**История советского театра: Очерки развития** / Гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд‑ва Е. М. Кузнецов. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1933. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917 – 1921. 403 с.

От издательства IX [Читать](#_TOC133490155)

*В. Е. Рафалович.* Предисловие XI [Читать](#_TOC133490156)

*С. Мокульский*Петроградские театры от Февраля к Октябрю

Глава первая. Программа буржуазной революции в театре 3 [Читать](#_Toc133490165)

Глава вторая. Движение художественной интеллигенции 30 [Читать](#_Toc133490169)

Глава третья. «Демократизация искусства» и пролетариат 61 [Читать](#_Toc133490173)

*А. А. Гвоздев, Адр. Пиотровский*Петроградские театры и празднества  
в эпоху военного коммунизма

Глава первая. Культурная революция и театр 83 [Читать](#_Toc133490176)

Глава вторая. Ломка старой театральной машины и  
организационные основы советского театрального строительства 92 [Читать](#_Toc133490179)

Глава третья. Дифференциация художественной интеллигенции  
в эпоху военного коммунизма 114 [Читать](#_Toc133490182)

Глава четвертая. ТЕО Наркомпроса и театральная теория 127 [Читать](#_Toc133490183)

Глава пятая. Театры старого наследия 143 [Читать](#_Toc133490187)

Глава шестая. Новые театры 177 [Читать](#_Toc133490192)

Глава седьмая. Рабочий и красноармейский театр 224 [Читать](#_Toc133490201)

Глава восьмая. Массовые празднества 264 [Читать](#_Toc133490207)

*И. Соллертинский*Музыкальный театр на пороге Октября  
и проблема оперно-балетного наследия  
в эпоху военного коммунизма

Глава первая. Общая постановка проблемы 293 [Читать](#_Toc133490213)

Глава вторая. Мариинский театр на пороге Октября 298 [Читать](#_Toc133490215)

Глава третья. В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм 308 [Читать](#_Toc133490219)

Глава четвертая. Классический балет Петипа 323 [Читать](#_Toc133490224)

Глава пятая. Импрессионизм в хореографии Дункан и Фокин 330 [Читать](#_Toc133490226)

Глава шестая. Театр музыкальной драмы 346 [Читать](#_Toc133490230)

Глава седьмая. Итоги 355 [Читать](#_Toc133490231)

*А. Булгаков, С. Данилов*Обзор литературы  
по театру эпохи военного коммунизма 357 [Читать](#_TOC133490232)

Указатели

Именной указатель 385 [Читать](#_Toc133490233)

Перечень драматических, оперных и балетных произведений,  
упоминаемых в тексте 392 [Читать](#_Toc133490234)

Указатель театров, упоминаемых в тексте 397 [Читать](#_Toc133490235)

# **{****IX}** От издательства

Предлагаемая книга является первым шагом на пути к созданию истории советского театра.

Тема такого исследования в процессе своего разрешения выдвигает ряд очень высоких требований, и ни издательство, ни сами авторы (для которых работа эта явилась результатом практической переоценки их прежних идеалистических, формалистских воззрений) не считают, что сделанный в данном случае первый шаг на пути к разрешению намеченной задачи полностью отвечает этим высоким требованиям.

Несомненно, что по широте охвата темы, ставящей конкретную историю театра в связь с общими процессами классовой борьбы в стране, по количеству привлеченного документального материала, по связности общей концепции — предлагаемая работа представляет собою новое явление в нашей искусствоведческой литературе.

Но в то же время книга недостаточно полна в отдельных своих частях. Многие существенные слагаемые не всегда правомерно отступают в тень перед линиями, казавшимися авторам узловыми и центральными, перед основной магистралью нарождения нового стиля в связи с основными мировоззренческими течениями эпохи. В данном случае перед нами еще не столько история, сколько очерки развития советского театра, но очерки отнюдь не случайные, менее всего фактографические, очерки, пролагающие дорогу к истории уже в наиболее полном смысле этого понятия.

Предпринятое издание «Истории советского театра», являющееся опытом совместной, работы научно-исследовательского учреждения и издательской организации, намечено выпустить в нескольких томах.

Настоящий первый том охватывает период от февраля 1917 года до конца гражданской войны и перехода к новой экономической политике, {X} т. е. примерно, до весны 1921 года. Материал этого тома в основном ограничивается Петроградом. Это имеет свое оправдание, так как именно для предоктябрьского периода и первых советских лет роль Петрограда, столицы императорской России и города Октябрьского переворота, особенно значительна. Но отсюда и известная неполнота материала, в области театра тем более заметная, что из поля зрения авторов поневоле выключены такие существенные для описываемой эпохи явления театральной жизни, как Московский Художественный театр и его многочисленные студии, как «Театральный Октябрь» и «Театр РСФСР» Мейерхольда.

Возмещением этого недостатка должен служить второй том издания, посвященный театрам Москвы за период 1917 – 1921 гг. Третий том должен дать анализ этапов развития драматургии и театра — как Москвы, так и Ленинграда — за время восстановительного периода. Партийное совещание по театру 1927 г. и празднование десятилетия пролетарской диктатуры явятся предельными хронологическими вехами тома.

Последующие тома осветят дальнейшие этапы развития советского театра не только на территории РСФСР, но и в пределах союзных республик.

Выпуская в свет первый том «Истории советского театра», издательство полагает, что при всех своих несовершенствах данное издание делает нужное дело и в процессе своего осуществления сумеет завоевать право на внимание.

# **{****XI}** В. Е. Рафалович Предисловие

## I

{XIII} Первый том «Истории советского театра» выносится на суд широкой общественности. Труден путь, пройденный авторами на подступах к этой работе. Но каковы бы ни были трудности, самый факт появления первого тома «Истории» знаменателен для науки о театре. Прежде всего в первом томе «Истории» мы имеем дело с рядом работ, объединенных новым принципиальным устремлением. Перед нами не ползучая запись театральных фактов эпохи военного коммунизма, не похвальное слово советскому театру, не хроника-прейскурант премьер и возобновлений, не абстрактно-социологический труд в духе предыдущих работ т. наз. гвоздевской школы — о Нидерландском театре, о Фуртенбахе и т. п. Лозунгом книги является не исчерпывающая документация театральных фактов, но уловление основных линий становления и развития советского театра как культурно-политического движения. Впервые б. представители формально-социологической школы выступают с монументальным трудом, свидетельствующим об отходе от старых позиций на практике исследовательской работы, о движении в сторону марксизма.

Круг вопросов, охватываемых первым томом «Истории советского театра», выходит далеко за пределы традиционного театроведения, задыхавшегося в тисках мертвенных дефиниций учений германской школы Макса Германа. Каждое художественно-театральное явление рассматривается в предлагаемой книге в связи с общим процессом культурного движения страны, в ее социальной динамике. Так, судьбы музыкального импрессионистического театра взяты в связи с общественными умонастроениями широчайших кругов художественной интеллигенции, имеющими свои корни в судьбах {XIV} российского военно-феодального империализма. Для этого автору пришлось выстроить «живую цепь» от «философии балета» Фокина-Петипа до «балетоманов философии» — представителей утонченного интеллигентского философского импрессионизма, идеологов русского вагнерианства, неохристианства и т. п. В широком политическом аспекте написана статья С. С. Мокульского, посвященная одному из наименее освещенных периодов — этапу театрального Февраля. Этот значительнейший период дан автором с большой нагрузкой публицистического материала. В работе о петроградских театрах «между Февралем и Октябрем» можно найти ключи к пониманию многих явлений сегодняшнего театрального дня. Наконец, против замкнуто-формалистического театроведения всем своим острием направлена работа А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского. Многообразнейшая и пестрая картина смены художественных течений, когда сегодня кричат «осанна», а завтра «распни его», дана в работе Гвоздева и Пиотровского в критическом освещении задач сегодняшнего дня. Авторы-социологи выступают в роли публицистов, историков культуры в широком смысле слова.

Достаточно вспомнить такие этапы истории советского театра, освещенные в книге, как связь Гайдебуровского Передвижного театра с контрреволюционным кооперативным союзом, судьбы «Вольной комедии», Нардом принца Ольденбургского — орган пропаганды российского юнкерства, — для того, чтобы увидеть связь явлений внутритеатральных с ситуациями, выходящими далеко за пределы традиционного театроведения. Особенно ценным в работе названных авторов является политическое вскрытие концепции Вяч. Иванова, сыгравшей столь своеобразную роль в судьбах советского театра на первом этапе его становления.

Сравнивая настоящий труд с исследованиями об «Игре вещей в театре» или «Смене двух систем» (временники ГИИИ), мы убеждаемся в значительнейшем сдвиге советской науки о театре.

Внутритеатральные вопросы поставлены авторами в связь с другими этажами культуры. Этого удалось достигнуть, поставив в центре книги проблему движения художественной интеллигенции. Жизнь одного из отрядов буржуазной интеллигенции, сыгравшего столь большую роль в культурной жизни страны в дооктябрьский период и в последующую эпоху на форпостах культурной революции, вряд ли до сих пор когда-либо подвергалась столь пристальному рассмотрению, как в предлагаемом первом томе «Истории советского театра».

Наконец, по самому материалу и обобщениям статьи представляют значительный интерес. Мобилизовав богатейшие данные, авторы сумели осветить их высказываниями Ленина, всевозможными партийными решениями, выдержками из ЦО и т. д. Таким образом проделана большая работа, имеющая самостоятельное значение как систематизация ведущих указаний и постановлений партии по вопросам театра эпохи военного коммунизма. Особенно это относится к статье А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского, отдельные методологические положения которой имеют опорные точки и поставлены по возможности в связь с имеющимися указаниями руководящей критики.

Направленные против «морфологической школы» статьи поднимают целый ряд проблем, из которых главнейшими являются следующие:

Во-первых — проблема формирования и столкновения идеологий на театральном фронте, рассмотренная в свете борьбы господствующих социально-эстетических и философских концепций.

{XV} Во-вторых — проблема движения и дифференциации художественной интеллигенции.

В‑третьих — вопрос об использовании и освоении наследия буржуазно-дворянской культуры.

В‑четвертых — проблема становления пролетарского театра.

## II

Волна новых обобщений в искусстве, порожденная эпохой, наступившей непосредственно после революции 1905 – 1906 гг., получила широкое наименование художественного декаданса. Но и здесь, в рамках одного периода, исторически предшествующего нашей эпохе, формировались различные классовые группировки, бурлили политические страсти, создавались и рушились разнообразные художественно-эстетические концепции. Мейерхольд, Фокин, ранний «Мир искусства», символисты, декаденты, футуристы, импрессионисты вели борьбу за господство на художественном фронте.

Улавливая вырисовывающиеся среди всего этого хаоса контуры ведущих концепций, мы видим прежде всего философский сплав всяческих идеалистических послекантовских течений, направленных в сторону известной реабилитации романтизма. «Искусство ссорится с реальностью» (Волынский). Всматриваясь пристальнее, мы замечаем линию растерянности, депрессии, испуга буржуазии и мелкой буржуазии перед наступающей социальной революцией. Отсюда театры гиньоля, гротеск как прием, «Маскарад» и «Каменный гость» в больших театрах, являвшихся до революции главными художественными цитаделями русского военно-феодального империализма. Вглядываясь еще глубже, еще больше срывая демагогическо-романтические покровы, мы замечаем рядом с растерянностью линию агрессии театральной культуры, фанфарно-наступательную, воинственно-империалистическую, в иных случаях (символизм, русское вагнерианство и т. д.) таящую признаки ранней фашизации буржуазной театральной культуры (применяя этот термин условно, как культурный прототип будущей послевоенной тактики империалистической буржуазии).

Это наличие художественной агрессии представляет для нас большой интерес, так как в основном эпоха художественного декаданса в России до сей поры критикой расценивалась как выражение простой растерянности и беспомощности буржуазного искусства перед наступающей социальной катастрофой. Ярким примером такой ошибочной критики является книга Б. В. Алперса «Театр социальной маски», целиком выводящая творческий путь Мейерхольда из атмосферы «увядания старого Петербурга» — города «манекенов и мертвецов».

Читатель найдет в работах первого тома «Истории советскою театра» развернутую характеристику жизни театра на пороге Октября, которую по аналогии с литературной можно было бы назвать эпохой «театрального распада» (поскольку мы применяем в литературе термин «литературный распад»). Явления растерянности и испуга верхушечных слоев как в зеркале отражаются на сценических подмостках, за ширмами малых форм, в импрессионистической неврастении Фокинских балетов и т. д. Теме «театрального распада» в его депрессивных проявлениях посвящена большая часть внимания авторов помещенных в предлагаемой книге работ.

Но читатель может бросить упрек в односторонности социальной зарисовки эпохи. Во избежание этого нам кажется необходимым коснуться {XVI} и другой стороны рассматриваемого явления и поставить вопрос так: исчерпывается ли эпоха «театрального распада» одной лишь депрессией и мелкобуржуазной растерянностью? Или на ряду с этими явлениями, с большой глубиной вскрытыми в предлагаемой книге, мы имеем и другую линию — линию агрессивно настроенного напитала? Ответ на этот вопрос является известным дополнением к напечатанным в этом томе работам, авторы которых правильно подчеркнули одну из важнейших, но далеко не всеобъемлющую черту русского театра эпохи империализма.

Освободим от сказочной шелухи историческое ядро некоторых художественных явлений. В первую очередь нас интересует театральный символизм, учение Вяч. Иванова, русское вагнерианство, музыкальный импрессионистический театр, ранний «Мир искусства» — эстетический ряд, вызванный к жизни эпохой между революциями 1905 и 1917 года.

Не случайно, что единый фронт от вчерашнего поэтически настроенного Вячеслава Иванова до сегодняшнего прозаика Адольфа Гитлера избрал своим знаменем Фридриха Ницше. Не случайно, что прусско-юнкерская метафизика Шопенгауэра явилась теоретическим фундаментом импрессионистического музыкального театра. Совсем не случайно, что Евреинов с помощью философского маникюра Бергсоновской философии — этого наиболее отравленного учения рантьеровских верхушек современного капиталистического общества — пытался построить свою теорию всеобщей «театрализации» и «театрального инстинкта».

Не случайно, что «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше становится евангелическим пособием целого ряда художественных течений, что Вячеслав Иванов рекомендует его многочисленным символистам, что в Мариинском театре им пользуются в качестве рецептуры для оперной реформы.

Чем же прельстились в ницшеанстве сливки буржуазной интеллигенции? Пружиной полуфилософских-полуэстетических мистериально-маньяческих влечений художественной интеллигенции явились судьбы тех общественных групп, которые формировали художественное сознание господствующих классов. Эстетизированное «хождение в народ» (ранний Гайдебуров, рабочелюбивая графиня Панина и т. д.) заменялось более комфортабельными прогулками в экзотику, аристократически-подстриженную античность, эротико-мистическими исканиями и т. п. Не только в музыке — во всех встревоженных сосудах культуры буржуазного декаданса разливалось некое мистическое сусло. С философического амвона громыхали Булгаков, Бердяев, Соловьев, Мережковский. Этой проповеди неохристианства вторил клир литературных и театральных символистов — Вячеслав Иванов, Андрей Белый и др. Судьбы самого Бердяева, сменившего марксизм в кавычках на католицизм без кавычек, знаменательны для целого ряда художественных кругов. Учение о Дионисе и Аполлоне, своеобразный олигархический филологизм, мечты о сильном человеке, отделенном от толпы «пафосом расстояния», украшенное всеми доблестями восточного русачества ницшеанство, — все это явилось ядром, которое стараниями реакционных кругов художественной интеллигенции укутывалось в романтические одежды «гофманстальства» и прикрывалось глубокомысленной, не всегда понятной фразеологией.

На этих путях возник ряд явлений. Остановимся на нескольких примерах, свидетельствующих о том, что мы имеем дело не всегда и не только с «мелкобуржуазной растерянностью», но и с громыхающим военно-феодальным империализмом.

{XVII} В таком контексте нас в частности интересует социальная подоплека русского вагнерианства. И. И. Соллертинский в своей работе о музыкальном театре на пороге Октября останавливается на этом явлении, с большой широтой и размахом освещая его специфические проявления. Переходя к социальной характеристике, он ограничивается указанием на «моду», интеллигентские порывы, традиции Мариинского театра, депрессию и т. д.

Между тем успех «Парсифаля» и «Зигфрида» заключается не только в рафинированных вкусах рантьеровской верхушки, но и в поисках новой классовой переориентировки господствующих классов. Говоря о вагнерианстве, мы не можем не отметить активно-империалистического ствола этого течения.

Внутренний процесс нарастания русского вагнерианства остался пока малоисследованным, но очевидно, что русское вагнерианство явилось заключительным аккордом театрально-музыкального романтизма. Вагнер в Германии известен двумя «фазисами» развития: как представитель утопическо-романтической пропаганды идей «всенародного» театра («Лоэнгрин», «Моряк-скиталец», «Рйенци», книги «Искусство и революция», «Опера и драма», критические статьи) и как Вагнер завершающегося романтизма времен «Всеобщего вагнеровского союза». Эта вторая фаза, параллельная пессимистической философии Артура Шопенгауэра, Эдуарда фон Гартмана и сверхиндивидуализму Ницше, великолепно выражала настроение крепнущей, активизирующейся Бисмарковской Германии.

Какая же из этих двух фаз соответствует расцвету Вагнеровского репертуара на сцене русских императорских театров? Первая или вторая?

Для ответа достаточно пересмотреть табель спектаклей. Центр тяжести падает на фазу «завершения романтизма». Более того, настоящий размах русское вагнерианство приобретает только в XX столетии, особенно после революции 1905 г., т. е. к моменту окончательного юнкерского «превращения» Вагнеровских обществ в Германии. «Риенци», «Тангейзер», «Лоэнгрин» были поставлены до 90‑х годов и то с большой разрядкой (если не считать «Тристана и Изольды», опуса 1889 г., не имевшего большого успеха у широкой публики и получившего настоящий резонанс только при возобновлении в новой постановке, значительно позже). Зато, начиная с 90‑го года и дальше, Вагнеровский цикл приобретает все повышающийся удельный вес — «Валькирия» (1900 г.), «Зигфрид» (1902 г.), «Гибель богов» (1903 г.), «Золото Рейна» (1905 г.), «Моряк-скиталец» (1912 г.), «Мейстерзингеры» (1912 – 14 гг.), наконец, цикл «Кольца Нибелунгов», начиная с 1910 г. и позже. Таким образом очевидно, что по количественным показателям, а также по успеху у публики и давлению на широкие критические круги, вагнерианство приобретает резонанс в России только тогда, когда его германский ствол растворяется в Гогенцоллерно-пруссаческой эстетике германского юнкерства.

Круг тем, поднятых вагнеровским движением в царской России, обозначен определенной линией социального отбора. Присматриваясь пристально к содержанию большинства оперных спектаклей этого периода, мы даже с помощью «критического микроскопа» не обнаруживаем микробов революционности или каких-либо признаков «полевения». Здесь налицо прежде всего известное погружение в сумерки средневековья, как нельзя более соответствовавшее волне мистических настроений в среде некоторых кругов художественной интеллигенции (Вячеслав Иванов, Бердяев, Зелинский и т. д.). Отступление к средневековью, тематика смерти, гедоническая эстетика {XVIII} «страдания и наслаждения», углубления в сокровенные и малоизведанные «таинства Востока», «музыкальная мифологема» (выражение Вячеслава Иванова) — это уже не «ядра, направленные на твердыни старого искусства» (ранний Вагнер — «Искусство и революция»). Весь свой блеск и гений Вагнер устремляет в новых вещах к «берегам средневековья». Он черпает вдохновение в придворно-рыцарской поэтике Готфрида Страсбургского, в баварских легендах, сказаниях замка Вартбург — резиденции прусских королей. Этот заключительный цикл завершался «Парсифалем», музыкальная фактура которого разбавлена метафизикой философского идеализма, затемнена пессимистическим разочарованием, отравлена всеми ядами эпохи реакции, наступившей на Западе после разгрома революции 1848 года. Это произведение, нагруженное философией упадка, значительно ниже предыдущих работ Вагнера и лишено той свежести, неподдельности и художественной искренности, которая присуща всему творческому пути композитора.

Под забралом средневековой романтики вагнерианство несло вполне современные атрибуты воинствующего империализма и шовинизма. Во всю ширь ставилась проблема сильной безгранично свободной олигархической личности. Ницшеанский сверхчеловек получал опору в древнегерманской мифологии. Создавались новые подступы для постановки проблемы выделения из общества небольшого круга олигархов, деятельность которых направлена к усмирению бунтующего демоса.

О том, насколько эти темы воспринимались уже в конце прошлого столетия некоторыми представителями российской буржуазной культуры, насколько эти настроения находили отклик в художественных кругах, связанных с бюрократическим аппаратом императорских театров, свидетельствует следующая выдержка из статьи известного музыкального критика и вагнерианца, представителя министериальной публицистики А. Н. Серова.

«Германские мифы о Зигфриде еще в дрезденский период включены Вагнером в судьбы европейской цивилизации. Это не “вчерашний дым отечества”. Это — сегодня, а быть может, и *всеевропейское завтра* (курсив наш. В. Р.). Срывая историческую шелуху, мы обнаруживаем символическое ядро. Зигфрид — символ освобожденного человека, поднявшего меч против толпы, толпы филистеров, — властителя лесов и зверей. Его властное честолюбие — суверенно. Зигфрид — символ всякой творческой активности. И тот, кто в мажоре “Кольца Нибелунгов” слышит только историю, тот глух к этой музыке, звенящей не в одних дубравах Тюрингенского леса, но и среди шумных улиц современного европейского города».

В этой характеристике Серова прозрачно проступает политическая концепция «Кольца Нибелунгов». Речь идет не столько о замысле гениального композитора, сколько о трактовке грандиозной тетралогии Вагнера в духе военизирующейся, громыхающей российской буржуазии. В основном здесь линия политической агрессии, прикрываемая романтическими одеждами античности и готическим глубокомыслием средневековья.

Эту агрессивную линию, как ведущую, нам необходимо подчеркнуть, отказавшись от идиллического представления о вагнерианстве как движении полуреволюционного утопически-мелкобуржуазного характера. «Тюрингенский лес» призывался вагнерианцами в современный город для того, чтобы укрыть буржуазное общество от наступающего социального ненастья, для подготовки к дальнейшему наступлению. Вячеслав Иванов до последних дней своего пребывания в России (даже советской!), в согласии с вагнерианцами, {XIX} твердил о том, что миф и античность должны обновить искусство, пытаясь найти в ресурсах перелицованной древности элементы построения общества на олигархических началах. «Народническая» мифология в обработке вагнерианцев и символистов превращалась в пропаганду ницшеанского сверхчеловека, превращенного в основной персонаж мировой истории. Пульс империализма прощупывается в писаниях критики, погруженной в изучение неоромантической музыки последних предреволюционных десятилетий. Но А. Н. Серов и критика конца прошлого столетия при всей своей направленности не исчерпала опыт русского вагнерианства. Она лишь прокладывала пути, намечала художественно-политическую ориентировку буржуазии. Зато критика XX столетия на пороге войны (Финдейзен, Генеке, Андрей Левинсон) проявила большую ясность. Особенно волновал буржуазную мысль «Парсифаль». Вот одно из высказываний этого периода, сделанное Генеке в статье «Дорога в Байрейт»:

«Вагнеровский гений для германского народа сверхмузыкален. Разнообразно одаренный гений витает над городом, где даже старейшины жаждут поучиться мудрости. А у Вагнера есть чему поучиться государственным мужам, старейшинам и сенаторам. Ведь в его творчестве есть нечто от римских трактатов даже тогда, когда бунтарская стихия, пробужденная самим Вагнером, дает себя знать. По истине можно сказать, что Рихард Вагнер испил на старости лет все чары ада из чаши своей молодости и ранних, увлечений».

«Сенаторы» от музыковедения, сноб-дилетанты времен хозяйничанья господ Танеевых (речь идет не об известном композиторе, а о его сановном родственнике), Кюи и др. ухитрились искать в гениальных произведениях Вагнера римских «трактатов о государстве». Своей сноб-тупоумной теорией и практикой они пытались противопоставить второй период вагнерианства его художественным истокам. Они не понимали блеска, глубины и гигантского величия музыкальной мысли Вагнера. Усталую музыку заката они выдавали за лучшие творения восходящего Вагнера времен «бури и натиска». Старые, дряхлеющие театры русского империализма выхолащивали, снижали вагнеровские идеи. До них не доходила еще проповедь слияния жеста, звука, слова в синтетическом искусстве. Только Мейерхольд как музыкальный режиссер пытался разгадать специфику вагнеровского творчества, останавливаясь на всем пути его развития, не ограничиваясь одною лишь эрою музыкального заката. Но и ему — при всех достижениях — не было дано нарушить общую атмосферу диктатуры музыкальных «сенаторов». «Римское право» торжествовало. В силу этого вагнеровский цикл развивался преимущественно в направлении фанфарной пропаганды идей империализма.

## III

Другим примером агрессивно-буржуазной эстетики является символизм, ложно принимаемый частью критики за мелкобуржуазно-утопическое, полуреволюционное течение.

Это движение, родственное Вагнеровскому циклу, не получило достаточно точной социальной характеристики в большинстве работ настоящей книги. Постоянно подчеркивая депрессивную сторону символизма, вагнерианства и т. п., авторы недооценивают его агрессивно-наступательных черт.

Символизм, так же как и вагнерианство, представляет собою удивительное сочетание народнической демагогии с империалистической направленностью. {XX} В основном это — тот же процесс ранней фашизации русской театральной культуры, со всеми атрибутами фашистской демагогии. Упустить из виду эту основную черту символизма и принять его только за выражение «мелкобуржуазной растерянности», испуга перед «оптическим видением революции» — это значит свести большое движение с обозначившейся социальной заряженностью; к его внешнему фантому, принять оболочку символизма за полноценное политическое ядро. В силу этого нам необходимо пристально рассмотреть политическое завещание символистов. Нужно распознать основные ведущие позиции этого течения в эпоху художественного декаданса и в период непосредственно после Октября, когда имели место последние попытки реванша символизма, разгромленные пролетарской общественностью.

У А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского театральный символизм характеризуется следующими словами: «Русский театральный символизм объединял далеко не однородные в классовой своей направленности искания художественной интеллигенции, но в общем он дает целый пучок идеалистических концепций театра». Пообещав дальше «выделить ведущую», авторы останавливаются на теории «всенародного действа» Вячеслава Иванова, спектаклях Башенного театра и т. д., так и воздерживаясь от политической квалификации движения.

Верно, что под знаменем символизма собирались разнородные течения и силы. Но, вскрывая ведущую линию, нужно подчеркнуть ее агрессивную направленность. Более того: в документах раннего русского символизма прозрачно проступают черты сверхимпериализма, ультраимпериализма. Это относится к ряду публичных выступлений в Религиозно-философском обществе, на диспутах и т. д. Снова фигурирует ницшеанский сверхчеловек, выступающий на этот раз в головном уборе славянофильства. Прогуливаясь в «мужицком царстве», он подкарауливает пробуждение социальных страстей, чтобы крикнуть: «сольемся в плясе!»

Но, создавая «театры-храмы» и преклоняясь «демотическому искусству», он не забывает о Константинополе и проливах. Так заповедная дарданельская программа русского империализма, суровая проза милюковских пушек была внесена в поэтической ордонанс символистов еще задолго до существования Временного правительства. «Романтические» розы венчались реалистическими шипами: захватнической «мифологией», призывами к организации «крестовых походов» на Царьград (который обязательно должен быть «слит со славянством»), средиземноморскими перспективами и мечтами об Александретте.

Таким образом, под романтическими покровами символизма таились устремления, выражающие растущие аппетиты русской буржуазии к империалистической агрессии. Вместе с тем это движение объединяло крупную и часть мелкой буржуазии, устремленной к империализму и жаждущей перенести тяготы на пролетариат. Эта мелкобуржуазная стихия фашистского толка прибегала к утонченной эстетико-философской демагогии.

## IV

Еще сложнее послеоктябрьская обстановка. В письме ЦК РКП «О пролеткультах», опубликованном в «Правде» 1 декабря 1920 г., читаем: «Под видом пролетарской культуры рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм), а в области искусства рабочим прививали нелепые {XXI} извращенные вкусы. Те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 г. и несколько лет (1907 – 1912 гг.) занимали умы “социал-демократической интеллигенции”, занимавшейся в годину реакции богостроительством и различными видами идеалистической философии, — эти же взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции пытались теперь привить пролеткультам».

Данное письмо ЦК РКП относилось, главным образом, к пролеткультовскому движению, где старые идеалистические перепевы тонули в новой, качественно отличной от всех других участков искусства, политической ситуации. Здесь опиум идеализма все же был ограничен в пределах, и буржуазные экспериментаторы не могли развернуть свою программу до конца. Об этом в частности красноречиво говорит судьба выходца старого богемно-буржуазного театра люмпен-интеллигента Мгеброва, жениховство которого к пролетарскому искусству закончилось плачевным финалом. Попытка превратить Пролеткульт в арену анархо-уитменовской пропаганды была отвергнута самим Пролеткультом. Мгебров, при всех его достоинствах профессионального актера и честного художника, оказался не на высоте идеолога пролетарского театра. Зато на других участках, не предусмотренных письмом ЦК РКП, стихия воинствующего идеализма нашла благодатную питательную почву. Классовое преодоление враждебных антипролетарских тенденций потребовало больших усилий широкой пролетарской общественности. Знакомясь с материалами, мы можем смело утверждать, что в течение эпохи военного коммунизма имели место попытки реставрации фашистской эстетики.

И что мне помешает  
Воздвигнуть все миры,  
Которых пожелает  
Закон моей игры?..

Так с помощью «всеобщей театрализации» фашист Евреинов, как и другие идеологи декаданса, мечтает об эстетическом перевооружении масс, о вытеснении нашей социальной действительности с помощью «реальности высшей, чем сама реальность». Отбрасывая трактовку искусства как специфического вида классовой идеологической практики, Евреинов создает целую социально-философскую концепцию, приспособленную для нужд ущербной, разбитой, отщепенской рантьеровской интеллигенции. Это снова попытка дать реванш революции, на этот раз со сценических подмостков.

Околдовал я всю природу  
И оковал я каждый шаг,  
Какую страшную свободу  
Я, чародействуя, постиг!

Конструируя свой «таинственный мир» на театральной зоне, единственном участке, где он мог до поры, до времени «колдовать над революцией», Евреинов проводил на практике свое учение о массовой «театерапии».

Особенно развернуто, творчески увесисто выступил Евреинов с нашумевшим спектаклем «Самое главное». Положение внутреннего эмигранта сменилось для Евреинова положением внешнего эмигранта. Но и там и тут он оставался злейшим врагом пролетариата, проводя свои концепции через эстетизм. Характерно, что если большие мастера буржуазии апеллировали к столпам идеализма, — вырожденец Евреинов искал точек опоры в {XXII} Бергсоне, дешевых парадоксах Макса Нордау и закончил свою философскую эволюцию солипсизмом.

Я бог таинственного мира,  
Весь мир в одних моих мечтах.

## V

Мы слышим голос левака, который вещает; отряхните прах излишеств декаданса, выплесните за борт шницлеро-гофманстальские воздушные сиропы, которыми напоена культура довоенных интеллигентов!

Мы слышим голос левака в теории «созвучных струй», которая пытается ориентировать советскую живопись только на наследие восходящей буржуазии, отбрасывая начисто последующие периоды.

В музыке мы встречаемся с левацкой теорией РАПМа, ограничивающей проблему наследия Мусоргским-Бетховеном, без всяких амнистий Берлиозу, Веберу, Моцарту и последующим композиторам!

С другой стороны, только давлением «конструктивных», новобуржуазных сил можно объяснить возникновение теории «организационного принципа» Маца, очень близкой к германскому кунствиссеншафту, подвергнутой самим автором и Комакадемией критическому рассмотрению. В основе этого течения обозначилась *переоценка художественных возможностей эпохи империализма*, проблема наследия, поставленная на голову.

Против всех этих вульгаризаторских право-левацких теорий направлена следующая Ленинская формулировка, высказанная им в речи на съезде комсомола в октябре 1920 года:

«Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно построить пролетарскую культуру — без такого понимания этой задачи не разрешить».

В статье «Лучше меньше, да лучше» Ленин высказывается еще определеннее, говоря, что «нам бы для начала достаточно настоящей буржуазной культуры, нам бы для начала обойтись без особенно махровых типов культур добуржуазного порядка, т. е. культур чиновничьей и крепостнической».

В настоящем труде нас занимает в первую очередь не вопрос о наследии вообще, а проблема использования *наследия эпохи империализма* в его специфическом выражении последнего дооктябрьского десятилетия, непосредственно примыкающего к нашей эпохе.

Представляет ли собою ценность это наследие, или, вливая зараженную кровь старого мира, мы несем все миазмы отравы в новое общество?

Ответ на этот вопрос, являющийся принципиальным для современного советского театра, дан в перечисленных выше Ленинских формулировках.

Смысл Ленинских высказываний о природе марксизма сводился к тому, что, только используя весь запас знаний, искусства, мы можем осуществить большевистскую преемственность культур. Но, извлекая из хранилища эпохи империализма богатейшие запасы, мы не должны забывать, что это наследие таит в своей социальной атмосфере, вместе с грозовыми зарядами войн и революций, трупные испарения умирающего мира. Отсюда возникает проблема отбора и критической переработки. Каков основной принципиальный вывод настоящего исследования в данном вопросе?

*Базис наследия эпохи империализма должен быть значительно расширен*.

{XXIII} Вместе с тем использование наследия возможно лишь на основе социального отбора и критической переработки в борьбе с оппортунистической переоценкой этого наследия и с левацким его отрицанием.

Репертуар современных театров идет по двум линиям: классики и советской тематики. В опере господствуют композиторы восходящей буржуазии и балет не раньше реформы Новерра. В драме сдвиг еще более разительный. Шницлер, Гофмансталь, Ибсен, Бьернстьерне-Бьернсон, Манн или музыкальные творцы от Берлиоза до Малера отодвинуты в тень. Спираль театрально-музыкального наследия остается свернутой. Даже такие писатели, как Бернард Шоу, остаются почти вне поля-зрения нашего театра при всем репертуарно-кризисном положении жанров сатиры, комедии и т. д. Очевидно, ярлык «современничества», щедро раздаваемый частью критики (особенно рапмовской), сыграл свою роль.

Таким образом практика свидетельствует о недооценке художественного наследия эпохи империализма в музыкальном и драматическом театре.

Вслед за проблемой отбора необходимо поставить вопрос о сценическом преломлении и *критической переработке*. В этой области мы также наблюдаем противоречия классового порядка. Остановимся на нескольких примерах — в первую очередь на концепции традиционализма.

*Традиционализм является попыткою взять культурное наследие на борт реакции*. Целый ряд художников и литераторов, блестящих мастеров кануна революции, людей fin de siècle, написал на своем знамени возврат к ветхому Адаму первобытной дворянской и буржуазной цивилизации. Чем объяснить это отступление к испанскому, французскому, «народному» театрам, итальянской комедии масок dell’arte, каботинажу, актерскому трагическому балагану, зловещему шутовству Ренессанса? Странный ход упадочно-эстетической мысли вглубь веков истории! Но, взглянув на соседние этажи буржуазной культуры, мы встречаемся с однородными явлениями: с проповедью первобытных форм цивилизации, с защитой бессознательного у Фрейда, с увлечением иогистикой и средневековьем, с возвратом к примитивной медицине и пропагандой первичной техники, наконец, в более близких нам областях — со скифством в литературе и «варваризмом» в музыке (Стравинский, Прокофьев). Все эти явления, родственные традиционализму, являются зловещими симптомами буржуазного декаданса.

Какие же классовые тенденции лежат в основе этого стремления повернуть колесо истории вспять? Традиционализм — это поиски точек социальной опоры вне данной исторической ситуации, связанные с мечтою о возвращении к дням разложения феодального общества и зарождения буржуазии. Эта тяга к ранним дням буржуазного цветения, этот «чудесный сон делового человека» (Гюисманс) — типичны для опустошенной интеллектуальной атмосферы эпохи империализма.

Традиционализм привлекал не только вырожденцев, но и лучших маете ров буржуазии предреволюционной эпохи. Жажда обогатить свое мастерство в смутных устремлениях отдаленного прошлого тяготела «проклятьем прошлых поколений» (Маркс). Но, избрав не революционную перспективу, а путь отступления, они окрашивают это своеобразно подобранное, извлеченное из музеев и гробниц наследие в цвета декаданса. Даже и после Октября яд традиционализма оказывает влияние на многих художников. Крупнейшие революционно устремленные мастера с трудом расстаются с традиционалистским багажом, являющимся «личным наследием» их прошлого. Так возникает пышная арлекинада Таирова, ироническая рецепция комедии dell’arte у Вахтангова («Принцесса Турандот»), трагический балаган Мейерхольда, {XXIV} «Тартюф» Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева в Ленинградском Государственном театре драмы и т. д.

Заменяя классовые схватки «массовым циркачеством», прикрываясь утопическим знаменем народного театра, традиционалисты ведут борьбу за «большее, чем искусство». Они уничтожают рампу, предают анафеме сцену-коробку и стремятся выплеснуть действие за Пределы эстетической территории. Демагогически противопоставляя «массовый театр» театру «придворному» (концепция борьбы «народного» и придворного театров), они пытаются создать эстетические формы, которые должны переключить бушующие социальные страсти в сферу художественно-эстетических переживаний, уводящих от больших магистралей борьбы. Революция превращается в аттракцион. «Театр овладевает улицей для того, чтобы улица стала театром-храмом» (Вячеслав Иванов).

Концепция традиционализма, сыгравшего столь большую роль в истории крупных мастеров, является одним из проявлений реакционного толкования проблемы наследия. Вместе с тем мы имеем бесчисленнее количество революционных примеров разрешения этой проблемы: так, историко-документальный материал свидетельствует о том, что только после Октября классика получила настоящий резонанс в нашей стране.

## VI

«В то время как мы болтали о пролетарской культуре, факты преподносят нам цифры, показывающие, что даже с буржуазной культурой дела обстоят у нас слабо. Оказалось, что, как и следовало ожидать, от всеобщей грамотности мы отстали очень сильно и даже прогресс наш по сравнению с царскими временами (90‑е годы) оказался слишком медленным. Это служит грозным предостережением и упреком по адресу тех, кто витал и витает в эмпиреях “пролетарской культуры”». («Странички из дневника», 1923 г.)

Эти слова Ленина, так же как и процитированное выше письмо ЦК РКП о пролетарской культуре и Пролеткультах, направлены против идеалистических экспериментов на базе массового пролетарского самодеятельного движения, развернувшегося с первых лет революции. Ленин неоднократно предостерегал против «лабораторного, ретортного» изготовления пролетарской культуры. Материал эпохи военного коммунизма свидетельствует о том, что все попытки «витать в эмпиреях пролетарской культуры», строить пролетарский театр *изолированно от общей линии преемственности культур* превращались в «лабораторный социализм» и упирались в рецидив довоенного первобытного интеллигентского идеализма. В этом — ключ к пониманию художественно-политических ошибок Пролеткульта, красноармейского театра, студий, организаций массовых празднеств и т. д., имевших место на ряду со всеми основными успехами этих участков, никем не оспариваемыми.

Изучая материал эпохи военного коммунизма, мы можем сделать следующее обобщение принципиального характера: *всякий раз, когда художественные идеологи, нарушая ленинскую концепцию, пытались разорвать «цепь времен» с тем, чтобы построить изолированную, «выдуманную», независимую от преемственности наследия псевдопролетарскую культуру, т. е. отходили от действительно создающейся пролетарской культуры в ленинском смысле слова, — всякий раз они оказывались рупорами метафизического идеализма, глашатаями прибедненного символизма* и т. п. Таким образом отказ от настоящего {XXV} наследия приводил к зависимости от худших форм буржуазной наследственности — эпигонству и т. п. Такова судьба писаний П. М. Керженцева, В. Ф. Плетнева, А. И. Пиотровского, такова судьба студии Шимановского, Виноградова, пролеткультовских деятелей и т. д. Примером может служить теория единого художественного кружка, в основе которой лежит отрицание специфики искусства как разновидности идеологической классовой практики, ставка на символическое «преображение», отрицание наследия. Еще более показательна исконная, свившая себе гнездо, главным образом, в ленинградской самодеятельности (под покровом старого оппортунистического руководства профсоюзов), антитеза самодеятельного и профессионального театра. Широкая критика, в том числе и рапповский театральный документ, с трогательным благодушием принимали эту антитезу за «вульгаризованный марксизм», «недооценку наследия», «механистическую концепцию» и т. д.[[1]](#footnote-2)

Массовое победоносное движение пролетарского театра, имеющее крупнейшие успехи в Ленинграде, несло на своих плечах нарост, возникший в связи с идеалистическими попытками создания изолированного, исторически замкнутого, циклически-Шпенглеровского, оторванного от культурной преемственности искусства.

Как «политическая экономия, переработанная Марксом, участвовала в создании марксизма» (Ленин), так и пролетарская культура должна явиться итогом культурной истории. Этого не хотели понять идеалисты, избравшие ареною для своих экспериментов отдельные участки пролетарского искусства. Ленинской концепции преемственности культур они пытались противопоставить практику художественного и философского декаданса, — разумеется, в упаковке «материализма». Эпоха военного коммунизма развеяла эти иллюзии (хотя, как увидим дальше, в последующие годы имели место рецидивы «право-левачества»). Разоблачение буржуазных экспериментов шло по двум линиям: по линии руководящей критики и по линии успехов массового пролетарского движения, своей практикой преодолевавшего всех тех, кто пытался затормозить действительный рост пролетарского театра.

В заключение приведем следующие слова Ленина из его выступления на съезде комсомола в 1920 г., которые освещают обстановку развития участка самодеятельности и борьбу с идеалистическими концепциями.

«Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества. Все эти пути и дорожки подводили и подводят, и продолжают подводить к пролетарской диктатуре так же, как политическая экономия, переработанная Марксом, показала нам то, к чему должно прийти человеческое общество, указала переход к классовой борьбе, к началу пролетарской революции».

История успехов массового пролетарского самодеятельного движения в его борьбе с буржуазно-идеалистическими концепциями достаточно широко развернута в работе Гвоздева и Пиотровского. Они в основном правильно {XXVI} раскрывают путь самодеятельности, дают ряд ценных социально-эстетических обобщений. На фоне современного театроведения, занятого, главным образом, документацией фактов, эти статьи являются принципиальным вкладом. Нельзя забывать, что о самодеятельности наворочено столько метафизической тарабарщины, что настоящие успехи и достижения художественного пролетарского движения тушуются и остаются спрятанными за стеной всяческих идеалистических измышлений. Зато пороки и узкие места возводились критикой в каноническое звание (теория каркаса, масок, штампа, литфронтовщина и т. д.). «Близорукость» иных критиков граничила подчас с прямой реакцией. На этом фоне предлагаемые в данной работе высказывания о самодеятельности отличаются большой политической заостренностью, четкостью социальных характеристик и чувством самокритики.

Вместе с тем нужно отметить некоторые штрихи иного порядка, имеющие, по всей вероятности, субъективное происхождение.

Страницы, посвященные самодеятельности, согреты атмосферой воспоминаний. Быть может, это самые теплые страницы в книге. И если в тех или иных формулировках прерывается тон спокойного повествования и ровное течение научной мысли, то это — не от историка, а от мемуариста. Анализ и синтез сменяется любованием. Авторы — в особенности А. И. Пиотровский — активные участники ленинградской самодеятельности и представители тех кругов художественной интеллигенции, которые пошли после революции в красноармейские и рабочие театры. Они принесли на своих плечах тяжелый груз буржуазного декаданса, с которым приходится разделываться годами. Если в статьях, разоблачающих и отвергающих концепции, носителями которых являлись авторы, в основном достигнуто идейное преодоление, то сама атмосфера Этих статей говорит о слишком недавнем прошлом. Исчезли концепции, но неровное повествование, мемуаристичное, взволнованно-импрессионистическое, напоминает о них. Отсюда ряд ошибочных формулировок.

Так, антитеза самодеятельного и профессионального театров разоблачена ее творцами, но маленький хвостик ее уцелел. Как иначе понять противопоставление политического (самодеятельно-красноармейского) и неполитического (профессионального) театров? Быть может, это внешняя словесная атрибуция? В применении к красноармейскому и самодеятельному театру неоднократно читаем термин «политический театр». Очевидно, именно эта характеристика отличает его, с точки зрения авторов, от театра профессионального. Это неверное, вульгарно-левацкое, антимарксистское деление говорит о том, насколько свежа еще в сознании авторов терминология, которой они оперировали в эпоху военного коммунизма, насколько велико их ложное, левацкое предпочтение самодеятельности при сравнении ее с профессиональным театром. Но здесь перед нами не прежний символизм, не прежняя концепция, а инерция схемы и мемуарное любование.

Той же взволнованной симпатией к застывшим формам самодеятельности эпохи военного коммунизма можно объяснить защиту импровизации, граничащую с формализмом. Так, в разделе о Виноградовской студии читаем:

«Но в практике рабочей и крестьянской молодежи театрально-драматургической мастерской импровизация именно рождала новое идейное содержание, то классовое содержание, которым до краев были наполнены эти участники двух войн и двух революций».

Итак, импровизация абсолютизируется в форму, рождающую новое классовое содержание. Даже отбрасывая восторженную терминологию («зрители, {XXVII} которые до краев были наполнены классовым содержанием»), мы имеем здесь воспроизводство прибедненного самодеятельного театра, равнение по примитиву и художественную уравниловку, отстаивание первобытных форм искусства.

Повторяем, эти страницы имеют ценность мемуарно-исследовательского порядка. Являясь слабейшей частью статей о массовом красноармейском и самодеятельном театре, они не характеризуют их основного устремления. Они остро биографичны. И если в прошлом для А. И. Пиотровского самодеятельность возглавлялась, совсем как у Блока в «Двенадцати», «Христом с венчиком из роз», то сейчас, объявляя войну своим прежним алтарям, А. И. Пиотровский стремится передать средствами мемуарно-исследовательскими историю одного из решающих этапов театра эпохи военного коммунизма.

Законченные марксистские исследования на этом участке — еще не написаны. Поэтому ограничимся тем, что имеем, ибо в разделе о Пролеткульте, о красноармейском театре, о многочисленных студиях и массовых празднествах при всех шероховатостях и слабых местах наличествует одно бесспорное достижение: эти статьи передают общую атмосферу художественной самодеятельности эпохи военного коммунизма.

## VII

Первый том «Истории советского театра» дает также материал для постановки вопроса о двух городах — Москве и Ленинграде, о некоторых особенностях развития ленинградских театров.

Не будем останавливаться здесь на всех многочисленных градуировках «театральной географии» — предоставим это театральным исследователям, работающим в манере Элизе Реклю. В данном случае нас интересует в первую очередь социальная типология театров, проблема специфики художественного лица старого Петербурга в ее социально-динамическом выражении, в ее основных, доминирующих чертах.

И, вскрывая социальную типологию театров, мы отвечаем: в судьбах и в репертуаре петербургских театров нашли наиболее яркое сценическое отражение прусские тенденции. В судьбах МХАТа, этого едва ли не ведущего театра Москвы, явственно заметны иные веяния, создавшие ему в свое время передовое радикально-интеллигентское окружение.

Еще более передовые позиции заняли МХАТовские студии, особенно в последующем периоде, — в частности же студия Вахтангова.

Совсем иное положение — с театрами северной столицы. Социальная атмосфера старого Петербурга, этой штаб-квартиры российского самодержавия, таила в себе все «прелести» и тернии прусского пути.

Весьма характерно, что и Александринский и Суворинский театры в противовес МХАТу воздержались от включения в репертуар драматургии Горького.

Отравленная роскошь «Семирамидина царства» приводила в содрогание часть критики, тяготевшей к «американским» позициям (например, А. Р. Кугеля).

