконский. Мои воспоминания. Родина, с. 285. [↑](#footnote-ref-903)
903. Рабочие-актеры. — «Известия», 1918, № 205, 21 сентября, с. 6. [↑](#footnote-ref-904)
904. Вечер Пролеткульта. — «Известия», 1918, № 248, 14 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-905)
905. Николай Львов. «Труд». Постановка студии театрального синтеза Моск. Пролеткульта. — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, 1 мая, с. 16. [↑](#footnote-ref-906)
906. Иван Пырьев. О пройденном и пережитом… — «Искусство кино», 1970, № 7, с. 138. [↑](#footnote-ref-907)
907. Центральный пролетарский театр в Москве. — «Коммунистический труд», 1920, № 151, 22 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-908)
908. Центральная арена Пролеткульта. — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 14. [↑](#footnote-ref-909)
909. См.: «Зори Пролеткульта». — «Коммунистический труд», 1921, № 321, 20 апреля, с. 4. [↑](#footnote-ref-910)
910. Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища, с. 173. [↑](#footnote-ref-911)
911. В. Керженцев. Революция и театр, с. 54. [↑](#footnote-ref-912)
912. См.: П. М. Керженцев. Творческий театр, с. 105 – 106. [↑](#footnote-ref-913)
913. См.: П. М. Керженцев. Театр РСФСР. «Зори». — «Вестник театра», 1920, № 74, 20 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-914)
914. А. Абр[амов]. «Зори Пролеткульта» — «Труд», 1921, № 62, 8 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-915)
915. См.: Мастерская организационного театра. — «Зрелища», 1922, № 1, 30 августа — 3 сентября, с. 14. [↑](#footnote-ref-916)
916. См.: Четвертая студия МХАТ. — «Театр и музыка», 1922, № 11, с. 249. [↑](#footnote-ref-917)
917. Московский Пролеткульт. — «Экран», 1922, № 19, 27 января — 2 февраля, с. 12. [↑](#footnote-ref-918)
918. В Центральном Пролеткульте. — «Правда», 1922, № 130, 14 нюня, с. 5. [↑](#footnote-ref-919)
919. См.: Николай Львов. Судьба «Центральной арены Пролеткульта». — «Правда», 1922, № 103, 11 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-920)
920. См.: Ссылка Пролеткульта. — «Театральная Москва», 1922, № 50, 25 – 30 июля, с. 13. [↑](#footnote-ref-921)
921. См.: А. К. Пролеткульт без помещения. — «Правда», 1922, № 149, 7 июля. с. 5. [↑](#footnote-ref-922)
922. См.: Пролеткульт хлопочет о новом помещении. — «Правда», 1922, № 179, 11 августа, с. 4. [↑](#footnote-ref-923)
923. В. Тихонович. О Пролеткульте. Ошибки молодости. — «Вестник искусств», 1922, № 5, с. 4. [↑](#footnote-ref-924)
924. П. Бугаенко. А. В. Луначарский и Пролеткульт. — В кн.: Проблемы развития советской литературы 20‑х годов. Саратов, 1963, с. 28, 30. То же см.: П. А. Бугаенко. А. В. Луначарский и советская литературная критика. Саратов, 1972, с. 91, 93. [↑](#footnote-ref-925)
925. Моя вина *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-926)
926. А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 3, с. 127. [↑](#footnote-ref-927)
927. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2. с. 178. [↑](#footnote-ref-928)