Императорские Мариинский и Александринский театры, придворный французский Михайловский театр, Малый театр Суворина, это театрально-иллюстрированное приложение к «Новому времени», солдатско-юнкерский Народный дом принца Ольденбургского, в какой-то степени даже «Старинный {XXVIII} театр» барона Дризена — какой это блестящий и мрачный паноптикум окостеневших в своем развитии художественных организмов, саркофагов умирающего общества, великолепных дарохранительниц эстетических ценностей низвергнутого самодержавия. Таким образом пролетариат получил в наследие от старого Петербурга сильно законсервированную, отравленную чиновничьим бездушием, тяготеющего к формальному изыску и блеску театральную культуру, взращенную вместе с Петергофскими фонтанами и камер-фрейлинскими дворцами под сенью придворно-конюшенного ведомства.

Столица империи давила на театр через министерство двора, через сановную бюрократию, через критический Олимп буржуазного цезаризма — и здесь делалось все для превращения искусства в художественную агентуру военно-феодального империализма.

Не везде и не всегда это удавалось.

Внутри театров происходила резкая дифференциация, кристаллизовалось противоборствующее ядро, в среде художников и мастеров происходили сложнейшие процессы, которые частично освещены авторами настоящего труда.

И, всматриваясь в страницы истории, изучая театральные силуэты Петербурга, встречаешь имена одиночек, диссонировавших с общей атмосферой, иногда готовых раствориться в ней, иногда бунтующих — обновленных и возрожденных Октябрем.

Среди них на первом месте — В. Э. Мейерхольд. Гениальный мастер русского театра эпохи империализма, он, так же как и Валерий Брюсов в литературе, принес в революцию огромный художественный опыт прошлого, блестящий арсенал приемов, мастерства и одаренности. Не случайно, что на страницах предлагаемого первого тома «Истории советского театра» имя В. Э. Мейерхольда повторяется непрестанно. Его творческий путь, так же как и судьба Маяковского, говорит о том, что наследие эпохи империализма таит в себе не только трупные яды умирающего мира, но и крупнейшие ценности, являющиеся вкладом в дело культурной революции.

Путь Мейерхольда соткан из противоречий. Вскрытие этих противоречий — одна из тем первого тома «Истории советского театра», развернутое разрешение которой не ограничивается эпохой «на пороге Октября» и эпохой военного коммунизма. В последующих томах мы вернемся к этой проблеме. Творческое становление Мейерхольда как художника пролетарской революции может быть понято только в свете общих процессов истории советского театра — от ее истоков до наших дней.

# **{****1}** С. Мокульский Петроградские театры от Февраля к Октябрю

## **{****3}** Глава первая Программа буржуазной революции в театре

### I

Февральская революция застала искусство вообще и театр в частности в состоянии глубокого распада и разложения. Это разложение являлось производным от двух факторов, органически сочетавшихся в своеобразных условиях российской действительности: во-первых, от прямого нажима со стороны крепостнического самодержавия и его полицейски-бюрократического аппарата, этого оплота всякой казенщины и реакции, и, во-вторых, от подчинения буржуазному вкусу и денежному мешку, которое во всякое произведение искусства, даже созданное якобы «независимыми» буржуазными художниками, вливало трупный яд идеологии загнивающей буржуазии эпохи империализма.

Разложение это было явственно на всех участках, во всех секторах предреволюционного театра: в театрах больших и малых жанров, серьезных и развлекательных, казенных и частных, реакционных («правых») и новаторских («левых»). И хотя это разложение проявлялось на каждом участке по-разному, тем не менее были здесь какие-то общие черты, явственные даже для наиболее чутких представителей буржуазной интеллигенции, неудовлетворенной собственным театром, без конца толкующей о «кризисе» его, об утере им былой впечатляющей силы.

Различные критики и деятели буржуазного театра по-разному пытались осмыслить этот распад, этот кризис театра эпохи заката российского военно-феодального империализма. Но только накануне Февральской революции наиболее чуткие из представителей мелкобуржуазной интеллигенции стали усматривать источник болезни в общественном бытии и сознании буржуазного {4} класса. И тут-то им стал заметен чудовищный отрыв искусства от широких народных масс, и тогда мысли художественной интеллигенции все чаще стали обращаться в сторону демократии.

«Сейчас оскудение потому, что мы накануне самоопределения новой демократии, новых общественных и народных слоев. В их копилке, вероятно, напасено достаточно, но наследственная кубышка пока еще не пущена в оборот со всем своим содержанием. Далек или близок этот новый Ренессанс, — не берусь судить, но он неизбежен, будучи органически связан с новой общественной переслойкой. Сейчас в искусстве, подобно промотавшимся кутилам, мы переписываем векселя. Валюта давно уже не соответствует обязательствам…»

Эти знаменательные слова принадлежат виднейшему театральному критику предреволюционных лет А. Р. Кугелю (Homo Novus) и извлечены из новогоднего номера редактировавшегося им журнала «Театр и искусство»[[2]](#footnote-3). Буржуазия в это время фрондировала против самодержавия, выявившего свою полную неспособность к успешному ведению войны; она готовилась к дворцовому перевороту, к захвату власти в свои руки для спасения себя от надвигавшейся рабоче-крестьянской революции. Отсюда и неудовлетворенность существующим положением вещей, мечты о «новой общественной переслойке», которая должна была обеспечить буржуазии командующие позиции.

Чрезвычайно характерно, что уже до революции театральная критика выдвигает тот лозунг «демократизации театра», который два месяца спустя станет одним из основных пунктов программы буржуазной революции на театре. «Возродить театр и придать ему прежнюю силу и былой блеск, — писал критик в преддверии Февральской революции, — может только новая публика, которая пока еще робко, преодолевая ряд внешних и внутренних препон, беря одну за другой целые линии проволочных заграждений, приближается к театру. Демократизация театра — вот тот лозунг, который может сыграть для театра роль земли, прикосновение к которой придавало новые силы древнему богатырю»[[3]](#footnote-4).

Нетрудно видеть, что демократизация театра понимается здесь в отношении его потребления. Деятели буржуазного театра надеются, что приход нового зрителя поможет излечить театр. Но в то же время они и боятся этого нового зрителя; они встревоженно спрашивают себя, «не приведет ли демократизация театра к понижению театрального уровня?»[[4]](#footnote-5), и с огорчением вынуждены ответить, что новый зритель легко поддается влиянию того театра, в который он попадает, что он жадно потребляет всякую «театральную дрянь» и что рассчитывать на него в отношении освежения театра вряд ли придется. Болезненно ощущая падение буржуазного театра, художественная интеллигенция пытается отмежеваться от буржуазного мещанства во имя спасения буржуазной же театральной культуры. «Сейчас хочется подумать о том, — писал критик, — чтобы спасти хотя бы что-нибудь в театральной культуре, хоть щелку оставить, в которую не пролезет теперешний хозяин и театральной и исторической сцены»[[5]](#footnote-6).

И, отмежевываясь от загнивающей буржуазии, с которой ее связывала вся ее художественная практика, мелкобуржуазная интеллигенция смутно {5} мечтает о грядущем «омоложении» общества, которое поставит ее лицом к лицу с теми народными массами, от которых она ждет новых творческих импульсов.

Приведенные факты достаточны для уяснения настроений наиболее чуткой части художественной интеллигенции накануне Февральской революции. Нетрудно усмотреть в этих настроениях наличие основного противоречия, характерного для мелкой буржуазии: с одной стороны — попытка отмежеваться от загнивающей буржуазии, с другой — стремление спасти буржуазную театральную культуру и собственный вклад в эту культуру, носящий в себе явственные следы того же загнивания; с одной стороны — сознание необходимости прихода в театр новой «демократии», с другой — стремление окопаться и сплотиться, чтобы противостоять не только буржуазии, но и этой грядущей «демократии» и подчинить последнюю своему влиянию. Это противоречие во всю ширь развернется в дни «свобод», принесенных Февральской революцией. Оно определит собою противоречивую практику художественной интеллигенции в период между февралем и октябрем 1917 года.

Но характеристика настроений художественной интеллигенции накануне революции будет неполной, если мы выключим из поля зрения еще один фактор всемирно-исторического значения — мировую империалистическую войну, которая одновременно и отдалила революцию, подготовленную великими классовыми боями 1905 – 1907 гг. и новым подъемом волны рабочего движения в годы высшего расцвета российского империализма, и приблизила ее тем, что бросила на поле классовых битв огромные резервы полупролетарских масс, получивших свое боевое крещение на фронте империалистической войны.

Именно поэтому Ленин называл Февральскую революцию «первой революцией, порожденной империалистической войной», а эту последнюю образно характеризовал как «великого, могучего, всесильного “режиссера”, который, с одной стороны, в состоянии был ускорить в громадных размерах течение всемирной истории, а с другой — породить невиданной силы всемирные кризисы, экономические, политические, национальные и интернациональные»[[6]](#footnote-7).

Но, явившись «могучим ускорителем» течения всемирной истории, невиданно обострив классовую борьбу пролетариата против буржуазии, империалистическая война усилила также загнивание империалистической буржуазии и порожденный этим загниванием кризис буржуазного театра. Упадочные настроения мелкобуржуазной интеллигенции, звучащие в ее писаниях нотки пессимизма и депрессии, недовольство «теперешним хозяином и театральной и исторической сцены», смутное ожидание какой-то «общественной переслойки», какой-то социальной катастрофы, — все это порождено не только общим кризисом буржуазного общества в эпоху империализма, но и специфическими особенностями обстановки на художественном фронте.

Типичным выражением этого предреволюционного упадочничества в театральной практике последних месяцев старого режима явилась мейерхольдовская постановка «Маскарада», которая по своему традиционалистическому замыслу должна была быть (ее отчасти так и восприняла буржуазная критика) своеобразным прославлением дворянской великосветской культуры в период ее высшего расцвета, на деле же оказалась окрашенной в {6} упадочные пессимистические тона, пронизанной тем предчувствием неотвратимой социальной катастрофы, теми настроениями трагической обреченности, которые были характерны для наиболее чутких представителей буржуазной интеллигенции в период военных поражений накануне Февральской революции.

Февральская революция, уничтожившая российское самодержавие, была осуществлена пролетариатом, который повел за собою крестьянские массы. Массовое революционное движение пролетариата и крестьянства свергло диктатуру крепостников и передало политическую власть в руки буржуазии, завершив первый этап буржуазной революции.

Какую роль на этом первом этапе революции сыграла художественная интеллигенция? Об этом красноречиво пишет А. Я. Таиров в своих «Прокламациях художника».

«Мимо нас проносились моторы, — пишет Таиров, — мимо шли войска, мимо провозили пушки, мимо, заливая снежные улицы, перекатывались мощные волны рабочих, — а мы стояли на тротуарах, за чертой, за цепью, — зрители той непостижимой Мистерии, что творилась на наших глазах! Взволнованные, с горячим ликованием в сердцах, трепетно встречали мы Грядущую Свободу, но отраженными были наши чувства, — чувства зрителей мирового театра, на арене которого творили новую жизнь зодчие Новой России. Быть зрителем в момент всенародного действа, сойти с подмостков, на которых протекла вся жизнь, и оказаться в амфитеатре, — что может быть трагичнее этого для прирожденного лицедея, гордого званием своим? Актер, ставший зрителем, — моряк, лишенный палубы, всадник у трупа своего коня!»[[7]](#footnote-8)

Театр и художественная интеллигенция остались в стороне от массового революционного движения, и это симптоматично как показатель их политической отсталости, их неразрывной связи со всем строем «третьеиюньской» монархии. Как известно, российская буржуазия не только не принимала никакого участия в революционном движении, но готовилась к борьбе с этим движением, пыталась остановить его, договорившись с представителями старой власти и захватив легальным путем в свои руки государственный аппарат. Художественная интеллигенция, столь тесно связанная с мировоззрением и общественной практикой буржуазии, правда, не играла такой открытой контрреволюционной роли, но, в силу своей политической отсталости, беспринципности и отчасти сервилизма по отношению к старой власти, она стояла «в стороне от схватки» и занимала выжидательную позицию.

Победа буржуазной революции привела также к сдвигу в среде мелкобуржуазной художественной интеллигенции. Она потянулась к политике, занялась определением своего общественного профиля, осознанием своих гражданских прав и требований. «Один из главных научных и практически политических признаков всякой действительной революции, — говорит Ленин, — состоит в необыкновенно быстром, крутом, резком увеличении числа обывателей, переходящих к активному, самостоятельному, действенному участию в политической жизни, в устройстве государства»[[8]](#footnote-9).

Среди этих «миллионов и десятков миллионов» обывателей, мелких буржуа к активному участию в политической жизни потянулись и работники театра и искусства.

{7} Перед актерской интеллигенцией во весь рост встала проблема осуществления буржуазной революции на театре, который был подавляем абсолютизмом, как и все другие формы общественной жизни. При этом театр как особенно мощный институт идеологического воздействия на массу, собирающий в своих стенах сотни и тысячи людей для коллективного восприятия спектаклей, испытывал больше других искусств гнет дворянско-бюрократического государства, обставлявшего его бытование целой системой ограничительных мероприятий, полицейских и цензурных рогаток, препятствовавших его свободному росту.

Буржуазная революция на театре должна была выдвинуть в первую очередь задачу ликвидации этих организационных стеснений, этого прямого нажима на театр феодально-чиновничьего государственного аппарата. Конкретно это означало ликвидацию зависимости театра от цензуры, полиции и церкви, разными способами и на разные лады ограничивавшими его права и дееспособность. В частности, здесь шла речь о распространении области театрального изображения и обличения различных сторон общественной жизни на те участки, которые находились при царизме под запретом, в том числе на придворную жизнь и личности монархов, на чиновничий, офицерский и церковный быт, на оборотную сторону деятельности государственных учреждений, на различные отрицательные стороны существующего строя. Далее речь шла об освобождении театра от всякого рода клерикальных ограничений, налагаемых на него господствующей церковью, в роде запрета играть в дни поста и некоторых праздников, запрещения касаться в театре религиозных вопросов, образов и тем, не говоря уже о борьбе с религией и церковью, о борьбе, которая при феодально-крепостническом строе являлась тягчайшим преступлением, граничащим с «оскорблением величества». Наконец, речь шла о распространении на театр принципа гражданских демократических «свобод», о признании за ним права свободной пропаганды различных политических, религиозных и философских воззрений, с установлением ответственности театра за свою художественную продукцию исключительно перед судебными, а не административными властями.

Вслед за этими требованиями, направленными к отмене прямого нажима на театр административного аппарата старой власти, буржуазная революция выдвигает требование об отмене правительственных привилегий, которыми пользовались некоторые театры в ущерб всем прочим. Здесь идет речь о казенных императорских театрах, которые являлись в руках правящей верхушки дворянско-помещичьего класса мощным орудием воздействия на широкие слои буржуазного и разночинного зрителя, проводившим определенную политическую линию в интересах господствующего класса.

В связи с этим буржуазная революция прежде всего выдвигает требование изжития последних остатков монополии императорских театров, юридически отмененной уже в 1882 г., но фактически дававшей себя чувствовать на целом ряде участков до самой революции. В газетах и журналах оживленно дебатируется вопрос о праве б. императорских театров на дальнейшее существование в качестве государственных театров, субсидируемых казной. Выдвигается требование пересмотра самой сети б. императорских театров, ликвидации придворно-аристократических затей, вроде французской труппы Михайловского театра, содержавшейся на казенные средства для увеселения придворной знати. Ставится вопрос об огосударствлении некоторых частных театров, выделившихся своими крупными художественными достижениями (в первую очередь — Московского Художественного театра), {8} о создании театров смешанного типа, получающих; субсидии от казны, но содержимых частными лицами по одобренной правительством программе.

Наконец, выдвигается требование радикального пересмотра всей внутренней системы организации б. императорских театров, разрушения феодально-бюрократических устоев их управления и насаждаемой последним казенщины и художественной рутины. Вот как под свежим впечатлением революции характеризовал эту систему режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский: «Казенные театры реакционны. Они консервативны. Они в своем, управлении и в деле сценического творчества самодержавны, ибо в них всегда царствует власть сильного, власть того, кто имеет (каким путем он ее взял, все равно) “привилегию”, патент на “первача”. И для этих первачей, хотя бы они были и гораздо менее даровитыми, чем все “вторые актеры”, создаются и репертуар и роли, и в угоду им уничтожается то, на чем стоит искусство сцены, душа спектакля — внутренний ансамбль, вводится порядок чинопочитания, подхалимства и угнетения меньшой братии… Казенщина и рутина всячески поддерживались в казенных театрах всеми власть в них имевшими, всеми директорами, управляющими и т. п. людьми, сделавшими для себя из искусства обеспеченную синекуру, средство получать прибавки, пенсии, “регалии”. Ради выслуги эти люди, как и всякие чиновники, вели со своими “подчиненными” двуличную политику, интриговали, шпионили, спихивали с мест им нежелательный элемент и поддерживали, возвеличивали тех, кто мог быть им полезен, кто держался их же политики»[[9]](#footnote-10).

Мы видим, что критика б. императорских театров ведется здесь с позиций передового буржуазного театра (типа МХТ), которому кажутся недопустимыми феодальными анахронизмами система первачества, забвение принципа «внутреннего ансамбля» и самый профиль сервильного актера-чиновника. Выдвигая в противовес этому типу феодального актера новый тип актера буржуазного — «свободного» художника и гражданина, буржуазная пресса требует изжития всех навыков придворно-феодального театрального быта, ликвидации всей системы чинопочитания, протекционизма и шпионажа, отмены всяких титулов и привилегий первачей, «красной строки» на афишах, гастрольной системы в Мариинском театре с «развратными гонорарами знаменитостям», требует подчинения актеров б. императорских театров общему режиму государственных служащих. Она выдвигает пожелание о радикальном пересмотре наличного состава артистических трупп всех государственных театров, об избавлении их от лишнего балласта, от актеров, державшихся в них не из-за своих художественных достоинств, а в силу протекции, о пополнении трупп талантливыми актерами частных и провинциальных театров, заслуживающими войти в состав образцовых трупп, какими должны быть труппы казенных театров. Она требует, наконец, отмены феодальных ограничений в области театрального потребления, ликвидации «крепостной» абонементной системы, предоставлявшей наследственное право пользования театром небольшой кучке блазированных аристократов. «Абонементная система в нашей образцовой опере — в своем роде такие же путы абсолютизма, какие царили доныне и во всей остальной нашей жизни… Давно пора освободить Мариинский театр от всех этих средневековых феодалов» — пишет 14 марта 1917 г. даже такая архибуржуазная газета, как «Русская воля».

{10} На смену всей прежней системе феодально-чиновничьей организации и руководства казенными театрами выдвигается новая система самоуправления, основанная на широчайшей автономии и проведении выборного начала сверху донизу во всех областях театрального производства. О путях конкретного осуществления этих принципов будет идти речь дальше. Пока же заметим, что созданные буржуазной революцией новые органы власти не выдвигают своей четкой художественной программы в отношении казенных театров, первоначально целиком предоставляя этот вопрос усмотрению автономного актерского коллектива, стоящего на позициях полной «свободы» искусства, его «нейтральности», «аполитичности» и «беспартийности». Эти лозунги, подхваченные также работниками всех остальных театров, становятся одним из основных тезисов буржуазной реконструкции театра. Лозунги эти, в общем достаточно распространенные в актерской среде, были ясно и четко сформулированы на первом общем собрании актеров всех петроградских театров, состоявшемся в помещении Малого театра 7 марта 1917 года. Выступавшая на этом собрании артистка Малиновская заявила: «Искусство всегда было светочем в области духа и шло впереди человечества. Но развиваться и жить оно может лишь в условиях полной свободы художественных задач. Никакая тенденция, партийность, доктринерство в сфере искусства недопустимы»[[10]](#footnote-11). Подобные слова с утомительным однообразием повторяются работниками театра в течение всего периода буржуазной революции, обычно сочетаясь с провозглашением «аристократичности искусства», с признанием его абсолютного духовного своеобразия и с отрицанием наличия какого-либо объективного критерия художественной ценности. Все эти положения идеалистической эстетики служат буржуазии для оправдания принципа свободной конкуренции в искусстве и апологии частной инициативы — этого станового хребта буржуазного театрального хозяйства. Вот как обосновывает эти требования известный филолог и публицист проф. Ф. Ф. Зелинский:

«Критерии художественной ценности еще не открыты, и суд о ней потому неизбежно произволен. А где произвол, там и непримиримость: если художник отдался одному направлению, то все творения других для него “ужасы”, — тут ничего не поделаешь. Спасение одно: возможный простор частной инициативе — и да здравствует борьба!»[[11]](#footnote-12)

Так в медовый месяц буржуазно-демократической революции художественная интеллигенция, начав борьбу против остатков феодализма в театральной практике, приходит к пропаганде личной инициативы, предприимчивости и свободной конкуренции театрально-художественных направлений. Однако, в силу целого ряда причин, многие из принципов буржуазной реконструкции театра остались в плоскости благих пожеланий и не только не получили практического осуществления, но встретили решительное противодействие со стороны наиболее реакционных групп буржуазной общественности.

Здесь необходимо подчеркнуть лишний раз специфические условия развития капитализма в России, шедшего в основном по «прусскому» пути, который приспособлял новую капиталистическую Россию к старой феодально-крепостнической, сохраняя и упрочивая положение крепостника, помещика, идущего во главе капиталистического развития страны. Потому-то капиталистическая буржуазия и находилась в период империализма {11} в реакционном («третьеиюньском») блоке с капитализировавшимся, дворянством, и хотя временами (в том числе накануне 1905 г. и в феврале 1917 г.) намечалось некоторое размежевание буржуазных и дворянских тенденций, тем не менее размежевание это не оказывалось ни очень резким ни особенно длительным, быстро уступая место новому союзу для борьбы против общего врага.

В 1917 г. этот союз буржуазии с дворянством все более упрочивается по мере дальнейшего хода и углубления массового революционного движения, причем на интересующем нас участке он сказывается хотя бы в том, что программа буржуазной реконструкции театра оказывается невыполненной, так как буржуазия здесь, как и во всех других областях, ведет двуличную контрреволюционную политику, на словах ратуя за демократические реформы, на деле же опасаясь этих реформ и сопротивляясь их проведению в жизнь. При этом рост контрреволюционных настроений и соответствующих им тенденций в области искусства усиливается в несомненной связи с успехами поступательного движения революции, с успехами ее развития и обострения ее противоречий.

Художественная интеллигенция в это время не представляет, конечно, единой однородной массы. Она слагается из целого ряда группировок и течений, стоящих на различных идеологических платформах и ведущих ожесточенную борьбу по поводу отдельных пунктов организации художественной жизни. Эта борьба будет рассмотрена в дальнейшем на различных участках театральной практики. Сейчас же необходимо только подчеркнуть, что при всей противоречивости движения художественной интеллигенции, при всей неустойчивости ее позиции как мелкобуржуазной группы, колеблющейся между буржуазией и пролетариатом, — основная тенденция ее развития на отрезке времени между двумя революциями 1917 г. была устремлена вправо, в сторону контрреволюционной буржуазии, и отражала нарастание реакционных настроений и взглядов.

«Культурные люди поддаются политике и влиянию буржуазии потому, что они восприняли всю свою культуру от буржуазной обстановки и через нее. Вот почему они на каждом шагу спотыкаются и делают политические уступки контрреволюционной буржуазии»[[12]](#footnote-13). Эти слова Ленина дают ключ к объяснению прогрессирующего поправения художественной интеллигенции в период перерастания буржуазной революции в пролетарскую. Они уясняют нам, почему в поступательном ходе революции, расслаивавшем мелкобуржуазные массы и сплачивавшем их большинство вокруг революционного пролетариата, — значительные кадры художественной интеллигенции консолидируются вокруг контрреволюционной буржуазии и укрепляют ряды буржуазной реакции.

Этот процесс можно проследить совершенно отчетливо на примерах практики большинства театральных организмов и отдельных деятелей театра и искусства. Его можно проследить на любом из отмеченных пунктов программы буржуазной реконструкции театра. При этом, если в первый период революции — в период двоевластия и широких демократических свобод (от падения самодержавия до подавления июльской вооруженной демонстрации масс, проходившей под лозунгом «Вся власть советам») — художественная интеллигенция пытается, пусть непоследовательно и противоречиво, проводить буржуазно-демократическую программу, выставляет {12} лозунг «демократизации театра», стремится к построению революционного театра, то во второй период — период буржуазной реакции, от 5 июля до 25 октября — она мало-помалу «прозревает», отбрасывает демократические иллюзии, отрекается от провозглашенных ранее установок и, по мере укрепления большевистского влияния на массы, окончательно скатывается на позиции контрреволюционной буржуазии, становится враждебной пролетариату и революции. В тот же период, соответственно поправению основного массива художественной интеллигенции, левеет и откалывается от нее небольшая группа мелкобуржуазных художников, сближающихся с крепнущим пролетарским сектором в области искусства.

Такова общая картина движения художественной интеллигенции между февралем и октябрем, которую мы постараемся теперь уточнить и конкретизировать на материале практики петроградских театров этого периода, чтобы в дальнейшем остановиться на ряде специальных проблем, поставленных буржуазной революцией на отдельных участках театральной действительности.

### II

Говоря о программе буржуазно-демократических реформ в области театра, мы указывали, что вокруг каждого пункта программы кипела борьба, отражавшая различные, классовые тенденции. Необходимо подчеркнуть, что не было ни одного пункта, который не встречал бы возражений со стороны большей или меньшей группы театральных или общественных работников. Казалось бы, что могло быть более бесспорным с точки зрения буржуазно-демократической революции, чем освобождение театра от всякого рода клерикальных и церковных ограничений, налагаемых на него старым режимом? Свобода совести, предоставление области религии внутреннему убеждению граждан — искони являлось одним из основных принципов буржуазной демократии. А между тем вокруг попыток театра снять с себя церковные ограничения хотя бы в отношении времени спектаклей развертывается ожесточенная классовая борьба.

В самый день свержения самодержавия, 3 марта, в Палас-театре собралось специальное совещание представителей большинства петроградских театров по вопросу об открытии театров на четвертой неделе поста. Большинство совещания высказалось за открытие, указав на то, что в старину спектакли на четвертой неделе поста были разрешены и только в 1881 году Победоносцев добился их запрещения. Собрание избрало специальную депутацию к общественному градоначальнику, который отнесся к этой мысли вполне сочувственно, но, несмотря на это, спектакли все же были отсрочены, будто бы вследствие «боязни возможных эксцессов со стороны толпы, отсутствия организованной охраны театров, затруднительности ночного сообщения»[[13]](#footnote-14). В Москве Русское театральное общество (РТО) также решило не играть на четвертой неделе, а когда несколько частных театров попробовало не подчиниться этому решению организации, не облеченной никакой административной властью, то РТО командировало делегатов, которые при помощи милиции прекратили спектакли.

Если в дни самых неограниченных свобод дело обстояло так по отношению к четвертой неделе поста, то естественно, что еще больше шума {13} вызывает вопрос о спектаклях на «страстной неделе». Театральные журналы отводят место протестам отдельных работников театра против этих спектаклей. Какой-то актер Илья Гогин патетически восклицает: «Ведь страстная седьмица установлена не бывшим монархическим правлением, а верующим христианским народом. В такие великие молитвенные дни возможно ли оскорблять чувства религиозных людей постановками разных “Черных воронов”, “Распутиных” и т. д.? Нет! Не верю я, чтобы истинный христианин мог в такие дни изрыгать из уст своих пошлость, когда хочется молиться, молиться без конца за страдания Великого Учителя»[[14]](#footnote-15).

Хотя религиозность, как и всякие другие суеверия, искони была распространена в отсталых массах русского актерства, тем не менее в данном вопросе известные слои работников театра — и в особенности антрепренеры (последние — из меркантильных соображений) — стояли за отмену «запрещенных дней». Характерно, что в государственных театрах вопрос разрешается путем запроса… «святейшего» синода, причем «Обозрение театров» целиком одобряет этот шаг, замечая: «Запрещенные дни должны быть сохранены, если только они коренятся в мотивах религиозного свойства… Когда-то религия жестоко враждовала с искусством, и остатки этой тяжелой распри наблюдаются и до самого последнего времени… Но тем менее искусство должно бросать свой вызов религиозному чувству»[[15]](#footnote-16).

Все это показывает, какое сопротивление, как в среде работников театра, так и среди посторонних театру людей, встречали даже самые робкие попытки работников театра и смежных искусств занять мало-мальски независимую позицию в вопросе об эмансипации театра от влияния церкви.

Эта попытка эмансипировать театр от клерикальных ограничений, стеснявших его творчество при старом режиме, ни в коей мере не означает стремления буржуазии освободиться от власти и авторитета религии. Напротив, для российской буржуазии кануна пролетарской революции характерно, что свое избавление от пут феодальной церкви она использует для распространения религиозных идей через посредство театра в широких зрительских массах. Именно буржуазная революция давала возможность развернуть религиозную пропаганду с подмостков театра в более широких размерах, чем при старом режиме, когда, вследствие синодских запретов и ограничений, театры как установления «светские» не всегда могли развертывать религиозные темы во всей их прямой конкретности.

Эта линия религиозной пропаганды проводилась достаточно планомерно и последовательно на разных этапах революции, особенно возрастая и усиливаясь осенью 1917 г., когда театр Незлобина подготовляет постановку религиозной драмы б. великого князя Константина Константиновича (К. Р.) «Царь Иудейский», показанную уже после Октябрьского переворота (премьера — 6 ноября по старому стилю).

Драма эта, повествующая о последних днях жизни Христа и проникнутая глубоким религиозно-мистическим чувством, была до революции запрещена к постановке синодальной цензурой по чисто формальным мотивам, так как церковники, вопреки интересам собственной корпорации, по все еще сохранявшим свою силу старым традициям, считали кощунственным всякое выведение евангельских персонажей на театральных подмостках. Потому «Царь Иудейский» был представлен до революции только в закрытых придворных спектаклях в Эрмитажном театре в 1914 г. в {14} исполнении членов литературно-художественного кружка Измайловского полка во главе с самим автором. После революции буржуазия воспользовалась отменой цензуры для вынесения на подмостки этой евангельской трагедии, причем постаралась придать постановке характер крупного художественного события. «Вдохновенная драма поэта увлекает душу в высь, зовет к великим заветам и идеалам Христа, — заветам, в которых все мир и любовь, которым так чужды злоба и рознь и которые так важно провозгласить теперь с великой могучей общественной кафедры — сцены. Пьеса “Царь Иудейский”, будучи наконец поставлена в общественном театре и для широкой публики, положит начало возрождению религиозного театра, который будет говорить уму и душе об истине, красоте и добре», — пишет критик еще за месяц до предполагавшейся премьеры[[16]](#footnote-17).

Усматривая общественное значение спектакля в «смягчении ожесточения» и «улучшении нравов», т. е. в отвлечении масс от классовой борьбы, буржуазная пресса негодует, что «Царь Иудейский» подготовляется Незлобинским театром, рассчитанным на сравнительно узкие круги буржуазно-мещанского зрителя. Она указывает, что «Царя Иудейского» следовало бы ставить в народном театре, для широкого массового зрителя, на которого и должна ориентироваться религиозная драма. Равным образом негодует пресса и на то, что театр продал все спектакли «Царя Иудейского» организации «Друг инвалида», которая назначила на него непомерно высокие цены, делающие посещение спектакля недоступным широким зрительским массам. «Велико ли отличие этих будущих незлобинских спектаклей от спектаклей эрмитажных? — патетически спрашивает критик. — И тут и там “Царь Иудейский” — царь немногих, царь избранных, излюбленных, имеющих возможность тратить на театр десятки и даже сотни рублей»[[17]](#footnote-18). Подобная «заботливость» буржуазного критика о массовом зрителе ясно подчеркивает агитационные задачи, возлагавшиеся на постановку «Царя Иудейского». И, действительно, постановка Н. Н. Арбатова, скопированная с его же постановки в Эрмитажном театре, была выдержана в том же идеалистическо-романтическом духе, в каком написана и сама пьеса. Теми же чертами характеризовалось и актерское исполнение. В частности, В. Л. Юренева, игравшая Иоанну, по отзывам критиков, подкупала молитвенной задушевной простотой. «Когда она приходит к Иосифу с вестью о воскресении Христа, ее тихий, озаренный душевным сиянием возглас “Он жив” звучит мистическим трепетом» — писал критик[[18]](#footnote-19).

Таким образом, начав с провозглашения необходимости эмансипации театра от влияния церкви, художественная интеллигенция приходит накануне Октября к использованию театра в целях религиозной пропаганды, проводимой с такой художественной убедительностью, которая должна была неотразимо воздействовать на отсталые зрительские массы. При этом необходимо подчеркнуть, что ставилась пьеса, запрещенная царской цензурой, вследствие чего спектакль был окружен в глазах недалеких людей ореолом чуть ли не революционности и под этим флагом проделывал свое вредное контрреволюционное дело. Можно ли говорить о недомыслии, о бессознательном искажении художественной интеллигенцией задач буржуазной реконструкции театра? Нет, мы имеем здесь одно из проявлений {15} реакционного сдвига, происходящего в сознании мелкобуржуазной интеллигенции под влиянием углубления революции, одно лишь ощущение которого толкает ее в объятия религии и заставляет ее использовать религию для борьбы с революцией, сознательно ликвидируя собственные установки, декларированные ею в первые дни переворота.

Правда, и в эти первые дни мы встречаем религиозную тематику в постановках, выдававшихся за революционные. Наиболее ярким образцом таких спектаклей является «Баб», пьеса Изабеллы Гриневской из истории религиозно-общественных движений в Персии XIX в., поставленная в Народном доме (премьера — 10 апреля) и восторженно принятая всей буржуазной прессой, раздувшей ее в крупное художественное событие. В этой пьесе, повествующей довольно плоскими, водянистыми, надсоновскими стихами о жизни, проповеди и мученической смерти персидского пророка-реформатора Мирзы-Али-Мохаммеда, прозванного Бабом (что значит «дверь истины»), был по крайней мере хоть пафос борьбы против тирании официальной церкви и против угнетения восточной женщины, что до известной степени позволяло говорить о буржуазно-демократических тенденциях спектакля. Но все же и здесь протест против феодальной церкви ведется с позиций сектантского мистицизма и сопровождается пропагандой пантеистического мировоззрения и непротивленчества, отрицания крови и мести, т. е. фактически отрицанием классовой борьбы угнетенных против угнетателей. Именно этим и объясняется восторженный прием спектакля всей буржуазной прессой во главе с кадетской «Речью».

Отмеченный выше процесс поправения мелкобуржуазной интеллигенции приводит нас, таким образом, от спектакля буржуазно-демократического с религиозно-мистической окраской, каким был спектакль «Баб», — к спектаклю открыто реакционному, евангельскому, христиански-догматическому, каким являлся «Царь Иудейский».

Эту линию крепнущей религиозно-мистической и конфессиональной пропаганды средствами театра нельзя отрывать от сходных процессов, происходящих в смежных театру областях. Мы имеем в виду возрастающую реакционную активность мистиков-«богоискателей» на литературном и философском фронте, оживление деятельности петроградского Религиозно-философского общества, возглавляемого Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус и Д. В. Философовым, контрреволюционные националистические и религиозно-мистические писания бывших «марксистов» Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, П. Б. Струве, С. Л. Франка, которые объединились в августе 1917 г. в «Лигу русской культуры», призывающую «русскую молодежь» примкнуть к делу возрождения русского национального самосознания. В воззвании этой группы кадетствующих мистиков-идеалистов, которое попадает даже на страницы «Обозрения театров», мы находим между прочим следующие строки: «Патриотически любите и дерзновенно отстаивайте национальный лик родной культуры, которую своим духовным подвигом готовили и древние подвижники веры, и великие писатели Земли Русской, и самоотверженные борцы за свободу, — той культуры, которую в смирении и упорстве создавали бесчисленные ряды поколений русских людей, строивших российское государство»[[19]](#footnote-20).

Такое сочетание воинствующего национализма с махровым поповским идеализмом не успело, однако, получить непосредственного отражения в театральной практике 1917 г. Зато в писаниях о театре, в теоретических {16} высказываниях работников театра, которыми пестрят театральные журналы, — Национализма, мистики и прямой поповщины хоть отбавляй. Особенно много ее в «Записках Передвижного и общедоступного театра» — органе театра, имевшего репутацию «демократического» и «народного» и в течение ряда лет игравшего в рабочих районах. Здесь настойчиво проводится мысль, что сущность театра — религиозная и что «настоящий актер не может не быть религиозным человеком»[[20]](#footnote-21).

Еще дальше идет прославившийся своей эксцентричностью артист суворинского театра Б. С. Глаголин, который засыпает «Театр и искусство» ворохом статей о «Путях творчества», впоследствии изданных отдельной книгой. В этих статьях, уснащенных цитатами из Булгакова, Франка, Лапшина, Розанова, К. Леонтьева, Вл. Соловьева, Эдгара По, Гюисманса, Бергсона и других идеалистов, мистиков и богоискателей, Глаголин проводит мысль, что «освобождение от религии есть гибель искусства», что театр должен заняться «самостоятельным служением христианским началам», что подлинное творчество — «единое и неделимое, окутанное тайной» — есть вещь «непокупная» и «непродажная», что «артист божьей милостью, как жрец поистине святого искусства, волною вдохновения подымается над суетой», что «неприятие мира, и святое негодование к нему должно неотлучно сопутствовать художнику в жизни», что для оздоровления театра нужно вернуться к его магическим истокам и что актер должен «верить в себя, как австралийцы верят в те таинственные существа, которые являются как бы обновлением человеческих душ», что подлинный театр — «театр во Христе» — должен перейти от «школьной дикции» — «к дикции примитивной, к языку простосердечия, но не лукавой, ничего за собой не таящей простоты, а к простоте Христа-ради-юродивой», и что на пути своего возрождения он должен взять себе в образец тот «театр бескорыстной правды, театр непревзойденной чистоты», каким является «театр христианского мученичества»[[21]](#footnote-22).

Через редакцию театральных журналов Глаголин извещает актерскую братию, что в целях подлинной «социализации театра» он организует «трудовую актерскую группу — театральную Ложу, имеющую целью объединить преданных театру на почве религиозного служения, желающих выполнять в театре на ряду с артистической работой и физический труд, согласных терпеть нужду и неодобрение публики, готовых пойти в полное послушание мастеру Ложи и принятому на себя подвигу». Эта «театральная Ложа» должна была представлять своеобразный монашеский орден нищенствующих актеров, довольствующихся добровольным подаянием зрителей, причем «всякий излишек поступления, если бы таковой оказался, предназначается на дела милосердия». Репертуар этой «театральной Ложи», естественно, должен был быть мистериальным, а основной идеей его провозглашалась «культура человеческой личности в боге»[[22]](#footnote-23).

Хотя желающих записаться в эту «Ложу», по-видимому, не нашлось, тем не менее воззвание Глаголина вызвало ряд сочувственных откликов, в том числе — такого трезвого критика, как А. Р. Кугель, который поддержал Глаголина за то, что «он с подчеркнутой резкостью указал, где место актера, и среди свистопляски плохо усвоенного и дурно переваренного {18} марксова учения об историческом материализме имел мужество поднять свой голос за идеалистическую сущность искусства, а следовательно, и его представителей». Подобно многим представителям мелкобуржуазной, интеллигенции, после июльского восстания переметнувшимся в лагерь контрреволюционной буржуазии, Кугель мечет громы по адресу «взбунтовавшихся рабов» и открыто признает глаголинский проект «социализации театра» «памфлетом на великие “достижения”, “завоевания”, а главное — “углубления” революции»[[23]](#footnote-24). Таким образом, не кто иной, как дружественный Глаголину Кугель, невольно разоблачил контрреволюционную сущность его мечтаний о религиозном театре и об ордене нищенствующих актеров, отчетливо показывая нам, какие соки питали ту поповско-идеалистическую теорию и практику, которая завладевает театром начиная с лета 1917 г. и достигает своего апогея в канун Октябрьского переворота.

### III

Те процессы, которые были вскрыты при рассмотрении одного из пунктов буржуазно-демократической программы, а именно — эмансипации театра от церкви, открываются также при рассмотрении других разделов той же программы. Остановимся на вопросе о том, чтó фактически принесла театру отмена царской цензуры и как воспользовался буржуазный театр, принесенной ему революцией «свободой слова».

В первую очередь и наиболее ретиво были вытащены на подмостки фарсовых театров пьесы, в свое время запрещенные за порнографию. Нужно сказать, что царская цензура, строгая по отношению ко всякому хотя бы мнимому «потрясению основ», была снисходительна к порнографической пошлятине, которая использовалась ею для отвлечения зрителей от политики и всяких серьезных вопросов. Запрещались ею либо фарсы, переходившие в этом отношении всякие пределы допустимого, либо пьесы, в которых эротический элемент, поданный в художественном оформлении, выполнял функцию взрыва лицемерной буржуазной «морали» и которые потому были рассчитаны на постановку в серьезных драматических театрах, а не в таких «заведениях», как Невский или Троицкий фарс.

Вряд ли стоит долго останавливаться на пьесах первой категории, в роде «Индюка», «В чужой постели» и т. п., которые дирекция Троицкого фарса анонсирует как «запретные пьесы», спекулируя на их былом запрещении царской цензурой. Отмена прежних полицейских ограничений сказывается также и на актерском исполнении, которое становится еще более циничным и разнузданным, чем при старом режиме. Разнузданность фарсовых театров делается настолько вызывающей, что буржуазная пресса считает хорошим тоном ругать их, попутно пуская шпильки по адресу «свободного» государства, в котором «допускаются подобные гадости». Все эти упреки дешево стóят, так как они только усиливают интерес мещанской улицы к подобным «произведениям», которые несмотря ни на что благополучно процветают в течение всего интересующего нас периода.

От этой порнографии низшего разбора немногим отличается более утонченная «литературная» порнография в роде знаменитой «Леды» Анатолия Каменского, в которой бульварная эротика уснащена глубоко лицемерными и по существу мещанскими разглагольствованиями об общественных {19} условностях и предрассудках, о бунте против стеснительных приличий. В Петрограде «Леда» почему-то не была поставлена, зато в Москве она явилась одним из «боевиков» весны 1917 г., причем постановке ее, осуществленной в помещении закрывшегося перед самой революцией Камерного театра, предшествовала лекция Анатолия Каменского, озаглавленная «Социализация красоты». Главным аттракционом Спектакля являлось то, что артистка, игравшая роль Леды, выступала в совершенно обнаженном виде. Постановка эта имела такой успех, что Каменский устроил впоследствии с «Ледой» длительное турне по провинции.

От «Леды» безусловно надо отделить тоже запрещенную цензурой по соображениям нравственности пьесу Шницлера «Хоровод», которая, будучи поставлена в Москве на ряду с «Ледой», навлекла на себя, подобно ей, упреки в «омерзительной порнографии». На самом же деле «Хоровод» — безусловно художественная вещь, в которой венский драматург-импрессионист мастерски вскрывает «физиологию любви» в преломлении различных слоев буржуазного общества, обличая циническое лицемерие и фальшь, которой пронизаны любовные отношения у усталых и пресыщенных людей, разложившихся представителей рантьерской буржуазии. Однако, будучи сам плотью от плоти обличаемого им буржуазного общества, Шницлер не способен выйти за его пределы и вскрыть корни констатируемого им загнивания. Как настоящий мелкий буржуа он фетишизирует сексуальную сторону, которая становится у него первопричиной всего человеческого поведения.

В Петрограде эта пьеса была поставлена «Кривым зеркалом», причем постановка ее совпала с Октябрьским переворотом (премьера — 28 октября). В противоположность московской постановке, в которой был сделан упор на смакование эротических ситуаций, «Кривое зеркало» придало всей постановке легкий налет символизма, переводивший сексуальную проблему в метафизический план. Появление такой постановки в самый момент пролетарской революции чрезвычайно характерно для вскрытия настроений мелкобуржуазной интеллигенции, укрывающейся от реальной действительности с ее ожесточенной классовой борьбой в область «чистой физиологии», возведенной в некий метафизический абсолют.

Гораздо скупее, нежели пьесы, запрещенные старой цензурой по соображениям охранения нравственности, были использованы театрами пьесы, запрещенные по соображениям общественно-политическим. Ни в одной другой области, быть может, так не обнаруживается робость буржуазного театра, его неспособность провести в жизнь намеченную программу демократических реформ, неумение или нежелание использовать открытые революцией возможности. За все восемь месяцев буржуазной революции не было поставлено (или подготовлено к постановке) ни одной по-настоящему революционной пьесы, изображающей яркие социальные конфликты или массовые революционные движения. Ни один из петроградских театров за все это время не включил в свои конкретные планы ни «Ткачей» Гауптмана, ни «Зорь» Верхарна (хотя последнюю пьесу горячо рекомендовал В. М. Фриче, подчеркивавший, что «упомянутая драма имеет для нашего времени большую ценность»), ни даже такие буржуазно-революционные драмы, как «Вильгельм Телль» и «Заговор Фиеско» Шиллера, «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, «Жакерия» Мериме, «Термидор» Сарду, «Дантон» Бюхнера, «Франц фон Зиккинген» Лассаля, «Зеленый попугай» Шницлера и т. д. и т. д. Великая французская революция, которую так любили вспоминать по всякому поводу деятели эпохи керенщины, была {20} изображена только в пьесе «Революционная свадьба» Михаэлиса (театр Сабурова, 8 апреля), в которой революционные события явились не более чем фоном для типичной любовно-альковной драмы. Даже буржуазная пресса недоумевала, почему была под запретом эта безобидная пьеса, в которой не было ничего революционного, кроме того, что роялист изображался слюнтяем и трусом, а якобинец — благородным человеком, героем.

Другим образцом такого же приспособленческого использования революции в качестве фона для интимной семейно-любовной драмы является «Алтарь свободы» Е. П. Милюковой (Таврический сад, май) — пьеса, написанная в 1905 г. и тогда не разрешенная цензурой, а затем приуроченная автором к событиям 1917 г. Передача содержания этой пьесы даст исчерпывающее представление о том, какие пьесы выдавались в 1917 г. за «революционные».

Революционер Эрнский влюблен в княгиню Елецкую, жену заведующего политическим сыском. Эрнский уговаривает княгиню бросить мужа и пойти с ним к «алтарю свободы», но княгиня не в силах отречься от «комфортабельной жизни». Она узнает от мужа, что готовится облава на Эрнского, и приходит предупредить его. Во время ее нахождения у Эрнского к нему приходят товарищи-революционеры. Княгиня прячется в соседней комнате и слышит оттуда, как товарищи Эрнского ругают ее мужа и грозят ему смертью. Не выдержав, она выбегает и протестует против проповеди злобы и мести. Революционеры возмущены и только по резкому настоянию Эрнского соглашаются выпустить княгиню. Между тем Эрнский, чтобы спасти свой кружок, едет к ближайшему сотруднику Елецкого — Ракитину, жена которого была когда-то его подругой и до сих пор любит его. Теперь она ставит Эрнскому условие, чтобы за избавление кружка от ареста он написал Елецкой, что разлюбил ее. Тр‑р‑рагические переживания Эрнского… К счастью для него, в последнем акте начинается Февральская революция. Слышны выстрелы и клики восставшего народа… Княгиня узнает от Эрнского всю правду и идет с ним к «алтарю свободы».

В этой приспособленческой пошлятине, как можно видеть, нет ни одного живого человека, ни одной обоснованной и правдоподобной ситуации. Из цензурных архивов была извлечена также пьеса Евтихия Карпова «Зарево», поставленная автором в, бенефис вторых режиссеров и суфлеров (Михайловский театр, 15 апреля). Хотя действие ее происходит в рабочей семье и вертится все время вокруг забастовки на заводе, хотя характеры ее обрисованы живо и обнаруживают знакомство автора с изображаемой средой, однако пьеса политически совершенно бесхребетна и, главное, испорчена надуманной и механически пристегнутой любовной интригой, всплывающей только к, концу пьесы. Эта любовь недисциплинированного и анархически настроенного рабочего к выдержанной революционерке-интеллигентке кончается тем, что он ее насилует и убивает, и это убийство, а не революционная работа, является причиной ареста убийцы и его брата. Таким образом, и здесь революционное движение оказывается только внешним фоном для любовной интриги. Пьеса имела довольно скромный успех и не долго держалась в репертуаре, как и большинство «революционных» пьес репертуара 1917 г.

Совершенно особое место среди извлеченных из-под цензурного запрета пьес занимает небольшая агитационно-сатирическая комедия революционера-разночинца 60‑х – 70‑х годов В. С. Курочкина «Принц Лутоня». Написанная в стиле народного кукольного театра, она изображает похождения {21} мужичка Лутони, представителя пауперизированного пореформенного крестьянства, которого принц Слоняй (Александр II) сначала посадил на трон на свое место, а затем сам же свергнул, став во главе «банды» революционеров, причем объяснил удивленному Лутоне: «сам отдал, сам и взял». Эта пьеска, поставленная в «Кривом зеркале» (премьера — 22 марта), явилась хронологически первой пьесой, извлеченной из-под цензурного запрета. Несмотря на блестящее сатирическое изображение различных категорий эксплуататоров, несмотря на яркое обличение лжи и неправды придворной жизни и тонкую обрисовку психологии самодержца, который тешится тем, что он все может, — пьеса сбивала зрителя с толку своим финалом, который казался контрреволюционным, что заставило Кугеля внести предложение о пояснении зрителю, к какой эпохе относится комедия. В целом, постановка «Принца Лутони» прошла почти незамеченной, хотя эта пьеса являлась более революционной в подлинном смысле этого слова.

Наконец, к числу запрещенных царской цензурой пьес относится и «Саломея» Уайльда, поставленная в Москве одновременно тремя театрами (Молодым театром, Камерным и Малым), в Петрограде же показанная К. А. Марджановым в Троицком театре 15 ноября, т. е. фактически уже после Октябрьского переворота (хотя подготовлялась постановка еще при Временном правительстве). В наши задачи не входит драматургический анализ этой пьесы, являющей собою ярчайший образец импрессионистской драмы, выражающей идеологию аристократической верхушки рантьерской буржуазии, сращивающейся с остатками феодальной аристократии. Воинствующий эстетизм, аморализм и пряная, конденсированная, нервная эротика сплетаются здесь в некое причудливое, изысканное целое, издавна привлекавшее режиссеров условно-эстетического лагеря. Первая попытка постановки «Саломеи» на русской сцене была сделана в 1908 г. Н. Н. Евреиновым в театре Комиссаржевской, где Евреинов разрешил постановку в тонах утонченного вычурного гротеска с нарочитыми преувеличениями и подчеркнутой «неестественностью» в обрисовке сценических образов. Эта постановка была снята по распоряжению градоначальника после генеральной репетиции: пьесе инкриминировалось кощунственное изображение библейских персонажей во главе со «святым» Иоанном Крестителем, выведенным в пьесе под именем Иоканаана. После этого «Саломея» как-то шла под названием «Пляски семи покрывал», с многочисленными купюрами и изменениями имен действующих лиц. Только Февральская революция открыла «Саломее» доступ на сцену в ее подлинном виде, причем все крупные режиссеры-эстеты (Таиров, Марджанов, позже — Мейерхольд) в большей или меньшей мере приложили руку к ее инсценировке.

Свою постановку «Саломеи» Марджанов осуществил в маленьком Троицком театре, в котором он водворился с осени 1917 г. в качестве не только режиссера, но и полновластного антрепренера этого популярного в Петрограде театра миниатюр. Приход Марджанова в Троицкий театр значительно повысил художественное качество работы этого театра, в репертуаре которого появляются такие пьесы, как «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Лекарь поневоле» Мольера, «Кающийся» Л. Н. Андреева и старинный водевиль Куликова «Ворона в павлиньих перьях». Постановка «Саломеи» выдвинула театр на одно из первых мест в Петрограде, так как явилась интереснейшим в художественном отношении спектаклем эпохи Февральской революции. Это был вполне законченный и последовательный эстетический спектакль, в котором во главу угла было поставлено не реалистическое раскрытие идеи автора, не психологическое осмысление поведения {22} персонажей, а условно-символическое выявление эмоционального стержня пьесы — демонической, патологически-обостренной и трагически-безнадежной страсти Саломеи к Иоканаану. Этой цели служили и кричащие экзотически-красочные декорации художника Школьника и жуткая, дающая настроение отчаяния и безнадежности музыка Метцля. Эта декоративная и музыкальная сторона спектакля, как всегда в работах Марджанова, получила самодовлеющее значение, отодвинув на задний план актерское исполнение, которое было нарочито условным и схематичным. Критика отмечала с похвалой только исполнение роли Саломеи опереточной актрисой Н. И. Тамарой, впервые игравшей крупную роль в драме и показавшей наличие несомненного драматического дарования, хотя, по словам Кугеля, и чрезмерно увлекшейся «погоней за эффектом декламации и бесполезно-изогнутой красивостью»[[24]](#footnote-25).

Появление этого спектакля в самый разгар классовых боев пролетариата с контрреволюционной буржуазией столь же симптоматично, как и появление в то же время «Хоровода», и должно быть расценено примерно в том же смысле. И там и здесь — тенденции ухода от социальной действительности, снятие социального момента посредством биологического, фетишизация эротики, апофеоз индивидуалистического импрессионизма.

Вот что взяли петроградские театры из фонда запретных пьес, вот как использовали они предоставленные им революцией возможности сценического показа произведений, отвергнутых полицейским аппаратом крепостнической монархии. Старательный обход всех подлинно революционных пьес, за вычетом «Принца Лутони», которого не сумели как следует подать, выискивание пьес, запрещение которых цензурой являлось простым недомыслием, подмена основных проблем боковыми, периферийными — вот что мы наблюдаем в первые месяцы революции; воинствующее отмежевание от действительности и классовой борьбы на материале тоже «запрещенных» пьес, в роде «Хоровода», «Саломеи» или «Царя Иудейского» — вот с чем мы сталкиваемся в последние дни буржуазной революции.

Но картина будет неполна, если мы не остановимся на весьма характерной судьбе пьесы Мережковского «Павел I», которая так и не увидела света рампы в Петрограде в дни буржуазной революции. Богоискатель и мистик, заклятый враг рабочего класса и революционного движения, говоривший еще в 1906 г. о социализме как о царстве «грядущего хама», Мережковский тем не менее чрезвычайно резкими чертами изобразил в своем «Павле» личность монарха-кретина и его самовластие. При царизме пьеса была не только запрещена к представлению, но был наложен даже арест на ее печатное издание, и автор был привлечен к уголовной ответственности за «дерзостное неуважение к верховной власти». Правда, судебная палата в сентябре 1912 г. оправдала Мережковского и сняла с пьесы арест, однако на сцену она все же не была допущена.

После революции вспомнили о «Павле I», и Мережковский получил множество предложений от столичных и провинциальных антрепренеров, причем решил не давать ее в исключительное пользование какому-либо одному театру, в то же время выразив пожелание увидеть ее в первую очередь на сцене Александринского театра. К этому пожеланию автора присоединился комиссар над б. министерством двора Головин, предложивший труппе подготовить «Павла I» к открытию зимнего сезона 1917 – 1918 г. Но «автономная» труппа обиделась на такое предписание и решила «Павла I» {23} не ставить, ссылаясь между прочим на то, что пьеса требует больших затрат на постановку и кроме того включена в репертуар других театров. В результате пьеса не была поставлена ни в Александринском ни в каком другом петроградском театре, несмотря на то, что и в Москве и в провинции ее играли наперебой десятки театров. Аналогичная судьба постигла «Павла I» в Московском Малом театре, который сначала наметил ее постановку, а затем осенью 1917 г. вычеркнул из репертуара по распоряжению ранее рекомендовавшего ее Головина, заявившего, что «в настоящее время постановка “Павла I” явилась бы в политическом отношении бестактной»[[25]](#footnote-26) — очевидно, в виду того, что в пьесе изображается цареубийство. Этот факт лишний раз подтверждает крайнее усиление реакционных настроений художественной интеллигенции осенью 1917 г.

Как же обстояло дело с новыми пьесами, написанными после революции?

Первое, что бросается здесь в глаза, — это редкостное, прямо-таки поразительное бесплодие и скудость нового, порожденного Февральской революцией репертуара. Это обстоятельство болезненно ощущалось современниками в первые месяцы революции, когда интеллигенция не скатилась еще на открыто-реакционные позиции. Уже в марте страницы газет пестрят жалобами на то, что «величайший мировой переворот не отразился в репертуаре», что во всех театрах идут все те же пошловато-сентиментальные пьески, состряпанные «для послеобеденного пищеварения господ спекулянтов с супругами». Буржуазная критика всячески стремится успокоить недовольных, призывает их к терпению, ссылаясь на материальные затруднения военного времени, препятствующие драматургам и театрам скоро дать новый репертуар. Нечего удивляться также тому, что в течение первых месяцев все большие театры Петрограда дают «новинки», написанные и принятые к постановке еще до революции (сюда относятся такие премьеры, как «Про любовь» Потапенко — в театре имени Суворина, 16 марта; «Великолепная» Фальковского — в театре Сабурова, 20 марта; «Касатка» Алексея Толстого — в театре Незлобина, 3 апреля; не говоря уже об иностранных комедиях, в роде «Его величество» Кайяве и де Флерса, «Любовный кавардак» Гаво, «Супружеские затеи» Майо и т. п.). Но вот проходят два‑три месяца, жизнь развивается с бешеной быстротой, а на репертуарном фронте положение остается почти без перемен, несмотря на появление новых пьес. Красочную характеристику этого репертуара находим у Кугеля: «Нынешний репертуар… но скажите, положа руку на сердце, был ли он когда-нибудь глупее, пошлее, ничтожнее? Все пролетарии по части ума, т. е. не имеющие его и крошечки, соединяются со всех сторон, чтобы в борьбе обрести неизменное право свое на глупость. Скудость нового репертуара — безгранична. Ни одной не то что литературной и талантливой, а сколько-нибудь занятной пьесы не появилось за последние месяцы. Где же вы, страдавшие от стеснения, покажите, как на вас отразилась свобода, взмахните освобожденными крыльями!..»[[26]](#footnote-27)

И вот, в ответ на требования злободневной политико-сатирической драматургии, раньше других появляются злободневные миниатюры, оперетты и обозрения, как, например, «Крах торгового дома Романов и К‑о», гротеск Линского (Литейный театр, 12 марта), «Вова-революционер» Мировича (Литейный театр, 3 апреля), «Товарищ министра», миниатюра Аверченко (Троицкий театр, 3 апреля), «Сегодня ты, а завтра я», злободневная оперетта-миниатюра {24} Сергея Сокольского (Театр Лин, 3 апреля), «Красное знамя», политико-сатирическое обозрение «на все текущие злобы дня» В. Валентинова и Л. Пальмского (Палас-театр, 6 апреля) и др. Большинство этих пьес совершенно ничтожно и лишено всякой сатирической остроты. Так, о «Товарище министра» критика пишет, что «в пьеске имеются кой-какие сатирические шипы, но их так мало, что тот, кому нужно, и поколоться не сможет»[[27]](#footnote-28), а о «Вове-революционере» замечает, что «свойственный Мировичу дух мягкости и добродушия веет над ней»[[28]](#footnote-29). Совсем иначе отзывается критика об опытах в области «революционной» оперетты. Так, о «Сегодня ты, а завтра я», в которой фигурируют Распутник, Горемыка, Штюрмерфон, Протопопкин и др., читаем, что оперетта «обильно уснащена дурного тона юмором, который некоторым образом прикрашивается случайно пристегнутыми, но эффектно поставленными живыми сценами»[[29]](#footnote-30), а о «Красном знамени» узнаем, что «что-либо более бессодержательное трудно себе представить: нет ни одного занимательного места, ни одной остроумной фразы»[[30]](#footnote-31).

Наиболее бурный поток новой и злободневной драматургии хлещет в фарсовых театрах, которые с мая 1917 г. переключаются на «политическую» тематику. Троицкий фарс показывает «Царскосельскую благодать» Маркизы для Окон (1 мая), «партийный фарс» «Большевик и буржуй» (12 июля), «Царские грешки» Маркизы для Окон (24 сентября), «Наполеона наших дней» ее же (23 октября). Невский фарс дает «Ночные оргии Распутина» («Царский чудотворец») Рамазанова (11 мая), «У отставного… царя» Бостунича (22 мая), «Святого черта» («Благодать Гришки Распутина») Алексина (29 мая), «Царскосельскую грешницу» Франчина (18 июня) и «Две Леды» С. Белой (2 октября). Большинство этих пьес относится к категории так называемой «распутинской» драматургии, пользовавшейся прямо-таки угрожающим распространением в 1917 г. Кроме перечисленных пьес, могут быть еще названы: «Гришка Распутин» Зотова, «Как Гришку с Николкой мир; рассудил» Курбского, «Гришкин гарем» Леонидова, «Гришка Распутин, мужик всероссийский», «Распутин веселится», «Распутин на том свете», «Распутин в аду», «Тень старца Григория», «Чай у Вырубовой», «Чудотворец» и т. д., и т. п. Характерной чертой всех этих пьес являлось приспособленческое прикрывание обыкновенной фарсовой пошлятины мнимым разоблачением старого режима, хотя в данном случае речь шла вовсе не о режиме, а об отдельных его представителях, обрисованных в банальной фарсово-порнографической манере, без малейшего намека на какую-либо общественно-политическую сатиру.

Правда, эта «распутинщина» на сцене и в литературе вызывает единодушное осуждение и возмущение. Но в этом дружном хоре протеста можно различать голоса разных классов и социальных прослоек, которые протестуют по-разному. На крайнем правом фланге раздаются голоса черносотенных элементов, монархически и клерикально настроенных, которых вся эта гнусная литература оскорбляет в их лучших чувствах, которым насмешки над Распутиным и над Николаем II кажутся кощунственными. Эти элементы пользуются случаем для злорадного хихиканья по адресу «освобожденного» театра, для лицемерных воздыханий о чистоте дореволюционных театральных нравов и даже для дифирамбов {25} столь ненавидимой всеми царской цензуре. Типичным выражением голоса таких элементов следует признать иеремиаду критика Б. Никонова, заявляющего в «Обозрении театров»: «Мы ругали старый театр — театр цензуры и рабского слова. Но теперь, после постановок, подобных “Царскосельской благодати”, мы не имеем никакого права ругать старый театр. Нам всякий теперь скажет: “Помилуйте, даже прежде, в дни рабства, никогда не бывало такой гадости в театре”»[[31]](#footnote-32). Сюда же относится вылазка бывшего цензора, заядлого монархиста барона Н. В. Дризена, поднимающего на столбцах «Биржевых ведомостей» голос за восстановление цензуры.

Далее следуют голоса представителей либеральной буржуазии кадетского и кадетствующего типа, которых вся эта «распутиниада» возмущает с точки зрения культурно-этической. Они говорят об отсутствии такта к поверженным врагам, о том, что вся эта литература ведет «не к тем чистым высотам, где веет гордой свободой и разумом, а вводит в вонючую атмосферу старой крепостнической лакейской, где свободные от барского глаза рабы судачат о своих господах»[[32]](#footnote-33). Далее следуют голоса рафинированных буржуазных художников, которые отвергают всю эту драматургию из соображений эстетических. Их просто тошнит от глупости, бездарности и антихудожественности «распутинских пьес», и они возмущаются тем, что, «спекулируя свободой, торгаши уже вторгаются в храмы и готовятся править в них свои оргии»[[33]](#footnote-34).

В противоположность трусливым буржуазным интеллигентам из Союза драматических писателей, которые не решались бороться с распутинщиной из опасения, что их объявят реакционерами, рабочие организации открыто заявляют свое отрицательное отношение к этой спекуляции на {26} революционной драматургии. Так, Кронштадтский Совет рабочих и солдатских депутатов не только запрещает исполнение труппой Троицкого фарса «Царскосельской благодати», но грозит актерам, в случае нарушения этого предписания, разгоном, а автору и антрепренеру — арестом.

Даже на данном участке драматургии можно вполне отчетливо заметить резкое перемещение стрелки барометра. Если весной 1917 г. «злободневные» пьесы охотнее всего изображали в смешном виде амурные похождения Распутина и перемывали косточки придворной камарильи, то начиная с лета излюбленной мишенью для нападок становятся представители партий, которые в представлении обывательщины огульно объединялись под понятием «левых».

Помимо упомянутого уже «партийного фарса» «Большевик и буржуй», пользующегося громадным успехом в Троицком фарсе в июле и августе 1917 г., сюда относятся: «Дезертир» Шабельского (Таврический сад, июнь) — Одноактная пьеска, в которой «смело обличаются распропагандированные крайними агитаторами малосознательные солдаты»[[34]](#footnote-35); «Иванов Павел — анархист» Раппапорта (Театр В. Лин, 10 июля) — лубочная и грубая пародия на митинг «зеленых» юнцов, увлекающихся революционными учениями; «Трагедия глупых людей» Эпикура (Луна-Парк, 17 августа) — злободневное обозрение, в котором автор «побоялся самостийной цензуры различных партий и сам себя обкорнал до пределов такой умеренности и аккуратности, которая сделала обозрение скучным, беззубым»[[35]](#footnote-36), хотя все же изобразил Родзянко, Милюкова и Гучкова положительными чертами, а Ленина, Горького и Рошаля — отрицательными; «Наполеон» Тэффи (Театр Зброжек-Пашковской, 22 сентября) — миниатюра, иронизирующая над политиканствующими прожигателями жизни, не имеющими никаких убеждений и из карьерных соображений примыкающими к крайним левым, проповедуя перманентную резню офицеров; «Революция в Головотяпове» Мировича (Троицкий театр, 28 сентября) — сатирическая миниатюра, изображающая группу обывателей, которые устраивают свою уездную республику, и выводящая современного Хлестакова в образе большевика.

Быть современным, вносить злободневную струю в театральную работу означает в это время охаивать большевиков, глумиться над пролетариатом и революционизирующейся армией. Обывательское зубоскальство по адресу революционных вождей пролетариата пробивает себе путь во все театральные жанры; оно звучит в отсебятинах опереточных актеров, в выступлениях эстрадных куплетистов и рассказчиков, в различных «миниатюрах». Мы находим его, например, в оперетте «Осенние маневры» (Луна-Парк, 15 мая), отличающейся, по словам рецензента, «полным отсутствием остроумия, игривости, и занимательности» и вывозимой только комиком Кошевским, который «удачно прибегает к эффектам самой свежей злободневности — до Ленина включительно»[[36]](#footnote-37). Равным образом находим мы его в артистическом кабаре «Привал комедиантов», где в конце августа среди прочих номеров программы выступает «хор большевиков-частушечников» с запевалой Н. Н. Евреиновым. Можно еще упомянуть об эстрадном номере Горянского «Поэт и пролетарий» (Троицкий театр, 28 сентября), в котором показывается «талантливая картонная фигура символического {27} “пролетария”, грозящая задавить поэзию»[[37]](#footnote-38). Если просмотреть третье прибавление к каталогу произведений Союза драматических писателей за 1917 г., то мы найдем здесь перечень целой серии «скетчей», «шаржей» и «гротесков» на те же темы, как, например, «Анархист-телеграфист», «Аннексия и контрибуция», «Дворец балерины», «Большевик и меньшевик» и т. д. В конце концов даже буржуазная пресса начинает бить тревогу по поводу этого «океана веселия и смехотворства». Она возмущается тем, что для драматургов переживаемые Россией события — «лишь источник смеха и забавы»; она жаждет серьезного обличения и разоблачения классовых врагов, жаждет не зубоскальства, а негодующего пафоса. По поводу упомянутой уже «Революции в Головотяпове» рецензент пишет: «Смех над глупыми людьми, над этими революционерами без смысла и понимания, когда душа скорбит от извращения революции не идиотами, а ослепленными фанатиками, подрывающими устои свободы, — мелок. Тут необходимы бичи и стрелы сатиры, и по другому адресу»[[38]](#footnote-39). Таким образом, контрреволюционная буржуазия стремится выправить политическую линию театров, усилить их агрессивность и мобилизовать внимание на активную борьбу с большевиками, с надвигающейся пролетарской революцией.

Соответственно этому намечается также резкий поворот в отношении к старому репертуару. Целый ряд популярных пьес дореволюционного театра, изображавших теневые стороны старой русской жизни, объявляется несвоевременным. Так, отвергаются прессой «Бог мести» Шолом Аша (Таврический сад, 6 июня), «Дети Ванюшина» Найденова (Народный дом, 13 октября). По поводу последней пьесы критик пишет: «Мрак будней в найденовской пьесе с их апатией, горем и озлоблением слишком тягостен в переживаемые дни»[[39]](#footnote-40). Буржуазия призывает своих художников к лакировке, к замазыванию классовых конфликтов старой России.

В то же время наблюдается и попытка агитационного осмысливания критикой классических произведений в направлении, соответствующем позиции контрреволюционной буржуазии. Такую операцию проделывает буржуазная критика, например, над «Селом Степанчиковым» Достоевского, поставленным в Московском Художественном театре. «Никогда еще театр не попадал так метко в самую сущность текущей исторической минуты, — пишет Джонсон. — Кружок семьи, домочадцев и близких знакомых полковника Егора Ильича Ростанева показался вдруг символическим изображением России, русского народа в тех его чертах, которые особенно ярко сказываются именно сейчас. Эта аморфная среда, составленная из каких-то рыхлых, дряблых душ, лишенная всякой способности сопротивления, самозащиты, не только не склонная к протесту и борьбе с тем, кто имеет претензии властвовать над нею, но с жалкою и поспешною охотой сама сейчас же покорно склоняющая свою выю, — да разве это, в самом деле, не символ нынешней России, ее подавляющего инертного большинства, которое постыдно попустительствует тому, что кучка наглых проходимцев хватает палки в руки и объявляет себя капралами?»[[40]](#footnote-41)

Сходную операцию проделывает Ф. Д. Батюшков над драмой Ибсена «Фру Ингер из Эстрота», поставленной Передвижным театром. Устанавливая аналогии между обстановкой, изображенной в пьесе, и современными событиями в стране (тут и там — разруха, партийная рознь, приближение {28} внешнего врага), Батюшков символически истолковывает личную драму фру Ингер, необходимость для нее пожертвовать любимым сыном, рожденным от избранника сердца, ради спасения родины. Так и у нас: «социализм — дитя души русской интеллигенции», но страна в опасности, и можно ли при таких условиях «ради этой мечты ставить на карту насущные потребности, неотложные нужды народа, жертвовать законными дочерьми?»[[41]](#footnote-42) Таким образом, буржуазия и солидаризировавшиеся с нею мелкобуржуазные интеллигенты использовали все возможности для ведения контрреволюционной антибольшевистской пропаганды средствами театра.

Но тут-то особенно мучительно и ощущалось бесплодие буржуазной драматургии, ее неспособность дать хотя бы одно полноценное художественное произведение, которое выразило бы основные устремления буржуазной революции. Никчемность, поверхностность, халтурность послефевральской драматургии, находившие достойный отзвук в пустоте, тягучести и однообразии театральной жизни эпохи керенщины (особенно — осенью 1917 г.), бросались в глаза даже буржуазной критике этого периода.

Но как осмысливала она это художественное бессилие, этот беспримерный упадок театра?

Любопытный ответ на этот вопрос дает статья Б. Никонова в «Обозрении театров» под названием «Молчание таланта». Задаваясь вопросом, почему «еще ни один истинный талант не заговорил языком свободы в это “свободное время”», критик отвечает, что таланты молчат, «возмущенные и напуганные той страшной мутью, неурядицей и неразберихой, которая окутала нашу революцию», и патетически восклицает: «Мыслимо ли запеть песни красоты и света перед зрелищем той постыдной борьбы против родины, каковая борьба сделалась почти лозунгом дня? Можно кричать от боли пред этим зрелищем, можно проклинать, можно рвать на себе волосы — но нельзя творить песни, нельзя писать вдохновенные произведения искусства!» Художники «молчат, гневные и бессильные», потому что «отчаяние и скорбь отняли у них вдохновенные слова»[[42]](#footnote-43).

В этом своеобразном credo буржуазного критика примечательно то, что, виня в упадке театра революционный пролетариат, Никонов не только констатирует солидарность большинства художественной интеллигенции с контрреволюционной империалистической буржуазией, но прямо декларирует невозможность для художественной интеллигенции творить в такой обстановке.

«Революция зажгла на земле алые маки и розы после того, как отплясала свои пляски смерть, — читаем мы в другой статье того же “Обозрения театров”. — Но случилось что-то непонятное. Алые розы сорваны, надежды смяты сапогами преступников. Отупевшие, утратившие человеческий образ и сжегшие свою душу люди бегут перед врагами на фронте и поют здесь дикие песни по ночам… Не хочется верить, что это — сама жизнь. Но это жизнь, это наше сегодня, завтра и послезавтра!»[[43]](#footnote-44)

Но, брызжа ядовитой слюной по адресу революционных масс, буржуазная критика не в состоянии объяснить своему читателю, почему же буржуазные художники не смогли использовать находившихся в их распоряжении широчайших возможностей для выражения в театре своих революционных идеалов, «алых маков и роз» своего буржуазного искусства. Не {29} могут объяснить, потому что в таком случае им пришлось бы признать, что никаких революционных идеалов у российской буржуазии не было, что, смертельно напуганная растущей со дня на день революционной активностью рабоче-крестьянских масс, она мечтала об удушении революции, о контрреволюционном перевороте, о военной диктатуре Корнилова или другого отечественного Кавеньяка.

Тесно связанная с практикой буржуазии художественная интеллигенция проводила на своем участке политическую программу этой буржуазии. Но российская буржуазия искони отличалась от буржуазии передовых западных стран своей политической отсталостью, своей боязнью буржуазной революции и неспособностью повести за собой эту революцию, вследствие чего, как говорил Ленин, в России «победа буржуазной революции была невозможна, как победа буржуазии». Не сумев создать буржуазной демократии, российская буржуазия только на словах, только чисто формально исповедывала буржуазно-демократические принципы.

Это относится в полной мере и к очерченной в данной главе программе буржуазно-демократических реформ в области театра. Ни об одном из пунктов этой программы нельзя говорить всерьез, потому что с первого же дня Февральской революции буржуазия заняла контрреволюционную позицию, а в дальнейшем ходе революции эта контрреволюционность все более углублялась, что явственно отражалось в различных областях театральной практики.

Итак, ни один из пунктов программы буржуазной революции на театре не был выполнен потому, что выполнение ее находилось в руках художественной интеллигенции, смыкавшейся с контрреволюционной буржуазией. Этим и объясняется никчемность и ублюдочность петроградской театральной жизни эпохи керенщины.

## **{****30}** Глава вторая Движение художественной интеллигенции

### I

Как проявилась буржуазная революция на наиболее консервативном участке петроградской театральной жизни — на участке б. императорских театров? Ломка, которую предстояло пережить этим театрам, должна была быть особенно значительной, так как здесь шла речь о радикальной реконструкции феодально-бюрократических театральных организмов, о создании в них новых форм организации художественного производства, о художественном самоопределении этих театров как образцовых театров буржуазно-демократического государства.

Центральным вопросом, занимавшим артистические коллективы государственных театров, стал вопрос о создании новых форм управления гостеатрами, о выработке их конституции, основанной на господстве выборного начала, на системе самого широкого самоуправления, на признании полной автономии отдельных артистических корпораций, их независимости от правительственной власти при сохранении за последней только регулирующих и контролирующих функций.

Все эти принципы были в основном намечены в первые дни Февральской революции. На первых же общих собраниях в Александринском и Мариинском театрах (работники Михайловского театра объединились с александринцами) были избраны временные организационные комитеты с представителями от труппы и технического персонала, которым была поручена выработка основных положений устава автономных театральных организмов. Особенную энергию проявили более культурные и более активные в общественном отношении актеры Александринского театра, которые {31} уже в первой половине марта внесли на утверждение в Исполнительный, комитет Государственной думы разработанный ими проект устава «Союза деятелей Александринского и Михайловского театров на началах общественного самоуправления» (так назвали на первых порах александринцы свой автономный художественный коллектив).

Согласно этому проекту высшим органом, театрального управления объявлялось общее собрание артистов, пополненное выборными представителями остальных четырех цехов (режиссура, технический персонал, рабочие и служащие) в количестве, не превышающем числа членов труппы. Это общее собрание выбирает Совет Союза, состоящий из представителей всех цехов, причем художественные вопросы решаются только представителями артистов и режиссуры. В то же время каждый цех избирает свой, комитет, ведающий его профессиональные нужды. Исполнительной властью в театре являются избранные труппой управляющий театром и его помощник, а также заведующий художественно-режиссерской частью и его помощник. На обязанности первых двух лежат сношения с правительством. Проект устава предусматривал также порядок составления и утверждения сметы, проверки правильности расходования сумм и т. д.[[44]](#footnote-45) Примерно в том же духе, с рядом поправок на специфику оперно-балетного театра, был средактирован и выработанный месяцем позже проект устава «Союза деятелей Мариинского театра».

Временное правительство, в лице комиссара над б. министерством двора думского депутата-кадета Ф. А. Головина, первоначально не стесняло административное творчество актеров, но в то же время постепенно все более резко подчеркивало, что окончательная реформа гостеатров может быть проведена и санкционирована только Учредительным собранием.

Одним из существеннейших организационных вопросов было назначение нового директора гостеатров вместо В. А. Теляковского и точное установление его функций по отношению к самоуправляющимся актерским коллективам. Речь шла о подыскании лица, пользующегося общественным доверием и художественным авторитетом. Актеры приняли живое участие в обсуждении кандидатур, причем александринцы выдвинули кандидатуру М. Горького, — очевидно, желая положить предел толкам о их реакционности. Однако Горький отказался, как и все другие кандидаты (С. М. Волконский, В. И. Немирович-Данченко, А. И. Южин, С. П. Дягилев), после чего комиссар Головин неожиданно для актеров назначил на этот пост Ф. Д. Батюшкова, либерального приват-доцента Петроградского университета, до революции — председателя Театрально-литературного комитета Александринского театра.

Помимо того, что Батюшков далеко не отвечал требованиям, предъявлявшимся актерами будущему директору, труппу уязвил самый факт его назначения: это было первое ограничение той всеобъемлющей автономии, которая грезилась актерам, кое в чем была проведена ими явочным порядком, но в конечном счете так и не была санкционирована в течение буржуазной революции. Батюшков сумел убедить актеров в том, что нисколько не собирается стеснять их самоуправление и ограничивает свои обязанности общим наблюдением за ходом дел в театрах и финансовым контролем над ними. В таком именно направлении и было составлено Батюшковым введенное с начала мая «Временное положение о государственных {32} театрах», которое представляло собою наметку их будущей конституции.

При составлении этого «Временного положения» был принят за образец устав театра «Французской комедии» (Comédie Française), из которого актеры гостеатров обычно исходили в своих мечтах об организации автономного актерского товарищества («сосьетерства»), по отношению к коему правительственный директор несет только функции контроля. Однако в структуру «Французской комедии» были внесены значительные поправки, прежде всего — предоставлением права голоса в управлении театром всем цехам, до рабочих сцены включительно, и значительно большим расширением прав и полномочий выборных органов. В то же время от выдвинутого александринцами проекта «Временное положение» отличалось некоторым упрощением структуры выборных органов и — главное — большей акцентировкой роли «главноуполномоченного», т. е. правительственного директора, который, по проекту актеров, совершенно не должен был вмешиваться во внутреннюю жизнь театров.

Тем не менее и по «Временному положению» роль главноуполномоченного получалась в достаточной мере неопределенной, на что не преминула тотчас же указать буржуазная пресса. «Был директор театров, — писал о новых реформах Кугель. — Но это страшно — “директор”… — поэтому он заменяется “главноуполномоченным”, которому представляются на “утверждение” лишь сметы бюджета и общий план деятельности, решаются же дела властью просто уполномоченного по каждому театру особо. Что же касается автономии, то оказывается, что “уполномоченный” — “нисколько не уполномоченный и вовсе не особа”, как говорит почтмейстер про Хлестакова, ибо “при каждой труппе учреждается выборный комитет”, кого лишь планы “утверждаются” уполномоченным»[[45]](#footnote-46).

Особенно много иронизировала критика по поводу заявления Батюшкова, что «социалистическая струя вливается в новую организацию театров», так как «автономия без права на владение есть в то же время опыт частичного применения принципа обобществления орудий производства»[[46]](#footnote-47). Кугель указывает Батюшкову, что в проведенной им конституции нет никакого социализма, а просто «анархическое неустройство государственных театров, разложение, распад, род кронштадтской республики», причем язвительно замечает: «к чему привело учреждение федеративно-автономных комитетов, с уполномоченными вместо начальников, армию и флот — мы уже знаем». Оставляя в стороне контрреволюционные выпады по поводу «федеративно-автономно-комитетско-групповой анархии», внесенной в структуру гостеатров «Временным положением», следует заметить, что в нападках критики на бестолочь, царившую в этих театрах и в сознании их самоопределявшихся работников, было зерно истины.

Дело в том, что при несомненном наличии у работников гостеатров передовой тенденции освободиться от пережитков дворянско-крепостнического строя и от давления его бюрократического аппарата, самая идея автономии и самоуправления несомненно извращалась ими, ибо борьба с самовластием превращалась у них в борьбу со всякой единоличной и централизованной властью, со всяким единоначалием, и превращалась в игру в парламент, в «демократическую» говорильню, при которой самый мелкий вопрос обсуждался по многу раз и в конце концов оказывался нерешенным {33} ввиду разнобоя мнений, обусловленного наличием внутри гостеатров враждебных группировок, часто имевших склочный характер. Именно в силу политической отсталости работников гостеатров, отсутствия в их среде всякой общественной солидарности и единой художественно-идеологической платформы, — принципы автономии, самоуправления, выборности, демократизма чудовищно искажались ими, превращаясь в злую карикатуру. Потому прав был Кугель, когда писал, что конституция гостеатров, «распыляя ответственность до бесконечности… в сущности упраздняет всякую ответственность. Мы имеем здесь в красной, якобы социалистической перекраске все грехи старого режима, старой бюрократической отписки, старой, еще со времени Сперанского утвержденной системы “пререканий”, долженствующей якобы вести к торжеству истины»[[47]](#footnote-48).

Главной причиной неразберихи, происходившей в гостеатрах в период Февральской революции, являлась, как сказано, отсталость работников, объясняемая долгими годами их сервильного существования на положении «прислужников Семирамиды» (Кугель). Именно этой отсталостью актеров объясняется и неспособность их последовательно бороться за буржуазно-демократическую реконструкцию б. императорских театров. Пережив некоторый общественный сдвиг после Февральской революции, поставив перед собой задачу превращения своих театров из феодально-чиновничьих в буржуазные, они в то же время не сумели по-настоящему влиться в общественное движение, охватившее в период буржуазной революции широкие актерские массы, не постарались ликвидировать старую рознь, существовавшую между актерами казенных и частных театров, а, напротив, углубляли эту рознь своим стремлением удержаться на старых привилегированных позициях.

В ответ на голоса артистов частных театров, требовавших сближения государственных и частных театров, артисты гостеатров постановили не только сохранить на будущий сезон свои труппы в прежнем составе, но отказаться от приема каких-либо новых артистов и даже отменить практиковавшуюся в царское время ежегодную весеннюю пробу голосов в Мариинском театре. Такое отстаивание актерами гостеатров своих {34} кастовых прерогатив, естественно, ожесточило против них актеров частных театров, а вслед за ними — и широкие круги буржуазной общественности.

Вокруг вопроса о дальнейшем существовании гостеатров разгорелась борьба, в которой реакционные буржуазно-дворянские группировки отстаивали сохранение гостеатров в их прежнем виде и высмеивали желание частных театров превратиться в государственные, а более прогрессивные элементы, наоборот, ставили вопрос о радикальной «чистке» труппы гостеатров, о широком пополнении их свежими актерскими силами, о привлечении новых людей к руководству и вообще о том, что вопрос о гостеатрах, о их структуре и художественной организации должен быть разрешен всем театральным миром, а «не одними бывшими театральными помазанниками императорских театров» — как писал Кугель. Раздавались даже голоса о том, что гостеатры надо совсем уничтожить, ибо «искусство не вмещает в себя понятия государственности», всякое вмешательство государственной власти в дела искусства вредно, ибо оно всегда приводит к застою и разложению искусства, и если б. императорские театры не могли «выразить даже прежнее темное обличие русской жизни», то тем более они не смогут «отразить ее преображенный лик»[[48]](#footnote-49).

Такая борьба вокруг вопроса о гостеатрах, в которой большинство критики и общественности выступало против консервирования этих театров, весьма своеобразно преломлялась в сознании их работников. Вместо того чтобы побудить их сломать китайскую стену, отделявшую их от остального мира, она заставляла их только теснее сплачиваться и упорствовать в своей замкнутости.

Нельзя, конечно, думать, что весь состав работников гостеатров представлял единую реакционную массу. Помимо резкой противоположности между первачами, «заслуженными артистами» и вторыми актерами, между оперными артистами-солистами и артистами хора и оркестра, даже в среде крупных актеров и режиссеров гостеатров можно заметить некоторую часть, которая обнаруживала тенденции сдвига, перехода со старых позиций на новые, пыталась сближаться с широкими кругами театрально-художественной общественности. К числу таких работников надо отнести в первую очередь В. Э. Мейерхольда, который в дни буржуазной революции пережил несомненный общественный сдвиг, сильно качнувшись влево, что вызвало резкие столкновения его с рядом товарищей по работе в б. императорских театрах и отповедь части реакционной прессы. Но при всем крупном значении, какое имела в дореволюционное время деятельность Мейерхольда в императорских театрах, он как буржуазный новатор, вносивший в императорские театры струю буржуазного декаданса и модернизма, всегда оставался в значительной мере чуждым большинству артистов этих театров. Позиция большинства актеров гостеатров (в частности, александринцев) была гораздо «правее» позиции Мейерхольда, так как они стояли на страже традиций старого дворянско-чиновничьего театра конца XIX в. Сдвиг, пережитый Мейерхольдом в дни буржуазной революции, не характерен поэтому для большинства работников гостеатров. Если Мейерхольд сдвинулся влево и принял участие в движении широких кругов художественной интеллигенции, о котором мы будем говорить дальше, то руководящая верхушка актеров гостеатров не принимала в этом движении почти никакого {35} участия, проводя время в бесконечных словопрениях по поводу различных мелких вопросов внутритеатральной организации.

Натиски буржуазной общественности на гостеатры вызывали в актерах только большую растерянность и дезориентацию. Добиваясь по существу нового обоснования своих привилегий, боясь репертуарных и художественных новшеств, опасаясь притока свежих сил, актеры гостеатров в то же время трепещут перед упреками в реакционности и всячески пытаются защититься от этих упреков, заигрывая с левыми общественными деятелями, делая попытки привлечь их к работе в театре, чтобы под прикрытием их имени продолжать работать по-старому. Именно так следует расценивать тот факт, что актеры Александринского театра выставили кандидатуру М. Горького на пост директора гостеатров. Этим же объясняется и привлечение ими осенью в состав комиссии для разработки проекта реорганизации гостеатров А. В. Луначарского, в то время являвшегося заместителем председателя Городской думы.

Помимо лелей самозащиты, привлечение А. В. Луначарского, совместно с В. Д. Набоковым, С. О. Грузенбергом и рядом других литераторов и общественных деятелей, имело своей задачей помочь театру в решении таких проблем, которые он никак не мог решить собственными силами. Речь идет о выработке программы деятельности Александринского театра, о конкретизации его художественно-идеологической платформы. Известно, что до революции Александринский театр не имел единого художественного лица и представлял собою в сущности первый из провинциальных театров России. После революции все силы работников театра ушли на обсуждение его организационной структуры и на декларацию принципов свободы театра, его автономии и независимости от политики. На этом сходились все работники театра.

Гораздо сложнее обстояло с вопросом о том, в каком направлении должна развиваться деятельность автономного театра, на какого зрителя он должен рассчитывать и какими средствами воздействовать на этого зрителя. В этих вопросах царила полная неопределенность. Что Александринский театр должен быть национальным и образцовым, что он должен ставить пьесы лучших авторов в образцовом исполнении — на этом сходились все. Но допустимы ли в этом «образцовом» театре режиссерские искания и эксперименты? Вот еще один вопрос, разрешить который собственными силами актеры и не могли и не хотели. Все эти вопросы и были ими поставлены во весь рост перед упомянутой комиссией по реорганизации гостеатров.

Решение комиссии было довольно противоречивым. Она признала, что, во-первых, Александринский театр должен быть театром не народным, а национальным, что, во-вторых, необходимо приблизить его к школе и «демократическим массам самого низкого уровня», и что, в‑третьих, театр должен быть академией, хотя и не должен наглухо замыкаться от исканий. Каким образом театр мог быть одновременно «не народным», приближаться «к массам самого низкого уровня» и вдобавок быть еще «академией» — оставалось загадкой комиссии. Но загадку эту разрешить нетрудно, если учесть, что в комиссии, как это вполне естественно предположить, далеко не было единодушия, что в ней столкнулся ряд противоположных и взаимоисключающих точек зрения и что все эти точки зрения руководство театра стремилось эклектически объединить в одном общем выводе. Этот эклектизм достаточно ясно свидетельствует о мировоззренческой неустойчивости театра, об отсутствии у него твердых принципиальных установок, о дезориентированности его руководящих работников.

{36} Отмеченная неустойчивость и растерянность Александринской труппы проявилась особенно ясно в вопросе о репертуаре театра. Именно потому, что художественно-репертуарный комитет театра не имел четкой художественно-политической программы, что он опасался декларировать какие-либо новые принципы, — он с самого своего возникновения стал на позицию предпочтения классического репертуара современному, полагая, что с классиками спокойнее, ибо мертвые не ошибаются. Примечательно, однако, что из классического репертуара выбирались пьесы наиболее банальные, ходовые и нейтральные и старательно обходились пьесы революционные, запрещенные царской цензурой, пьесы не шедшие в театре раньше, несмотря на то, что пресса настойчиво рекомендовала многие из них вниманию руководителей Александринского театра. Особенно активен был в этом направлении критик Э. А. Старк, в своих статьях в «Обозрении театров» и в «Русской воле» называвший множество пьес, которые желательно было бы увидеть на Александринской сцене. Тут фигурировала, например, запрещенная цензурой пьеса Писемского «Поручик Гладков», изображавшая бироновщину и всю систему придворных интриг, доносов, пыток и казней, характерных для дворянской монархии XVIII века. Упоминались также «Вильгельм Телль», «Эгмонт», «Ткачи», «Мария Магдалина» Метерлинка, горьковские «Мещане» и «На дне», запрещенные к постановке на императорской сцене, а также «Савва», «К звездам», «Царь Голод» и «Анатэма» Леонида Андреева, — пьесы, запрещенные к постановке во всех театрах.

Ни одна из этих пьес не была включена в репертуар Александринского театра, а вместо этого вытащили из архива третьестепенные пьесы Островского, в роде «Невольниц» или «Дмитрия Самозванца». «Таким ведением дела спустя рукава в области репертуара, что самое главное, самое насущное, — писал критик, — Александринский театр даст лишний козырь в руки тех, которые кричат, что буржуазия уронила театр»[[49]](#footnote-50). Последнее предупреждение было вполне основательно, так как ни в одном другом театре не сказалась столь ясно неспособность буржуазии реконструировать театр, как в Александринском, деятельность которого в 1917 г. представляет картину самого неприглядного творческого бессилия.

Если оставить в стороне две весенние премьеры в Михайловском театре — «Чудаки» Вольтера (25 апреля) и упомянутое выше «Зарево» Евтихия Карпова, то основная художественная продукция Александринского театра за время буржуазной революции выразится в трех постановках: «Дело» (30 августа), «Смерть Иоанна Грозного» (9 октября) и «Смерть Тарелкина» (23 октября).

Обе пьесы Сухово-Кобылина были намечены В. Э. Мейерхольдом к постановке еще до революции, и тогда же была показана первая часть трилогии — «Свадьба Кречинского» (25 января 1917 г.). Таким образом, никакой связи с революцией постановка знаменитой трилогии Сухово-Кобылина не имеет, и задумана она была в стиле умеренного гротеска, подсказанном Мейерхольду игрой В. Н. Давыдова и Р. Б. Аполлонского и менее всего преследовавшем задачу вскрытия общественно-политической сущности жестокой Сухово-Кобылинской сатиры.

Самый факт постановки этих пьес осенью 1917 г. расценивался критикой весьма своеобразно. Реакционные настроения буржуазии в этот период приводят к тому, что даже сатира дворянского драматурга прошлого века Сухово-Кобылина начинает казаться буржуазным критикам чересчур резкой, {37} жестокой и мучительной. Так, Н. Долгов, целиком согласный с трактовкой «Дела» александринскими актерами, в то же время считает выбор пьесы неудачным именно вследствие ее непримиримости. «Он (т. е. автор) ничего не хочет скрашивать в явлениях гнусного прошлого, и со сцены ползет удушливый, мрачный, беспросветно-томительный кошмар»[[50]](#footnote-51). Совсем иначе оценивает спектакль П. Ярцев, осуждающий исполнителей за чрезмерный нажим и переигрывание. По его мнению, «в “Деле” общий характер исполнения должен быть светлым и чувствительным (не серым и жестким, какой вышел), без подчеркивания, без сатиры, без зловещих теней… В “Деле” нет и не должно быть ничего от Гоголя, никаких “свиных рыл” за лицом человеческим, ни намека на них. Это милое “отжитое время”, горестная история, задушевно и остроумно по-старинному рассказанная»[[51]](#footnote-52). Такое чудовищное искажение сущности творчества Сухово-Кобылина убедительно показывает нам, до чего доходил контрреволюционный маразм, овладевший представителями буржуазной интеллигенции накануне Октября.

Еще более «неуместной» и «несвоевременной», с точки зрения буржуазной критики, явилась постановка «Смерти Тарелкина», показанная за два дня до низложения Временного правительства. Опять, как и накануне Февральской революции, Александринский театр дал мейерхольдовскую постановку «в самый последний момент», и опять эта постановка, с точки зрения буржуазной критики, глубочайшим образом дисгармонировала с жизнью, с положением вещей.

Эту «невпопадность обличительной сатиры на произвол полицейского государства и гипертрофию власти» язвительно отмечает Кугель в своей рецензии о постановке «Смерти Тарелкина». Находя в пьесе Сухово-Кобылина «что-то неприятное, что-то отталкивающее», вследствие отсутствия в ней человечности и художественной объективности, Кугель приветствует гротесковую, пронизанную Гофмановской фантастикой трактовку ее Мейерхольдом, потому что «налет фантастики только и в состоянии хотя несколько примирить реалистическую форму с грубостью преувеличений и карикатур», ибо фантастика эта сообщала спектаклю характер «не совсем правдоподобного колебания житейских и жизненных фигур на несколько фантастических, но не вполне оторванных от жизни декорациях г. Альмедингена». Так Кугель, обычно столь строгий к Мейерхольду за его отклонения от реализма, на этот раз оправдывает его потому лишь, что гротесковая трактовка «Смерти Тарелкина» переводит сатиру Сухово-Кобылина в фантастический план и тем самым ослабляет политическое воздействие на зрителя этого гневного памфлета на полицейско-чиновничью Россию. И, как бы для того, чтобы не оставить никакого сомнения в политической сущности своего подхода, Кугель заканчивает статью словами: «Нет, что же теперь воевать с произволами квартальных надзирателей доброго старого времени? Для сатиры нужно поискать какой-нибудь поближе закоулок… И от этой старой, как шуба, пятьдесят лет пролежавшая в нафталине, фигуры кварташки Расплюева мысль настойчиво, несмотря на Гофмановскую чертовщину, допущенную г. Мейерхольдом, переносилась в иные, более близкие к нам чертоги, где орудуют “орлы” Кречинские и их фактотумы Расплюевы. И что прежние в сравнении с новейшими?!»[[52]](#footnote-53)

Нетрудно заметить, что в этой статье, напечатанной уже после Октябрьской революции, Кугель намекает на пришедших к власти большевиков, призывая {38} буржуазный театр разоблачать их, а не «квартальных надзирателей доброго старого времени». Так искаженно преломляется в сознании контрреволюционно настроенного критика спектакль, который по существу должен был бы, казалось, рассчитывать на иную реакцию.

Но Кугель не был одинок, его требования находили отзвук у различных представителей контрреволюционно настроенной буржуазной интеллигенции. В самом театре накануне Октября мы не встречаем, однако, открытого выражения таких настроений вследствие отмеченной растерянности и дезориентации его работников, смертельно боявшихся всякой политики, всякой активизации зрителя в том или другой направлении. Что это так, блестяще подтверждается историей постановки «Смерти Иоанна Грозного».

Постановка трагедии А. Толстого, изображающей один из кризисных моментов российского самодержавия и потому слывшей долгое время за «революционную», была решена художественно-репертуарным комитетом Александринского театра для ознаменования исполнившейся в августе 1917 г. столетней годовщины со дня рождения поэта. Однако, приступив к репетициям, актеры смекнули, что в условиях переживаемого момента пьеса будет воспринята как пропаганда сильной монархической власти и укрепит толки о контрреволюционности труппы. В результате часть труппы восстала против решения художественно-репертуарного комитета и пьесу эту, как контрреволюционную, репетировать отказалась.

Слухи об этом разладе внутри труппы проникли в прессу и были восприняты как вспышка политической борьбы между передовой и реакционной частью труппы, тогда как расхождение возникло скорее на чисто тактической почве. Итогом этого столкновения явился уход в отставку художественно-репертуарного комитета, усмотревшего отсутствие доверия к его деятельности, и так как актеры никак не могли столковаться о новом составе комитета, то Ф. Д. Батюшков объявил, что исполнение обязанностей комитета он принимает на себя совместно с управляющим труппой Е. П. Карповым. Так в сентябре 1917 г. началось фактическое свертывание автономии Александринского театра, встреченное актерами без всякого протеста, что лишний раз свидетельствует о их растерянности и боязни взять на себя ответственность за руководство театром в трудный момент.

С ликвидацией комитета замолкли голоса, протестовавшие против постановки трагедии Толстого, и 8 октября состоялась, наконец, ее премьера. Спектакль выявил полную расшатанность труппы и обнаружил такое низкое качество работы, что газеты единодушно кричали о полном развале театра и высказывали пожелания о его закрытии.

Тем не менее, несмотря на слабость актерской и режиссерской работы (пьеса шла в старой постановке А. А. Санина), представление «Грозного» приобрело, как и опасались некоторые члены труппы, характер политического события. На первом же представлении в зрительном зале во время первого акта трагедии (заседание боярской думы) произошла настоящая политическая демонстрация, повторявшаяся на ряде последующих спектаклей: зрительный зал раскалывался на две враждующих партии, из которых одна неистово аплодировала «монархисту» Годунову (арт. Аполлонский), советовавшему боярам держаться за царя, так как без него все развалится, другая же восторженно поддерживала «революционера» Сицкого (арт. Лешков), призывавшего бояр полагаться на самих себя и корившего их гневными словами: «Идите ж все к нему, идите в бойню, как баранье стадо!..» Таким образом, в зрительном зале происходила открытая классовая борьба, грозившая сорвать спектакль и превратить его в политический митинг. {39} Александринцы боялись возросшей активности зрительного зала, боялись политических демонстраций справа и слева, предпочитая сторониться политики и исполнять «безобидные» пьесы. Такая боязнь политики ярко характеризует все ту же дезориентацию труппы, не сумевшей ясно и четко определить свое политическое лицо и укрывавшейся от происходящих событий за ширмой нейтралитета и беспартийности, скрывавшей лицо испуганных, сбитых с толку нараставшими событиями обывателей.

{40} Все отмеченные факты объясняют нам, почему общий процесс движения художественной интеллигенции между Февралем и Октябрем выявлялся в государственных театрах менее ясно и отчетливо, чем на других участках театральной жизни. Это не означает, однако, что здесь не наблюдалось осенью 1917 г. того поправения и реакционного сдвига, который мы уже неоднократно констатировали. Лучшим подтверждением наличия этих настроений у работников гостеатров может служить хотя бы тот факт, что именно эти театры (и в первую очередь — Александринский) явились в первые месяцы пролетарской диктатуры главным очагом актерского саботажа. В предоктябрьский же период реакционность их ясна из того, что ни один из пунктов программы буржуазной революции на театре здесь не был выполнен до конца, что остатки феодально-бюрократического аппарата и системы управления продолжали здесь жить, несмотря на восьмимесячную игру в парламентаризм и демократизм, несмотря на приспособленческое заигрывание работников гостеатров с представителями левых общественных кругов. Задача окончательной ликвидации этих пережитков выпала уже на долю рабоче-крестьянского правительства, которое разрешило эту нерешенную буржуазной революцией — в силу отсталости и реакционности российской буржуазии — задачу попутно с основной стоявшей перед ним задачей реконструкции гостеатров, органического включения их в практику социалистического строительства.

### II

Если от отсталого участка б. императорских театров мы обратимся к театрам частновладельческим, то здесь перед нами встанет любопытнейшая проблема, выдвинутая буржуазной революцией, — проблема общественной активизации актерства в плане осознания им своих профессиональных интересов, в плане экономической и политической борьбы его с работодателями-антрепренерами.

Нельзя недооценивать значения первого этапа профессионального движения актеров. Его задачи не ограничивались одной экономической борьбой с предпринимателями, борьбой за повышение ставок и за улучшение внешних условий актерского труда. Нет, экономическая борьба влекла за собой борьбу политическую, переплетаясь с нею тесно и неразрывно. Профессиональное движение явилось для актерства могучим стимулом пробуждения его общественно-политического сознания. В этом несомненное историческое значение профессионального движения 1917 года, при всей его непоследовательности, ограниченности, наличии рваческих, тенденций, при всем невысоком политическом уровне, до которого оно в общем поднялось в эпоху керенщины.

Уже в первые дни буржуазной революции в широких кругах работников театра возникла мысль об организации своего профессионального союза и о посылке делегатов в недавно организовавшийся Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов. Эти вопросы были поставлены на повестку первого общего собрания петроградских сценических деятелей, состоявшегося 7 марта в помещении Суворинского театра. На это многолюдное собрание явились актеры больших и малых театров, а также технический персонал, за исключением рабочих электротехников, организовавших свой особый, союз. Актеры гостеатров не принимали участия в этом собрании, ограничившись присылкой делегации из пяти человек. Этим они лишний раз {41} подчеркнули свою обособленность, стремление отделить себя от прочей актерской массы.

Собрание было шумным и хаотичным, так как, лишенные общественных навыков и дисциплины, актеры без конца препирались по самым ничтожным вопросам (в роде выбора председателя собрания). Оно почтило вставанием память борцов за свободу, выразило благодарность «народу-завоевателю и солдатам, давшим новую жизнь России», приняло резолюцию с приветствием Временному правительству и Совету рабочих депутатов и избрало организационный комитет для выработки проекта устава будущего профсоюза «сценических деятелей».

Две недели спустя организационный комитет собрал второе общее собрание для утверждения разработанного им устава «Профессионального союза петроградских сценических деятелей». Целями союза объявлялись поднятие театрального дела, улучшение положения сценических деятелей и охрана их труда. Принятие в союз ограничивалось профессиональным стажем не менее двух сезонов для окончивших театральные школы и не менее трех — для всех прочих. В союз принимались артисты не только театра, но также цирка и эстрады. Антрепренеры не могли быть членами союза, если только они не совмещали антрепризы с непосредственным участием в художественной работе театра. Союз возглавлялся советом, состоявшим из делегатов, избранных на три года от каждой группы сценических деятелей в 25 человек. Совет выделял из своего состава рабочий орган союза — его исполнительный комитет.

Все эти положения устава были одобрены, и в начале апреля профсоюз сценических деятелей, окончательно сформировавшись, приступил к работе, причем выдвинул ближайшими задачами разработку и проведение в жизнь нормального трудового договора, учреждение профессионального суда, организацию кассы взаимопомощи и похоронной кассы. Тут же возникла мысль и о создании стачечного фонда на случай забастовок актеров тех или иных предприятий. В президиуме союза особенно видную роль играли актеры театра «Музыкальная драма», в помещении которого находился и самый союз.

В недрах «Музыкальной драмы» зародилась и другая мощная профессиональная организация работников искусств — Петроградский, а затем Всероссийский союз оркестрантов, объединявший уже к середине апреля несколько тысяч оркестровых тружеников. Пример оркестрантов, как и представителей других подсобных в театре художественных и технических профессий (хористы, рабочие сцены и даже капельдинеры, вешальщики и т. д.), несомненно положительно влиял на актеров в смысле развития общественных навыков и изжития специфичного для них представления о себе как о «жрецах искусства».

На ряду с общей организацией сценических деятелей, включавшей представителей различных цехов, были также попытки создания и более мелких союзов. Так, были организованы союзы музыкальных педагогов, художников-декораторов и даже «русских драматических актрис». Последний союз, организованный артисткой Л. Б. Яворской, ставил своей задачей, помимо заботы о материальных нуждах своих членов, распространение идеи женского равноправия, для чего было решено добиваться перед Временным правительством активного и пассивного избирательного права. Отсюда видно, как профессиональные задачи сплетаются у актеров с задачами общеполитическими, которые формулируются ими в плане буржуазно-демократических принципов. Не последнее место играла здесь борьба {42} за национальное самоопределение театральных работников, принадлежавших к угнетенным царизмом национальным меньшинствам; так, например, еврейские артисты и хористы образуют особый союз и т. п.

Начавшись с первых дней революции, профессиональное движение актеров постепенно охватывает актерскую массу не только Петрограда и Москвы, но и провинции. Но чем больше усиливался темп развертывания этого движения, тем яснее становились и его недочеты — его слабость, раздробленность, отсутствие настоящего авторитета профорганизаций у актерских масс. Особенно остро ощущались эти недочеты в Москве, где возникшему наподобие петроградского «Первому профессиональному союзу работников сцены» пришлось сразу же столкнуться с Российским театральным обществом (РТО), организацией дореволюционного происхождения, охватывавшей широкие массы российского актерства, но объединявшей их с предпринимателями и занимавшейся одновременно экономическими, благотворительными и художественными вопросами. Актерские массы были заинтересованы в РТО, так как в его ведении находилось Бюро, — своеобразная «биржа труда», в которой совершались ежегодно сделки между актерами и предпринимателями на всю театральную Россию. Организация чисто буржуазная, находившаяся фактически в руках антрепренеров и потому являвшаяся неким компромиссом между экономическими противоположностями антрепренеров и актеров, РТО с самого начала развития актерского профессионального движения противостояло этому движению, тормозило его развитие и пыталось прибрать его к рукам, доказывая, что актерский профсоюз должен найти себе место под «гостеприимной» крышей РТО на ряду с союзами авторов, музыкантов, театральных рабочих и даже антрепренеров, причем РТО должно играть по отношению ко всем этим союзам объединяющую и регулирующую роль. Такая попытка смазать классовую сущность профсоюзного движения, объединив под одной крышей эксплуататоров и эксплуатируемых с целью ослабления разгоравшейся между ними борьбы, — явилась искусным контрманевром антрепренерской организации, которым она ответила на идею создания в Москве грандиозного «Союза союзов».

Мысль о создании в Москве «Союза союзов» была продиктована стремлением изжить раздробленность и слабость театральных профсоюзов, укрепить цеховые объединения работников отдельных театральных специальностей и объединить их все в пределах одной мощной профсоюзной организации, могущей продуктивно бороться с театральными предпринимателями. После того как на общегородском митинге московских театральных деятелей 29 марта было решено создать «Союз союзов», избранный этим собранием организационно-согласительный комитет создал в первую очередь одну из главных ячеек «Союза союзов» — «Союз московских актеров». В уставе этого союза составленном А. Я. Таировым, гораздо сильнее прежнего подчеркивался классовый антагонизм актеров и предпринимателей. Здесь говорилось о том, что в случае необходимости союз «вступает на путь организованной борьбы на общих началах борьбы трудящихся масс» и имеет между прочим целью «содействие переходу частных предприятий в товарищеские, кооперативные и пр.»[[53]](#footnote-54) На ряду со столь открытым выявлением отношения союза к предпринимателям, в уставе его имелся специальный параграф о том, что отныне все сделки должны производиться членами союза в его собственном бюро. Этот параграф выбивал {43} у РТО его последний козырь — право заключения актерских контрактов. В ответ на это РТО спешно принялось за реорганизацию в вышеуказанном направлении, доказывая, что именно оно — и только оно — может и должно явиться своего рода «Союзом союзов».

Так вокруг проблемы отношения РТО к «Союзу союзов» разгорелась ожесточенная классовая борьба, в процессе которой РТО все больше стремилось сманить на свою сторону возможно большее количество актеров: оно хотело возглавить актерское движение для того, чтобы фактически обезглавить его. В ответ на это Союз московских актеров развертывает широкую кампанию за самостоятельность актерского профдвижения и его резкое отмежевание от РТО. Он выпускает за подписью А. Я. Таирова воззвание ко всем провинциальным союзам, в котором просит их прислать свои уставы и программы и разъясняет им необходимость установить между местными профессиональными союзами возможно более тесный контакт, долженствующий координировать их деятельность и придать им максимальную авторитетность.

Чем больше разгорается борьба между РТО и профсоюзами, тем более реакционную позицию занимает в этом вопросе театральная пресса и особенно журнал «Театр и искусство», который от сочувствия актерскому профдвижению мало-помалу скатывается к резкому осуждению его политики по отношению к РТО и к театральным предпринимателям. По поводу параграфа московского устава о «содействии переходу, частных предприятий в товарищеские» он замечает, что «это такой флаг, под которым могут идти ленинские максималисты, но который ни с какой стороны не соответствует ни реальному соотношению сил ни деликатной конструкции театра»[[54]](#footnote-55). Столь же резкие возражения встречает пункт устава петроградского союза, требующий, чтобы в театрах служили только члены союза: «Это — начало синдикализма, совершенно немыслимого в художественной области и совершенно не соответствующего строю театральных предприятий»[[55]](#footnote-56). Возмущается «Театр и искусство» также тем, что одной из целей союза является образование забастовочного фонда, подчеркивая, что РТО видит-де совсем другой порядок разрешения конфликтов. Отсюда — вывод: {44} «все благоразумные и не утратившие чувства действительности элементы театра должны всеми силами особенно теперь поддерживать общество» (т. е. РТО), ибо «это — убежище внепартийное и созданное глубокими потребностями театральной жизни, а не молодым вином революции, бросившимся в голову»[[56]](#footnote-57).

Борьба с предпринимателями велась не только в уставах и резолюциях, но и на практике, как это показывает хотя бы история бойкота Суворинского театра, на которой мы должны остановиться подробнее в виду ее крайней симптоматичности. История бойкота Суворинского театра имела громадный резонанс и весной 1917 года являлась одним из наиболее шумных событий театральной жизни столицы.

Известно, что до революции Малый театр имени А. С. Суворина был одним из самых реакционных театров, отображавшим настроения тех кругов буржуазного мещанства, которые были особенно тесно связаны со всем строем самодержавной России, с бытовым укладом и психикой ее правящих дворянско-бюрократических сфер. Представляя своеобразный театральный эквивалент идеологии и тактике газеты «Новое время», театр Суворина отличался такой же нечистоплотностью и неразборчивостью в средствах при проведении своей реакционной линии, как и знаменитая суворинская газета.

Эта линия находила выражение не только в репертуаре Малого театра, но и во всей системе его организации и управления, сочетавшей типичные для частновладельческого театра приемы эксплуатации с грубым произволом и чиновничьим нажимом театральной администрации на актеров. Естественно потому, что в этом театре буржуазная революция должна была привести к решительной борьбе актерской общественности с методами ведения дела директрисой театра А. А. Сувориной и ее представителем, присяжным поверенным А. В. Бобрищевым-Пушкиным.

Борьбу эту возглавил избранный труппой комитет во главе с В. А. Мироновой. Комитет потребовал от директрисы радикального изменения старых методов управления, удаления от официального вмешательства в дела театра Бобрищева-Пушкина, введения в состав дирекции представителей труппы, полного обновления репертуара и увеличения минимального оклада заработной платы соответственно реальному прожиточному минимуму.

Суворина не только не выполнила этих требований, но заявила актерам, что не потерпит в своем театре пьес революционных или антирелигиозных; в качестве ближайших постановок она наметила пьесы, продолжавшие прежнюю линию театра, всем же недовольным ее политикой она предложила или молчать, или уйти из труппы.

Тогда комитет провел 7 апреля итальянскую забастовку в знак протеста против антиобщественного поведения директрисы. Выразилось это в том, что актеры, выйдя на сцену в гриме и костюмах, чисто механически проделывали требуемые движения и вполголоса произносили реплики. В зрительном зале послышались крики возмущения. Спектакль был прерван, на сцену вышла вся труппа во главе с комитетом, от лица которого В. А. Миронова произнесла горячую речь, разъяснявшую публике создавшееся в театре положение и взывавшую к ее поддержке. Было решено выразить протест Сувориной за ее антиобщественное поведение. Действительно, на ближайшем же выступлении Сувориной в ее пьесе «Цветок {45} зла» публика устроила ей враждебную демонстрацию, заставившую прекратить спектакль. Вслед затем в газетах появилось открытое письмо актеров к Сувориной, в котором подробно излагалась история ее конфликта с труппой. В печати началось обсуждение конфликта, причем театральная пресса приняла сторону Сувориной и возмущалась самоуправством актеров, их попыткой «разрушить хозяйственную организацию частно-театрального дела», расцениваемой как усвоение «*ленинского социального коммунизма*»[[57]](#footnote-58).

Между тем актеры передали свой конфликт с Сувориной в союз, который поддержал, их требования, добавив к ним, что все члены труппы Малого театра должны быть членами союза, и категорически настаивая на оставлении в труппе всех актеров, не получивших до поста увольнительных писем. Союз установил также минимальную ставку оклада артистам в 100 руб. в месяц и потребовал, чтобы дирекция отчисляла в конце года 10 % чистой прибыли в кассу союза артистов Малого театра. Представители дирекции на словах соглашались на мирное улажение конфликта, на деле же затягивали переговоры. В то же время дирекция пыталась разбить сплоченную труппу и избавиться разными способами от наиболее строптивых ее элементов. После того как дирекция уклонилась от разбирательства конфликта в примирительной камере Отдела труда при Исполкоме Совета Р. и С. Д., союз предложил ей в трехдневный срок принять требования актеров. Когда же и на этот ультиматум ответа не последовало, союз объявил 6 июня Малый театр под бойкотом, предложив артистам не подписывать с дирекцией контрактов на сезон 1917 – 18 г. и предупредив антрепренеров, что примет меры к недопущению спектаклей в этом театре.

Буржуазная пресса подняла волчий вой по поводу объявления бойкота. Она обвиняла актеров в том, что свои профессиональные интересы они ставят выше интересов «широко общественных» (?!), что «красивый жест первого порыва» (т. е. протест против пошлого репертуара) превратился у них в «вульгарное организованное насилие»[[58]](#footnote-59). Реакционные статьи «Обозрения театров» получили достойный отпор от совета профсоюза, указавшего на то, что экономические требования артистов переплетаются с художественными, что союз борется не только за материальное благосостояние актеров, но и за поднятие и развитие театрального дела, что он не только не собирается ликвидировать театр, а, напротив, рассчитывает «возобновить функции Малого театра на началах более нормальных — и художественно и экономически — чем до сих пор»[[59]](#footnote-60).

Театральный мир с напряжением следил за бойкотом, который являлся первым случаем применения в области театральной практики методов организованной экономической и политической борьбы рабочих с капиталистами. Естественно, что передовая рабочая общественность в лице Петроградского Совета Р. и С. Д. была на стороне театра и принимала все меры к недопущению срыва бойкота, лишив театр электрического тока. В то же время союз взял на себя обеспечение бастующих актеров, выдавая им зарплату из стачечного фонда. В итоге назначенное дирекцией на 15 августа общее собрание труппы было сорвано. Тогда Суворина сделала попытку принять все пункты ультиматума, кроме требования о возвращении в труппу Мироновой. Союз на эту отговорку не согласился, и Суворина вынуждена была распустить труппу и закрыть театр.

{46} Несмотря на несомненную победу организованной актерской общественности, буржуазная пресса продолжала уговаривать союз пойти на уступки, пугая его тем, что пример актеров Малого театра может оказаться заразительным и что касса союза не выдержит, если появятся еще «новые кандидаты на жалование из союза». Но союз крепко стоял на своем, добиваясь изъятия Малого театра из рук частных лиц и передачи его товариществу актеров. Этим дело и кончилось. Но так как актерский коллектив не располагал средствами на ведение дела, то он вынужден был прибегнуть к помощи антрепренера, который снял для них театр и дал им 250 000 рублей наведение дела. Таким образом, хотя новое предприятие и было организовано на корпоративно-товарищеских началах, актерский коллектив все же попал в экономическую зависимость от капиталиста, что было совершенно неизбежно в условиях буржуазного строя;

Столкновение актеров с дирекцией Малого театра было в Петрограде не единственным. Конфликт разгорелся также в опереточном «Палас-театре», где имел, однако, значительно менее острый характер и ограничился борьбой, за повышение зарплаты оркестру, хору и солистам. После длительных переговоров дирекция, угрожавшая вначале локаутом, пошла затем на уступки, и к середине августа стороны пришли к соглашению. Все подобные факты способствовали сильному укреплению влияния союза на актерскую массу.

Между тем борьба профсоюзов с РТО продолжалась и достигла кульминационной точки в августе, развернувшись на Всероссийской конференции, профсоюзов сценических деятелей, происходившей в Петрограде с 19 по 24 августа под председательством А. Я. Таирова. Созыву конференции предшествовала борьба между РТО и петроградским профсоюзом за созыв; всероссийского актерского съезда, который был намечен одновременно РТО на 25 августа в Москве и Петроградским профсоюзом на 5 августа в Петрограде. Когда выяснилось, что почин петроградского профсоюза совпал с почином московского, петроградцы решили отложить съезд и устроить вместо него конференцию профсоюзов Петрограда, Москвы, Киева, Одессы, Ростова и всероссийского еврейского союза. РТО после долгих пререканий тоже решило отложить свой съезд, ограничившись чрезвычайным общим собранием.

Основными вопросами петроградской конференции были: организация всероссийского союза, утверждение нормального устава, выработка нормального договора, подготовка к всероссийскому съезду. На конференции не мог не обнажиться антагонизм между актерами и антрепренерами. Особенно остро ставил вопрос о борьбе с антрепризой представитель союза еврейских актеров, выдвинувший предложение о том, что антрепренер, если он актер, может играть только бесплатно и обязан иметь в труппе актера на свое амплуа. Эта точка зрения была поддержана Таировым, Мейерхольдом и др. В речах ораторов звучал лейтмотив, что актеры — пролетарии, их движение — «чисто классовое пролетарское движение», а антрепренеры — классовые враги актеров. При рассмотрении устава союза особенно горячие прения вызвала редакция первого пункта, согласно которой союз «во всех областях своей жизни должен стоять на почве международной классовой борьбы пролетариата». Против этой редакции раздались резкие возражения, и в конце концов решили смягчить редакцию данного пункта, зафиксировав, что союз «в защите своих прав руководствуется принципами профессиональной борьбы трудящихся масс»[[60]](#footnote-61).

{47} При всех непоследовательностях и оппортунистических шатаниях конференции, она все же признала желательным лишение антрепренеров права вмешиваться в вопросы репертуара и художественного руководства. Это решение вызывает настоящие вопли со стороны буржуазной критики. «Не чем иным, как организованным походом сплоченной бездарности против единиц ума и таланта, нельзя назвать подобного рода пожелание» — пишет Э. Старк в статье «Театральный большевизм»[[61]](#footnote-62), представляющей сплошной панегирик по адресу антрепренеров, которые, по словам Старка, создали всю театральную культуру русской провинции, «открывали» актеров, продвигали высокохудожественный репертуар, терпя на нем подчас одни убытки, и т. д. Хотя некоторые замечания Старка о культурной роли ряда театральных предпринимателей правильны, примечательно, что отсюда он заключает о вредности борьбы с предпринимателями вообще и тем самым становится на позицию защиты эксплуататоров против эксплуатируемых. Такова вообще позиция всей театральной прессы, которая чем дальше, тем все более открыто защищает интересы антрепренеров против актеров, всячески опорочивая самые передовые, самые близкие рабочему классу тенденции, которые можно найти в движении художественной интеллигенции между Февралем и Октябрем.

Через несколько дней после закрытия профсоюзной конференции состоялось в Москве чрезвычайное общее собрание РТО, на котором присутствовало свыше 400 делегатов от театральной провинции. После оживленных прений собрание постановило сохранить за РТО «его былой облик культурно-художественного коллектива, объединяющего всех многообразных, деятелей в области русского театрального дела», обеспечив его членам «все выгоды союзной организации», т. е. объединив под крышей РТО союз антрепренеров и союз сценических деятелей. Таким образом, несмотря на успехи профсоюзного движения, РТО не сдавало позиций, опираясь на поддержку малосознательных представителей актерской громады, которым по-прежнему импонировала давнишняя репутация РТО. Главари этой организации искусно использовали все средства, до диффамации включительно, чтобы скомпрометировать вожаков профсоюзного движения. Рост реакционных, тенденций в актерской среде под влиянием переживаемого момента (собрание совпало по времени с корниловским мятежом) привел к тому, что некоторые ораторы пытались возражать против организационного разделения актерского и антрепренерского союзов, которые для РТО — «все тот же единый мир». Один из делегатов прямо заявил, что «антрепренер — это вовсе не капиталист, как хозяин фабрики или завода, а есть плоть от плоти актера и потому, конечно, не должен от актера отделяться»[[62]](#footnote-63).

Таким образом, буржуазная реакция начинает подымать голову на данном участке движения художественной интеллигенции, как и на всех других. Многолюдность и успех общего собрания РТО являются симптомами поворота в настроениях актерства. Победа РТО ставит под вопрос возможность организации «Союза союзов» на платформе, намечавшейся деятелями профсоюзного движения. И, когда РТО в середине сентября предложило московскому профсоюзу войти в соглашение по вопросу об организации «Союза союзов» под флагом РТО, профсоюз уже не отверг этого предложения и послал своих представителей в смешанную комиссию, которая достигла соглашения на первом же заседании. Нужно ли говорить об энтузиазме, {48} который вызвало в буржуазной прессе это примирение недавних врагов? «Присоединение союза к РТО, с одной стороны, дает союзу возможность закрепить себя, а с другой — внести примиренческую струю в обостренные отношения внутри театра», ибо, существуя отдельно, союзы «впадают в большевизм, в максимализм, подрывают театр и произвольными действиями разбивают тело театра»[[63]](#footnote-64). Мы видим, что на это соглашение буржуазия возлагала большие надежды, считая, что оно поможет ликвидировать вражду актеров и предпринимателей.

Последствия этого соглашения не замедлили сказаться. Прежде всего, осенью 1917 г. у актеров сильно остывает интерес к профдвижению. Растет абсентеизм, общие собрания проходят при ничтожном количестве собравшихся, даже в правлении союза падает активность членов (из 51 члена правления заседает не больше 5 – 8 человек).

Начинающимся спадом общественной волны в рядах актерства пользуется реакционная критика, убеждающая актеров в том, что борьба за материальные блага приводит не к «свободе общественной», а к «черному личному рабству награжденных такою свободою людей», и что «принять материальное учение о жизни — это значит перестать быть художниками»[[64]](#footnote-65). Такими поповскими аргументами пытается реакционная буржуазия отвлечь актеров от профессионального движения.

Поддаваясь влиянию реакционной буржуазии, актерство отворачивается от боевых органов рабочей общественности — Советов Р. и С. Д., становящихся в начале сентября большевистскими, и все больше начинает ориентироваться на Временное правительство. Хотя на общих собраниях союза некоторые ораторы продолжают еще говорить об отмежевании актеров от антрепренеров, однако отмежевание это теряет прежний боевой смысл и превращается в банальную фразу. На смену же ему приходит отмежевание актеров от работников физического труда, связанных с театральным производством (так, осенью 1917 г. руководство союза разъясняет, что вешальщики, билетеры, служителя и вообще «лица по ту сторону рампы» не войдут в актерский союз).

Итак профессиональное движение актерства мало-помалу теряет свой массовый характер и сползает на позиции буржуазного профессионализма и замкнутой цеховщины. Таково наследие, оставленное предоктябрьским профдвижением послеоктябрьскому, перед которым естественно встала задача радикального пересмотра форм и методов первого.

### III

Общественное движение художественной интеллигенции в период буржуазной революции проявлялось не только в форме движения профессионального. На ряду с ним развертывалось более широкое движение, объединявшее работников различных искусств под знаком борьбы за устроение и руководство художественной жизнью в стране, за разрешение проблемы взаимоотношения между искусством и государством. Если на профессиональном участке классовая борьба выступала в совершенно обнаженном виде, сплачивая подавляющее большинство работников театра в их борьбе против эксплуататоров, то здесь классовая борьба выступает в более сложных {49} формах, в обличий борьбы различных художественных течений и группировок за свое самоопределение, за художественную гегемонию, за влияние на художественную политику.

Но, как ни незначительна в общем и целом была доля участия работников театра в том движении художественной интеллигенции, о котором сейчас пойдет речь, для самого театра стык его работников с деятелями других искусств имел громадное значение, так как способствовал поднятию вопросов театральной работы на более высокий принципиальный уровень, помог осознанию органической связи театра как художественно-образной формы идеологии с другими искусствами, наконец, стимулировал сближение театральных деятелей с художниками других специальностей. Комплексная постановка вопросов искусства и художественной жизни, изжитие цеховой разобщенности представителей разных искусств, консолидация художников разных специальностей и размежевание их не по внешнему признаку материала данного искусства, а на основе проводимых ими художественно-идеологических программ — таковы глубоко положительные стороны рассматриваемого движения.

Ведущая роль в этом движении принадлежала работникам пространственных искусств. Это объясняется специфичностью задач, поставленных буржуазной революцией перед художественным миром. Первой и основной из этих задач была охрана и использование художественных богатств, накопленных царской властью. За исключением императорских театров, придворного оркестра и придворной певческой капеллы, все остальные художественные ценности относились к категории пространственных искусств. Таковы дворцы, городские и загородные, со всеми собранными в них художественными сокровищами, царские усадьбы, сады и парки, императорские памятники, храмы, музеи, художественные предприятия, существовавшие для двора (Фарфоровый завод и Гранильная фабрика), Академия художеств и ряд других художественных учреждений и объектов. Забота об охране этих богатств не могла не заинтересовать в первую очередь художников пространственных искусств. Но вслед за охраной вставала и проблема использования унаследованных ценностей, а с нею вместе и проблема дальнейшего накопления таковых, проблема направления работы художественных учреждений, предприятий и учебных заведений, проблема художественного просвещения, проблема поддержки художественного творчества, забота о возникновении новых произведений искусства, — словом, целый клубок художественно-политических вопросов, приводящих к основному вопросу — об организации художественной жизни в стране, об отношении государственной власти к искусству и об участии самих художников в разрешении данных задач. Вокруг этих вопросов и разгорелась ожесточенная борьба.

Надо напомнить, что к началу революции состояние художественного фронта в основном характеризовалось наличием трех групп художников, из коих каждая в свою очередь распадалась на ряд течений, подчас враждовавших между собой, но в то же время сходившихся в основных идеологических установках. Крайне правое крыло занимали «академисты» — идеологи феодально-дворянских и примыкавших к ним реакционно-буржуазных слоев, стоявшие на позициях застойного, рутинного реализма («передвижничества», ставшего в начале XX в. консервативным течением), сочетавшегося с остатками академической классики. Это были представители официального, казенно-бюрократического искусства. Эта группа была враждебна художественной революции и пыталась удержаться на старых {50} позициях, ограничившись легкими реформами (ср. позицию б. императорских театров, во многом совпадающую с позицией Академии художеств). Среди представителей театрального «передвижничества» особенно заметной фигурой являлся Е. П. Карпов, главный режиссер Александринского театра.

Центральное положение занимала группа «эстетов», представленная в живописи объединением «Мир искусства». Идеологи рафинированной части дворянской и примыкавшей к ней буржуазной интеллигенции, «мирискусники» или «эстеты» занимали враждебную позицию по отношению к искусству «академистов», но, при всех своих новаторских претензиях, сами были лишены всякой революционности и выражали в основном ретроспективные, пассеистические тенденции, отмежевываясь от современности, от общественной жизни, от классовой борьбы. Несмотря на все расколы и распри, происходившие в лагере эстетов, группа эта сохраняла все же известное единство. В театре к группе эстетов принадлежали такие режиссеры, как Марджанов, Таиров, Евреинов, Комиссаржевский и Мейерхольд; работа последнего в императорских театрах рука об руку с «мирискусниками» Головиным, Шервашидзе, Альмедингеном и др. ярко иллюстрирует линию, художественного компромисса и тенденции движения вправо, которая была характерна для группы эстетов.

Наконец, на крайнем левом фланге стояла группа бунтарской мелкобуржуазной интеллигенции, условно именуемая «футуристами», хотя группа эта распадалась не меньше, чем на пять-шесть направлений. Не пользуясь никаким признанием в царской России, упрекаемые в шарлатанстве и хулиганстве, футуристы воевали как с академистами, так и с эстетами и считали, себя единственными подлинными революционерами в искусстве, хотя на деле являлись только наиболее последовательными выразителями тенденций буржуазного искусства эпохи империализма, проникнутого всеми, характерными для него признаками загнивания и распада. В театре «футуристы» не имели до революции крепкой опорной точки. В период буржуазной революции их ряды обогатились примкнувшим к ним Мейерхольдом, который, еще будучи режиссером императорских театров, обнаруживал, тенденцию сближения с ними[[65]](#footnote-66).

Между тремя отмеченными группами с первых же дней революции кипит ожесточенная борьба за художественную гегемонию. Наибольшую активность проявили здесь художники центра, «мирискусники», во главе с Ал. Бенуа, М. В. Добужинским, Н. Е. Лансере, И. Билибиным и Н. К. Рерихом, при поддержке и консультации М. Горького избравшие комиссию, которая уже в начале марта предложила Временному правительству свои услуги по охране памятников и устройству художественных дел. Комиссар над б. министерством двора Ф. А. Головин пополнил комиссию представителями правительства, Совета Р. и С. Д. и отдельными лицами, после чего она получила сразу два наименования: «Особое совещание по делам искусств при комиссаре над б. министерством двора» и «Комиссия по делам искусств при исполнительном комитете Совета Р. и С. Д.». «Совещание» это разбилось в свою очередь на восемь комиссий по различным отраслям практической деятельности и энергично принялось за разрешение текущих художественных вопросов. Официальные полномочия «совещания» внушили художникам других направлений опасение, что «мирискусники» явочным порядком, захватят в свои руки правительственную власть над искусством, предвосхитив разрешение вопроса о создании специального «ведомства изящных {51} искусств». По адресу комиссии как справа, так и слева посыпались упреки в самозванстве, и одновременно разгорелась горячая дискуссия о том, нужно или не нужно отдельное ведомство или министерство искусств, иначе говоря, должна или не должна государственная власть управлять делами искусства в стране.

На позицию защиты первой точки зрения стала академическая комиссия, организованная по почину Института истории искусств графа В. П. Зубова для детальной разработки этого вопроса. Комиссия эта была избрана на многолюдном собрании, состоявшемся 7 марта в Институте истории искусств, где В. Я. Курбатов сделал доклад о «ведомстве изящных искусств», отдельном от министерства народного просвещения и необходимом в целях поддержания и развития художественной культуры в России и объединения художественной жизни страны. Комиссия состояла из 20 человек, возглавлялась А. Н. Бенуа, давнишним защитником идеи «министериализации искусства», и распадалась на семь специальных комиссий, в том числе и по театру (в последнюю входили А. Н. Бенуа, Ю. М. Юрьев, М. М. Фокин, А. Я. Головин, К. М. Миклашевский, В. Э. Мейерхольд, М. Б. Черкасская, А. К. Коутс, Е. И. Тиме и В. Г. Вальтер; почти все — представители б. императорских театров).

Как только весть об этом совещании и об избрании комиссии проникла в печать, тотчас же Институтом истории искусств был получен ряд приветствий от московских художественных учреждений, присоединявшихся к резолюции совещания, в том числе — от Третьяковской галереи, Московского Малого и Московского Художественного театров. Присоединилась к проекту создания «ведомства изящных искусств» и Академия художеств, этот оплот художественного консерватизма. Таким образом создался довольно крепкий фронт защитников государственного регламентирования и руководства художественной жизнью, состоявший в основном из художников «правого» крыла и участвовавших в комиссии М. Горького художников группы «Мир искусства». Этот фронт защитников «министерства искусств» возглавлялся комиссаром над б. министерством двора Ф. А. Головиным, определенно высказавшимся в этом смысле[[66]](#footnote-67).

Противоположную позицию заняли «левые» художники, воспользовавшиеся случаем посчитаться со своим давнишним врагом — «Миром искусства». Против лозунга Ал. Бенуа образовался «Союз художественных, театральных, музыкальных и поэтических обществ, выставок, издательств, журналов и газет», объединивший чуть ли не свыше 150 (?!) организаций под названием «Свобода искусству». Эта «антиминистерская» лига выпустила громкое воззвание ко всем деятелям искусств, в котором писала: «Товарищи — граждане! Великая русская революция зовет и вас к делу. Объединяйтесь! Ратуйте за свободу искусства! Боритесь за право на самоопределение и самоуправление! Требуйте созыва Учредительного собрания деятелей искусства на основе всеобщего, равного, прямого, тайного и пропорционального голосования, без различия пола. Учредительное собрание деятелей искусства решит вопрос об устроении художественной жизни России. Созыв Учредительного собрания деятелей искусств возможен лишь после войны: большинство товарищей в окопах. Протестуйте против учреждения министерства искусств или иного ведомства, против захвата власти отдельными группами до воли Учредительного собрания деятелей искусств»[[67]](#footnote-68).

{52} Таким образом, протестуя против государственного регламентирования в области искусства, «левые» выдвигают положение о созыве Учредительного собрания (чаще говорили — «Собора»), избранного «всем художественным народом» для устроения художественной жизни. Пока же «учредительный собор» не может быть собран, управление делами искусства должно находиться в руках самих художников, объединенных в «Союз деятелей искусства», включающий в себя художников всех школ.

Начало этому союзу было положено на грандиозном общегородском митинге деятелей искусств, состоявшемся 12 марта в Михайловском театре. Инициатива созыва митинга принадлежала Обществу архитекторов-художников, которое устроило 9 марта в Академии художеств подготовительное к митингу собрание. Самый митинг прошел необычайно шумно и сумбурно. Выступало более сорока ораторов, сосредоточивших внимание на волнующем всех вопросе о «комиссии Горького», о проектируемом министерстве искусств и о захвате власти в этом министерстве той или иной группой художников. Особенно резко выступали представители «левых»: И. Зданевич, Н. Н. Пунин и В. Э. Мейерхольд. Последний заявил, что «надо освободить искусство от всяких Бенуа, которые стараются примазаться к новому ведомству изящных искусств, мечтают о Владимире в петличку и с вожделением ждут освободившихся казенных квартир»[[68]](#footnote-69). Митинг принял резолюцию об учреждении союза и о необходимости созыва «учредительного собора» деятелей искусства. Однако избрать временный комитет союза не удалось, так как ни предложенный оргкомитетом ни предложенные отдельными группами художников списки не прошли, и собрание постановило возложить функции временного комитета на оргкомитет.

После того как на митинге выявилась невозможность избрать временный комитет, в Академии художеств начался ряд собраний делегатов девяноста с лишним художественных обществ и учреждений, вошедших в «Союз деятелей искусства». Одно из этих собраний (25 марта) объявило себя временным комитетом для разработки устава союза. Союз разбился на восемь основных курий: архитектуры, скульптуры, живописи и графики, музыки, литературы, театра, истории и теории искусств (археология и музейное дело) и художественной промышленности. Председателем союза был избран архитектор А. И. Таманов, председателем театральной курии — П. П. Гайдебуров, секретарем — В. Э. Мейерхольд.

На собрании 8 апреля была избрана делегация для представления выработанного президиумом союза наказа председателю Совета министров, комиссару Головину и Совету Р. и С. Д. В этом наказе декларировалось, что «устройство художественной жизни в нашем обширном отечестве не должно зависеть ни от какого бы то ни было совещания или комиссии отдельных деятелей искусства, ни от какого бы то ни было бюрократического учреждения, в том числе и министерства изящных искусств, а единственно только от мира художников, свободно и широко сорганизовавшегося на началах равного представительства от всех художественных течений и ведающего интересами искусства всей нашей страны». Наказ кончался пожеланием, «чтобы государство предоставило деятелям искусства полную автономию в устроении и управлении художественной жизни России и чтобы все по делам искусства мероприятия и предположения правительства проходили через обсуждение Союза деятелей искусства»[[69]](#footnote-70).

{54} Еще до вручения правительству этого «наказа» сильный натиск на «особое совещание» при комиссаре был сделан федерацией левых деятелей искусства «Свобода искусству», устроившей 21 марта в Троицком театре открытое собрание. Здесь В. И. Денисовым была оглашена декларация «левого блока», в основу которой был положен тезис об абсолютной свободе художественного творчества как «первейшем и необходимейшем условии развития искусства», о том, что государство не должно иметь никакого касательства к искусству, о необходимости самой широкой автономии и «полнейшей децентрализации» в области управления художественными делами, которое должно находиться в руках самих художников, о том, что материальная поддержка художественных учреждений должна исходить от городских и общественных самоуправлений, о вредности всяких академий, официальных конкурсов, премий и т. д., словом, об эмансипации искусства от каких бы то ни было давлений — «партийных, академических, школьных и министерских»[[70]](#footnote-71). Среди бурных прений на этом диспуте выделилось выступление Маяковского, горячо защищавшего принцип свободы личного, индивидуального творчества и требовавшего перехода от слов к революционным действиям.

Основные положения декларации левого блока были мало-помалу усвоены Союзом деятелей искусств, для которого принципы свободы искусства, его нейтральности, аполитичности и беспартийности, равно как и признание независимости искусства от государства и провозглашение свободной конкуренции обязательной предпосылкой развития искусства, стали аксиомами и определили его художественно-политическую линию. Под дружным натиском художественной общественности не устояло «особое совещание» при комиссаре, которое было ликвидировано, что не означало, однако, отказа Временного правительства от вмешательства в дела искусства, так как на смену совещанию был создан «Совет по делам искусств» — консультационное учреждение при комиссаре, куда были введены представители различных художественных течений, кроме «левого блока», занимавшего непримиримую позицию в этом вопросе. Вхождение представителей Союза деятелей искусств в правительственный совет положило начало расслоению внутри союза, в котором уже 12 мая произошло резкое столкновение между председателем союза Тамановым, занимавшим примиренческую позицию по отношению к правительственным органам, и представителем «левого блока», архитектором А. Сологубом, настаивавшим «на полной недопустимости какого-либо соприкосновения деятелей “свободного” искусства с органами правительства»[[71]](#footnote-72) и бросившим Таманову упрек в чиновничьих происках. Таким образом, хотя в принципе весь Союз деятелей искусства сходился на ряде общих художественно-политических тезисов, однако, чем дальше, тем все больше намечалось различное толкование этих тезисов «правым» и «левым» крылом: компромиссное, избегавшее резких шагов и решительных мероприятий — у «правых», и резкое в своем воинствующем анархическом индивидуализме — у «левых». По мере углубления революции «правые» (которые, сомкнувшись с «мирискусниками», приняли наименование «делового блока») все более сближались с органами Временного правительства и остывали к Союзу деятелей искусств. Осенью возрастающий абсентеизм «правых» приводит к тому, что «левые» получают абсолютное большинство в союзе, который фактически становится {55} органом «левого блока», что не увеличивает, а, напротив, уменьшает его влияние на художественную жизнь.

Более последовательные в своем новаторстве, непримиримо настроенные по отношению к казенщине и рутине, по отношению к старому искусству в целом, мелкобуржуазные бунтари из «левого блока» были, однако, бессильны выполнить поставленную ими перед собой задачу проведения до конца принципов буржуазно-демократической революции в области искусства. Их бессилие объяснялось тем, что они были плотью от плоти буржуазной художественной культуры, которую сами же отрицали; что по своим философско-эстетическим воззрениям они были открытыми представителями субъективного идеализма, смыкавшегося у некоторых из них (например, у Малевича) с поповским мистицизмом; что буржуазную культуру и искусство они критиковали не с позиций революционного пролетариата, а с позиций анархической богемски-деклассированной интеллигенции, упивающейся мнимой «свободой» своего творчества. Ни к кому другому так де подходят известные слова Ленина, обращенные к «господам буржуазным индивидуалистам»: «Ваши речи об абсолютной свободе — одно лицемерие. В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть “свободы” реальной и действительной… Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая на изнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»[[72]](#footnote-73). Эти слова нашли в данном случае отличное подтверждение в практике «левого блока» во время подготовки Союзом деятелей искусств кампании по пропаганде «Займа свободы».

В деятельности Союза деятелей искусств нет факта, более красноречиво подтверждающего вопиющее лицемерие лозунга «искусство вне политики», чем история подготовки и проведения «Дня займа свободы». Грандиозное празднество 25 мая, посвященное пропаганде военного займа и, следовательно, активной поддержке империалистической войны, было организовано и проведено силами художников, на всех перекрестках кричавших о своей «нейтральности», «аполитичности» и «беспартийности»! При этом речь идет не об участии отдельных художников, сочувствующих Временному правительству, а об участии всего Союза деятелей искусств, выступающего сплоченным строем как единая монолитная организация, без различия художественных направлений и группировок. Какая прочная консолидация на платформе контрреволюционной, империалистической буржуазии!

Следует отметить, что вопрос об участии союза в пропаганде Займа свободы был решен при первом его обсуждении все же не единогласно. Меньшинство собрания высказалось против пропаганды военного займа, считая, что искусство может выступать только с пропагандой мира. Это были голоса «левых», которые вообще считали, что Союз деятелей искусства как организация должен стоять вне политики, предоставляя право любому из своих членов за деньги принимать участие в пропаганде займа, как и во всякой другой политической кампании.

Так или иначе, но после горячей речи актера А. А. Мгеброва, являвшегося в то время одним из самых рьяных пропагандистов работы актеров на {56} пользу войны, союз подавляющим большинством голосов постановил откликнуться на предложение министерства финансов и энергично принялся за подготовку «Дня займа свободы», мобилизовав все свои курии для работы по специальности. Была подготовлена однодневная газета, намечены летучие выставки, концерты-митинги, выступления актеров с речами в театрах выпущена серия агитационных плакатов, наконец, организован грандиозный карнавал-шествие деятелей искусств, эскортируемых военными частями, казаками, юнкерами, бойскаутами. Особенно энергичное участие приняли в проведении «Дня займа свободы» актеры всех петроградских театров, разъезжавшие на автомобилях и в экипажах (выделялась тройка в красных лентах Л. Б. Яворской, ехавшей в фригийской шапке и с красным знаменем) или изображавшие на грузовиках агитационные группы и живые картины (например, «Дочь Минина»). От академистов и передвижников до кубистов и футуристов — все художественные направления вносили свою лепту в пропаганду «Займа свободы». Художники вкладывали бездну изобретательности и остроумия в изготовление агитплакатов. Но особенным новшеством «Дня займа свободы» были выступления на улицах и площадях эстрадников и актеров, среди которых на первом месте стояла труппа Передвижного театра, разъезжавшая с площади на площадь со спектаклем «Продавец солнца» Рашильд, исполняемым тут же на улице. Примечательно, что военной пропагандой занялся и Передвижной театр, обычно выступавший с проповедью мира, братской любви, гуманности и терпимости против всякого рода насилия и классовой борьбы.

Из всех петроградских газет одна «Правда» отказалась напечатать объявление Союза деятелей искусств о «Дне займа свободы». Большевики развернули обширную противозаемную агитацию в разных концах города, особенно — в фабрично-заводских районах, а также на Невском и около Городской думы, которая являлась как бы оперативным штабом всех мероприятий этого дня. Несмотря на яростное противодействие оборонцев, большевики имели успех у массы и увлекали за собой солдат, и буржуазная пресса с озлоблением отмечала, что когда около Таврического дворца с одного автомобиля разбрасывались летучки, пропагандировавшие заем, стоявшие у ворот казармы солдаты кричали: «Не берите, не берите… Это буржуазные прокламации»[[73]](#footnote-74). «Деятели искусств» не прошли мимо этой пораженческой агитации, а открыто выступили против нее. Так, Л. Б. Яворская, игравшая в этот день в Народном доме «Катюшу Маслову», произнесла в антракте горячую речь в пользу «Займа свободы», закончив ее восклицанием: «Да здравствует война!» Такая открытая милитаристическая пропаганда под знаком распространения «Займа свободы» вызвала бурю возмущения среди демократической публики Народного дома, которую удалось успокоить с большим трудом, разъяснив ей, что «восклицание артистки являлось только протестом против дезорганизации на фронте»[[74]](#footnote-75). Отсюда ясно видна позиция, занятая художественной интеллигенцией по отношению к одной из самых основных проблем того момента — проблеме войны.

Выступление Яворской не являлось исключением. Военной пропагандой занимались деятели искусств самых различных направлений и группировок. Театральная пресса в свою очередь всячески поддерживала эти «патриотические порывы», предлагая бросить всех актеров на фронт для противодействия пораженческой пропаганде большевиков. «Сейчас самое {57} настоящее, самое важное, я бы сказал, великое историческое дело, для актеров, — писал А. Р. Кугель, — это отправиться на фронт и в противовес растлевающей и губящей Россию проповеди мира с Германией, или, что то же неведения борьбы с нею, или, — что еще хуже, потому что бессмысленнее — превращения национальной армии во время войны в орудие интернационала, — устраивать митинги-концерты патриотического характера Всякий актер, чувствующий, что он сын России… может и Должен обратить весь жар своей души и дарование свое на то, чтобы вдохновлять на подвиг и будить чувство отечества… Идите же, актеры, если в вас жива любовь к родине, на фронт, к солдатам, будите чувство, поднимайте дух! И вы, нежные, хрупкие актрисы, идите туда же и мягкими женскими голосами призывайте к борьбе за честь и достоинство России…»[[75]](#footnote-76) Ту же идею «милитаризации театра» проводит и «Обозрение театров», предлагающее бросить театр целиком на агитационную работу в армии, которая «должна быть мощно противопоставлена проповеди разложения и анархии, всей тлетворной пропаганде пораженчества, которую ведут на гибель родине темные силы… Служители отечественной сцены должны сознать свой первейший гражданский долг — идти к массам с лозунгами здорового патриотического искусства, со всем пылом и благородством своего таланта, с готовностью ради великой задачи на самые тяжелые жертвы»[[76]](#footnote-77).

Такие патриотические и милитаристические призывы все учащаются по мере приближения к осени, знаменуя укрепление реакционных настроений {58} в рядах художественной интеллигенции. Примечательно, что нет ни одного призыва, ни одного выступления, где идея защиты отечества не сплеталась бы с ненавистью к врагам «русской государственности» — большевикам. Антибольшевистские настроения крепнут, становясь все более резкими и агрессивными.

В то время как основная масса художественной интеллигенции сдвигается вправо и смыкается с контрреволюционной буржуазией, небольшая сравнительно группа движется влево, пытаясь найти точки соприкосновения с рабочим классом.

В этом именно направлении следует расценивать идеологический сдвиг Мейерхольда. Беспокойный, мечущийся, вечно раздираемый противоречиями мелкобуржуазный художник, Мейерхольд после революции пережил, несомненно, очень значительный общественно-политический сдвиг, результаты которого сказались в полной мере только после Октября. Этот сдвиг выразился на первых порах не столько в художественной практике Мейерхольда, которая довольно долго сохраняла отпечаток эстетского импрессионизма, сколько в его общественной деятельности, как в Союзе деятелей искусства, так и в профессиональных организациях, а также в его выступлениях на диспутах и т. п. Уже 14 апреля на диспуте «Революция и театр» Мейерхольд выступает с горячей речью, в которой высказывает совершенно новые для него мысли о том, что искусство по духу родственно революции, что связь эта в силу неких причин оборвана и что виною тому — сонный равнодушный партер; когда же в партер придет пролетариат, театр воспрянет к новой жизни. Легко представить себе, какой свист и улюлюканье раздавалось в мещанском муравейнике при вести о новой «ориентации» Мейерхольда, как корили Мейерхольда «Маскарадом» и прочими постановками, служившими «нездоровому гурманскому любопытству»[[77]](#footnote-78). Но Мейерхольд двигался все дальше по новому пути, — двигался непоследовательно, противоречиво, влача за собой весь груз своих эстетских и идеалистических ошибок, но все же двигался влево, не отдавая дани тем реакционным настроениям, которые охватили почти всю художественную интеллигенцию осенью 1917 г. Именно в эти осенние месяцы, когда подавляющее большинство буржуазного актерства либо вовсе отказывается играть, вроде Глаголина, либо играет только по инерции, Мейерхольд проявляет громадную общественную и художественную активность, все больше и пристальнее всматриваясь в движение революционного пролетариата и пытаясь связать с ним свою судьбу, за что Кугель и награждает его эпитетом «очаровательнейшего, не только эстетического, но и политического забегалы»[[78]](#footnote-79). Последующие события показали подлинный смысл тогдашнего движения Мейерхольда, вскрыли тенденцию его развития, неясную в 1917 году.

Еще более загадочную позицию, многим интеллигентам казавшуюся прямо-таки провокационной, занял Александр Бенуа. Нам известна уже его деятельность в начале революции, когда Бенуа, первоначально в качестве члена комиссии Горького, а затем «Особого совещания» при комиссаре Головине, горячо отстаивал идею министерства искусств, подвергаясь жестоким нападкам и справа и слева. После того как «Особое совещание» было ликвидировано, Бенуа не вошел в заменивший его «Совет по делам искусств» и целиком отдался публицистической работе, уйдя из кадетской «Речи» в газету М. Горького «Новая жизнь». Здесь он еженедельно печатал {59} фельетоны на художественные и общеполитические темы, ведя горячую пропаганду против империалистической войны. Бенуа был едва ли не единственным художественным критиком, дерзнувшим пренебрежительно отозваться о «Дне займа свободы», заявив, что успех этого дня «есть не более, как прутик, которым ни в малейшей степени не удастся поддержать рушащееся под напором мировой судьбы здание старого мира». И тот же Бенуа, наконец, пытался убедить буржуазных интеллигентов, что и с «ленинцами» можно будет ужиться, правда, кое в чем поступившись, но зато получив в награду «такое предельное счастье, такой абсолют счастья, как возобновление чисто человеческих отношений между людьми вообще» и окончание того «царства пошлости, крови и лжи, каким является война»[[79]](#footnote-80).

Нужно ли говорить, как доставалось Бенуа от вчерашних друзей и соратников, как издевались над его «большевистской душой», столько лет укрывавшейся от бдительного ока царской цензуры и в период «виселиц и жесточайших казней» вынужденной ставить всякие «Павильоны Армиды», в то время как она сама «дрожала, подобно остановленному автомобилю, от напора архидемократических чувств»[[80]](#footnote-81). Буржуазная пресса была беспощадна ко всякой попытке интеллигента перейти в другой лагерь, даже когда этот интеллигент нес с собою, подобно Мейерхольду или Бенуа, целый ворох старых эстетских воззрений и предрассудков. А в том, что Бенуа нисколько не пытался пересмотреть свои эстетические принципы, не трудно убедиться, прочитав любой его фельетон. Так, в упомянутой уже статье о «Дне займа свободы» Бенуа защищает принцип внеклассовости искусства, {60} замечая: «чтобы занять свое настоящее место в культуре, искусство должно вырваться из оков своего класса, вырваться вообще из оков какого-либо класса. Оно должно быть теснейшим образом связано с жизнью, но встать при этом в сторону. Освещать и освящать жизнь вообще должно искусство, а не участвовать активно в частичных ее проявлениях»[[81]](#footnote-82). И, подобно тому как здесь Бенуа протаскивает идеалистический тезис о внеклассовости и надмирности искусства, так и в других своих статьях он нисколько не скрывал своих религиозных воззрений, своей привязанности к буржуазной культуре и быту. Самая ненависть его к войне носит откровенно пацифистский характер, и большевиков он приемлет именно с пацифистских позиций, с точки зрения их борьбы за мир, обнаруживая полнейшее непонимание ленинской точки зрения на войну и классовый смысл антивоенной пропаганды большевиков.

Несмотря на все эти противоречия позиции Бенуа, было бы ошибкой отрицать его прогрессивную роль в предоктябрьский период, когда огромное большинство художественной интеллигенции все больше скатывалось на откровенно контрреволюционные позиции. И то же относится к Мейерхольду и к тем немногочисленным буржуазным художникам, преимущественно «левого» лагеря, которых поступательный ход революции побуждал отходить от контрреволюционной буржуазии и искать сближения с рабочим классом.

## **{****61}** Глава третья «Демократизация искусства» и пролетариат

### I

Обрисовывая программу буржуазно-демократических реформ в области театра, мы временно оставляли в стороне един из наиболее существенных и вместе с тем, пожалуй, наиболее двусмысленный пункт этой программы — пункт о «демократизации искусства». Существенность лозунга «демократизация искусства» для деятелей эпохи Февральской революции видна из того, что без этого лозунга не могла обойтись ни одна художественная группировка, ни одно декларативное выступление того или другого отряда художественной интеллигенции. Все кричали о необходимости «открыть народу доступ к искусству», о приближении искусства к пониманию и интересам широких масс, более того — о привлечении представителей этих масс к участию в процессах художественного творчества. Кричали потому, что считали себя и хотели прослыть революционерами в искусстве, а какая же революция в искусстве может не принимать в расчет интересов тех самых масс, которые являются движущей силой всякой подлинной революции и которые к тому же при царизме не имели почти никакого доступа к сокровищам искусства.

Но как только мы раскрываем содержание лозунга «демократизация искусства», как тотчас же обнаруживается вся фальшь мнимого буржуазного демократизма, являющаяся лишней иллюстрацией к ленинским высказываниям об истинной природе буржуазной демократии. Такая «демократизация искусства» имеет задачей не активизацию масс, а укрепление влияния на них буржуазии через посредство искусства.

Для такой «демократизации искусства» большой опыт был уже накоплен дореволюционным театром.

{62} Реакционная буржуазия, блокировавшаяся с капитализирующимся дворянством и самодержавием, превосходно учитывая громадное агитационное воздействие театра, уже давно, начиная с 70‑х гг. XIX в., пыталась проводить «демократизацию» театра на собственный лад. Она создавала «народные» театры для борьбы с революционным движением, для пропаганды реакционных «охранительных» идей, для подчинения рабоче-крестьянских масс влиянию капиталистов, помещиков и царских генералов, руководивших всем этим движением.

Если кое-какие прогрессивные, буржуазно-демократические тенденции изредка и проскальзывали у некоторых деятелей дореволюционного «народного театра», пытавшихся отмежеваться от практики казенных предприятий такого типа, то они всячески пресекались полицейским аппаратом царской монархии, не допускавшим здесь никакой революционной «заразы».

После Февральской революции, сломившей аппарат крепостнического самодержавия, уже не могло быть речи о такой открыто черносотенной «демократизации театра». Но это не значит, что буржуазия отказалась от своих старых, испытанных методов воздействия на сознание массового зрителя. Только это воздействие приняло сейчас иные формы и методы.

Главным провозвестником и проводником «демократизации искусства» в эпоху керенщины была мелкобуржуазная художественная интеллигенция. Ее противоречивая практика в период перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую определила и противоречия в трактовке проблемы «демократизации искусства», выявив (на этом участке, как и на других) борьбу между прогрессивными и реакционными тенденциями. Хотя эта борьба знаменует расслоение художественной интеллигенции, часть которой продолжает оставаться на платформе дореволюционного! театра, другая же часть обнаруживает известные субъективные устремления к сближению с пролетариатом, тем не менее мы по существу имеем здесь борьбу различных течений внутри буржуазного театрального лагеря. При этом колебания интеллигенции на этом участке отмечены теми же чертами, которые мы наблюдали и на всех других участках. Делая известный шаг в сторону революционной постановки проблемы, художественная интеллигенция не в силах последовательно разрешить ее; на словах она отмежевывается от загнивающей буржуазии, на деле же смыкается с нею, протаскивает ее тенденции и пытается подчинить народные массы влиянию упадочного буржуазного искусства.

Обратимся к фактам. Посмотрим, как ставили проблему «демократизации искусства» наиболее передовые представители художественной интеллигенции интересующего нас периода. Они резко отмежевывались от старой, «барской», характерной для буржуазии «прусского» типа точки зрения на необходимость «для народа» какого-то особого второсортного искусства, сниженного, упрощенного и вульгаризованного, представляющего «суррогат, отравляющий народный организм и ведущий к падению как самого искусства, так и народной потребности в нем»[[82]](#footnote-83). А. Я. Таиров, например, полагает, что подлинное искусство — «едино и самоценно» и только такое искусство надо демократизировать, причем демократизация должна выразиться в том, что «искусство, отделенное до сих пор от народа стеной, должно стать отныне достоянием народа», конкретное же проведение этого в жизнь, должно быть возложено на специальные художественные организации, объединяющиеся вокруг новых демократических самоуправлений, и «эти же {63} организации должны создать благоприятные условия… для того, чтобы… освобожденные массы народа выдвинули новых творцов искусства, пришедших из недр всего народа»[[83]](#footnote-84). Сходные с Таировым мысли высказывает и В. Денисов, представитель «левого блока», пишущий: «Теперь демократия предъявит и свои права на искусство, захочет, наконец, принять участие в художественной жизни, и долг всех художественных деятелей, душой, и мыслью стоящих на стороне трудящихся масс, — поддержать и оформить всякое такое стремление»[[84]](#footnote-85).

Таким образом, в принципе художественная интеллигенция не ограничивает проблему демократизации искусства демократизацией одного потребления. Она сознает, что революция должна внести качественные изменения в самое искусство. «Искусство демократической России будет, несомненно, иным и по общему духу и по формам, чем нынешнее искусство для избранных, — пишет Денисов в той же статье. — Но оно не может возникнуть сразу из ничего; нужны семена новой художественной культуры, и нужна дружная и планомерная работа тех, кто эти семена может и хочет сеять на расчищенном русском черноземе». Откуда же возьмутся эти «семена новой художественной культуры», и кто эти сеятели? Очевидно, речь идет о передовых буржуазных художниках, о представителях «левого» искусства, которые пытаются обеспечить за собой влияние на неискушенные в искусстве рабочие и крестьянские массы.

Мы видим здесь проявление типичной для буржуазных новаторов тенденции свести демократизацию искусства к пропаганде новых форм буржуазного искусства, следовательно — к подчинению пролетариата своему влиянию на данном участке. Именно для этого им нужно утверждение «единства», и «самоценности» искусства, «искусства как такового», о котором говорил Таиров. Именно потому они проводят разграничение понятия искусства на 1) «реальный мир произведений», 2) «область творчества» и 3) «общественность»; при этом первые два момента находятся «вне социальных категорий и не могут подлежать демократизации», и только третий момент, «искусство — общественность, как область, населенная художниками, есть социальная категория и должна подлежать демократизации», причем «демократизация искусства есть дело рук самих художников»[[85]](#footnote-86). При таком идеалистическом отрыве искусства от общественного бытия, при таком решительном отрицании классовой природы и классовой направленности искусства вполне последовательно было свести проблему демократизации искусства к одному расширению круга как потребителей, так и творцов. Эти новые творцы должны являться продолжателями старых, т. е. «демократическое» искусство явится преемником искусства буржуазного, выдаваемого за «единое», «самоценное» и «общечеловеческое».

Такова система воззрений буржуазных новаторов на задачи и методы «демократизации искусства». Мы видим, что по существу эти воззрения сводятся к утверждению гегемонии буржуазного искусства в массах, иначе говоря — к идеологическому подчинению этих масс влиянию буржуазии. Эта теория не осталась в плоскости одних деклараций; она проводилась на практике хотя бы тем же Таировым в пору работы его весной 1917 г. в Орехово-зуевском рабочем театральном кружке. Сам Таиров рассказывает о том, как ему приходилось бороться со вкусами и требованиями рабочих, {64} из которых сплошь состоял руководимый им кружок, причем замечает: «Хорошо, что люди, с которыми мне приходится иметь дело, не слишком упрямы, а я не слишком податлив»[[86]](#footnote-87). Легко представить себе, что могло и должно было получиться из такого насаждения эстетских приемов и навыков в самодеятельной рабочей организации. Такая «демократизация искусства», внедряющая в творчество рабочей массы художественные методы загнивающей буржуазии, была, пожалуй, вредней, чем демократизация потребления, защищаемая другими деятелями буржуазно-демократического лагеря и выражавшаяся в открытии в рабочих районах и военных частях общедоступных «народных» театров, преподносящих массовому зрителю буржуазный репертуар в откровенно буржуазном сценическом истолковании.

Наиболее видное место среди таких театров занимал «Передвижной общедоступный театр» П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, имевший солидный стаж работы в Народном доме графини Паниной. Этот театр к моменту революции представлял собою типичнейший образчик театральной практики эсерствующей мелкобуржуазной интеллигенции, пережившей в годы реакции резкий поворот вправо, растворявшей народнические тенденции в религиозно-мистических и объективно превратившейся в агентуру либеральной буржуазии в рабоче-крестьянских массах, которая протаскивала под флагом буржуазного культуртрегерства вредные гуманитарно-пацифистские и христианские идеи и тем самым отвлекала массы от революционной борьбы. Руководители театра считали сущностью искусства «религиозный инстинкт добра» и цель его видели в «преображении жизни», отрицая в искусстве наличие познавательного момента и внося в работу актера жреческое, мессианское начало.

Тотчас же после свержения самодержавия театр обратился к председателям Государственной думы, Совета Р. и С. Д. и Совета министров, а также к министру юстиции, со следующим характерным воззванием: «Открылись тюрьмы, раскрылись души и приняли в себя свет всенародного единения. Каждый гражданин, озаренный этим светом, каждая группа граждан, объединенных общностью труда, идейных или духовных интересов, каждая организация несут ему в дар лучшее своей души, своего разумения. Группа актеров, писателей, художников, музыкантов и других работников сцены, объединенных деятельностью Общедоступного и передвижного театра, в сознании великой ответственности, возложенной на служителей Искусства, как и на всех участников всенародного подвига, — установления на земле царства Высшей Правды, — выражает уверенность, что впредь, как и ныне, все партии и весь народ останутся верными чувствам гуманности, терпимости, взаимного доверия и не омрачат новую жизнь старыми средствами политической борьбы и местью невозвратному прошлому»[[87]](#footnote-88). Эта гуманно-либеральная позиция, решительно отрицавшая классовую борьбу и взывавшая к христианской «любви к ближнему», определила всю практику Передвижного театра между Февралем и Октябрем. Примечательно, что наиболее репертуарной пьесой февральского периода является «Свыше нашей силы» Бьернсона, близкая руководству театра тем, что это «северная мистерия», «пропитанная экстазом встревоженного, алкающего своего утверждения в боге человеческого духа»[[88]](#footnote-89). К ней примыкают: {65} «Чудо святого Антония» Метерлинка — другая пьеса о «чуде», в трактовке которой нет даже намека на найденный впоследствии Вахтанговым сатирический подход; «Над пучиной» Энгеля, идея которой — «раскрытие подлинных ликов человеческих перед лицом смерти» и «духовное преображение через страдание», и «Фру Ингер из Эстрота» Ибсена, о контрреволюционном истолковании которой мы уже говорили выше.

На революцию театр откликнулся двумя постановками, весьма характерными для его идеологической позиции. Одна из них, — «Бум и Юла», сказка Н. Шкляра, предназначенная специально для детских спектаклей в рабочих районах, — повествовала о судьбе двух маленьких уличных музыкантов, подобранных в снегу послом доброго короля, но не уживающихся в его дворце и уходящих вместе с королевской дочерью, оставляя короля и придворных погруженными в глубокий сон. Буржуазная пресса отзывается об этом спектакле с большой похвалой за то, что он дает рабочему зрителю хотя бы краткий отдых, минутное забвение, отрывая его от «грозно нарастающих, безжалостно реальных событий»[[89]](#footnote-90).

Второй постановкой явилась драма Ренэ Моракса «Телль», написанная на ту же тему, что и трагедия Шиллера, и претендовавшая на подлинную революционность. И сам театр и сочувствующая ему критика подчеркивали, что пьеса Моракса революционнее пьесы Шиллера, так как она сосредоточивает внимание не на личной душевной драме героя, а на социальной стороне событий, на росте революционного движения масс. При этом умалчивалось о мистической сущности пьесы, о том, что двигателем революционного движения выступают в ней не классовые интересы, а Рок, причем {66} Телль оказывается героем потому, что он яснее других слышит голос Рока и душу родины. К этой мистике присоединяется реакционный тезис о необходимости единения и сотрудничества всех классов для достижения революционной победы. Одна из существенных ситуаций пьесы заключается в том, что восставшие крестьяне колеблются вступить в союз с имущими классами, но затем они все же объединяется и тогда побеждают. Неудивительно, что буржуазная пресса отнеслась к постановке этой пьесы с большим сочувствием.

Эту квази-революционную драму, вместе с двумя классическими комедиями («Женитьба» и «Не все коту масленица») и специальной концертной программой, «Передвижной театр» повез в сентябре на фронт, где он провел 56 дней, вернувшись в Петроград уже после Октябрьского переворота. Эта поездка актеров на фронт была не первой. Уже летом 1917 г. из военнообязанных артистов петроградских театров, приписанных к 171 пехотному запасному полку, были сформированы четыре летучих артистических отряда (ЛАО) для выступлений на фронте. Работа этих отрядов руководилась театральной комиссией при Исполкоме Петросовета, находившегося в то время в руках меньшевиков и эсеров, и носила несколько аполитичный «культурно-просветительный» характер.

От всей этой работы, проводившейся по военному приказу, в порядке выполнения актерами воинской повинности, поездка Передвижного театра отличается прежде всего своей добровольностью. Театр на фронт никто не посылал; он по собственной инициативе добился разрешения культурно-просветительного отдела политуправления военного министерства и проводил поездку под его маркой. Примечательно, что политуправление стремилось придать поездке открыто-агитационный характер и хотело послать с труппой большое количество эсеровской литературы, но встретило противодействие со стороны руководства театра, настаивавшего на полной «аполитичности» поездки. Из разбора «Телля» мы видим, однако, что, независимо от субъективных намерений театра, он проводил определенную политическую линию, близкую к эсеровской программе.

Существует интересная книжка об этой поездке, написанная А. А. Бардовским на основе собранных Передвижным театром на фронте анкет. Разумеется, ко всем соображениям и выводам автора, стоящего целиком на позиции Передвижного театра, надо относиться с сугубой осторожностью. Но опубликованный им материал говорит сам за себя и обычно не в том направлении, которое желательно автору, силящемуся доказать, что у основной, сознательной части солдатского зрителя работа театра получила благожелательную и даже восторженную оценку. Внимательное ознакомление с анкетным материалом показывает, что восторженные отзывы исходили либо от буржуазных слоев армии, либо от малосознательных солдат, поддававшихся на удочку совершенно новых для них художественных впечатлений. Наиболее сознательная, передовая, революционная часть армии, охваченная в канун Октября большевистскими настроениями, реагировала на работу театра иначе. Сквозь все отклики этой группы красной нитью проходит одна мысль: актеры — прислужники буржуазии, специально подосланные ею, чтобы пустяками отвлекать солдат от основной задачи — революции. Вот отдельные отзывы (с сохранением стиля и орфографии подлинника): «нам нужно дело сделать, а вы только приехали мешать нам; просим уехать»; «нужно просвещать ни песнями ни танцами, а политикой, чтобы солдат знал, что такое революция»; «в этой игре дел мало солдату: ето мало нужно; ето все что-то подозрительно, начальство чем нас забавляет: солдату ето не {67} нужно, ему скорей бы домой. Скажу одну правду, что етим нам буржуи головы затемняют, присылают на фронт какие-то развлечения, ето нам мало нужно; одно скажу: скорее эту проклятую бойню долой, а если им интересно, то пускай едут сами буржуи на фронт, а не присылали бы нам каких-либо артистов забивать етим нам головы. Вот и вся моя вам правда»[[90]](#footnote-91). На вопрос: какие пьесы хотели бы вы увидеть в следующий раз? — наиболее сознательная часть армии отвечает: «революционные», «социалистические», «на злобу дня», «современные», «из бывших запрещенных», «из освобождения народов» и т. п. «Для того чтобы из вашей деятельности была польза, то лучше ставить пьесы такие, чтобы они наглядно давали понять классовую рознь, т. е. классовые интересы, одним словом, внести в душу каждого классовое самосознание». На вопрос, о ком из действующих лиц хотели бы поговорить, отвечают: «с большевиками», «товарища Ленина и представителей Совета, с тов. Лениным и Советом согласны». На вопрос о пожеланиях артистам для их дальнейшей работы на фронте отвечают: «Нам песен не нада, а нада землю и волю и мир. Товарища Ленина и рабочих, солдацких дипутатов с советом завсегда буду согласен». Мы слышим здесь голоса революционной армии, — той армии, которая под руководством авангарда рабочего класса совершала великую Октябрьскую революцию. И никаким слащавым фразам отсталых элементов той же армии и ее буржуазной верхушки не заглушить этого мощного голоса широких народных масс: за большевиков, за Ленина, за Советы, за землю, волю и мир!

Итак, революционные массы великолепно разбираются в буржуазной сущности создаваемых для них «народных» театров, организуемых для них «народных» спектаклей. Они дают ясный ответ о своих требованиях и нуждах, о том, какой театр им нужен, какие пьесы они хотели бы видеть. К сожалению, материал, опубликованный в книжке А. А. Бардовского, остается единичным документом. Мы почти не имеем откликов столичного пролетариата на те спектакли и концерты, которые ему предлагались в Петрограде. Погруженные в непосредственную политическую борьбу, они брались за перо только в тех случаях, когда цинизм устроителей спектаклей и концертов в рабочих районах переходил всякие пределы. Так, рабочие П. Александров и А. Бодров выступили на страницах «Новой жизни» с протестом против вечера памяти Егора Сазонова, устроенного в помещении театра Путиловского завода петергофским райкомом партии с.‑р. На этом вечере артистка театра Зимина Гарина исполняла с ужимками какие-то «народные песенки», Роберт Адельгейм читал собственные стихи, в том числе — «Письмо к Вильгельму», не уступающее «самым низким произведениям бульварной печати», а танцовщицы из театра Лин исполняли танец «лубок», — «поистине ниже всего лубочного, которое подносится в балаганах». Протестуя против такого издевательства над памятью Сазонова, авторы письма в редакцию восклицают: «И пусть все те, кто желает помогать насаждению знаний, культуры и поэзии в рабочих массах, не думают, что рабочие настолько темны и неразборчивы, что их можно пичкать плясками и желтой поэзией, в роде “писем к Вильгельму”. Нет, неразвитый, но чуткий инстинкт, заложенный в каждом человеке, подсказывает рабочим, где кончается красота культуры и где начинается балаганщина: все прекрасное, что дает рабочим культура человечества, они впитывают в себя, а все желто-балаганное, как ненужную ветошь, с протестом отбрасывают в сторону»[[91]](#footnote-92).

{68} В данном случае идет речь о низкопробной халтуре, приспособленчески прикрытой именем знаменитого революционера. Подобные явления характерны для многих концертов-митингов, этого распространеннейшего и популярнейшего в 1917 г. явления, имевшего множество градаций и оттенков в зависимости от политической физиономии устроителей и классового состава аудитории. Естественно, что профессиональные актеры, когда их приглашали к участию в рабочих концертах-митингах, вносили в них ту классово-чуждую нотку, а подчас и пошлятину, которая должна была возмущать сознательных рабочих.

Интереснее для нас деятельность регулярных театров, основываемых в рабочих районах буржуазными предпринимателями и ориентирующихся, главным образом, на рабочего зрителя. Большая часть этих театров возникла еще до революции. Сюда относятся такие театры, как Драматический театр Народного дома с его летним филиалом — театром Таврического сада, Василеостровский театр, Лесной зимний театр, Летний театр в саду «Олимпия». К ним можно присоединить такие новые театральные начинания, как «Наш театр» в аудитории рабочих Охтенского Порохового завода и «Зеленое кольцо» — передвижной театр для рабочих, дававший спектакли на заводе Речкина, в театре де-Бур на станции Поповка и т. п. Все эти театры необычайно схожи по своему репертуару, ставя одни и те же пьесы с преимущественным уклоном в область мелодрамы и банальной бытовой драмы. Наиболее характерны для них пьесы таких авторов, как Сумбатов, Невежин, Протопопов, Ге, Потапенко, Юшкевич, Рышков, С. Белая, Л. Андреев («Дни нашей жизни» идут, кажется, во всех театрах). В целом это типичный репертуар захудалых провинциальных театров, слегка прикрашенный «под современность» (так, например, «Черные вороны» Протопопова рекламируются в театре сада «Олимпия» как «запрещенная сенсационная пьеса», причем третий акт почему-то озаглавлен «Распутинское гнездо»). Наиболее культурное впечатление производит передвижной театр «Зеленое кольцо» своим несколько более свежим репертуаром («Гибель Надежды» Гейерманса, «Зимний сон» Дрейера, «Слепой» Аллегро и даже «Зори» Верхарна) и попытками проводить культурно-просветительную работу со зрителем (рефераты, предпосылаемые спектаклям, например, реферат М. А. Рейснера перед «Гибелью Надежды»).

Одной из причин необычайной отсталости районных театров было то, что после революции многие из них оказались фактически брошенными на произвол судьбы и лишенными настоящего руководства. Это относится в первую очередь к театрам б. «Попечительства о народной трезвости» — Народному дому и Таврическому саду, перешедшим в ведение городского самоуправления, которое не торопилось налаживать дело на новых началах и допустило летом 1917 г. в саду Народного дома расцвет самой низкопробной халтуры. Такую же беспомощность проявила буржуазная Городская дума в руководстве принадлежащим ей Василеостровским театром. Сначала «отцы города» хотели сами вести дело и даже приглашали для руководства театром В. Э. Мейерхольда, затем сдали театр Финляндскому полку, имевшему постоянную труппу из военнообязанных артистов, находившуюся в ведении Театральной комиссии при Исполкоме Петросовета. Эта комиссия организовала летом 1917 г. еще три постоянные труппы — в 1 пехотном запасном полку на Охте, в IV батальоне 1 пехотного запасного полка на Пороховых и в запасном электротехническом батальоне на Крестовском острове. Хотя все эти труппы находились под контролем рабочей организации, тем не менее общая оппортунистическая линия ее привела {69} к тому, что руководство Совета во всех этих театрах чувствовалось очень мало и фактически они работали по старинке, культивируя мещански-провинциальный репертуар. Сравнительно лучше было положение в театре запасного электротехнического батальона на Крестовском острове, — быть может, в силу того, что батальон этот состоял сплошь из мобилизованных рабочих-большевиков, принявших живое участие в создании собственного театра. Труппа этого театра, составленная наполовину из мобилизованных артистов, наполовину из любителей и руководимая профессионалом А. Ф. Городецким, дала за летний сезон 72 спектакля, ставя пьесы Островского («Бесприданница», «На бойком месте»). Горького («На дне»), Чирикова («Мужики») и даже одну пьесу, извлеченную из цензурных архивов и шедшую только в этом театре — «Вольницу» Скитальца, из быта демократического студенчества эпохи реакции. Часть спектаклей сопровождалась докладами как на общие темы (об искусстве и его демократизации), так и об образах представляемой пьесы. Тем не менее даже и в этом, быть может, лучшем из театров такого демократического типа не было четкой идеологической и политической установки, не было ясного представления о том, каким собственно должен быть новый «народный» театр, т. е. театр для широкого массового зрителя.

О том, как живо интересовала общественные круги проблема «народного» театра и какая разноголосица существовала в решениях этой проблемы, свидетельствует анкета о задачах народного театра, организованная газетой «Новая жизнь»[[92]](#footnote-93). Опрошенные редакцией сошлись только на том, что {70} «народный» театр должен быть театром высокого идейного и художественного уровня, впитывающим в себя «всю сокровищницу мирового искусства, мирового знания». Расхождения начинаются с момента, когда каждый из участников анкеты пытается определить профиль репертуара «народного» театра. Проще всех решает вопрос Е. П. Карпов. С его точки зрения «народный» театр должен быть театром полноценного художественного репертуара, русского и иностранного, ничем не отличаясь от хорошего буржуазного театра. Бенуа, в основном соглашаясь с этой же точкой зрения, вносит однако некоторые ограничения. По его мнению, во-первых, в народ-лом театре безусловно неприемлемы пьесы, подделывающиеся под политические лозунги, как бы ни были сами по себе хороши эти лозунги, ибо такое вторжение тенденциозности нарушит «чистое непосредственное наслаждение образами и эмоциями жизни», которое и составляет существо искусства, а во-вторых, в народном театре «можно давать и такие хорошие пьесы, которые для искушенной публики показались бы чересчур наивными», т. е. мелодрамы. Совершенно иначе высказывается А. В. Луначарский, своей постановкой вопроса бросая вызов буржуазному лагерю и намечая новую постановку проблемы жанра в свете проблемы использования классического наследия. Ссылаясь на Ромена Роллана, Луначарский заявляет, что мелодрама отвечает требованиям «народа» не меньше современного репертуара. В то же время Луначарский рекомендует к постановке на «народной» сцене ряд пьес Верхарна, Барнаваля, Р. Роллана, Сем Бенелли, Словацкого и др. Таким образом, большинство голосов получает мелодрама и вообще романтический репертуар.

В высшей степени знаменательно, что уже в период буржуазной революции ряд большевиков (как то А. В. Луначарский, М. Ф. Андреева, Лариса Рейснер и др.) вплотную подошел к вопросу о театре, приняв участие как в обсуждении проблемы его «демократизации», так и в конкретной практической работе в этом направлении. Поскольку работа эта протекала в пору, когда пролетариат еще не завоевал политической власти, она происходила в рамках буржуазного театра и могла ставить своей задачей только максимальное приближение последнего к вкусам и требованиям рабочего класса. Но и такая работа большевиков по «демократизации» буржуазного театра имела большое значение, поскольку она намечала совершенно новые пути в разрешении этой проблемы, резко отличные от постановки ее театральными деятелями буржуазного лагеря. Новой здесь являлась прежде всего совершенно ясная установка на революционизирование репертуара, а затем — Непримиримое отношение ко всякой буржуазно-мещанской пошлятине, продолжавшей безвозбранно царить на подмостках «народных» театров.

Когда, несмотря на бешеную травлю большевиков буржуазными и соглашательскими партиями, они все же добились значительной победы на выборах в петроградскую Городскую думу, А. В. Луначарский, избранный товарищем городского головы и заведующим культурно-просветительным отделом Думы, энергично принялся за коренную реформу принадлежащих городскому самоуправлению театров. Он поручил комиссии в составе М. Ф. Андреевой, П. П. Гайдебурова и Е. П. Карпова ознакомиться с постановкой художественной части в б. театрах «Попечительства». М. Ф. Андреева предприняла ряд радикальных мер к оздоровлению репертуара летнего театра «Водевиль» и эстрады Народного дома. Для руководства Народным домом была выделена комиссия в составе М. Ф. Андреевой, А. Н. Бенуа, П. П. Гайдебурова, Максима Горького и С. А. Кусевицкого, наметившая {71} широкий план его реорганизации. В первую очередь произвели пересмотр и чистку репертуара, причем был принят к постановке ряд новых революционных пьес, в том числе «Борьба» Голсуорси и «Золотой конь» Райниса. Решено было давать перед всеми спектаклями рефераты и, кроме того, устраивать лекции по искусству для повышения культурного уровня рабочего зрителя. Вслед затем был произведен пересмотр всей труппы и намечено ее значительное обновление путем привлечения актеров из провинции. Симптомом освежения затхлой атмосферы Народного дома явилась общественная активизация актеров этого театра, которая проявилась хотя бы в таком — беспримерном в летописях не только Народного дома, но и других петроградских театров — факте, как исключение по настоянию актеров из репертуара Народного дома пьес «Орленок» и «Мадам Сан Жен» за «проповедь идей империализма и несоответствие настроениям момента». Как ни издевается над этим буржуазная пресса, нашептывая, что дело не в контрреволюционности, а в нежелании актеров разучивать новые роли, все же мы видим здесь несомненный сдвиг в настроениях актерской массы Народного дома, несомненное ее полевение, происходящее в тот самый момент, когда огромное большинство актеров правело и смыкалось с контрреволюционной буржуазией. Этот сдвиг вызван влиянием большевиков, которые, возглавив руководство Народного домом еще до Октябрьского переворота, сумели активизировать актеров в художественном и общественном смысле, поставив перед ними совершенно новые ответственные задачи.

### II

В начале предыдущей главы мы отмечали двусмысленность и противоречивость лозунга «демократизации искусства» в устах деятелей буржуазного театра. Сейчас к этому необходимо добавить, что в процессе перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую проблема демократизации искусства снималась, уступая место совершенно новой проблеме развертывания творческой самодеятельности рабочих масс в области искусства, являвшейся результатом растущей активности класса — гегемона революции. Но проблема самодеятельности неразрывно связана с проблемой политической, партийной направленности движения. Поэтому только сам пролетариат под руководством своего революционного большевистского авангарда мог приступить к разрешению этой задачи. Полное ее осуществление было возможно лишь после перехода политической власти в руки пролетариата, но начало широкому пролетарскому движению в области искусства было положено уже в период перерастания буржуазно-демократической революции в пролетарскую, социалистическую. При этом именно такое развязывание пролетарских сил на участке искусства опрокидывало лозунг «демократизации искусства», разоблачая его буржуазную сущность.

Инициатива в области организации пролетарского художественного движения принадлежала большевикам, стоявшим на позициях классового понимания культуры и искусства. Но большевистской партии была всегда чужда левацкая точка зрения, будто пролетарское художественное движение может быть проведено силами одного пролетариата. Ленин неоднократно говорил о необходимости привлечения буржуазных специалистов, об умелом их использовании, о создании таких условий их работы, при которых интеллигенция начинает, переходить на позиции рабочего класса, начинает помогать ему в его основной задаче — строительстве социализма. В 1917 г., {72} когда пролетариат еще не имел в руках политической власти, когда к тому же значительные слои рабочего класса находились еще под влиянием мелкобуржуазных соглашательских партий, основной задачей большевиков было проведение четкой классовой линии во всех областях, но уже в резолюциях VI съезда РСДРП (б) было отмечено, что это «классовое содержание деятельности партии неизбежно определило отношение к ней непролетарских элементов» и обусловило массовый отлив из ее рядов интеллигенции, начавшийся уже в 1905 г.[[93]](#footnote-94) При таких условиях партия испытывала особенно острую нужду в культурных силах и меньше, чем когда-либо, полагала возможным обойтись без привлечения художественной интеллигенции к сотрудничеству с рабочим классом в области начинающегося пролетарского художественного движения.

Уже 7 мая рабочее издательство «Прибой» обратилось с воззванием «к поэтам, беллетристам и художникам», в котором между прочим писало: «Пролетариат, этот титан всех революций и строитель светлого будущего человечества, должен иметь свое мощное искусство, своих поэтов и художников. Полного расцвета пролетарское искусство достигнет, конечно, только в социалистическом строе. Но уже теперь, когда сброшена часть оков, лежащих на пролетариате, — искры свободного искусства должны разгореться в яркое пламя. Этого властно требует момент. Этого требует революция. Призываем поэтов, беллетристов и художников сплотиться при издательстве “Прибой” в Кружок пролетарского искусства. Кружком будет издан ряд художественно-литературных сборников. Присылайте свои произведения, рассказы и стихотворения в редакцию “Правды” и “Прибоя”»[[94]](#footnote-95).

Несколько дней спустя (15 мая) центральный орган партии «Правда» устраивает «инициативное собрание художников-интернационалистов». На этом собрании, в котором принял участие целый ряд «левых» мелкобуржуазных художников, в то время испытывавших известное тяготение к большевикам, ставились вопросы о классовой природе искусства, о создании художественного интернационала, о немедленном захвате в свои руки буржуазного искусства (имеются в виду произведения ИЗО), о плановой агитации против войны. Буржуазная и соглашательская пресса не замедлила высмеять почти каждый из вопросов, поднятых на этом собрании, тем не менее собрания художников-интернационалистов продолжались, причем они постановили образовать «Общество пролетарских искусств». Составление декларации последнего инициативная группа поручила А. А. Богданову. В основу декларации были положены следующие положения: классовое по своей природе, искусство по своей сущности общечеловечно; культурные ценности его постольку сохраняют свое значение, поскольку они интернациональны. Пролетариат как носитель общечеловеческих идей и интернационализма — лучший и верный носитель истинного искусства. Не уничтожая прошлого, пролетариат вливает в старые формы новое содержание, делает искусство из орудия угнетения средством поднятия человеческой культуры. События обнаружили идейное крушение буржуазии и творческие силы пролетариата. Мир распался надвое: на империалистов и интернационалистов; в «Обществе пролетарских искусств» могут работать только художники-интернационалисты. Последнее положение вызвало оживленные дебаты, о каком интернационализме здесь идет речь. Наконец, {73} решили, что активные члены общества должны быть политическими интернационалистами, входя в одну из партий, стоящих на платформе интернационализма. Членами же сотрудниками общества могут быть и интернационалисты внепартийные, при условии, однако, окончательного разрыва их с буржуазной и оборонческой идеологией.

Так сформировалась в Петрограде первая пролетарская художественная организация, охватившая ряд искусств и соответственно этому распадавшаяся на секции. Особенно интенсивную деятельность проявила литературная секция общества, которая уже в мае постановила приступить к изданию собственного сатирического журнала, организация которого была поручена Демьяну Бедному и Ивану Логинову, и кроме того специального литературно-художественного еженедельника. 4 июня общество устроило большой митинг, посвященный вопросам пролетарского искусства, на котором выступили с докладами «Война и искусство» — А. В. Луначарский и «Пролетариат и искусство» — А. А. Богданов.

Выступление этого нового отряда на художественном фронте, естественно, было встречено в штыки буржуазной прессой. Она, разумеется, отвергала классовый подход к искусству, доказывая, что «подлинное искусство едино и никакого разделения на “пролетарское” и “буржуазное” оно не допускает; подобное разделение нарочито и — что особенно прискорбно — может служить не демократическому принципу, а наоборот — усилению партийной розни»[[95]](#footnote-96), что «интернационального искусства и нет, и не было, и не будет, пока гг. интернационалистам не удастся нивелировать нации, расы и природу, в многообразии своем породившую национальные различия», что «в искусстве есть одно: даровит или бездарен, как ни называйся, и спекуляция бездарностей на пролетарской вывеске едва ли кого-либо может ввести в заблуждение»[[96]](#footnote-97). Таким образом, первому пролетарскому художественному обществу приходилось пробивать себе путь под свист и улюлюканье классовых врагов, отрицавших за ним даже право на существование.

Почти одновременно с «Обществом пролетарских искусств» сформировалась и другая пролетарская чисто театральная организация.

Дело в том, что уже в первые месяцы революции среди питерского пролетариата стала замечаться неудержимая тяга к созданию собственного рабочего театра, укрепляющего и развивающего те слабые ростки в области пролетарской театральной самодеятельности, которые имелись до революции. 10 мая театральная комиссия при заводе Нобеля собрала межрайонное совещание представителей фабрично-заводских комитетов по вопросу о создании петроградского рабочего театра. Из доклада члена комиссии Харитонова выяснилось, что еще при старом режиме существовала рабочая театральная организация, под руководством Н. М. Михайлова периодически устраивавшая спектакли в помещении театра «Комедия» на Моховой; главной целью этих спектаклей было добывание средств в пользу политических рабочих организаций. Совещание признало создание рабочего театра вполне своевременным и необходимым, причем поставило его целью «широкую культурно-просветительную деятельность в духе идей социализма», соответственно чему должен быть решительно изменен и репертуар и художественно-постановочная сторона дореволюционной театральной организации. Совещание избрало организационную комиссию во главе с Гандуриным, которой поручило средактировать {74} устав рабочего театрального общества и приступить к организации самого театра. Оргкомиссия постановила обратиться в культурно-просветительную комиссию Петросовета и пригласить на заседание комиссии выдающихся писателей и артистов, сочувствующих целям и идеям рабочего театра. Тут же было решено устраивать конкурсы с назначением премий за пьесы, отвечающие требованиям рабочего театра. Для повышения культурного уровня рабочих и пополнения их знаний в области искусства решено было устраивать лекции и доклады по вопросам искусства. К концу мая принципы деятельности и внутренний распорядок нового общества были твердо установлены, и решено было изложить его цели в форме манифеста. Единственным спорным пунктом оказался вопрос о наименовании общества. Намеченное название «Первый петроградский рабочий театр» не удовлетворяло более революционную часть комиссии своей аполитичностью, и она предлагала прибавить к нему слова «социалистов-интернационалистов». Но эта поправка не прошла, что свидетельствует о том, что в обществе были еще сильны меньшевистские влияния. Этим, по-видимому, объясняется и тот факт, что большинство актива общества отрицательно отнеслось к проекту слияния его с театральной секцией «Общества пролетарских искусств», занимавшего открыто интернационалистские позиции. Инициатором этого предложения был А. В. Луначарский, которого оргкомиссия привлекла к работе, передав ему для редакционной обработки проект устава общества. Влиянию А. В. Луначарского следует приписать тот факт, что в конечном итоге общество все же было наименовано «Первый петроградский рабочий социалистический театр». Термин этот был заимствован из лекции А. В. Луначарского «Задачи рабочего социалистического театра», прочитанной им в столовой завода Парвиайнена «Зимний сад» 20 июня. В этой лекции А. В. Луначарский говорил об упадке современного театра, неспособного «удовлетворить высшим потребностям духа», о том, что «упадок театра вызван вырождением буржуазии» и что «будущее искусство принадлежит пролетариату», который «вдохнет новую жизнь и в театр»[[97]](#footnote-98). Все эти положения в дальнейшем вошли полностью в манифест общества «Первый петроградский рабочий социалистический театр», в котором последовательно проводится классовая точка зрения на искусство. Намечая обширную программу художественной деятельности, манифест четко ставит вопрос о взаимоотношениях с непролетарской художественной интеллигенцией: «Одни мы не могли бы осуществить и сколько-нибудь заметной доли нашей программы. Но с нами будет, мы надеемся, все, что остается еще живого в интеллигенции»[[98]](#footnote-99). Таким образом, манифест Общества далек от сектантской постановки вопроса о пролетарском театре. Тем не менее на практике к возникающей рабочей театральной организации присасывалось немало интеллигентской актерской богемы, что вызывало у пролетарского ядра опасение в возможности ее засилья и вредного влияния на направление работ театра. Именно этим опасением и вызвано было предложение лишить входящих в общество интеллигентов права решающего голоса в его делах. Мера эта проведена в жизнь не была, а вместо этого в устав общества был внесен пункт, согласно которому «для вступления в число членов рабочего социалистического театра необходима письменная рекомендация партийной социалистической организации». Этот пункт давал известную гарантию, что в общество не проникнут классово чуждые, богемские элементы.

{75} Опасения оргкомиссии не были лишены оснований, так как она имела перед собой множество примеров вредного влияния профессионалов невысокого разбора на молодые рабочие театры. Дело в том, что в течение лета 1917 г. в Петрограде сформировался и работал целый ряд любительских рабочих театральных кружков, дававших более или менее регулярные спектакли в различных районах города. Таковы, например, «группа рабочих ревнителей просвещения при Путиловском заводе», театральный кружок просветительной комиссии при Трубочном заводе, дававший раз в неделю спектакли в помещении Василеостровского театра, наконец «Первое пролетарское литературно-драматическое общество», открывшее спектакли 23 июля в помещении «Аркадии» постановкой «Бесприданницы», а осенью организовавшее под управлением артиста драматической труппы Народного дома А. Ф. Неволина собственный стационарный «Пролетарский театр» на Петроградской стороне (Малая Гребецкая, 31). Репертуар этих театров в большинстве состоял из тех же банальных мещанских пьес, что игрались и в «народных» театрах (например, «Дети греха» Евдокимова, «Цепи» Сумбатова, «Вторая молодость» Невежина), хотя изредка попадались и продукты творчества членов кружка (так, Путиловский театр 8 июня исполняет пьесу М. Зотова «Люди огня и железа»).

Именно к таким в большинстве случаев слабым рабочим театральным начинаниям относятся слова Ларисы Рейснер: «Рабочий театр, еще не имея за собой никакой культурной традиции, невольно болеет сейчас детской болезнью всякого художества, духовным рахитизмом — пошлостью»[[99]](#footnote-100). Вот против этих аморфных рабочих театров, приближавшихся к «народным», т. е. буржуазным театрам, «развращающим аудиторию своим лубочным репертуаром и бульварной постановкой», и была направлена работа нового общества, стремившегося внести планомерность в хаотическое решение вопросов искусства, заметное у некоторых рабочих кружков, подпадавших влиянию второсортных актеров-профессионалов. В отличие от всех этих местных фабрично-заводских организаций, «Первый петроградский рабочий социалистический театр» являлся организацией общегородского масштаба, открывшей запись в свои члены на всех питерских фабриках и заводах.

К осени 1917 г. отмеченное выше художественное движение уже приобрело в Петрограде известный размах, сохраняя тесную связь с рабочими культурно-просветительными организациями, которые достигли к этому времени внушительного распространения. Главным недочетом всего этого обширного наступления рабочего класса в области культуры и искусства являлась раздробленность, распыленность культурно-просветительных организаций, отсутствие между ними органической связи. Именно потому уже летом 1917 г. возник вопрос об объединении всех этих обособленных культурных ячеек, о создании единого организационного центра, планово руководящего их деятельностью. Этот вопрос был впервые выдвинут на второй общегородской конференции петроградских фабрично-заводских комитетов, избравшей организационное бюро по созыву Первой общегородской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций. Бюро работало при Центральном совете фабрично-заводских комитетов Петрограда. Руководящая роль в совете и в оргбюро по созыву конференции принадлежала большевикам, под руководством которых питерский пролетариат сумел подняться в этом вопросе до большой принципиальной высоты, {76} свидетельствовавшей о его подготовленности к постановке общих проблем культуры и искусства.

Намеченная летней конференцией фабзавкомов общегородская конференция состоялась 16 – 19 октября 1917 г., и вся работа ее прошла под знаком революционного пролетариата и его боевого, большевистского авангарда. К открытию конференции оргбюро выпустило воззвание, в котором говорилось о жажде знаний и жажде искусства у пролетариата как орудии в предстоящей пролетариату борьбе за дальнейший рост великой российской революции.

«Истинное искусство, — говорилось в воззвании, — подымает, облагораживает человека, делает его способным на великие чувства и поступки, и оно, как никакая другая сила, сплачивает толпы в единый коллектив. Знание и красота растят человека и классы. Они сами растут с ростом людей и классов. Черпая обильно в сокровищнице науки и искусства, пролетарий и сам будет творить в этих областях, и его творчество будет новым, потому что ново и небывало его положение в обществе. Оно будет широко человеческим, потому что пролетарий никого не порабощает, всем несет братство; оно будет грандиозным и глубоким, потому что необъятно широки горизонты рабочего класса и бездонны те чувства, которыми богата душа революционных творческих масс. Просвещаться и творить в науке и искусстве — это неотъемлемая сторона всякого мощного общественного движения, всякой революции»[[100]](#footnote-101).

Воззвание кончалось предложением объединить всю культурно-просветительную работу в Петрограде вокруг руководящего и направляющего ее деятельность центра, назвав его Центральным бюро пролетарских культурно-просветительных обществ.

Вся работа конференции, явившейся первым смотром культурных сил петроградского пролетариата, была пронизана одной идеей: пролетариат должен проявить самостоятельное творчество в науке и в искусстве, но для этого он должен овладеть всем культурным наследием прошлого и всеми богатствами современной буржуазной культуры. Он «охотно принимает в культурно-просветительном деле сочувствие и помощь социалистической и даже беспартийной интеллигенции». «Но он считает необходимым критически отнестись ко всем плодам старой культуры, которую он воспринимает не как ученик, а как строитель, призванный воздвигнуть новое здание из камней старого».

На конференции происходила жестокая борьба между большевиками и меньшевистско-эсеровским блоком, защищавшим старое буржуазное культурничество и проявлявшим скептическое отношение к творческим способностям рабочих. Но победили большевики, и большевистским же оказался избранный конференцией Центральный комитет пролетарских культурно-просветительных организаций, сокращенно — Пролеткульт.

Возникнув в момент самой напряженной классовой борьбы пролетариата с капиталистами, Пролеткульт, естественно, провозгласил свою полную независимость от министерства народного просвещения, являвшегося органом кабинета Керенского, кабинета министров капиталистов. Его отмежевание от органов классового буржуазного просвещения было закономерно, как и его отрицательное отношение к искусству контрреволюционной буржуазии, оказывавшему вредное влияние на молодые побеги пролетарского искусства.

{77} В дальнейшем, после завоевания власти пролетариатом, он не сумел достаточно гибко перестроиться, а пытался удержаться на той же «независимой» позиции, хотя теперь он противопоставлял себя уже не буржуазному министерству народного просвещения, а советскому Наркомпросу, руководимому коммунистической партией.

Эта организационно-политическая ошибка Пролеткульта являлась отражением его более глубоких теоретических ошибок, Связанных с идеалистической философией Богданова и его внешне революционной, по существу же глубоко порочной теорией пролетарской культуры, пронизанной типично-мелкобуржуазным радикализмом и нигилистической недооценкой культурного наследия. Тем, что этим порочным идеалистическим воззрениям своевременно внутри Пролеткульта не были противопоставлены марксистско-ленинские установки, объясняется и обособление культурной борьбы от политической и вся длинная цепь серьезнейших идеологических и политических ошибок Пролеткульта, указанных в известном письме ЦК о пролеткультах, опубликованном в декабре 1920 года.

Но судьба Пролеткульта после Октября уже выходит за пределы нашей статьи. В предоктябрьский же период создание Пролеткульта явилось крупным организационным достижением пролетариата в области культуры и искусства. Свидетельствуя о росте пролетарского художественного движения, оно явилось в то же время многозначительным ответом на то глубочайшее разложение, распад и творческое бессилие, с которым пришло к Октябрьской революции буржуазное искусство. Взрывая буржуазную теорию демократизации искусства, оно показало, что пролетариат способен подойти по-настоящему к организации своей художественной самодеятельности, подчинив эту художественную работу общим задачам культурно-политической борьбы рабочего класса за социалистическое переустройство общества.

С другой стороны, создание Пролеткульта накануне завоевания пролетариатом политической власти заставляет нас поставить его в связь с проблемами буржуазно-демократической революции на театральном участке. И в этой связи проблема демократизации искусства, неразрешимая для художественной интеллигенции в виду ее связи с контрреволюционной буржуазией, явилась своеобразным стимулом для оформления художественной практики самого пролетариата.

Не следует, однако, забывать, что Пролеткульт был создан до завоевания пролетариатом политической власти, в условиях незавершенного еще перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую. Отсюда — непоследовательности и противоречия в этом движении, которое, с одной стороны, декларирует необходимость привлечения художественной интеллигенции для сотрудничества, — и по этой линии подпадает влиянию некоторых слоев этой интеллигенции, занятых проблемой демократизации искусства, — с другой стороны, чурается той же интеллигенции, опасается вредного влияния буржуазного профессионального театра на массу и потому принимает характер организации узкой, замкнутой, сектантской. Эти противоречия в пролеткультовском движении, которое одновременно и снимало проблему «демократизации театра» и вместе с тем подпадало влиянию некоторых идеологов той же «демократизации», объясняются переходным характером того момента, когда возникает Пролеткульт.

Именно условиями этого переходного периода объясняется и судьба проблемы «демократизации искусства», которая продолжает сохранять свою актуальность на некоторых участках как проблема буржуазно-демократической {78} перестройки театра. То, что в такой перестройке некоторых театров (напр., Народного дома) принимают участие большевики, объясняется тем обстоятельством, что накануне Октября на долю большевиков падала не только борьба за пролетарскую художественную практику, но и проведение в жизнь некоторых буржуазно-демократических реформ, которые художественная интеллигенция была не в силах провести собственными силами. Выполнение этих задач падало на долю пролетариата как гегемона буржуазно-демократической революции.

В условиях буржуазного общества пролетариат не обладал еще достаточными предпосылками для осуществления своей культурной гегемонии, которая становится возможной только после завоевания им политической власти.

Культурная революция пролетариата, начинающая борьбу за социалистическую реконструкцию искусства, снимает проблему демократизации искусства точно так же, как осуществление диктатуры пролетариата сняло проблему «двух путей» капиталистического развития. Как и многие другие задачи, не решенные буржуазно-демократической революцией, задача демократизации искусства разрешается после Октября попутно, в поступательном ходе социалистической революции, которая отбрасывает ее буржуазно-демократическую оболочку и придает ей характер борьбы за построение нового классового типа искусства на основе критического усвоения и преодоления всего культурно-художественного наследия, полученного пролетариатом от эпохи эксплуатации.

В заключение — несколько итогов.

В процессе углубления революции, перерастания буржуазной революции в пролетарскую, происходит резкое расслоение «промежуточных групп» мелкой буржуазии и мелкобуржуазной интеллигенции, часть которых отходит вправо, смыкаясь с контрреволюционной буржуазией, другая часть движется влево, сближается с революционным пролетариатом и помогает ему в подготовке и проведении социалистической революции.

На театральном участке процессы эти протекают несколько иначе, чем на других. Прежде всего в дореволюционной театральной практике Петрограда заметно явное преобладание буржуазно-реакционных тенденций над буржуазно-демократическими. Это обстоятельство, тесно связанное со спецификой Петрограда как столицы дворянско-бюрократической монархии, обуславливает также тяготение огромного большинства художественной интеллигенции Петрограда к контрреволюционной буржуазии, особенно явственное в период буржуазной реакции.

Несмотря на такое преобладание в театральной жизни Петрограда буржуазно-реакционных тенденций, нетрудно заметить в ней и наличие тенденций буржуазно-демократических. Последние проявляются в громадной общественной активизации художественной интеллигенции, втягивающейся в политическую жизнь, пытающейся самоопределиться, осознать свои профессиональные интересы, противоположные интересам предпринимателей и общие с представлениями всех трудящихся масс, наконец — взять в свои собственные руки организацию художественной жизни страны, самостоятельно разрешить проблему руководства делами искусства и взаимоотношений между искусством и государственной властью.

Втягиваясь в общественно-политическую жизнь страны, художественная интеллигенция выдвигает в первые же дни революции широкую программу буржуазно-демократической реконструкции театра, стремящуюся очистить театр от всех остатков дворянско-крепостнического строя, от всех {79} давлений его помещичье-бюрократического аппарата, от всяких феодальных привилегий и других стеснений, тормозивших свободу художественного творчества.

Применяя к театру принципы демократических «свобод», выдвигая лозунги независимости, нейтральности и автономии искусства, равноправия всех художественных направлений, максимального простора частной инициативе, — художественная интеллигенция выбрасывает и более широкий (хотя в целом расплывчатый и двусмысленный) лозунг «демократизации искусства», требуя конкретной связи театра с запросами широких народных масс.

Но эта буржуазно-демократическая программа оказалась невыполнимой в виду теснейшей связи художественной интеллигенции с социальной практикой контрреволюционной буржуазии «прусского» типа, вскормленной соками российского военно-феодального империализма. Не в силах разорвать свои связи с буржуазией, художественная интеллигенция на каждом шагу делает ей политические уступки, ослабляет свои требования и даже вступает с ними в противоречие. В итоге революционные фразы и принципы приводят к контрреволюционным действиям, и эта реакционность театра 1917 г. все более возрастает по мере углубления революции и обнажения борющихся в ней противоположных классовых сил, достигая своего апогея накануне пролетарской революции. Особенно явственно сказывается этот реакционный поворот в разрешении проблемы «демократизации театра», которая подменяется пропагандой буржуазного новаторства в народных массах, внедряющей в их сознание художественные методы загнивающей буржуазии.

Та же прогрессирующая реакционность, то же усиливающееся «поправение» художественной интеллигенции проявляется на всех прочих участках театрально-художественной жизни. Оно сводит на нет все проявления общественной активизации актерства в государственных и частных театрах: его борьбу с предпринимателями, его стремления к автономии и самоуправлению, его попытки организовать художественную жизнь страны. На участке профдвижения, например, актерство, качнувшись влево, в сторону сближения с революционным пролетариатом, попытавшись в начале революции усвоить его методы классовой борьбы, в конце революции сползает на позиции буржуазного профессионализма и замкнутой цеховщины.

Аналогичные черты проявляются и в деятельности различных художественных организаций, носящей сугубо беспринципный характер, маскируемый мнимо принципиальными разногласиями художников разных направлений.

Лишь совсем небольшая группа художественной интеллигенции сумела противостоять влиянию контрреволюционной буржуазии и удержаться на революционно-демократических позициях. Эти наиболее передовые художники искали сближения с рабочим классом, пытались принять участие в начинающемся пролетарском художественном движении. Противоречиво сочетая остатки буржуазно-идеалистических воззрений и методов с принятием некоторых политических принципов революционного пролетариата, они являлись первыми попутчиками рабочего класса в его борьбе с буржуазной реакцией за осуществление социалистической революции. Это художественное движение быстро растет и крепнет, создавая накануне Октября свою первую крупную художественную организацию — Пролеткульт, который, при всех его ошибках, впоследствии разоблаченных, является одним из крупнейших организационных достижений {80} пролетариата на фронте искусства в эпоху перерастания буржуазной революции в пролетарскую.

Из всего изложенного с ясностью вытекает творческое бессилие мелкобуржуазной интеллигенции самостоятельно разрешить проблему реконструкции театра.

Только под руководством пролетариата и его большевистского авангарда мелкобуржуазная художественная интеллигенция оказывается способной активно участвовать в критическом пересмотре старой театральной культуры в интересах созидания качественно нового типа искусства эпохи пролетарской диктатуры и построения бесклассового социалистического общества.

# **{****81}** А. А. Гвоздев Адр. Пиотровский Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма

## **{****83}** Глава первая Культурная революция и театр

### I

«Отныне наступает новая полоса в истории России, и данная третья русская революция должна в своем конечном итоге привести к победе социализма… В России мы сейчас должны заняться постройкой пролетарского социалистического государства»[[101]](#footnote-102). В свете этой установки, данной Лениным в его выступлении на заседании Петроградского Совета в первый же день Октябрьской революции, следует рассматривать всю историю Советской страны, в том числе и интересующий нас сейчас первый период диктатуры пролетариата, — период, охватывающий «триумфальное шествие советской власти», переход к «тягчайшим испытаниям» эпохи военного коммунизма, к гражданской войне, к борьбе с империалистической интервенцией и, наконец, обеспечивающий победоносный выход на путь восстановительного периода социалистической стройки.

Под этим углом зрения необходимо рассматривать и строительство социалистического искусства как неотъемлемую часть социалистической культуры. Социальная революция, установившая диктатуру пролетариата, коренным образом преобразует все искусство, давая ему новое содержание, новую идейную направленность. И в этой области открывается новая полоса истории, определяющаяся начавшимся строительством социалистической культуры. Но было бы совершенно неправильно противопоставлять социалистическую культуру культуре пролетарской, создаваемой пролетариатом {84} в переходную эпоху от капитализма к социализму и, в частности, в рассматриваемый нами период гражданской войны 1917 – 1921 гг. Создаваемая пролетариатом культура по существу своему социалистическая. Она носит классовый характер, отражает борьбу пролетариата с капиталистическими элементами, но в то же время она является культурой строящегося социалистического общества.

Из чего же слагается строительство социалистической культуры при диктатуре пролетариата? Здесь прежде всего необходимо учесть учение Ленина об историческом приятии пролетариатом культурного наследия прошлого и о его критической переработке. «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм, — говорит Ленин в своей речи 13 марта 1919 года. — Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем». В применении к области искусства, и в частности — театра, это учение Ленина также означает овладение «точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества», т. е. критическое усвоение всего художественного наследия. Это положение ложится в основу партийной политики в области искусства и находит свое закрепление в программе, принятой VIII съездом партии в марте 1919 г., где в пункте 10 отдела XII указывается, что «равным образом необходимо открыть и сделать доступным для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров».

Такая всеобщая культурная грамотность, и в частности в области искусства и театра, на первый взгляд кажется не носящей специфических черт культуры и искусства социалистического. Эта та «настоящая буржуазная культура», которой, как говорил Ленин, «нам бы для начала достаточно», чтобы «обойтись без особенно махровых типов культур добуржуазного порядка, т. е. культур чиновничьей или крепостнической». Но, во-первых, действительное овладение миллионами трудящихся культурой прошлого возможно только в условиях пролетарской революции, а во-вторых, это усвоение миллионами завоеваний буржуазной культуры и искусства, происходя в рамках Советского государства и в обстановке пролетарской диктатуры, тем самым далеко переходит границы «буржуазной культурной грамотности», тем самым, как формулировано в Ленинской резолюции о пролеткультах, оно «должно быть проникнуто духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры», тем самым оно есть «не усвоение только, но и закономерное развитие запасов знания, выработанных человечеством». Поэтому пропаганда классического репертуара развертывается в условиях пролетарской диктатуры не только в масштабах, никогда раньше не осуществленных и в капиталистическом обществе не осуществимых, но и приобретает новое качество, являясь одновременно и элементом «настоящей буржуазной культуры» и неотъемлемой частью искусства социалистического. Ленин боролся поэтому как с левым, так и с правым уклонами от партийной линии в области просвещения и искусства: с недооценкой и прямым отрицанием культурного наследия, с одной стороны, и с некритическим ее восприятием, с другой.

Таким образом, проблема критического освоения художественного и, в частности, театрального наследия возникает как проблема первостепенного значения уже на первом этапе становления советского театра. И это значение сохраняется за ней и в дальнейшем. Поэтому одной из главных тем, стоящих перед нами является проблема классического наследия в театре та пропаганда {85} классиков, вокруг которой снова и снова разгорается борьба в рассматриваемую нами эпоху. Но не только классический репертуар на сцене советского театра периода гражданской войны должен быть рассмотрен в свете ленинского учения о культурной революции. Сюда же относится и весь сложный комплекс выразительных средств театрального искусства — игра актера, методы режиссуры, декоративное и музыкальное оформление спектакля, устройство сцены и т. д. Классовая борьба коснулась всех Элементов театрального искусства, и враждебные марксизму идеалистические концепции театра мы встретим на двух полярных полюсах: полного отрицания профессионального мастерства буржуазного театра и возведения его в самодовлеющее «искусство для искусства».

Но с критической переработкой культурного наследия тесно связана другая проблема. Указывая, что для построения социализма «нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство», Ленин добавляет: «А эта наука, техника, искусство — в руках специалистов и в их головах». Таким образом вставала задача использования специалистов для построения социалистической культуры и одновременно задача их перевоспитания.

По отношению к художественной интеллигенции проблема привлечения ее к сотрудничеству с пролетариатом и ее последовательного перевоспитания вставала особенно остро, так как в массе своей театральные работники находились в плену у буржуазных воззрений на искусство. Поэтому проблема эта встречала громадные трудности, наталкиваясь на различные формы открытого и скрытого саботажа в театрах, оказываясь связанной с проникновением различных буржуазных влияний в пролетарскую среду, что часто искажало намерения и цели, для которых создавались новые советские культурно-просветительные учреждения.

Результаты воспитательной работы, которая проводится пролетарской революцией по отношению к художественной интеллигенции, сказались уже на первом, рассматриваемом нами, этапе становления социалистического театра. Лучшая часть интеллигенции откололась от саботажников и пошла на сотрудничество с пролетариатом. Правда, и среди этих пришедших к пролетариату было не мало случайных «сопровождающих», для которых конкретные цели и задачи социалистической революции продолжали оставаться враждебными или непонятными. Часть интеллигенции проходила путь буржуазно-демократической революции, задачи которой Октябрьская революция разрешала попутно, мимоходом. При этом отдельные группы застревали на позициях буржуазно-демократической революционности, лишь внешне соприкасаясь с революционным пролетариатом под лозунгом создания «народного искусства», «всенародного театра» и т. п. Однако, победы пролетарской революции и успехи культурного строительства, начатого пролетариатом, вели к все более глубокому расслоению интеллигенции. И здесь оправдалось на практике положение «Коммунистического манифеста»: «И как прежде часть дворянства переходила к буржуазии, так и теперь часть буржуазии переходит к пролетариату, именно часть буржуа-идеологов, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения».

Но к критическому освоению культурного наследия и к использованию и перевоспитанию буржуазной и мелкобуржуазной художественной интеллигенции, к этим двум слагаемым строящегося социалистического театра, присоединяется еще третье и самое главное, а именно то, что социалистическое строительство под руководством ленинской партии втягивало и втягивает «действительно большинство трудящихся на арену такой работы, где {86} они могут проявить себя, развернуть свои способности, обнаружить таланты, которых в народе — непочатый родник и которые капитализм мял, давил, душил тысячами и миллионами»[[102]](#footnote-103). В области искусства, в особенности же театра, раскрепощение массы населения от оков капитализма вело к широчайшему подъему самодеятельности миллионов рабочих и крестьян, встававших на путь творческой работы. Пролетариат уже в первые годы после Октября (а отчасти и до Октября) выступил как творец театральных ценностей, а не только как потребитель созданного буржуазией театра, оформляя в массовой творческой самодеятельности идеологию класса — строителя социализма. Тем самым пролетарское творчество, как бы несовершенно оно на первых порах ни было, вступая в борьбу с буржуазной идеологией, содействовало переходу интеллигенции на позиции пролетариата, помогало ей осознавать конкретные цели социалистического строительства.

Вместе с тем творческая самодеятельность масс в области театра выводила театр за рамки буржуазно-демократической революции, заполняла его новым идейным содержанием, делая его оружием пролетариата в его классовой борьбе.

Таким образом строительство социалистического театра, начатое Октябрьской революцией, охватывает ряд моментов, образуя сложный и взаимоопосредствованный процесс, в котором занимают свое место и критическое овладение культурным наследием, и использование и перевоспитание художественной интеллигенции, и широчайший размах творческой самодеятельности масс.

Но сложность процесса еще усугубляется тем, что на ряду с восходящей линией социалистической стройки идет и нисходящая линия распада буржуазной культуры эпохи империализма, буржуазной идеологии паразитического загнивающего капитализма. Этот распад, начавшийся раньше, обозначился особенно резко в годы империалистической войны. Октябрьская революция, подорвавшая социальную базу буржуазной культуры, ускорила этот процесс. Но он совершался тут же, в обстановке социалистической стройки.

Обе отмеченные линии — линия распада буржуазной культуры и театра и линия становления социалистической культуры и театра — не были изолированы друг от друга. Они находились в постоянном взаимодействии и в то же время в непрерывной ожесточенной классовой борьбе, внося глубокую противоречивость и двойственность в ряд явлений театральной жизни эпохи военного коммунизма, многие из которых должны быть рассматриваемы одновременно и как элемент распада буржуазного художественного мировоззрения и как звено в развитии культуры социалистической.

В очерченном выше сложном процессе нет непрерывного, постоянного движения вперед по одной прямой линии: движение происходит неравномерно, с замедлением темпа развития в одном случае, с резким ускорением его в другом. В этом отношении наличествуют определенные трудности для характеристики процессов становления социалистического театра, сопровождающегося одновременным распадом театра буржуазного. При обрисовке центральных участков театрального фронта и его побочных ветвей нами выделяются поэтому лишь основные ведущие моменты, характеризующие неравномерное развитие сложного процесса становления социалистического искусства на его главных магистралях.

### II

{88} Но в то же время было бы глубоко неверно думать, что процесс становления социалистического театра начался на «голом месте». Надо решительна бороться с не раз выдвигавшимися положениями, будто коммунистическая партия в 1917 г. приступила к проведению художественной политики, не имея никаких установок в области искусства.

Совершенно отчетливые установки были даны Лениным еще задолго до 1917 г. На основе их и строилась художественная политика партии после Октября; их подкрепляет и подтверждает практика революционного строительства. В относящейся к 1905 г. статье Ленина «Партийная организация и партийная литература» речь идет не только о партийной публицистике, но также и о художественной литературе, и об искусстве, и о театре. Вскрывая «свободу» буржуазного писателя, художника, артиста как «замаскированную (или лицемерно маскируемую) зависимость от денежного мешка», как «буржуазную или анархическую фразу», Ленин говорил: «И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески не для того, чтобы получить внеклассовую литературу и искусство (это будет лишь возможно в социалистическом, внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу»[[103]](#footnote-104). Ленин рассматривает искусство, литературу и театр как могучее оружие воздействия на массы, как оружие классовой борьбы, которое должно быть поставлено на службу пролетарской революции. Прямые указания Ленина на партийно-классовый характер литературы, стоящие в теснейшей связи с его теорией культурной революции, определяли и его оценку творчества Некрасова, Щедрина, Льва Толстого, М. Горького и др.

Если установки Ленина на партийно-классовый характер искусства легли в основу художественной политики партии после Октября, то те же установки определили необходимость борьбы с уклонами от партийной линии в области культурной политики, которые наметились также еще до 1917 г. и на новой основе были воспроизведены после Октября.

Прежде всего здесь следует указать на недооценку творческих возможностей пролетариата, проявленную в теории и практике германской социал-демократии в период ее оппортунистического перерождения, когда как раз начинается создание ею рабочего театра в берлинской организации «Свободного народного театра» («Фрейе Фольксбюне»). Культурнические тенденции социал-демократического германского театра определяются взглядом Каутского, утверждавшего, будто пролетариат может быть только потребителем искусства, а не его творцом. Тем самым задачи пролетарской культуры сводились к пассивному освоению культуры буржуазной. Некритическое отношение к классикам литературы и искусства превращало освоение классического культурного наследия в реакционный метод, задерживавший развитие классового самосознания пролетариата и ведший пролетарское творчество на поводу у буржуазного искусства.

Программа международного меньшевизма в области искусства и театра лишала пролетариат возможности использовать искусство как оружие в классовой борьбе. Русский меньшевизм еще до 1917 г. также выступал {89} против партийности в искусстве, защищая программу «нейтралитета» искусства. Все это перекликалось с оппортунизмом германских социал-демократических теоретиков и выливалось в отрицание пролетарской культуры и литературы, данное в развернутом виде Троцким после 1917 г. Троцкий, отрицающий возможность построения социализма в одной стране, отрицает и возможность создания пролетарской культуры, подменяя ленинскую теорию культурной революции формулой буржуазного культурничества в настоящем и гипотетической «социалистической культурой» в будущем. В театральной практике эпохи военного коммунизма теории эти сказались и в «любительской» линии массового самодеятельного движения и в известной степени в работе отдельных театральных органов, скатывавшихся иногда с ленинских позиций овладения классическим наследием до культурничества.

Другим основным и опять-таки наметившимся еще задолго до Октября уклоном от ленинских, марксистских позиций в художественной политике были концепции Богданова — Луначарского, вызвавшие, как известно, еще в 1908 г. резкую критику Ленина.

А. А. Богданов ревизовал марксизм и облекал буржуазную философию субъективного идеализма в марксистскую фразеологию, отрицая диалектику марксизма, стремясь заменить ее «организационной наукой». А. В. Луначарского субъективно-идеалистическая философия приводит в годы реакции к «богостроительству», к утверждению, что «научный социализм — самая религиозная из всех религий». Как известно, Ленин выступил против философии махизма со всей остротой и решительностью в своем труде «Материализм и эмпириокритицизм» и в целом ряде высказываний. Это решительное осуждение философии махизма являлось одновременно осуждением, и тех выводов, которые, исходя из субъективно-идеалистических предпосылок махизма, Богданов и Луначарский делали применительно к области искусства и театра.

В статье «Социализм и искусство» А. В. Луначарский писал в 1908 г. о театре социалистического будущего как о «свободном религиозном культе», который превратит «храмы в театры и театры в храмы»: «общественный театр будем местом коллективных постановок трагедий, долженствующих поднимать души до религиозного экстаза, бурного или философски спокойного». Это являлось применением к области искусства тех самых «богостроительских» философских исканий, которые были осуждены редакцией большевистского журнала «Пролетарий» в 1909 г. как порывающие «с основами марксизма» и являющиеся «формой борьбы мелкобуржуазных тенденций с пролетарским социализмом — марксизмом»[[104]](#footnote-105). В то же время резолюция редакции «Пролетария», принятая о школе на Капри, организованной Богдановым, Луначарским и др., заявляла, что «большевистская фракция никакой ответственности за эту школу нести не может», так как организаторами этой школы «являются исключительно представители отзовизма, ультиматизма, богостроительства». Но именно в этой школе на Капри складывались теории Богданова о пролетарской культуре, нашедшие свое выражение в 1910 г. в платформе группы «Вперед». «Оригинальной чертой этой платформы, — как писал Ленин, — была провозглашенная новой группой задача создавать и распространять в массах новую пролетарскую культуру… вырабатывать пролетарскую философию, направлять искусство в сторону пролетарских стремлений и опыта»[[105]](#footnote-106). «На деле же {90} именно борьбу с марксизмом прикрывают все фразы о пролетарской культуре».

Между тем именно эта сложившаяся в эпоху реакции идеалистическая теория пролетарской культуры легла, как увидим, в годы военного коммунизма в основу деятельности пролеткультов с их лабораторным методом выращивания пролетарского искусства и изоляции от политических задач массового пролетарского культурного движения и с резко отрицательной позицией по отношению к проблеме освоения культурного наследия прошлого.

Взгляды А. В. Луначарского эпохи реакции связаны с позицией В. М. Фриче. Последний хотя и выступил в статье «Театр в современном и будущем обществе» против А. В. Луначарского и его теории театра как «религиозного культа», но, встав в своих собственных построениях на путь вульгаризации марксизма, пришел к утверждению, что в социалистическом обществе «исчезнет и самое представление о театре» и что «театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам и т. п.» В ту же пору глубокой реакции В. Шулятиков выступал с механистическими суждениями о театре. Марксистское положение: не бытие определяется сознанием, а сознание бытием — он применял к театру в следующем виде: «не драматическое произведение создает сцену, а сцена — драматическое произведение». «Не драматург, свободно гуляющий по садам фантазии, предписывает театру технические законы, распоряжается “обстановкой”, а машины и декорации обусловливают характер его поэтических “прогулок”, диктуют правила искусству Мельпомены и Талии»[[106]](#footnote-107). Уклон к механистичности проявляется и в опубликованной в 1910 г. работе В. М. Фриче «Эволюция театра и драмы», где, рассматривая непосредственную обусловленность театра техникой, Фриче полагает, что новому обществу, построенному на базе высокой машинной техники, должен соответствовать и театр, в котором основное место займет не герой, а масса.

Отрицание театра и замена его празднествами, непосредственная обусловленность театра техникой, обезличение театра, в котором масса устраняет героя, — все эти мысли воспроизводятся, как мы увидим, и после Октября, на новой основе, проявляясь в работе Пролеткульта и массового самодеятельного театра, служа теоретической базой левацких ошибок, смыкаясь с ранним футуризмом, ведя к ошибкам ЛЕФа и Литфронта в театре. Эти влияния с резкостью и точностью отмечает письмо ЦК партии о Пролеткультах от 1920 г., где говорится: «Те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 г. и несколько лет (1907 – 1912 гг.) занимали умы “социал-демократической” интеллигенции, упившейся в годину реакции богоискательством и различными видами идеалистической философии, — эти же самые взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции пытались теперь привить Пролеткультам». Вместе с тем и «в самом Наркомпросе в области искусства давали себя знать те же самые интеллигентские веяния, которые оказывали разлагающее влияние в Пролеткультах»[[107]](#footnote-108).

Указанные выше философские уклоны в той или другой мере явились отражением буржуазных и мелкобуржуазных влияний, усилившихся в годы реакции. И на примере театра эта близость концепций Богданова — {91} Луначарского — Фриче к буржуазной философии и буржуазному искусствоведению особенно наглядна. В те же годы реакции потрясенная революцией буржуазно-художественная интеллигенция выдвигает под общим лозунгом «кризиса театра» целый ряд глубоко идеалистических, упадочных театральных теорий. Философская сущность всех этих теорий, опирающихся на системы Ницше, неокантианцев, Бергсона, — заключались в крайнем субъективном идеализме, в том самом «признании примата теоретического и практического первенства духовной жизни над общественными формами», которое выдвигала в том же 1909 г. контрреволюционная упадочная интеллигенция сборника «Вех» в борьбе против материалистической философии пролетариата. Теории эти (как и театральная практика) восходят в основном к двум поворотным эпохам, лежащим между двумя революциями: ко времени наибольшей депрессии потрясенной революцией буржуазии — к 1908 – 1909 гг. — и к последовавшему подъему империалистической активности на основе союза с дворянской и крепостнической бюрократией — к 1911 – 1914 гг.

К первому периоду относится возникновение ряда теорий символистского театра, так или иначе сводившихся к ликвидации эстетической специфики театра, к подмене, к вытеснению враждебной социальной действительности некоей надтеатральной реальностью театра.

Свое концентрированное выражение эти теории нашли в вышедшей в 1908 г. «Книге о новом театре». Среди статей В. Э. Мейерхольда, Ф. Сологуба, Валерия Брюсова и Андрея Белого в сборнике этом помещена статья А. В. Луначарского. И, хотя впоследствии А. В. Луначарский и подверг критике театральные взгляды своих товарищей по сборнику, несомненно, что между его тогдашними концепциями «театров — храмов» и «соборным действом» буржуазных символистов существовала непосредственная близость, — так же, как и вся теория богостроительства была выражением воздействия идеалистических концепций тогдашней реакционной буржуазной интеллигенции. Если основной линией театральных теорий 1908 – 1909 гг. был символизм, то с эпохой 1911 – 1914 гг. связано углубление упадочных теорий чистого эстетизма, в театре нашедших свое наиболее полное выражение в концепциях «театрализации театра», «вечного балагана» и т. д. (Мейерхольд, Таиров). И, наконец, еще позднее кристаллизуются теории наиболее модернизованных групп буржуазной интеллигенции, теории разных оттенков футуризма и беспредметничества.

Весь этот круг теоретических воззрений буржуазной интеллигенции эпохи 1908 – 1914 гг. в указанных только что основных их системах, отражающих различные этапы распада буржуазной идеологии, все эти течения, от символизма до эстетизма и футуризма, воспроизводятся на новой основе в эпоху военного коммунизма, выражая усиливающийся распад буржуазного театра и путем сложных трансформаций выделяя отдельные элементы в строящуюся социалистическую театральную культуру.

Все это делает театральную обстановку в эпоху военного коммунизма чрезвычайно сложной и полной противоречий. Но тем более необходимо иметь в виду основную ведущую магистраль театра этих боевых лет: рост первого в мировой истории социалистического театра, включающий в себя и овладение массами классического наследия в обстановке диктатуры пролетариата, и проявление творческой самодеятельности масс, и процесс перестройки старой художественной интеллигенции; все это — в обстановке напряженнейшей классовой борьбы, принявшей формы открытой гражданской войны; все это — в обстановке величайших трудностей, лишений и величайшего энтузиазма рабочего класса.

## **{****92}** Глава вторая Ломка старой театральной машины и организационные основы советского театрального строительства

### I

Осенний театральный сезон 1917 г. — сезон непосредственного кануна Октябрьского переворота — в основном развертывался в направлении мистики, эротики и мнимо-проблемной психологической драматургии, в безысходно мрачных тонах рисовавшей распад буржуазного самосознания. Последняя неделя Октября месяца была полна премьер. В театре Незлобина прошел лейб-гвардии христианский «Царь Иудейский», в Троицком — «Саломея» Уайльда, в Литейном — «Вечная любовь», в «Кривом зеркале» — «Хоровод» Шницлера, в Суворинском театре — «Черная пантера» Винниченко, в сотый раз анализировавшая разложение морального сознания в среде буржуазной интеллигенции. Сенсационность этих премьер обострялась тем, что большая часть пьес находилась прежде под запретом царской цензуры. Так буржуазный театр не только продолжал линию упадочно-«проблемной» драматургии, но и готовился воспроизвести на новой основе, в условиях ликвидации некоторых ограничений крепостнически-полицейской опеки, тот мистический и «проблемно»-сексуальный репертуар, которым ознаменовалось послереволюционное похмелье 1907 – 1909 гг. Явление чрезвычайно существенное, так как те же тенденции, как увидим дальше, в скрытом виде продолжали жить и позднее, уже в обстановке пролетарской диктатуры.

Как бы то ни было, зрители, вернувшиеся в ночь на 25 октября с «Хоровода» или с «Черной пантеры», могли прочесть на следующее утро расклеенное на стенах обращенье «К гражданам России»: «Временное правительство низложено. Государственная власть перешла в руки органа Петроградского {93} совета рабочих и солдатских депутатов — Военно-революционного комитета, стоящего во главе Петроградского пролетариата и гарнизона. Дело, за которое боролся народ: немедленное предложение демократического мира, отмена помещичьей собственности на землю, рабочий контроль над производством, создание советского правительства, — это дело обеспечено. Да здравствует революция солдат, рабочих и крестьян!»

Ненависть к этой лаконической программе, к классу и партии, за ней стоящим, в необычайном единодушии сплотила буржуазию и огромную часть интеллигенции, связанной с буржуазией своим воспитанием, средствами к жизни и привычками, в том числе, в частности, интеллигенции художественной. Театры присоединились к общему фронту непризнания нового «самозванного» правительства, к тому сомкнутому фронту, который лихорадочно организовывался штабами контрреволюционной буржуазии — Центральным комитетом кадетской партии, Союзом союзов, органами буржуазной прессы.

Поводом послужило воззвание к театрам нового, назначенного Военно-революционным комитетом комиссара государственных и частных театров М. П. Муравьева, в недавнем прошлом — актера Суворинского театра, одного из тех случайных людей, которых на короткий срок выплескивает иногда на поверхность активной деятельности первый гребень революционной волны. В обращении своем новый комиссар предлагал всем находящимся на службе в государственных театрах оставаться на своих местах, указывая, что «всякое уклонение от выполнения своих обязанностей будет считаться противодействием новой власти и повлечет за собой заслуженную кару»[[108]](#footnote-109).

Государственные театры, с Александринским во главе, ответили на это обращение объявлением войны и на общем собрании театральных работников постановили заявить, что они: «1) признавая власть Временного правительства в лице комиссара Ф. А. Головина и главноуполномоченного Ф. Д. Батюшкова, не могут считаться с предписаниями самозванных комитетов, не признанных всей Россией, поэтому возвращают предписание пославшему, 2) протестуя против присылки самого предписания и угроз, в нем изложенных, временно прекращают работу»[[109]](#footnote-110).

И, действительно, 28 октября прекратились спектакли в Александринском театре, а на следующий день в Мариинском. Очередной симфонический концерт под управлением А. И. Зилоти был перенесен на 25 ноября: очевидно, по чаяниям дирекции концертов, менее, чем месяцем измерялся срок достаточный для того, чтобы «захватчики власти» уступили место «законному хозяину русской земли». Уверенность в недолговечности пролетарского правительства была настолько общей в театральном мире, что Муравьев, напуганный встреченным сопротивлением, поспешил заявить Военно-революционному комитету о сложении с себя звания комиссара, тогда как антрепренеров, встревоженных слухами о предстоящих конфискациях, журнал «Театр и искусство» спешил успокоить утверждением о том, что «во всяком случае частный театр переживет правительство Ленина и Луначарского»[[110]](#footnote-111). Продержаться до неизбежного скорого падения большевиков — такова была установка саботирующей интеллигенции. И саботаж театров был, как сказано, лишь одним из звеньев в цепи бешеного сопротивления, {94} которым встретила контрреволюционная буржуазия пролетарскую власть.

Известно, что советское правительство жесткими и решительными мерами быстро подавило финансируемый банками и подогреваемый буржуазной печатью саботаж. Но отношение пролетарской власти к театру с первых же шагов отличалось чрезвычайной бережность и внимательностью. Если уже 26 октября был закрыт ряд буржуазных газет и Ленин требовал назначения комиссии для расследования зависимости буржуазных газет от банков, то по отношению к буржуазным театрам была взята линия на сохранение их, на использование для культурной работы, на привлечение к сотрудничеству и — как на предпосылку ко всему этому — на расслоение среди творческих кадров театра.

Уже 9 ноября, через несколько дней после переворота, издается декрет Совнаркома, относящий театры (впервые в истории русского театра!) не к придворному ведомству и не к полицейским органам, руководившим ими — как констатировал это дореволюционный первый съезд деятелей народного театра — «с точки зрения предупреждения и пресечения преступлений», а к ведению вновь созданного Комиссариата по просвещению. За театрами с первых же дней Советской власти признавалось культурное, просветительное значение, и нарком просвещения А. В. Луначарский в одном из первых своих официальных выступлений подчеркивал, что правительство пойдет навстречу нуждам театров.

Но контрреволюционное сопротивление театров продолжалось. Оно питалось настроениями верхушки актерства, сросшейся с аристократическо-буржуазным миром, боявшейся потерять свои привилегии, а многие — также и капиталы и поместья, но оно непосредственно организовывалось управленческим аппаратом гостеатров во главе с главноуполномоченным, кадетствующим профессором Батюшковым. Оно подогревалось буржуазной прессой и материально поддерживалось, как это дальше будет показано, банковскими кругами. Однако, от открытой забастовки, грозившей, в виду явного упрочения советского режима, чрезмерно затянуться, театры скоро предпочли перейти к сложной и изворотливой тактике непризнания — бойкота. В начале ноября спектакли в государственных театрах возобновились, но в ответ на письма А. В. Луначарского с повторными требованиями установить связь с Комиссариатом просвещения контора государственных театров, прикрываясь маской актерской «общественности», продолжала отделываться бумажными отписками.

В качестве основного мотива саботажниками выдвигалось «желание театра, как учреждения художественного, сознательно отстранить себя от политической борьбы и сберечь свои автономные права». На деле, однако, контрреволюционные организации, вдохновлявшие театральный саботаж, не только не «отстраняли» театр от политической борьбы, но, наоборот, всячески стремились использовать сцену в кипевшей в городе войне против пролетарской власти. 6 ноября актеры б. императорских театров выступают с политической декларацией по поводу подавления юнкерского восстания в Москве. «Рушатся вековые святыни искусства русского народа, — пишется в этой декларации. — Кремль и Успенский собор обстреливались пушечными ядрами… Церковь Василия Блаженного сожжена». Вследствие этого «в знак траура» объявлялось продолжение забастовки на три дня.

7 ноября делегация от актеров, «признавая единственно правомочной властью, действующей в настоящее время в Петрограде, власть законно выбранного городского головы», посетила городского голову, эсера Шрейдера, {95} чтобы предложить ему свои силы «в совместной борьбе по спасению города и населения от окончательной гибели»[[111]](#footnote-112). Ответом было расклеенное на улицах обращение эсеро-меньшевистской Государственной думы «к гражданам артистам» с предложением обращаться к населению с подмостков театров и кинематографов с призывом «являться на выборы в приближающееся Учредительное собрание и выполнить свой гражданский долг»[[112]](#footnote-113).

И, действительно, в ближайшие дни сцены театров делаются местом демонстрации за Учредительное собрание, становящееся в это время символом и лозунгом буржуазной контрреволюции. В Михайловском театре ставится торжественный «апофеоз Учредительного собрания», во время которого «сознательно отстраняющиеся от политической борьбы» актеры государственных театров в аллегорическом шествии в костюмах народностей, населяющих Россию, двигались к декорации, изображающей «стены и золотые купола Кремля», а артист Александринского театра Г. Г. Ге под звуки марсельезы провозглашал здравие в честь «единственного законного хозяина земли русской — Учредительного собрания»[[113]](#footnote-114). В то же время со сцены частных театров и театриков читались рассказы и ставились сценки Тэффи и др. буржуазных писателей, обливавших циничной клеветой пролетарскую власть и ее представителей. А театральная печать призывала актеров упорствовать в сопротивлении и помнить, что «для России театр отныне одна из форм реального существования русского народа и русского бытия»[[114]](#footnote-115).

Пресекая отдельные открыто контрреволюционные выступления в театрах, советская власть продолжала, однако, свою чрезвычайно осторожную политику по отношению к государственным театрам, избегая вступать на путь нетрудных для нее репрессий. Характерно, что, даже когда уже образовавшаяся внутри Александринского театра лояльно настроенная группа актеров торопила А. В. Луначарского к насильственным мерам против саботирующий верхушки, нарком обратил их внимание на то, что для советской власти ценно привлечь на свою сторону целый театр как сложившийся высококачественный художественный организм. Но становилось ясным, что именно предпосылкой к такому привлеченью к сотрудничеству художественных кадров театра является тем более решительная ломка старой, в значительной части перешедшей от самодержавия управленческой машины, становящейся средостением между пролетарской властью и творческими кадрами и тормозом в наметившемся расслоении актерства. Лозунгом Наркомпроса в борьбе за освобождение театров из-под давления этой старой театральной машины становится широкая художественная автономия государственных театров.

В соответствии с этим А. В. Луначарский в повторных письмах предупреждает о том, что «контора и весь бюрократический аппарат управления театрами, как органы чисто правительственные и не имеющие ничего общего с этими театрами как культурными учреждениями, будут на днях самым решительным образом реформированы», так как «совершенно бесполезные для театров чиновники, до сих пор безраздельно там господствующие, путем нелепых запугиваний стараются добиться от артистов государственных театров политических демонстраций против рабоче-крестьянского правительства, призывая их к забастовке». И далее, в письме от 10 декабря, А. В. Луначарский писал: «Мне известно, что жизнь театров нарушена острыми {96} разногласиями среди тружеников гос. сцены. В то время как одни, исходя из интересов дела, которому они служат, стоя на чисто профессиональной точке зрения, идут навстречу желанию рабоче-крестьянского правительства урегулировать отношения демократии и театра в республике, другие оказываются жертвой контрреволюционной политики и озлобленной агитации, не останавливающейся перед обманами, запугиваниями, посулами»[[115]](#footnote-116). В заключение нарком по просвещению в последний раз предупреждал Батюшкова, что в случае неповиновения он будет уволен.

Действительно, в середине декабря Батюшков, к тому времени задним числом прикрывшийся званьем выборного главы театров, был официально смещен с должности. В письме к театрам А. В. Луначарский еще раз со всей настойчивостью выдвигал лозунг художественной автономии как платформы для действительного сближения пролетарской власти и театров старого культурного наследия. «Мы не требуем от вас никаких присяг, никаких заявлений в преданности и повиновении, — писал он, — вы — свободные граждане, свободные художники, и никто не посягает на эту вашу свободу. Но в стране есть теперь новый хозяин — трудовой народ. Трудовой народ не может поддерживать гостеатры, 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 должна сговориться с артистами. Этот сговор в высшей степени возможен»[[116]](#footnote-117).

Наметившееся уже прежде расслоение среди творческих кадров гостеатров начало давать теперь заметные результаты. В Мариинском театре оформилась группа во главе с В. Э. Мейерхольдом, тогдашним режиссером оперы, настаивавшая на немедленном «примирении» с властью. В. Э. Мейерхольд на общем собрании актеров требовал «отречься от старой России во имя искусства всего земного шара». Передовая группа добилась того, что труппа Мариинского театра пригласила большевистского наркома выступить на общем собрании театра и разъяснить, «чего хочет советская власть от театров и что она может им дать». Выступление А. В. Луначарского перед труппой Мариинского театра, где он еще раз декларировал намерение пролетарской власти использовать великие культурные ценности, заключенные в государственных театрах, закрепило решительный перелом в настроении актеров оперы и балета.

Но в Александринском театре сопротивление продолжалось. Смещенный со своего поста Батюшков продолжал заседать в театральной конторе, создав теперь для себя в качестве ширмы некий «Верховный совет». Еще ожесточеннее поддерживала сопротивление актеров буржуазно-театральная печать, выведенная из себя трещиной в едином фронте саботажа, создавшейся в Мариинском театре. Негодуя на Мейерхольда, осмелившегося призывать к интернационализму, А. Р. Кугель, поднимаясь до вершин черносотенного шовинизма, восклицал: «Кто не русский актер, тот пускай идет вон из русского театра!»[[117]](#footnote-118)

К идейным доводам присоединялись стимулы материальные. Подпольная поддержка банков совершенно отчетливо сказалась именно в декабре, в обстановке начавшегося расслоения среди актерских кадров. Чтобы поддержать бодрость в заколебавшихся рядах бойкотистов и сделать невозможным какое бы то ни было соглашение их с властью, на общем собрании {97} актеров режиссер Александринского театра А. И. Долинов от имени группы капиталистов внес предложение «откупить за 30 000 рублей в месяц всю труппу Александринского театра, перенеся спектакли ее в театр кафешантана “Аквариум”». Это был акт совершенно параллельный многочисленным фактам подкупа и содержания саботирующих служащих и интеллигентов за счет контрреволюционных банков. Большинство актеров Александринского театра, вопреки предложениям лояльно настроенного меньшинства, приняло протянутую им капиталистами руку, но продолжало, однако, одновременно со спектаклями в «Аквариуме» играть на сцене Александринского театра. Такая двойственность, лишавшая контрреволюционный маневр организаторов саботажа большей доли его политического эффекта, взбесила буржуазную печать. «Между двух стульев сидеть Нельзя. Извольте, наконец, выбирать, господа актеры, с кем вы. Если гражданское чувство не дает возможности оставаться государственными актерами, так и уходите, заприте за собою дверь, станьте вольными людьми» — бушевал А. Р. Кугель[[118]](#footnote-119).

Однако события быстро вели к развязке. Опираясь на определившуюся уже и в Александринском театре лояльную группу, нарком в последних числах декабря направил Батюшкову ультимативное требование: «Я даю вам срок в 24 часа; если вы не пришлете за это время категорического заявления {98} о том, что вы подчиняетесь моему распоряжению, сдаете должность, что вы отказываетесь от дальнейшей интриги с каким-то “высшим советом”, то я обращусь в военно-следственную комиссию с просьбой немедленно арестовать вас. Что касается затеянного вами совета, то в глазах всех, прогрессивных людей, всех, кому действительно дорого искусство, он явится, конечно, черносотенной попыткой удержать театры в зависимости от театральной бюрократии и встать поперек дороги той широкой автономии, которую я предлагаю подлинным работникам государственных театров»[[119]](#footnote-120).

2 января 1918 г. уполномоченный Наркомпроса, левый эсер В. В. Бакрылов, также один из кратковременных «попутчиков» первых разрушительных, бурь революции, в сопровождении нескольких красногвардейцев явился в контору Гостеатров и после обыска в кабинете Батюшкова объявил всему старому аппарату конторы о немедленном увольнении.

Контрреволюционная управленческая машина театров была в конце концов сломана таким же путем, как была сломана вся бюрократическая машина буржуазных министерств, банков, издательств. Но то, что акту насильственной ликвидации предшествовал довольно длительный процесс пропаганды художественно-политических лозунгов новой власти среди творческих кадров театров, привел к тому, что ликвидация театральной конторы не только не вызвала нового обострения, но, наоборот, привела к окончательному переходу последнего сопротивляющегося театра, театра Александринского, к признанию новой власти. Образовавшийся уже ранее Временный комитет Александринского театра (Д. Х. Пашковский, П. И. Лешков, В. А. Мичурина и др.) по уполномочию труппы просил А. В. Луначарского приехать в театр, чтобы договориться о лояльной работе театра в рамках советского строя. Немного спустя было ликвидировано последнее проявление саботажа гостеатров — спектакли в «Аквариуме»: 21 января общее собрание актеров Александринского театра постановило прекратить выступления в «Аквариуме», подчеркивая этим решением политический смысл этих спектаклей. А само помещение «Аквариума» постановлением районного совета было передано в распоряжение пролетарских культурно-просветительных организаций.

В конце января Александринский театр дал первый «народный» бесплатный спектакль для Красной гвардии и рабочих петроградских заводов. Шел «Ревизор», и А. В. Луначарский во вступительном слове предлагал «собравшимся представителям победившего класса протянуть актерам старого классического театра руку для совместной дружной работы». 25 января с участием Ф. И. Шаляпина такой же «народный» спектакль «Руслан и Людмила» был дан в Мариинском театре, в котором только что закончилась затянувшаяся «забастовка» хора.

18 февраля 1918 г. был сформирован новый советский аппарат управления государственных театров во главе с заведующим И. В. Экскузовичем, и в марте был утвержден проект автономии государственных театров, согласно которой высшей властью в театрах объявлялось общее собрание всех художественных и технических работников, руководившее театрами через специально выделенные советы, в свою очередь объединявшиеся Советом государственных театров. Театры официально объявлялись «стоящими вне политики» и связывались с Наркомпросом договорными отношениями.

{99} Правда, известная часть актеров драмы, оперы и балета, составлявшая ядро контрреволюционного сопротивления, предпочла эмигрировать (Черкасская, Егорова, Седова, Карсавина, Рощина-Инсарова, Коваленская, Поземковский, Каракаш и др.), но основной массив театров полностью перешел к сотрудничеству с революционной властью.

Конечно, это было только началом длительного и болезненного процесса, распада и последующей перестройки творческого мировоззрения художественной интеллигенции, составлявшей живые кадры этих театров. Но все же открытая борьба против пролетарской диктатуры была проиграна. Буржуазная пресса отдавала себе в этом отчет и прекрасно понимала, что договор об автономии является в данной обстановке вернейшим средством вовлеченья гостеатров в колею советской культурной политики. «Случилось то, что должно было произойти, — в унынии писал А. Р. Кугель. — Большевистская власть одержала блистательную победу над государственными театрами»[[120]](#footnote-121).

Дальнейшая организационная перестройка государственных театров происходила уже в рамках советских органов, в системе Наркомпроса. Художественная автономия государственных театров далеко не случайно выдвигалась в эти дни Наркомпросом и вовсе не была лишь лозунгом борьбы за театры ни, тем более, какой-либо беспринципной уступкой. Это было осуществлением партийной политики, имевшей целью всячески облегчить лучшей части буржуазной художественной интеллигенции выход на трудную для нее дорогу к постепенной перестройке своего творческого мировоззрения. Характернейшая черта автономии заключалась также в том, что она давала, как говорил Ленин о работе Наркомпроса с беспартийным учительством в деле ликвидации неграмотности, «свободу развития наличным силам», «не выходя сразу из рамок буржуазной революции»[[121]](#footnote-122). И вот такая своеобразная и запоздалая перестройка развертывается в стенах б. императорских театров. Ее своеобразие заключалось именно в том, что она происходила в обстановке пролетарской диктатуры, неуклонно воздействовавшей на автономные театры и самой действительностью классовой борьбы, и влиянием аудитории, наполнявшей театральные залы на сделавшихся почти совершенно бесплатными спектаклях, и политикой самого Наркомпроса, старавшегося путем гибкого и внимательного подталкивания направить работу театров к служению задачам пролетарской диктатуры и отвоевать их из-под влияния враждебных пролетариату социальных группировок.

Бесспорно, что эти автономные управления в лице так называемых временных комитетов, а позднее — так называемой Директории, составленных наполовину из назначенных, наполовину из выборных лиц, сыграли (особенно характерно активное участие в управлении театрами представителей технического персонала и рабочих Цехов) положительную роль в деле сохранения самих театров и роста общественного самосознания актеров, вчера еще числившихся по ведомству императорского двора. Она развязывала также классовую борьбу и дальнейшее политическое размежевание среди актеров, что также было необходимым на этом этапе. Но вместе с тем автономия закрепляла среди актерства лозунги «независимости» и «аполитичности», которые по мере углубления революции становились все более реакционными, тормозя дальнейшее врастание театров в советскую культурную работу.

{100} Под прикрытием автономии повторялись случаи отвода репертуара, приближающегося к конкретным целям революции, отводились и люди, от которых ожидали сколько-нибудь резкой классовой линии. Как писал в апреле 1919 г. А. В. Луначарский, «неопытные в деле автономного самоуправления артисты склонны были слишком подменять положительные формы самоуправления пародией на парламент и постоянным митингованием. Они сами отметили почти во всех государственных театрах, что не умеют на основах автономии выделить из своей среды руководителей, пользующихся доверием и авторитетом»[[122]](#footnote-123).

Между тем в обстановке огромных материальных трудностей и резкого падения дисциплины дело управления театрами требовало четкого и централизованного руководства. По всем этим причинам 1 января 1920 г. было назначено централизованное управление государственными театрами (одновременно переименованными в академические) во главе с управляющим И. В. Экскузовичем и ответственным руководителем в каждом театре. Управление это, охватывающее громадное театральное хозяйство, под руководством И. В. Экскузовича, бесспорно, сделало весьма много по сохранению живого аппарата и материальных ценностей театров в наиболее ответственные годы гражданской войны, своей политикой сыграв также значительную роль в процессах расслоения старых кадров и привлечения лучшей части их к сотрудничеству в советском театральном строительстве. Так был решен организационный вопрос в отношении бывших «императорских» театров, являвшихся, по крайней мере в Ленинграде, ценнейшей частью старого культурного наследия.

### II

Вторая задача стояла перед Наркомпросом по отношению к частным, антрепренерским театрам, представлявшим в дореволюционных столицах, и в особенности в провинции, чрезвычайно разветвленную и количественно мощную сеть.

Несомненно, что в первые месяцы после Октября пролетарская власть не ставила перед собой цели осуществить немедленно или в ближайший срок совершенную национализацию частных театров. Намечалось постепенное вытеснение театрами государственными и вновь создаваемыми коммунальными — частных, антрепренерских театров. «Мы создадим, — писала еще в начале 1918 г. О. Д. Каменева, назначенная комиссаром Театрального отдела Наркомпроса, — образцовую театральную организацию, выработаем здоровый репертуар, и наша конкуренция заставит частные театры идти по нашим следам». В этой формулировке налицо некоторая недооценка момента классовой борьбы в театре, вообще бывшая свойственной практической работе Театрального отдела Наркомпроса, но основная политическая установка против административной ликвидации частных театров совершенно ясна. По отношению к этим театрам советское государство предполагало осуществить — и конкретно осуществило в последних месяцах 1917 г. — ряд мероприятий, как то: обязательную регистрацию, передачу нескольких театральных площадок для работы пролетарским культурным организациям, налог на сверхприбыли, достигавшие в фарсах, например, 500 % и более, расторжение кабальных договоров между антрепренерами и тружениками сцены и вообще {101} урегулирование трудовых отношений в театрах при посредстве включаемого в систему пролетарских профорганизаций «союза работников сцены» и, наконец, чистку репертуара.

Однако практика послеоктябрьских месяцев поставила вопрос и в области частновладельческих театральных предприятий также резко, как стал он на других участках капиталистического хозяйственного фронта.

Частные театры включились в единый фронт бешеной борьбы с пролетарской властью. При фанатичной поддержке буржуазной прессы они отказывались от уплаты единовременных налогов. При поддержке той же печати и реакционного, антрепренерского Русского театрального общества театральные предприниматели шли на обострение трудовых конфликтов с работниками сцены, всячески провоцируя советские органы на национализацию. «Чего вы тянете! Национализируйте, или попросту ограбьте, захватите театры, а мы посмотрим, что вы с ними будете делать» — такие высказывания становятся лейтмотивом буржуазной театральной прессы в начале 1918 г. Одновременно шла самая разнузданная пропаганда среди актерской массы частных театров: «Идет разгром всей театральной жизни России. Десятки тысяч актеров обрекаются на голодание и смерть… Антрепренеры были в течение десятилетий кормильцами русских актеров. Антрепренеры — не капиталисты, это — творцы, создатели театров. Творцом был герцог Мейнингенский, и Мамонтов, и Морозов. Уничтожить личную заинтересованность в театре — значит убить театр, значит лишить актеров хлеба» — так из номера {102} в номер писал, грозил, запугивал журнал «Театр и искусство» и его подголоски. И такие же установки антрепренерская верхушка старалась протащить внутри различных союзов работников сцены, в общем далеких еще от пролетарских профорганизаций.

Действительность уже в первые послеоктябрьские месяцы опровергла все эти прогнозы. Если в расслоении привилегированного, высококвалифицированного актерства гостеатров главную роль сыграла осторожная и в тоже время последовательная линия Наркомпроса, то в деле сближения с новым общественным строем огромной массы рядового актерства большая задача была выполнена десятками районных, заводских, железнодорожных, красноармейских, провинциальных культурно-просветительных организаций. Одновременно крепла политико-воспитательная роль профессионального Союза работников искусств, который, преодолевая тенденции буржуазно-либерального профессионализма, начал складываться в эти годы как советская политическая организация актерства, занимая свое место в ряду пролетарских профсоюзов.

Выполняя культурные требования рабочих и красноармейских масс, все эти организации создавали театры, вербовали театральных инструкторов, искали руководителей. Не надо создавать иллюзий относительно причин быстрого перехода вчера еще оппозиционно настроенной рядовой массы актерства на работу в советских организациях. В значительной своей части этот переход был обусловлен тем явлением, которое впоследствии, уже в годы гражданской войны, получило наименование «халтуры». Однако, как справедливо отмечал А. В. Луначарский, «халтура — явление двойное. С одной стороны, это стремление актера, бедневшего за время революции, получить столь желанное продовольствие… а с другой стороны, это колоссальная жажда народных масс: красноармейцев, рабочих, даже крестьян — видеть спектакль, подняться в область какой-то радости, за что они готовы были уделять крупу, сахар и т. п. жизненные блага из своих весьма и весьма скудных запасов»[[123]](#footnote-124). Следует только прибавить, что и среди самого актерства непосредственное сближение с рабочими и красноармейскими массами ускоряло политическое самоопределение и обычно приводило к уже более глубокой мировоззренческой и художественной перестройке.

Как бы то ни было, к 1918 г. советские культурно-просветительные организации стали существенной материальной базой рядового актерства, чем окончательно выбивалась почва из-под ног контрреволюционных агитаторов. Вместе с отдельными актерами и целые театры стали стучаться в двери советских организаций, так как все возраставшая дороговизна, неумение найти нужный репертуар и, наконец, отлив буржуазной публики и меценатов со своей стороны подтачивали и разрушали частную антрепризу.

Со своей стороны, местные советские культурные организации, в особенности в провинции, под давлением растущего требования низов настаивали на форсировании национализации театров. Исходя из других соображений, то же требование выдвигали деятели рабоче-крестьянского театра и Пролеткульта. П. М. Керженцев высказывал мысль, характерную для радикальных позиций Пролеткульта, что «буржуазный театр до такой степени обанкротился, что после прокалки в огне социальной революции от него почти ничего не останется», что «театральная политика должна быть проведена {103} путем принуждения». Керженцев предлагал провести немедленную национализацию театров, передав все театральные помещения в распоряжение Советов, реквизировав театральное имущество всех театральных предприятий и фирм и нарушив договорные отношения артистов с предпринимателями, добившись «перехода всех артистических сил на службу Советов»[[124]](#footnote-125). Резкие формулировки этих требований немедленно были использованы для контрреволюционной агитации. Опираясь на политическую несознательность артистической среды, на достаточно еще популярные среди нее лозунги «свободы творчества», враждебные круги тотчас же стали запугивать актеров физическим принуждением, якобы грозящим им со стороны советской власти.

Стремясь внести успокоение в среду сценических и театральных работников и доведя до их сведения, что они спокойно могут заключать договора на предстоящий летний и зимний сезоны, при условии соблюдения тарифных ставок, выработанных профессиональными союзами, Театральный отдел Наркомпроса продолжал проявлять большую осторожность в ломке старого театрального аппарата. Как заявила О. Д. Каменева на Всероссийском съезде Комиссариата по просвещению в 1918 г., Театральный отдел — «против поспешной национализации театров и борется с такими тенденциями местных Советов не потому, что в принципе находит лучшей формой театральной организации частные театры, а потому, что театр — сложный по конструкции организм: его можно либо разрушить, если становится во главе предприятия представитель Совета, не понимающий театрального дела, либо искалечить, если присасывается актер, перекрасившийся в советский цвет, ведущий дело коммерчески правильно, но в культурно-просветительном отношении ничего не дающий. Подобные люди, ставя печать советской власти, подрывают авторитет Советов на будущее время»[[125]](#footnote-126).

Все это сделало отрезок времени до начала 1919 г. своеобразной эпохой одновременного существования крепнущей советской и внешне еще независимой от нее буржуазной системы театров. Судорожные попытки театров этой системы сохранить свои социальные связи и вместе с тем примениться к новым условиям, их постоянные шатания и связанные с этим бурные процессы расслоения внутри творческих кадров, — все это составляет одну из характернейших черт театрального 1918 г. и отличает этот год от последующей эпохи военного коммунизма в театре.

Однако уже в середине 1919 г. совокупность отмеченных выше политических и экономических обстоятельств, начавшаяся на местах стихийная муниципализация театров, развертывавшаяся гражданская война, потребовавшая использования всех культурных ресурсов в деле обороны, — все это привело к тому, что вопрос о национализации можно было считать предрешенным. Наркомпрос отлично отдавал себе отчет в трудностях предстоящей задачи. «Не будем себя обманывать, — писал А. В. Луначарский, — национализация театров непременно загромоздит государственный бюджет новыми расходами». Но нарком просвещения здесь же указывал, что при уверенности в том, что «никаких средств не следует щадить для дела просвещения, и при убежденности, что театр есть один из важнейших органов этого просвещения, нам необходимо идти на это открыто»[[126]](#footnote-127).

{104} 26 августа 1919 г. был опубликован подписанный Лениным декрет Совета народных комиссаров об объединении театрального дела[[127]](#footnote-128). В § 4 декрета объявлялось, что «всякое театральное имущество (здания, реквизит), в виду представляемой ими культурной ценности, объявляется национальным имуществом». Значение этого акта, впервые в мировой истории театра создающего основы для планомерного руководства театрами в культурных целях, далеко выходят, однако, за пределы национализации. Августовский декрет был характернейшим звеном в том процессе, который Ленин формулировал на VIII съезде партии 18 марта 1919 г., говоря, что «если первое время после Октября силы партии, силы советской власти были почти целиком поглощены задачей непосредственной защиты, непосредственного отпора врагам, то постепенно мы стали укрепляться, и на первое место начали выдвигаться задачи строительства, задачи организационные».

Августовский декрет и явился такой основной хартией организационного строительства советского театра. Самый процесс такого положительного театрального строительства начался еще в 1917 г., когда в качестве первого объединяющего органа, охватывающего театральное дело советской республики, был создан Театральный отдел Наркомпроса. Театральный отдел получил официальное утверждение с августа 1918 г., когда в «Известиях ВЦИК» было опубликовано постановление Наркомпроса «об учреждении, для осуществления культурно-просветительных задач в области театра и зрелищ, объединения общего руководства и наблюдения за правильной постановкой всего дела, касающегося театра на территории РСФСР, Театрального отдела Наркомпроса в Петрограде с отделением в Москве». После эвакуации Театрального отдела Наркомпроса в Москву, вызванной переездом в Москву Советского правительства, последовало утверждение Положения об отделе, в котором определялось, что Театральный отдел имеет своею целью: 1) общее руководство театральным делом в стране, в широком государственном масштабе, 2) создание нового театра, в связи с перестройкой государственности и общественности на началах социализма, и 3) упорядочение художественно-профессиональной жизни в сфере театра[[128]](#footnote-129). Театральный отдел находился в Москве, а в Петрограде учреждалось его местное отделение. Заведующим ТЕО была утверждена О. Д. Каменева, заведующим петроградским отделением ТЕО — А. А. Голубев, а заместителем его — В. Э. Мейерхольд.

Таким образом Театральный отдел Наркомпроса — или сокращенно ТЕО — являлся в первую очередь органом теоретическим и непосредственным управлением отдельными театрами не ведал. К ведению ТЕО вообще не относились б. императорские театры (в Петрограде — Мариинский, Михайловский и Александринский), для наблюдения за которыми существовал особый Отдел государственных театров (впоследствии — управление или дирекция государственных академических театров). Остальные театры продолжали первое время находиться в непосредственном ведении местных районных центров. Их положение оставалось недостаточно выясненным, между тем как театральная сеть советских театров расширялась с каждым месяцем. Если частные театры закрывались, перекочевывали в провинцию, частью переходили в ведение коммуны, то на их месте возникали иначе организованные, с иной целевой установкой работающие новые {105} театры, вызванные к жизни развертывающейся культурно-просветительной работой советских учреждений.

Для урегулирования театрального дела в пределах Петрограда и области в октябре 1918 г. был издан декрет, согласно которому образовывался Отдел театров и зрелищ Областного Наркомпроса Союза коммун Северной области. В ведение его переходили все театры, цирки, концертные и театральные залы Северной области (кроме государственных театров, т. е. б. императорских).

Во главе Отдела театров и зрелищ, впоследствии переименованного в Петроградское театральное отделение — сокращенно ПТО — встала М. Ф. Андреева, непосредственно перед этим работавшая в Театральной комиссии Петросовета, а еще раньше — в комиссии Городской думы. Артистка Московского {106} Художественного театра «первого призыва», затем участница ряда театральных начинаний дореволюционной модернистской интеллигенции и в то же время в течение ряда лет в России и за границей связанная с работой большевистской партии, вынесшая из эмиграции основательное знакомство с театральной жизнью Западной Европы, М. Ф. Андреева сыграла весьма крупную роль в развитии петроградских театров в эпоху военного коммунизма. Руководившееся ею ПТО, являвшееся органом Петроградского Совета и, в отличие от ТЕО Наркомпроса, непосредственно управлявшее стремительно расширявшейся сетью так называемых коммунальных театров, — сумело создать целый ряд новых театральных начинаний: Большой Драматический театр, Театр народной комедии, Театр комической оперы, театр «Вольной комедии», Малый Драматический театр, Коммунальный театр-студию и т. д., а также целую сеть районных и передвижных трупп, объединив к 1920 г. огромное хозяйство в 40 художественных единиц. Театры эти частично погибли вместе с ликвидацией ПТО в годы перехода к новой экономической политике, да и вся деятельность ПТО была теснейшим образом связана с эпохой военного коммунизма. Централизация театрального управления, установка на бесплатные зрелища, следовательно, перевод театров на полное государственное снабжение, широкое привлечение к работе выходцев из буржуазной художественной интеллигенции, создание группы молодых театров, поставленных на службу культурному строительству революции, — вот характернейшие черты деятельности ПТО.

В то же время группа петроградских академических — б. императорских — театров была летом 1920 г. выделена как составная часть вновь образованной Ассоциации академических театров, объединившей столь различные на первый взгляд театры, как Мариинский, Александринский и Михайловский в Петрограде, Большой, Малый, Художественный и Камерный в Москве. Организация Ассоциации академических театров, выделенной в качестве особо автономной единицы из общей театральной системы, была вызвана необходимостью борьбы с левацкими наскоками на «театры старого культурного наследия», весьма участившимися и обострившимися в этот период, в частности, в Петрограде. В эти годы Наркомпросу приходилось защищать даже самое существование таких театров, как Александринский, против требований левацкого фронта, возглавлявшегося Пролеткультом, настаивавшим на передаче ему помещения и имущества б. Александринского театра[[129]](#footnote-130).

Благодаря всей этой «театральной чересполосице» получилось, как писал А. В. Луначарский в конце 1919 г., что «театральный аппарат наш сложился постепенно и не отличается особенной гармоничностью… Все это вместе представляется насколько хаотическим, и в ближайшем будущем предстоит коренная реформа театрального дела в направлении его объединения».

Этой реформе и служил упомянутый уже, подписанный Лениным, декрет от 16 августа 1919 г. Одновременно с провозглашением национализации театров он создавал при Наркомпросе под председательством наркома по просвещению новый высший орган — Центральный театральный комитет, сокращенно — Центротеатр. В Центротеатре сосредоточивалось высшее руководство всеми театрами, как государственными, так и принадлежащими {107} отдельным ведомствам, военному, кооперативам, совдепам и т. д. Вся театральная сеть делилась на два раздела. К первому относились театры, «культурная, ценность которых признана Центротеатром и которые находятся в руках зарекомендовавших себя и устойчивых коллективов». Этим театрам предоставлялась автономия, причем Центротеатр имел «право давать автономным театрам известные указания репертуарного характера в направлении приближения театров к народным массам и их социалистическому идеалу без нарушения художественной цельности театра». Прочие театры, «находившиеся в распоряжении частных антрепренеров или организаций, не гарантирующих высокого художественного уровня, или, наконец, трупп вновь составленных и не имеющих определенной физиономии, пользовались предоставленным им национальным имуществом»[[130]](#footnote-131) в условиях довольно жесткого административного и художественного государственного контроля.

Эта театральная хартия полно и отчетливо сформулировала принципы театральной политики советского государства, как они и раньше нашли свое выражение на практике. С одной стороны, мы имеем здесь полноценное высокоавторитетное подтверждение государственного, культурного значения театра, с другой стороны — стремление предоставить лучшей части художественной интеллигенции, пока еще составлявшей основные живые силы этих кадров, наиболее полную возможность творчески развернуться, перестраиваться без излишнего администрирования и в непосредственной художественной работе приблизиться к культурным задачам пролетарской революции. Наоборот, по отношению к театрам паразитическим, или отчетливо враждебным, устанавливалась линия административного принуждения. Это было, следовательно, развитием тех принципов художественной автономии, которые еще в 1917 г. легли в основу отношений пролетарской власти к бывшим императорским театрам. И, как и тогда, принципы эти подвергались противоречивым толкованиям разными художественными группами и приводили, на ряду с ростом общественного самосознания в театральных массах, также к затяжным недоразумениям, угрожая стать средостением между театрами и пролетариатом. Поэтому, по мере укрепления государственного руководства театрами и усвоения ими самими своих задач в революционной классовой борьбе, автономия изживала себя по всей сети театров так же, как в группе театров академических.

Резче встал вопрос о взаимоотношениях этих обеих театральных групп. В августовском декрете оговорено особое положение «ассоциированных государственных театров», правда, внутри ТЕО Наркомпроса. Но если это и не сулило обострения при первоначальной платформе ТЕО, то положение резко изменилось на исходе эпохи военного коммунизма, когда, подталкиваемое {108} усилением классовой борьбы в стране и стихийным ростом массового политического театра, ТЕО, руководившееся с 1920 г. В. Э. Мейерхольдом, выкинуло лозунг «политизации театра», лозунг так называемого «театрального Октября». Академические театры, против которых и на этот раз шло основное наступление, поспешили, при поддержке А. В. Луначарского, организационно выделиться из состава ТЕО и обособиться в форме отдельной Ассоциации академических театров. Отвечая на резкие нападки по своему адресу со стороны сторонников немедленной, всеобщей и резкой перестройки театра, А. В. Луначарский еще раз обосновывал свою линию и писал: «я могу поручить т. Мейерхольду разрушение старого плохого и создание нового хорошего, но сохранение старого хорошего я ему поручить не могу»[[131]](#footnote-132). Ожесточеннейшие споры вокруг организационной независимости академической группы театров продолжались, образуя одну из основных линий противоречий в том бурном художественно-политическом движении, которое получило название «театрального Октября». Это естественно, так как за организационными конфликтами здесь стояли несравненно более глубокие идейные противоречия, разрешался все тот же спор об отношении к наследию прошлой культуры, о месте этого наследия в культуре социалистической и о борьбе на два фронта: против реставраторства — с одной стороны, против левацких загибов — с другой.

Точка зрения Наркомпроса, представлявшая в данном случае партийные, ленинские установки в вопросах «культурного наследия», восторжествовала и на этот раз. «Когда теперь приходит малюсенький театральный Октябрь, — писал А. В. Луначарский, отвечая своим оппонентам, — то, конечно, было бы смешно сдать ему ценности, не без большого труда сохраненные во время гигантских бурь Октября настоящего»[[132]](#footnote-133).

Академические театры остались в организационном отношении выделенными из общей сети театров, тогда как руководство последними после наступившей в 1921 г. ликвидации Центротеатра и ТЕО было передано в Художественный отдел Главполитпросвета, вновь созданного к этому времени органа «государственной пропаганды коммунизма». Такое расчленение вытекало из основ советской театральной политики, не допускавшей, как формулировало позднее посвященное вопросам театра партсовещание 1927 г., «отклонения задач овладения наследством из соображений о необходимости построения рабочего театра, или театра самодеятельного». И в основном оно, бесспорно, оправдало себя на тогдашнем этапе, охранив старые театры от левацких наскоков.

Однако как овладение культурным наследием, так и строительство рабочего театра одинаково требовали, чтобы театр сделался действительно открытым и доступным для трудящихся. Поэтому надлежало выработать систему обслуживания театральными ценностями широчайших масс новых зрителей. Практика лет военного коммунизма и явилась единственным и первым в истории мирового театра примером широчайшей доступности зрелищ. Уже в 1918 г. бесплатные или, как они тогда назывались, «народные» спектакли стали входить в обычай государственных театров. С расширением основ экономики военного коммунизма практика эта стала приобретать все более массовый характер, так что еще в начале 1920 г. А. В. Луначарский констатировал, что, «взяв театры на иждивение государства, мы, по пути к полному уничтожению платы за места, понизили их до ничтожной {110} по ценности нашего рубля цены в 250 р., что равняется нескольким прежним копейкам, не больше»[[133]](#footnote-134).

В преддверии новой экономической политики, — правда, не успев по-настоящему укрепиться на практике, — стал осуществляться переход на полную бесплатность театров и зрелищ, начавшийся приблизительно с января-февраля 1921 г.

Основным каналом, по которому проходило распределение билетов в годы военного коммунизма, стали профессиональные союзы. В одной только группе трех государственных академических театров Петрограда число спектаклей, предоставленных профессиональным союзам, растет со следующей прогрессией, хорошо выражающей динамику культурной политики эпохи военного коммунизма: в сезон 1918 – 1919 гг. по трем театрам — 75 профсоюзных спектаклей, в сезон 1919 – 1920 гг. — 84, в сезон 1920 – 1921 гг. — скачок до 225 и в сезон 1921 – 1922 гг. — 238. Всего, таким образом, в два‑три года по одним только трем петроградским государственным академическим театрам было предоставлено через профсоюзы даровых и с 70 % скидкой 870 942 места, а для школ — 413 670 мест[[134]](#footnote-135). Это — исключая огромное количество спектаклей, совершенно бесплатно предоставленных кооперативным, советским, железнодорожным, комсомольским, женским и прежде всего военным организациям, доля которых в театральном обслуживании была исключительно высока в годы гражданской войны и которым, согласно приказа Реввоенсовета и Наркомпроса, предоставлялось 30 % мест всех театров на все их спектакли.

С переходом на новую экономическую политику принцип полного государственного снабжения театров и связанная с этим бесплатность зрелищ уступили место комбинированной системе дотации с прямыми поступлениями от платы за вход. В связи с этим в театрах были введены льготные рабочие полосы, и бесплатное распределение билетов было заменено комбинированием «открытой кассы» и льготных билетов, по прежнему распространяемых через профессиональные общественные организации. Однако предшествующая массовая пропаганда театра сделала свое огромное дело по привлечению в театры нового зрителя, до революции с театром почти незнакомого.

За организационным вопросом о распределении билетов стояла гигантская политическая проблема самоопределения нового зрителя, впервые вошедшего в партеры и галереи театров. С вопросом о зрителе нам придется встретиться при рассмотрении отдельных театров. Сейчас полезно, однако, хотя бы кратко вспомнить о той растерянности, которая была наиболее общим чувством, испытывавшимся в первое время старыми работниками театра перед лицом нового, неведомого еще зрителя.

«Сегодня перед нами, — вспоминает об этих первых послеоктябрьских спектаклях К. С. Станиславский, — совершенно новая аудитория, к которой мы не знали как подступиться. И она не знала как подойти к нам»[[135]](#footnote-136). И дело заключалось, конечно, не только в том, что, как говорил Станиславский, «приходилось приучать зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале». Дело заключалось главным образом в том, что новый зритель приносил новое отношение к спектаклю, {112} стихийно переоценивая привычные для исполнителей ситуации той или иной драмы, часто дезориентируя своей неожиданной реакцией.

Очень скоро, однако, эта растерянность старых актеров сменилась другим чувством. «Новый зритель оказался чрезвычайно театральным: он приходил в театр не мимоходом, а с ожиданием чего-то важного, невиданного. Он относился к актеру с каким-то трогательным чувством» — признавался тот же Станиславский. И, бесспорно, это, подтвержденное десятками высказываний виднейших деятелей старой художественной интеллигенции, ощущение значительности и нужности своей работы для нового массового зрителя было одним из мощных стимулов, содействовавших мировоззренческой перестройке старых театральных организмов.

Пролетарский зритель был, однако, не только отзывчивым и благодарным посетителем театра, он был также участником массового театрального строительства. И если создание постоянной пролетарской общественной среды вокруг профессиональных театров и относится к временам много более поздним, то театральная хроника 1919 – 1922 гг. уже отмечает единичные выступления рабочих делегаций на спектаклях с высказыванием своего отношения к театру и спектаклю. Гораздо активнее шло вмешательство масс на путях непосредственного участия в движении самодеятельных кружков и театров, активно воздействовавших на общее развитие театра в годы военного коммунизма.

Отмеченные процессы овладения старым театром и строительства советского театра не будут полны, если не напомнить об исключительных бытовых условиях, в которых развертывается театральная жизнь в эти годы, годы величайших материальных трудностей. Вспоминая об этой эпохе на партийном театральном совещании, А. В. Луначарский констатировал, что «в первые годы заработок нашего артиста равнялся 18 % того, что мы назначили ему, а мы назначили примерно четверть того, что он получал до войны. Зданий мы не отапливали, так что в опере оркестранты сидели в шубах и из труб валил пар. Это продолжалось несколько лет, причем ни разу не случилось, чтобы к восьми часам занавес не поднялся хотя бы в одном академическом театре»[[136]](#footnote-137). Единственная неточность в этой цитате та, что здесь неправильно указаны часы, так как благодаря отсутствию освещения и опасности движения по ночным улицам начало спектаклей в 1919 – 1921 гг. было перенесено на 6, 6 1/2 и даже на 5 1/2 часов. По официальной справке, в балетных спектаклях балерины танцевали в одной паре туфель по 14 спектаклей, тогда как прежде полагалось на каждый спектакль по паре. А состояние зрительных зал петроградских театров было таково, что осенью 1918 г. Исполком вынес постановление о производстве дезинфекции театральных кресел, ставших рассадниками сыпного тифа. Поверка, произведенная в конце 1918 г., выяснила, что противопожарная система в театрах разрушена, трубы не подают воды и малейший пожар угрожает катастрофой. Подобными фактами полны современные газеты, и в свете их ярче оттеняется та исключительно напряженная творческая жизнь, полная резчайшей идейной борьбы, полная самых смелых начинаний, которая сделала эти годы, в частности в Петрограде, одной из наиболее напряженных и значительных страниц в истории мирового театра и во многих отношениях заложила основы дальнейшего развития советского искусства.

{113} Подводя итог организационным вопросам советского театрального строительства, необходимо отметить, что в условиях ожесточеннейшего классового сопротивления и материальной скудости за годы военного коммунизма была сломана и построена заново на новых началах машина управления театрами, были в основном сохранены и привлечены к сотрудничеству кадры художественной интеллигенции, были полностью спасены ценнейшие театральные организмы, создана значительная сеть новых театров, заложены основы планового строительства и использования театра, что и оказалось одной из главных причин, позволивших сохранить театры в эти годы суровой борьбы пролетарской республики за самое свое существование.

## **{****114}** Глава третья Дифференциация художественной интеллигенции в эпоху военного коммунизма

Прежде чем перейти к характеристике содержания театральной работы эпохи военного коммунизма, нам кажется правильным, хотя бы в самых общих чертах, остановиться на тех основных тенденциях, которые существовали в среде художественной интеллигенции, непосредственно осуществлявшей, непосредственно проводившей в жизнь-большинство театральных начинаний этих лет. Понятно, что тенденции эти отражали мировоззрение социальных слоев, с которыми были связаны отдельные группы художественной интеллигенции, что они изменялись в процессе поступательного движения революции.

Наиболее проста в этом отношении обстановка первых послеоктябрьских дней и недель. Здесь, на одной стороне баррикады, в лагере молодой пролетарской художественной интеллигенции — та торжествующая уверенность в завтрашнем дне, та бодрость и радость, которая сделала литературные страницы большевистских газет и журналов этих дней таким значительным документом классового оптимизма. «Хочется радоваться радостью ребенка, а в груди растет огромная вера в будущее» — так несколько наивно, но с огромной эмоциональной выразительностью передает настроение молодой пролетарской художественной интеллигенции на следующий день после Октября журнал «Грядущее», орган союза рабочих писателей[[137]](#footnote-138). То же и в стихах рабочих поэтов этих дней: «Новь поднимем, опьяним восторгом дивным», «сердце встрепенулось несказанной радостью», «сложим {115} гимны ярких радостных веков»… — Вне этого же эмоционального тона нельзя понять содержания и первых работ театра Пролеткульта.

И на ряду с этим в том же журнале «Грядущее» — негодующее удивление по отношению к интеллигенции буржуазной, в значительной своей части, как известно, «впавшей в это время в столбняк, именуемый ею саботажем». «Нет у нас помощников… Наша хваленая внеклассовая интеллигенция выявила свое идейное единство с эксплуататорами. Она дорожит своими привилегиями на культуру не меньше, чем помещик землей»[[138]](#footnote-139). Это ощущение «культурного одиночества» перед лицом огромного фронта враждебных и саботирующих, притом подчас всемирно прославленных художников хотя и не оправдывает, конечно, но отчасти объясняет, почему смогли получить такое распространение в этой среде политически ошибочные пролеткультовские идеи отказа от сотрудничества с буржуазной художественной интеллигенцией. Мы проследим в дальнейшем, как эти ошибочные тенденции, получив опору в дореволюционных философских концепциях Богданова, переросли в платформу серьезнейшего и весьма разветвленного левацкого крыла, опиравшегося в первую очередь на Пролеткульты и сложными связями смыкавшегося с буржуазными концепциями. Сейчас же необходимо подчеркнуть тот заряд огромной творческой энергии, который был заложен в среде молодой пролетарской художественной интеллигенции Октябрьским переворотом.

Если от этой очень еще немногочисленной группы с энтузиазмом принимающихся за культурную работу художников перейти в огромный отягченный культурою и славой стан искусства буржуазного, то здесь мы встретимся с острейшим размежеванием, начавшимся уже на следующий день после Октября и раскалывавшим художественную интеллигенцию вокруг основного вопроса об отношении к пролетарской революции.

Количественно наибольшая масса, наиболее плотно связанная с коренными слоями дореволюционной буржуазии, резко отвечала: «Нет!»

Здесь с самого начала наметились две основные линии. Одну вполне отчетливо выразил А. Р. Кугель, писавший в декабре 1917 г.: «Доигрались… Мы проиграли Россию за билет на театральную галерку… Отвержение действительности во имя призрачного театра собственного воображения — вот основная болезнь русского сознания». Здесь делается таким образом некая попытка противопоставить традициям уводившего от действительности эстетического театра предреволюционной поры — лозунг активно-политического, своеобразно-фашистского художественного дела. Формула эта должна была привести — и фактически привела — ее идеологов (только не самого Кугеля) в лагерь открытой эмиграции, к Освагу, к политическим органам контрреволюционных армий.

Этому лозунгу «подчинения искусства политике» противостоял лозунг «подчинения политики искусству», поднятый внутри того же стана враждебной Октябрю художественной интеллигенции. Под этим знаменем выступает объединявший значительное число художников «Союз деятелей-искусства». Союз требовал создания некоей «независимой республики искусств» и на этом основании поддерживал бойкотистские тенденции как в театрах, так и в Академии художеств, выдвигая демонстративное требование очищения правительственными и военными учреждениями новой власти «всех дворцов и зданий, являющихся памятниками искусства». Это было конкретным выражением той платформы «аполитичного», «надклассового {116} эстетизма», которая получила широчайшее распространение среди художественной и, в частности, театральной интеллигенции эпохи военного коммунизма.

Эта платформа, являющаяся по сути дела позицией «внутренней эмиграции», подвергалась длительному воздействию со стороны пролетарской общественности, стремившейся содействовать высвобождению художественной интеллигенции из-под классово-враждебных влияний. Немалую роль в этом направлении сыграли огромные, подлинно массовые «митинги трудовой интеллигенции», устраивавшиеся в 1918 – 1919 гг. в Петрограде под председательством Максима Горького, при участии большевистских комиссаров Союза северных коммун и крупнейших мастеров старого искусства. На одном из таких митингов была вынесена характерная резолюция, утверждавшая, что, «стремясь, как к высшей своей цели, к созданию красоты, пролетариат ждет от художников осуществления этой красоты»[[139]](#footnote-140). Основной смысл этих митингов заключался в том, что представители старой художественной интеллигенции могли убедиться в серьезности и значительности тех задач, которые ставит перед искусством «варварская» пролетарская власть.

Здесь же необходимо упомянуть о двух начинаниях, имевших целью помочь сохранению кадров художественной интеллигенции в трудные годы голода и гражданской войны. Это Дом литераторов и Дом искусств. Созданные при поддержке пролетарской власти для упомянутых выше целей, организации эти в значительной степени, однако же, стали «монастырями, высокой стеной искусства отделенными» от окружающей действительности, как это и формулировали подчас их непосредственные руководители.

Дом литераторов, в активе которого состояли маститые деятели искусства и журналистики, как С. А. Венгеров, Н. А. Котляревский, А. Е. Кауфман, Ф. К. Сологуб, Н. М. Волковыский, Вл. Ирецкий и др., объединял слои наиболее отсталой, связанной с буржуазно-дворянскими и бюрократическими кругами художественной интеллигенции. Здесь господствовали настроения предельного распада, деморализации, художественного бесплодия. Трусливая, но озлобленная, глумливая травля каждого из работников искусства, так или иначе вступающего на путь сотрудничества с пролетарской властью, — вот основная нота в редких печатных или изустных публичных выступлениях законченных «внутренних эмигрантов», составлявших актив этого учреждения. Только с наступлением новой экономической политики руководители Дома литераторов поспешили заявить в печати, что «мучительно-долгий период вынужденного молчания приближается к концу», и на устроенном ими диспуте о «смене вех» высказали удовлетворенное утверждение, что «анархические материалы уже перегорели в России», а сама «русская революция всегда была революцией буржуазной». Линия на буржуазную реставрацию, быть может, наиболее четко звучала здесь. Самый же Дом литераторов продолжал пребывать художественно бесплодным, пока не кончил своего существования, смененный профессиональными советскими писательскими организациями. С театром связи этой реакционнейшей группы художественной интеллигенции были относительно слабы. Мы найдем здесь авторов и переводчиков пьес репертуара спекулянтски-буржуазных театров, да еще Передвижной театр и некоторые актеры театра Александринского выступали на вечерах Дома литераторов.

{117} Значительнее, сложнее и противоречивее лицо Дома искусств, в не малой степени персонально сращенного с Тео Наркомпроса и некоторыми театрами ПТО.

Приходится признать, что, несмотря на внешнюю активность многих групп объединенной Домом искусств художественной интеллигенции, настроения «внутренней эмиграции» были и здесь — по крайней мере, первое время — весьма сильны.

Еще на Западе земное солнце светит,  
И кровли городов в его лучах горят,  
А здесь уж белая дома крестами метит  
И кличет воронов, и вороны летят.

Это стихотворение Анны Ахматовой, которым открывался первый номер «журнала Дома искусств», чрезвычайно показательно в этом отношении. Советская действительность — это пропад, гибель и смерть. Спасенье от нее — в призрачном мире искусства. Отсюда — последовательная пропаганда эстетизма, оставившая далеко позади эстетическую проповедь, некогда последовавшую вслед за похмельем первой революции. Ориентировка — на капиталистический Запад, где еще светит «земное солнце», а отсюда — пропаганда урбанистического искусства, начинающаяся уже сейчас, но особенно усиливающаяся к концу гражданской войны, в преддверии новой экономической политики.

Именно в этих кругах наиболее полно воспроизводились те концепции последовательного эстетизма, которые, как сказано, развернулись в 1911 – 1914 гг. Да и персонально мы встретим здесь художников, связанных именно с этой полосой в дореволюционном искусстве и театре. Это были прежде всего поэты-акмеисты, эти поэты пошедшей на блок с дворянством и самодержавием третьеиюньской, империалистической буржуазии, и их эпигоны, в годы гражданской войны образовавшие в Петрограде «Цех поэтов», общество с многозначительным названием «Арион», и верховодившие одно время в Петроградском Союзе поэтов. Здесь выходят сборники «Сады» и «Дракон», где постоянно напоминается, что «осью вращения нашей молодой поэзии, ее смыслом и жизнью является решительное и бесповоротное “принятие Европы”»[[140]](#footnote-141).

В театре наиболее полным выразителем этого открыто противопоставляющего себя советской действительности, открыто ориентирующегося на капиталистический Запад эстетизма стал в Москве Камерный театр, вышедший из тех же слоев дореволюционной буржуазии и из того же узла политико-эстетических концепций, как и акмеисты, и в самые суровые годы гражданской войны поражавший одетую в полушубки и фронтовые шинели Москву неслыханным великолепием шелковых и кружевных костюмов «Адриенны Лекуврер». В Петрограде мы если и не найдем театра, полностью выражавшего установки последовательного эстетизма, то в качестве наиболее реакционных внутритеатральных элементов в качестве критиков справа, мы встретим представителей этого воинствующего эстетизма в ряде театров как старого наследия, так и вновь организуемых. Пережив годы гражданской войны, тенденции эти выступают впоследствии под развернутым знаменем необуржуазного формализма (первые организованные выступления формалистов, в частности, общества «Опояз», относятся к 1919 – 1920 гг.).

{118} Характерным оттенком внутри прослеженной нами линии были настроения самообреченности, типичные для реакционных групп мелкой буржуазии, отвергающей созидательное значение пролетарской революции, но не желающей в то же время противопоставить ей «земное солнце» европейского капитализма. Подлинным документом этого рода настроений может явиться опубликованная в 1921 г. статья О. Мандельштама «Слово и культура»[[141]](#footnote-142). «Трава на петербургских улицах, — пишет Мандельштам, — это первые побеги девственного леса, который покроет место современных городов». И далее: «Дверь старого мира открыта настежь, как комната умирающего». И далее: «Культура стала церковью, произошло отделение культуры-церкви от государства. Наконец, мы обрели настоящее внутреннее веселье. Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние». И поэтому:

прославим власти сумрачное время,  
которое в слезах народный вождь берет;  
в ком сердце есть, тот должен слышать время,  
как твой корабль ко дну идет.

В этом сложном документе скрестились и противопоставленье «культуры» государству, развивающее платформу реакционного эстетизма этих лет, и жертвенность, которая на ряд лет станет одним из путей, по которому отдельные группы художественной интеллигенции будут подходить к осознанию пролетарской революции, и проповедь реварваризации («трава на улицах»), и стремленье к подмене социальной действительности «словом», которому приписываются сверххудожественные качества. Ибо, как продолжает Мандельштам, «слово стало плотью и хлебом. Кто поднимет слово и покажет его времени, — станет вторым Иисусом Навином». И тут открывается социальный смысл этой подмены, который заключен отнюдь не только в «бегстве от действительности», но и в попытках реакционной художественной интеллигенции найти в ней свое социальное утверждение (на ряду и в сочетании с жертвенностью), ибо, как заканчивает Мандельштам, «внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры», т. е. от интеллигенции. В экспрессионистских тенденциях и, частично, в работе художественной интеллигенции в массовом самодеятельном движении найдем мы отражение этих настроений в специфической области театра.

Но наиболее сложны мировоззренческие предпосылки тех групп художественной интеллигенции, которые разнообразнейшим путем приходят к принятию пролетарской революции и к сотрудничеству с ней, в то же время вкладывая в нее порою весьма чуждое и своеобразное содержание. В этом направлении основные группировки напластовываются вокруг символистов, на новой базе воспроизводя концепции символизма 1905 – 1909 гг. Здесь прежде всего надо назвать двух крупнейших поэтов символистов: Валерия Брюсова и Александра Блока. Поскольку, однако, путь московского вождя символизма, приведший его в 1918 г. в коммунистическую партию, воздействовал на судьбы петроградской художественной интеллигенции не столь сильно, как мировоззренье создателя «Двенадцати» и «Скифов», мы в первую очередь остановимся именно на Блоке.

Один из последних и притом крайне своеобразный идеолог деклассированного упадочного дворянства, Блок издавна ненавидел «буржуазию» и искал своеобразных путей сближения с «народом». Как известно, {119} именно с этих позиций Блок принял Октябрьскую революцию, но принял в определенном аспекте, в свете лево-народнических утопий и мистико-апокалиптических фантазий. «Я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до патологического омерзения: отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа» — кричал в это время Блок в лицо старому буржуазному миру, вместе с тем решаясь даже утверждать, что «аристократ ближе к демократам, чем средний буржуа». Из ненависти к буржуазной цивилизации, из уверенности в том, что настал час ее всемирной катастрофы, рождается для Блока убеждение в крушении гуманизма как исторической философии старого мира, рождаются лозунги «скифства», нашедшие свое выражение в знаменитом стихотворении 1918 г.: «Да, скифы мы, да, азиаты мы»…

Скифство — вот одно из значительнейших явлений в процессах распада мировоззрения буржуазной интеллигенции в первые годы пролетарской революции. Скифство — это отречение от капиталистической Европы, от ее «священных Пестумов» и «дымных громад Кельнского собора», от традиции гуманизма. Скифство — это проповедь первоначального синтетического примитивизма, и притом примитивизма не только культурных, но — и это особенно знаменательно — также и хозяйственных форм. «Надо, чтобы маленькое было село, свой сход, своя церковь (одна, малая, белая), свое кладбище, маленькое» — записывает Блок в своем дневнике в 1918 г. Концепции скифства захватили в разрушительные годы эпохи военного коммунизма очень широкие круги художественной интеллигенции, в первую очередь именно круги старых символистов. О крушении гуманизма и в связи с этим о «гуманизме и скифах» говорит в это время Вяч. Иванов; «мы — древние скифы» — пишет Валерий Брюсов; «есть в нас какой-то образ скифиянина» — читаем у Андрея Белого.

Концепции эти прокладывали отчетливый политический водораздел внутри групп старой художественной интеллигенции. Они противополагались «эстетизму», являвшемуся наиболее законченным выражением буржуазно-реставраторских групп. «России не будет так же, как не стало Рима» — пишет Блок в письме к Зинаиде Гиппиус в противовес выдвинутому в эти месяцы Мережковским лозунгу «Россия будет». «Приходится теперь переоценить не только “Старые годы” — буржуйчики на готовенькой красоте, но и “Мир искусства” и пр.» — решает Блок в январе 1918 г.[[142]](#footnote-143) «Скифство как лозунг есть, конечно, один из печальнейших эпизодов в развитии русского сознания. Если Россия на вызов Петра ответила Пушкиным, то Блоком она отказалась от своего ответа»[[143]](#footnote-144) — возражает на это повернутый к «земному солнцу» Европы орган акмеистов «Цех поэтов».

Разумеется, скифская проповедь разрушения культуры носит черты, общие для самых широких слоев деклассирующейся, потрясенной войной, революцией и империалистическим гниением буржуазной интеллигенции и притом не только в России, но и в странах капитализма. Здесь уместно вспомнить приводимые А. В. Луначарским высказывания французских сюрреалистов, относящиеся уже к 1923 г. «Революция нужна нам, чтобы опрокинуть царство буржуазии и вместе с тем царство разумности. Приводите же, москвичи, бесчисленные отряды азиатов, растопчите европейскую культуру. Пусть сами мы погибнем под копытами степных коней, лишь бы с нами погиб разум, смертоносное начало буржуазности»[[144]](#footnote-145).

{120} Но бесспорно (и это сейчас наиболее существенно), что концепции скифства именно в условиях первых лет пролетарской диктатуры имели свои вполне конкретные и специфические политические корни. «Одно маленькое село, один сход» — в этих словах Блока открываются некоторые, может быть, недостаточно ясно осознанные установки на крестьянскую революцию, на то, что пролетарский Октябрь в конце концов будет опрокинут мужицким бунтом, мелкобуржуазным черным переделом, «американским путем» России; что, как писал Блок в начале 1918 г., «придет мужик и будет нас вешать и жечь спокойно и величаво». Отсюда и опрощенчество, возврат к первобытному примитивизму культуры и хозяйства. Скифство обращено не только против сложности буржуазного общества, но и против высокой сложности пролетарского социализма. Скифство позднего, самоотрекающегося дворянина Блока в обстановке пролетарской революции перекликается с лозунгами крестьянской революции и крестьянского опрощенчества, выдвинутыми «зеркалом русской революции» — Львом Толстым.

Далеко не случайно поэтому, что на почве «скифства» завязываются связи Блока с эпигонами революционного народничества, с левыми эсерами, теоретики которых (они же издатели альманаха «Скифы»), Иванов-Разумник и Штейнберг, усиленно стараются сделать или по крайней мере объявить Блока вполне своим. Не случайны и связи скифства с Клюевым и Есениным. «Скифство» становится таким образом философским лозунгом довольно широких групп эпигонски-народнической буржуазии, готовой принять Октябрьскую революцию, но не как пролетарскую, социалистическую революцию, а с подменой ее классового содержания, как переходный путь к революции крестьянской, буржуазно-демократической.

Будучи в какой-то мере революционными в первые месяцы после Октября, в период, внешне обозначенный пребыванием левых эсеров в советском правительстве, тенденции скифства становятся открыто реакционными к эпохе «мятежа левых эсеров» и, трансформируясь и распадаясь в дальнейшем, находят свое чудовищно искаженнее завершение в последующей контрреволюционной эмиграции, среди которой 10 – 12 лет спустя находим мы «Последних скифов», поэму «вождя зеленых» П. Горгулова.

Как видим, «скифство» было явлением распространенным в среде художественной интеллигенции, в частности в 1918 – 1919 гг. Под знаменем разрушения буржуазной культуры, под знаменем буржуазно-демократической революции здесь выдвигались в то же время лозунги примитивизма, находившиеся в самом резком противоречии с пролетарским планом культурной революции. В этом отношении скифство наложило сильнейший отпечаток на различные области искусства, в частности, на театр эпохи военного коммунизма. Элементы скифства (в смешении с буржуазным урбанизмом) мы найдем в пропаганде циркового примитивизма и драматургического упрощенчества театра «Народной комедии», режиссер которой, С. Э. Радлов, склонен был прославлять в эти дни «пешеходные, пустынные деревенские города, помпеянские скелеты разобранных домов и траву сквозь камни»[[145]](#footnote-146). В разрушительных лозунгах провозглашенного Мейерхольдом «театрального Октября», в примитиве постановки «Зорь» в московском «Театре РСФСР I», в оголенной сцене «Норы», в эти же годы поставленной в Москве Мейерхольдом, наконец, в самом облике красноармейца Мейерхольда в кожаной куртке и с наганом за поясом, — во всем этом можно {121} найти сходные черты. Мы найдем этот примитивизм в пропаганде чрезвычайно распространенного в эпоху военного коммунизма лозунга «народного театра», найдем его в символистских теориях «всенародного действа», «театра-обряда», хоровода и игры, пытавшихся подчинить своему воздействию пролетарский самодеятельный театр и ставивших ему в образец театральные формы примитивных общественных формаций.

Все это позволяет нам утверждать наличие в театре эпохи военного коммунизма резко выявленных тенденций к «примитивизму», в противовес реставраторскому эстетизму выражавших буржуазно-демократические чаяния некоторых групп художественной интеллигенции и имевших свои философско-эстетические основы в концепциях символического театра. Борьба символистских и эстетски-формалистских группировок, занимавшая столь видное место в театре этих лет, определена в основном борьбой фракций последовательного буржуазного реставраторства и буржуазно-демократических, эпигонски-народнических шатаний.

Оговоримся, однако, что «скифство» было весьма характерным, но не единственным обоснованием тяги к примитивизму, охватившей после революции буржуазную интеллигенцию. Наряду с народнической буржуазно-демократической концепцией скифского примитивизма мы встречаем также примитивизм, непосредственно вырастающий из урбанистической культуры загнивающего империализма. В эпоху военного коммунизма этот оттенок нашел свое выражение преимущественно в различных фракциях футуризма и футуристского театра.

Рядом с примитивизмом необходимо поставить и другое, еще более широкое явление, характерное для мировоззрения в основном той же мелкобуржуазной художественной интеллигенции, стремившейся принять революцию, но не принимавшей ее классовой конкретной природы, боявшейся ее и ей враждебной. Это — пропаганда некоей «третьей духовной революции», которая должна воспоследовать за революцией Октябрьской как истинное и необходимое ее завершение.

{122} «“Гражданин” — политическая революция — сон пустой, она взывает к революции социальной. И социальная революция — “товарищ” — сон пустой, она взывает к революции духовной, к революции сознания»[[146]](#footnote-147) — так формулирует учение о третьей революции Андрей Белый, комментируя стихи Блока: «товарищи, мы станем — братья». «Одни будут строить, другие разрушать, но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение» — писал Блок в декабре 1918 г.[[147]](#footnote-148) И, проводя аналогию с первыми годами христианства, он высказывался затем еще яснее: «сквозь великолепные и сухие звуки римских труб, сквозь свирепое и нестройное бряцание германского оружия слышен звук третьей трубы, в борьбу вступает третья сила»[[148]](#footnote-149).

Учение это легло в основу Вольной философской ассоциации (Вольфила), крайне своеобразной организации, возникшей в 1919 г. Организация эта, занявшая в некоторых кругах интеллигенции место ликвидированного в 1918 г. «Религиозно-философского общества», определяла свои задачи следующим образом: «русская революция открывает перед Россией, перед всем миром новые всеобъемлющие горизонты культурного творчества». Смысл русской революции оказывается при этом в том, что «впервые из идеи единого человечества делаются практические выводы, мечта о соборном строительстве единого здания мировой культуры может, наконец, осуществиться… в этом смысле вся работа Вольфилы должна протекать в духе философии и социализма». Манифест этот, подписанный Блоком, Ивановым-Разумником и Штейнбергом и опубликованный — что весьма характерно — во «Временнике» Театрального отдела Наркомпроса[[149]](#footnote-150), наиболее полно выразил широко распространенный в кругах художественной интеллигенции комплекс идей о подмене конкретного классового содержания пролетарской революции некоим «философским строительством», т. е. все той же «третьей духовной революцией», за которой скрывались ожидания некоей классовой подмены пролетарского, социалистического существа Октябрьской революции. Вольфила, как и самая идея третьей революции, объединяла классово весьма разнородные слои интеллигенции, сходившиеся на неприятии социалистического характера Октября,

В специфически театральной области в наиболее реакционном виде идея эта раскрывается в деятельности Петроградского Передвижного театра Гайдебурова — Скарской, довольно тесно связанного с Вольфилой и подставлявшего под понятие вожделенной им «третьей революции» свои вполне конкретные связи, с меньшевистско-эсеровской контрреволюционной мелкой буржуазией. Подобные же идеи получили своеобразное преломление в символистском учении о «соборном действе» и легли в основу распространенных в среде буржуазной интеллигенции концепций самодеятельного театра как некоей внехудожественной реальности, как пути к «непосредственному преображению жизни». Классовые основы этих концепций хотя и не так отчетливо, как в деятельности Передвижного театра, но бесспорно коренятся в том же неприятии шатающейся мелкой буржуазией (даже склонной активно поддерживать Октябрьскую революцию и бороться за нее) конкретного содержания этой революции как социалистической революции пролетариата.

{123} Обобщая, можно сказать, что различнейшие более или менее скрытые тенденции понять Октябрь как революцию в конечном счете не социалистическую, а буржуазно-демократическую, являются в эпоху военного коммунизма исключительно распространенными даже в наиболее передовых слоях театральной интеллигенции. Они сказываются и на таких участках, как массовые зрелища, понимаемые как монументальный «народный театр», и на самой постановке вопроса о «театре для народа».

Наличие этих и подобных тенденций позволяет понять ту глубочайшую противоречивость и двойственность, которой отмечены в эпоху военного коммунизма театральные начинания даже наиболее, казалось бы, близких к революции групп старой буржуазной художественной интеллигенции. Наличие их позволяет понять, почему вместе с поворотом к новой экономической политике все эти буржуазно-демократические теории «скифства», «внехудожественной реальности», «народного театра» и «третьей революции», характерные для символистской интеллигенции эпохи военного коммунизма, отчасти распались, отчасти переросли в необуржуазные тенденции экспрессионизма, конструктивизма, урбанизма.

На первом этапе новой экономической политики эти последние концепции играют в театре столь же значительную роль, как символизм в эпоху военного коммунизма. Лишь с большими трудностями, в процессе укрепления социалистического строительства в стране, все более и более втягиваясь в активную советскую работу, передовые группы старой театральной интеллигенции приходят к пониманию действительных целей Октябрьской революции как революции пролетарской, социалистической, чем и характеризуется позднейший, третий период советского театра, период социалистического наступления.

И в связи с этим было бы ошибкой не проводить дифференциации между внутренней эмиграцией, в ожидании буржуазной реставрации отсиживавшейся от революции за «китайской стеной эстетизма», и перечисленными группировками художественной интеллигенции, путь которых был заполнен тяжелыми ошибками, в значительной степени определен классово-чуждыми и даже враждебными тенденциями, но тем не менее смог привести и привел лучшие слои интеллигенции к действительному, сотрудничеству с революцией, к действительному и сознательному участию в социалистическом строительстве. Группы эти пришли к признанию коммунизма через собственную работу, подтвердив слова Ленина о том, что «по-своему придет к признанью коммунизма агроном, по-своему лесовод и т. п.».

Мы не будем подробнее останавливаться на ряде промежуточных группировок художественной интеллигенции, в среде которой в эту эпоху можно установить и довольно многочисленные слои «болота», лишь с большим запозданием сколько-нибудь четко определявшиеся политически, и некоторые группы художественных «приспособленцев». В специфически театральной области наиболее значительные группы как того, так и другого качества концентрировались преимущественно в стенах старых больших театров, в частности же крупных антрепренерских буржуазных театров, распадавшихся в процессе революции.

Но нам необходимо подробнее остановиться на том третьем (после реставрационно-эстетского и скифско-символистского) узле в среде художественной интеллигенции, который определялся представителями так называемого «левого искусства», искусства «футуристов», на новой основе воспроизводившими свои концепции 1912 – 1914 гг.

{124} Речь идет о группе художников-футуристов, с первых же послеоктябрьских дней объявившей себя союзником пролетариата и «левым фронтом искусства». В разрушении, в ломке государственной машины эксплуататоров, характеризовавшей первые дни революции, группа эта усматривала совпадение со своими разрушительными задачами в области искусства, перенося в революционные условия ту незаконченную борьбу с дворянским и буржуазным искусством, которую она вела с позиций того же буржуазного искусства, с его модернизованного фланга. И эти группы художественной интеллигенции не понимали сущности пролетарской революции, конечным целям ее они были чужды. Но на определенном отрезке времени они «сопровождали» пролетарскую революцию, взлетали на гребень революционной волны, занимали ответственные посты и руководительствовали, нередко впадая в административный перегиб.

Особенно ярко это проявилось в области изобразительных искусств. Поскольку академическое искусство претерпевало идейный разгром, а академики бежали из учебных заведений, то «левый фронт искусства» овладевал симпатиями мелкобуржуазной молодежи и, опираясь на нее, завладевал Академией художеств и другими руководящими учреждениями. Так, на довольно длительный срок он прочно обосновался в Отделе изобразительных искусств Наркомпроса и отсюда вел свою пропаганду, пользуясь серией изданий («Изобразительное искусство», «Искусство коммуны»), выходивших как издания Наркомпроса. В особенности интересна деятельность петроградской газеты «Искусство коммуны», выходившей с декабря 1918 г. до апреля 1919 г., на страницах которой сотрудничают Н. Н. Пунин, О. М. Брик, К. С. Малевич, Б. Кушнер и где печатаются стихи Маяковского, направленные против старого искусства, с которым в первую очередь борется всеми своими средствами «левый фронт искусства», настойчиво предлагавший сбросить Пушкина с корабля современности.

«Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы — как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку» — писал Н. Н. Пунин, призывая сбросить всякое вообще художественное культурное наследие[[150]](#footnote-151). При этом ставился знак равенства между футуристским искусством и искусством пролетариата. Сугубые формалисты, весьма слабо связанные с классовыми идеями пролетарской революции, отрицавшие идеологические задачи искусства вообще, футуристы выдавали свои формалистские искания за пролетарское, за государственное искусство. «Наше искусство — искусство формы, потому что мы пролетарские художники, художники коммунистической культуры» — утверждал Пунин, и «лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата». «Пролетариат, как класс творящий, не смеет погружаться в созерцательность, не смеет предаваться эстетическим переживаниям от созерцания старины» — писал О. М. Брик, когда журнал «Внешкольное образование» отметил как-то, что экскурсия рабочих в музей получила громадное эстетическое удовлетворение от созерцания исторических художественных памятников.

Такого рода позиции «Искусства коммуны» вызвали статью А. В. Луначарского, помещенную в том же издании. «Некоторые ближайшие мои сотрудники, — писал А. В. Луначарский, — немало смущены первыми номерами газеты “Искусство коммуны”. На этой почве, — что греха таить, — возник даже легонький конфликт между коллегией Комиссариата просвещения {126} Северной области и Отделом изобразительных искусств при том же Комиссариате. Признаюсь, и я смущен»[[151]](#footnote-152). Далее А. В. Луначарский указывает на то, что «две черты несколько пугают в молодом лике той газеты, на столбцах которой печатается это письмо: разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти». В связи с этим А. В. Луначарский не хотел бы, «чтобы встревоженные газетой лица придавали всему этому чрезмерное значение».

Когда на празднествах Первого мая 1918 г. украшения улиц и площадей Петрограда и Москвы оказались в полном плену у футуристов, вопрос о них (футуристах) глубоко взволновал пролетарскую общественность, и в горячих диспутах наиболее передовая часть ее вынесла решительное осуждение «формотворчеству левого фронта». Решительному осуждению подверг футуристов Ленин, когда на 1‑м съезде по внешкольному образованию говорил, что «сплошь и рядом самое новейшее кривляние выдавалось за нечто новое и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное». Наконец, совершенно отчетливо выражено это осуждение в упомянутом уже «Письме ЦК о пролеткультах», где непосредственно отмечается, что «в области искусства рабочим прививались нелепые, извращенные вкусы (футуризм)». Так попытка группы модернизованной буржуазной интеллигенции подменить понятие социалистической культурной революции лозунгами упадочного беспредметничества и художественного нигилизма были решительно разоблачены авторитетным партийным вмешательством.

Нельзя, однако, забывать при всем этом, что группа «левого искусства», как и весь русский футуризм, отнюдь не являлась сколько-нибудь однородным целым. Как писал Горький еще в 1915 г., «русского футуризма нет. Есть просто Игорь Северянин, Маяковский, Бурлюк, В. Каменский» — и если и в дореволюционных выступлениях футуристов — и в особенности, в практике «левого искусства» в годы военного коммунизма — можно найти элементы, перекликающиеся с беспредметничеством, урбанизмом и тенденциями деидеологизации искусства, характерными для упадочной интеллигенции эпохи империализма на Западе, то в этой же группе можно встретить представителей мелкобуржуазного бунтарства, стихийно протестовавшего против капитализма и встретившего Октябрьскую революцию как давно жданного и желанного освободителя от капиталистического угнетения. В этой группе как крупнейшего и значительнейшего по тому пути, который он проделал на дальнейших этапах революции, нужно назвать Маяковского, который знаменовал крайний революционный фланг старой интеллигенции и, ведя за собой наиболее передовые слои, и сам, хотя и с трудностями и в борьбе, все более последовательно приближался к позициям пролетариата.

## **{****127}** Глава четвертая ТЕО Наркомпроса и театральная теория

### I

Рассмотрению отдельных художественных группировок в их конкретной театральной практике мы предпошлем характеристику теоретической работы Театрального отдела Наркомпроса, притом преимущественно петроградского отделения этой организации, на теоретической базе которого в годы военного коммунизма в Петрограде вырос ряд новых театров.

Конкретизируя основные задачи ТЕО Наркомпроса, передовая первого номера «Вестника театра», начавшего выходить 1 февраля 1919 г. в качестве органа ТЕО, подчеркивала два момента — момент академический (направленный на сохранение и раскрытие ценностей театра, полученных в наследие от веков) и момент революционный (направленный к поддержке советского театрального строительства). Журнал указывал и на необходимость согласовать эти два момента, «беря у старого мира его истинно культурное достояние и озаряя это наследие светом нового пролетарского сознания». Театральный отдел Наркомпроса сумел развернуть весьма энергичную деятельность. Планы его на 1918 – 1919 гг. исполнены того же пафоса, огромных масштабов, обобщающих и смелых начинаний, как и планы других культурных и научных учреждений этих лет. Впервые в мировой театральной истории, исходя из официального, государственного признанья культурно-воспитательного значения театра, ТЕО подошло к созданию некоего фундамента театрального строительства с широтой и принципиальностью, немыслимой и неосуществимой в капиталистических условиях. В лице своих многочисленных секций ТЕО стремилось охватить единым планом существеннейшие области театрального строительства. Его репертуарная {128} секция составила списки пьес, рекомендуемых к постановке, и в труднейших условиях типографской разрухи осуществила издание целой серии классической драматургии. Его педагогическая секция выдвинула во всей серьезности проблемы детского театра как орудия воспитательной работы, значительно продвинув вперед то замечательное движение детского театра, которое в дальнейшем стало одним из своеобразнейших и ценнейших явлений советского театрального строительства! Одновременно ТЕО создало целую систему государственных театральных школ, как Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп), Школу актерского мастерства (Шам) и др.

Историко-театральная секция задалась целью создать единую науку о театре, объединив значительные группы специалистов над разработкой «Театральной энциклопедии» и общей театральной картотеки, над собираньем материалов по истории театра в России и над работой в «Театральном университете». Своеобразным ответвлением работы ТЕО оказалась также созданная несколько позднее «секция рабоче-крестьянского театра», развернувшая в Москве чрезвычайно активную деятельность в области массового театра.

И, наконец, если петроградским ТЕО непосредственно был создан всего лишь один театр (Эрмитажный), то на близких к его платформе основах сложился в Петрограде ряд крайне своеобразных театров, в значительной степени определявших ту необычайно интенсивную и напряженную театральную жизнь, которой отмечена эпоха военного коммунизма.

Совершенно бесспорно, что в самых основных и принципиальных предпосылках своих ТЕО и его руководство исходили из правильных установок на овладение всем достояньем культурного наследия, на создание подлинно государственной системы театрального строительства. Но для практического осуществления этих задач руководство ТЕО должно было привлечь к работе своих многочисленных секций театральных специалистов, выходцев из буржуазной интеллигенции. И здесь можно наблюдать упомянутый уже процесс: теоретики буржуазной интеллигенции одновременно и содействовали работе советского культурного начинанья, сами перестраиваясь в процессе работы, и в то же время вносили в деятельность этого начинанья груз своего классово-чуждого, а часто и прямо враждебного миросозерцания.

При анализе работы ТЕО нельзя поэтому упускать из виду личный состав его работников. Заместителем заведующего Петроградским отделением ТЕО состоял В. Э. Мейерхольд (с осени 1918 г. по весну 1919 г.), председателем репертуарной секции — Александр Блок. Под его руководством в секции работали: В. В. Гиппиус, П. П. Гнедич, Ф. Ф. Зелинский, Р. В. Иванов-Разумник, Н. А. Котляревский, В. Э. Мейерхольд, С. Э. Радлов, П. О. Морозов, А. М. Ремизов и В. Н. Соловьев. Во главе исторической секции — П. О. Морозов (члены бюро: В. Н. Всеволодский, В. Н. Соловьев, В. Э. Мейерхольд, В. Н. Княжнин). Педагогическую секцию возглавлял К. Эрберг, и в бюро ее входили представители от научно-теоретической группы (Р. В. Иванов-Разумник, Б. Кушнер), от группы театральных школ (В. Н. Всеволодский, В. Э. Мейерхольд, Ю. М. Юрьев), от группы школьного театра (Н. Н. Бахтин, В. В. Гиппиус). В Москве в те же годы в ТЕО работали Вяч. Иванов, Андрей Белый, В. Брюсов, Г. Чулков и др.

В большинстве своем это буржуазные театральные деятели, мировоззрение которых сложилось в дореволюционные годы, на тех исторических перевалах 1907 – 1909 и 1911 – 1914 гг., о которых мы уже говорили. И именно театральные концепции эпохи реакции в значительной степени воспроизводятся {129} теперь, в годы военного коммунизма, правда, видоизменяясь в новой политической обстановке, в связи с тем расслоеньем, которое вносит пролетарская революция в ряды буржуазной интеллигенции.

Здесь необходимо поэтому сделать некоторое отступление и пристальнее рассмотреть театральные концепции этих эпох (1907 – 1909 гг. и 1911 – 1914 гг.) с тем, чтобы, вернувшись затем к деятельности ТЕО, проследить, как отразились на ней все эти концепции периода буржуазного упадка.

Первый из указанных исторических моментов, в области литературы и театра связанный с расцветом символистских теорий, Ленин характеризовал следующим образом: «Годы реакции (1907 – 1910). Царизм победил. Все революционные и оппозиционные партии разбиты. Упадок, деморализация, расколы, разброд, ренегатство, порнография на место политики, усиление тяги к философскому идеализму; мистицизм, как облачение контрреволюционных настроений. Но в то же время именно великое поражение дает революционным партиям и революционному классу настоящий и полезнейший урок, урок исторической диалектики, урок понимания, уменья и искусства вести политическую борьбу»[[152]](#footnote-153). Но, в то время как партия революционного класса, ведя под руководством Ленина борьбу на два фронта, извлекала из урока «исторической диалектики» искусство вести политическую борьбу, либеральная буржуазия порывает с основными идеями демократии, «с самыми элементарными демократическими тенденциями», решительно поворачивая от «защиты прав народа к защите учреждений, направленных против народа».

Эти реакционные течения ярко проявились в выпущенном в 1909 г. сборнике статей о русской интеллигенции «Вехи», который Ленин назвал «Энциклопедией либерального ренегатства». Усиление тяги к философскому идеализму, мистицизм, как облачение контрреволюционных настроений, — все это проявилось в годы реакции и в области театра. Об этом свидетельствует упомянутая изданная в 1908 г. «Книга о новом театре», где борьба с материализмом и материалистически толкуемым позитивизмом развертывалась на базе театрального искусства, охватывая специфическую область театра в разных ее элементах, от драматурга до актера, режиссера и сценической техники. «Книга о новом театре» явилась манифестом русского театрального символизма, объединившим, правда, далеко не однородные в классовой своей направленности искания художественной интеллигенции, но в общем давшим целый пучок идеалистических, в частности, символистских концепций театра, в которых необходимо выделить основные и ведущие.

К ним в первую очередь относится теория Вячеслава Иванова о «соборном действе», теория «всенародного театра-действа». По мысли Вяч. Иванова, театр «внеположен эстетике»: это некое «всенародное действо», в «соборности» которого исчезает пассивность зрителя. Все зрители становятся участниками коллективного, по существу мистико-религиозного, «теургического» искусства, стирающего грани между актером и зрителем, между сценой и зрительным залом. Драматург такого театра рассматривается как учитель народа, творящий мифы, т. е. некую высшую реальность жизни человеческого духа. При этом «всенародный театр» мыслится отнюдь не как отражение реальной действительности, а как «преображение жизни», т. е. спецификум искусства снимается, искусство заменяет собою жизнь, выступая как некая выше жизни существующая реальность.

{130} Эти теории «мифотворчества» и «соборного действа», строившиеся на учении Ницше о «рождении трагедии из духа музыки», скрепляются славянофильским мессианизмом Вл. Соловьева в особый вид дворянского «народничества», надеющегося на реставрацию феодальной романтики, которая, — в силу особых путей России, минующей капитализм, — должна, якобы создать всенародное искусство большого стиля.

«Всенародное действо» обращено, таким образом, против буржуазного театра как выразителя «критической» культуры буржуазии, по мнению Вяч. Иванова, лишенной религиозной основы. Отсюда поиски всенародного искусства в докапиталистической эпохе, возврат к «мифотворческому» искусству древнегреческой трагедии, в которой Вяч. Иванов видит средоточие религиозно-общественной жизни древности. Защищаемый им символический театр «соборного действия» должен подготавливать «всенародное искусство» будущего. Но на деле эта подготовка к «будущему» сводилась к уходу от конкретной социальной действительности, замыкалась в узкий круг «избранных» посетителей келейного «Башенного театра», находившегося в квартире Вяч. Иванова, где мы встречаем в 1910 г. Мейерхольда, ставящего здесь пьесу Кальдерона «Поклонение кресту» на сцене без подмостков и декораций, убранной цветными материями.

Но этот спектакль в «Башенном театре» — лишь эпизод в той цепи влияний, которая связывает Вяч. Иванова с Мейерхольдом, ушедшим из МХТ для работы над «условным театром» в театре Комиссаржевской (1906 – 1907 гг.). Первые попытки создать «условный театр» проводятся Мейерхольдом еще в «Театре-студии» при МХТ (1905 г.) по плану, подсказанному Метерлинком и Валерием Брюсовым. С программой, обобщающей накопленный опыт практика-режиссера, Мейерхольд выступает в 1908 г. в «Книге о новом театре» (в статье «Театр — к истории и технике»), где он опирается уже не только на Метерлинка и Брюсова, но и на положения Вяч. Иванова.

Продолжая борьбу с реализмом на сцене, выступая против натурализма МХТ, в котором вырос Мейерхольд-актер, Мейерхольд-режиссер подчиняет театр раскрытию символистской литературы, утверждая, что «новый театр» вырастает из литературы, что в «ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература. Чехов написал “Чайку” раньше, чем появился Художественный театр, ее поставивший. Литература создает театр».

Но какая именно литература выдвигается Мейерхольдом? Он определяет «желанный нам теперь во всем своем разнообразии репертуар» следующим образом: «“Балаганчик” Блока, “Жизнь Человека” Андреева, трагедии Метерлинка, пастораль Кузмина, мистерии А. Ремизова, “Дар мудрых пчел” Сологуба»[[153]](#footnote-154). Таким образом, Мейерхольдом выдвигаются наиболее характерные произведения того «литературного распада», который отмечает собой кризис буржуазного искусства России эпохи загнивающего капитализма.

В то же время Мейерхольд мыслит «условный театр» обладающим такой «упрощенной техникой», которая даст возможность ставить Метерлинка рядом с Ведекиндом, Андреева рядом с Сологубом, Блока рядом с Пшибышевским, Ибсена рядом с Ремизовым. Т. е. «условный театр» мыслится одновременно как стоящий над литературой, как обладающий собственными законами чисто театрального порядка, позволяющими охватывать различных по своей идейной направленности драматургов.

{131} Отказываясь от иллюзии, «фиксируя статуарную пластичность», «условный театр», в понимании Мейерхольда, целиком подчинен раскрытию символа. «Действие внешнее в новой драме, выявление характеров, — утверждал Мейерхольд, — становится ненужным. Мы хотим проникнуть *за* маску и *за* действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его “внутреннюю” маску». В этом от Вяч. Иванова идущем понимании театр «должен перестать быть “театром” в смысле только “зрелища”. Мы хотим собираться, чтобы творить — “деять” — соборно, а не созерцать только».

Мейерхольд стоит здесь еще на позициях объективного идеализма, допуская существование «рока», «неизвестности», «неизбежного» и т. п., т. е. некоего мистического, религиозного начала, вскрытию которого и посвящается «условный театр». Начиная работу в императорских театрах в 1908 г., Мейерхольд мыслит в этом символическом плане также и истолкование классиков, напр., истолкование «Ревизора» Гоголя по статье мистика Мережковского «Гоголь и черт». Такого рода театр «не избегает быта, однако, преодолевает его, так как ищет только символа вещи и ее мистической сущности» — утверждает Мейерхольд, указывающий, что подобного рода истолкование классиков «проведет нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм через Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30‑х годов с Гоголем во главе и от него к современности»[[154]](#footnote-155).

Эта опора на старинный театр, на «постоянное возрождение старины», еще в 1908 г. намеченная Мейерхольдом в его статье в «Книге о новом театре», развертывается несколько позднее (в статье «Русские драматурги», относящейся к 1911 г.) в концепцию, которая впоследствии получает наименование «театрального традиционализма». Здесь выдвигаются характерные для всей мейерхольдовской школы понятия «подлинно театральной эпохи» и «подлинно театральных традиций», которые усматриваются в «золотом веке» театров Испании, Италии и Франции XVI и XVII вв., в репертуаре испанских драматургов Тирсо де Молина, Лопе де Вега, Кальдерона и Сервантеса, в репертуаре Мольера и особенно в комедии масок, в итальянской импровизованной «комедии дель арте».

Эта теория возвращения к театру докапиталистической общественной формации, к театру эпохи разложения феодализма и первичного капиталистического накопления, неразрывно связана с отрицанием искусства буржуазии XIX в., с отрицанием всего реалистического буржуазного театра, всего позитивистского мировоззрения буржуазии эпохи промышленного капитализма, и этой своей стороной она смыкается с концепциями «соборного действа» Вяч. Иванова.

Но если в основе теорий Вяч. Иванова и теорий Мейерхольда периода 1907 – 1909 гг. лежал символизм, т. е. стремление создать в сверххудожественной реальности внеположного эстетике «театра жизнеделанья» некую подмену социальной действительности, то к следующему этапу 1911 – 1914 гг. обстановка несомненно изменилась.

Наступала эпоха так называемого «кризиса символизма». Как писал Блок, «вырастало сознанье неслиянности искусства, жизни и политики». Не удовлетворяло более «слиянье всего воедино, что было легко и возможно в мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции, и в мистическом похмелье, которые наступило вслед за нею». Это значило, что на основе блока с дворянством и самодержавием русская буржуазия стремилась к более положительной и «земной» империалистической программе, {132} однако, сохраняя и углубляя черты загнивания, ей присущие. Ал. Блок по-своему весьма образно охарактеризовал эти годы в предисловии к «Возмездию», (написано в 1919 г.):

«Уже был ощутим запах гари, железа и крови, — писал Блок. — Весной 1911 г. П. Н. Милюков прочел интереснейшую лекцию под заглавием “Вооруженный мир и сокращение вооружений”. В одной из московских газет появилась статья “Близость большой войны”… Летом этого года, исключительно жарком, так что трава горела на корню, в Лондоне происходили грандиозные забастовки железнодорожных рабочих… В этом именно году в особенной моде была французская борьба и авиация. Наконец, осенью этого года в Киеве был убит Столыпин…»

Добавим, что в эти же годы начинается новый подъем революционного движения в царской России. Русская буржуазия выходит на последний свой исторический перегон, подготавливая империалистическую войну, русский пролетариат, оправившись после 1905 г., готовится к решительным революционным боям.

В отношении искусства Блок характеризует эти годы так: «1910 год — это смерть Комиссаржевской. Это кризис символизма, о котором тогда очень много писали. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм эгофутуризм и первые течения футуризма»[[155]](#footnote-156).

И действительно, взамен символизма, с его синкретизмом и проповедью выхода за пределы специфики искусства, теперь выдвигаются теории чистого эстетизма и формализма. В литературе это находит выражение в так называемом «акмеизме», проповедующем чистое, «самоценное слово», в театре — во всяческих теориях чистого «театрализованного театра», получающих отражение и во взглядах Мейерхольда на этом новом для него этапе. Мейерхольд отказывается теперь от «примата драматургии». Субъективно-идеалистические взгляды заметно берут верх над религиозно-философскими воззрениями первого этапа его режиссерских работ.

Обосновывая теперь «теорию гротеска» как жанра, представляющего собой «нечто уродливо-странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия», Мейерхольд говорит: «и все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза». И, опираясь на Андрея Белого, Мейерхольд цитирует из его книги «Символизм»: «Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т. е. представления и смену их во времени… *В невозможности справиться с действительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности, в частности, например, стилизации*»[[156]](#footnote-157).

Мысль о гротеске как основном свойстве театра, проводимая Мейерхольдом в эту пору, подчеркивается им и много позднее, когда он дает следующее, крайне показательное по своему итоговому характеру, определение гротеска, говоря, что это «умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта. Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска. Возникнув из гротеска обрядового маскарада, он неизбежно {133} разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия»[[157]](#footnote-158).

Таким образом, теория гротеска открыто объявляла о бессилии искусства «передать полноту действительности». В этом отречении от полноты познания сказывалась философия упадочной буржуазии эпохи империализма, мировоззрение класса, вытесняемого с исторической арены. Для революционного пролетариата «человеческое мышление по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, которая складывается из суммы относительных истин» (Ленин). Здесь же, как и в возрождаемом неокантианцами агностицизме, перед нами пессимистическое признание невозможности справиться с действительностью, которое в конечном счете приводит к утверждению «схематизации», «стилизации» и «искажения природы», провозглашаемых в качестве творческого метода искусства. В этом свете и следует рассматривать связанные с теорией «гротеска» положения, развиваемые в учении Мейерхольда о «вечном балагане», неотъемлемой частью которого объявлялся гротеск. Вместо прежнего театра-мистерии Мейерхольдом теперь защищается театр-«игра», театрализованный театр «маски и балагана», «каботинажа» и «гротеска».

Таким образом, одна часть театрального искусства, его актерский зрелищно-игровой момент, односторонне выделяется, разрастаясь в абсолют, с характерной для идеалистического мышления прямолинейностью и субъективизмом. На этой мировоззренческой основе в последние предреволюционные годы строится практика Мейерхольда, практика его студии и линия его журнала «Любовь к трем апельсинам», в котором поднимается на щит репертуар {134} венецианца графа Карло Гоцци и творчество «мастера гротеска» немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана. Здесь же ведется изучение различных видов итальянской импровизованной комедии, приемы которой преподаются в студии Мейерхольда В. Н. Соловьевым.

С этими же годами связан переход Мейерхольда в императорские театры, где он ставит «Дон Жуана», «Тристана и Изольду», «Маскарад». Социальный смысл этой серии ретроспективно-мечтательных традиционалистских спектаклей характерно подчеркивается той крупнейшей ролью, которую сыграл в их осуществлении такой яркий представитель модернизованной финансовой буржуазии, как М. И. Терещенко, будущий активный министр Временного правительства. Как признает Мейерхольд в своем журнале[[158]](#footnote-159), «только благодаря М. Терещенко была осуществлена постановка “Орфея”»; при его же участии создаются Мейерхольдом в 1910 – 1911 гг. планы реформы балета, выпуска нового театрального журнала и пр. В том-то и дело, что «эстетически-традиционалистский стиль» Мейерхольда этого периода хорошо отражал настроения модернизованной верхушки предвоенной финансовой буржуазии, и притом не только российской, но и западноевропейской.

Но если в творчество Мейерхольда все эти влияния упадочной поздней буржуазии всегда входили как элементы противоречивые, то вполне последовательным, хотя и эпигонским идеологом распада буржуазного театра был Н. Н. Евреинов, сменивший Мейерхольда в театре Комиссаржевской.

Н. Н. Евреинов начал с пропаганды «монодрамы» (1908 г.), т. е. такого рода драматического представления, которое «являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия». Крайний субъективизм приводит в дальнейшем Евреинова к теории «театра, как такового» (1912 г.), где на основе интуитивистской теории Бергсона развертывается учение о «театральности», характеризуемой как «могучий инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам принимаемым извне — образов произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимости природы». Здесь уже «умышленное искажение природы» не довольствуется «схематизацией» действительности, а идет дальше к установлению «видимости природы», к полному субъективистскому произволу, противопоставляющему действительности произвольно создаваемый мир своих образов.

С этой точки зрения в круг театральных явлений включаются «процессии “на оперный лад” — церковные, царские, военные, судебные (“проводка” преступников), свадебные и карнавально-мистические», «театральностью» оказываются как военный быт, так и церковная служба, что ведет к полной ликвидации спецификума искусства.

«Истинное значение театра» раскрывается для Евреинова в «бегстве из плена не им (человеком) санкционированных законов природы» в «другой мир — туда, где царствует не законный произвол космических сил, а наше самодовлеющее “я”, его воля, его законы, его творчество… наш мир, мир нами созданный в душе и нами же воплощенный вовне»[[159]](#footnote-160). Вместе с тем в 1911 г. тот же Евреинов становится идейным вдохновителем возникающего в Петербурге «Старинного театра», наиболее последовательно развернувшего теории стилизаторства и крайнего эстетизма.

### **{****135}** II

И вот весь этот комплекс идеалистических воззрений на сущность и задачи искусства, расцветший в годы реакции и, как сказано, повлиявший также и на взгляды «богостроительской социал-демократической» интеллигенции, — через посредство того же Вяч. Иванова, В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова и их учеников и эпигонов продолжает в новой обстановке воздействовать на теорию и практику строящегося советского театра, образуя основной массив «буржуазного театроведения» в условиях пролетарской диктатуры.

На двух центральных проблемах, разрабатывавшихся в Петроградском ТЕО в 1918 – 1920 гг., можно особенно наглядно показать, как буржуазная художественная интеллигенция вносит груз этих своих концепций в разрешение задач социалистического строительства театра.

Это прежде всего проблема классического наследия, его освоения и критической проработки, а затем проблема массового, «народного театра». Выдвигая задачу раскрытия всех сокровищ искусств для широких масс трудящихся, советская власть, как сказано, опиралась на ленинское учение о культурной революции. Но для буржуазной интеллигенции проблема классического репертуара на советской сцене могла иметь и имела иной смысл. Классики оказывались платформой защиты «искусства для искусства», средством бегства от революционной действительности. Классики рассматривались внеисторически, без вскрытия социальной сущности их произведений, как образцы некоего внеклассового, «общечеловечного» искусства.

Вокруг проблемы классиков в кругу Петроградского отделения ТЕО борются различные течения, имеющие разную классовую окраску.

Александр Блок в качестве председателя репертуарной секции Петроградского ТЕО ведет отчетливую линию на классический репертуар. «В государственных театрах все должно быть готово к исполнению лучшего и необходимейшего, что есть в мировом репертуаре, — пишет Блок, — репертуар государственных театров должен быть классическим; я думаю, что эту тенденцию надо навязывать, надо проводить упрямо и неуклонно, невзирая ни на какие критики, ни на какие неудачи…». Блок считает, что государство обязано поддержать государственные театры даже в том случае, если «будет время, когда “Макбет” пройдет перед пустым залом»[[160]](#footnote-161). Но в устах А. Блока пропаганда классического репертуара прежде всего означала известный уже нам протест против ненавистной ему буржуазно-рантьерской культуры XIX – XX вв. и вместе с тем путь на «горние вершины» искусства, прочь от враждебной социальной действительности. Рассматривая деятельность Большого Драматического театра, на котором особенно сказались воззрения Блока, мы подробнее остановимся на их сущности.

Другое, хотя и соседнее, но все же отличное течение складывается внутри Петроградского ТЕО под знаком «театрального традиционализма», придававшего классикам истолкование, в основных чертах намеченное в дореволюционных концепциях Мейерхольда.

В 1918 г. в репертуарной секции ТЕО этот театральный традиционализм развертывается в своем практическом применении. Статья В. Н. Соловьева {136} «О репертуаре», помещенная в сборнике «Репертуар», полностью стоит на позициях «театрального традиционализма», давая в этом освещении истолкование Пушкина, Гоголя, Лермонтова и Островского, развивая борьбу с реалистическим театром после Островского и одновременно, в поддержку символистов и всех «театральных реформаторов», останавливая свое внимание «на изучении подлинно-театральных традиций староитальянского театра», стремящихся «сообщить русскому театру утраченные им специфически театральные формы». Формалистские предпосылки этой концепции ведут к тому, что она обращается против первых опытов освоения революционной тематики в послеоктябрьской драматургии, отвергая их под флагом защиты формально-художественного качества. Если таким путем делается попытка закрыть двери репертуару, отражающему советскую действительность (поскольку он не укладывался в формы «театрального традиционализма»), то зато эти двери распахивались настежь перед «золотым веком театров Испании, Италии и Франции XVI и XVII вв.» и перед символистами, возрождавшими «ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох».

Делается теперь все это под лозунгом «народного» театра. Теория «театрального традиционализма» и в дореволюционные годы выдвигала понятие «народного театра», внося в его истолкование присущее ей устремление к идейно-примитивному искусству мимов и гистрионов средневековья, «элемент народности» которых прослеживался защитниками данной теории на театральных явлениях эпохи разложения феодализма. С этой точки зрения «народными» объявлялись комедианты аристократической комедии масок Италии XVI – XVII вв. и все так или иначе связанные с ее приемами актерского искусства театры «золотого века Италии, Испании и Франции XVI – XVII вв.». После революции эти тенденции перерастают в своего рода «эстетический демократизм», ориентирующийся якобы на вкусы нового «народного зрителя». Этот «эстетический демократизм» вносит теперь в понимание «народного» театра весьма ощутимую тягу к примитиву и упрощенчеству, которая была уже нами отмечена как характерная для некоторых слоев художественной интеллигенции в эпоху военного коммунизма. Скоморох и жонглер средневековья, странствующий актер-комедиант, цирковой акробат, актер-импровизатор итальянской комедии XVI в., — все это широчайшим образом пропагандируется как подлинные формы «народного театра». Таким образом, под знаком «театрального традиционализма» ведется ориентация советского театра на совершенно неправильно расставленные вехи, прежде всего на деидеологизацию театра и культивирование театрального примитива как некоей «высшей» формы театра, подлежащей «возрождению».

«Пусть же строгие защитники психологической мотивации в театре поймут, — писал В. Н. Соловьев, — что в прыжке артиста эстрады столько же искусства, сколько его имеется в чтении любого монолога артистом театра трагедии или высокой комедии»[[161]](#footnote-162). Справедливое намерение защитить «малые формы» от пренебрежения обращается при такой установке на примитив в борьбу с идейно насыщенным театром и граничит с ликвидацией театра как носителя идеологии, смыкаясь с отрицанием культурного наследия, от которого при таком подходе не остается ничего, кроме «прыжка» мима-акробата.

На этой почве происходит смычка и с реакционными теориями, усматривающими «подлинный» театр в скоморошьих играх и обрядах «языческой {137} Руси» (Н. Н. Евреинов, В. Н. Всеволодский) и с формалистскими концепциями Виктора Шкловского, также выступившего в эту пору на защиту шпильманов и скоморохов средневековья. До каких пределов доходила эта тяга к примитиву, свидетельствуют выдвигаемые в это время требования «циркизации театра». «Чем больше театр станет присматриваться к цирку, тем явственней осознает он свой дальнейший путь, — пишет современный критик. Станет сразу понятно, что пресловутая “театрализация” театра заключается ближайшим образом в его “циркизации”, в его реконструкции по образцу и принципам искусства арены»[[162]](#footnote-163). Те же идеи легли в основу работы ряда театров, как это мы увидим ниже.

На ряду с пропагандой «цирка», как якобы подлинно «народного» вида зрелищных искусств, тенденции к примитивизму в понимании народного театра нашли свое выражение также в пропагандировании мелодрамы и водевиля как неких «ведущих жанров» «народного театра». Настаивая на классике для государственных (б. императорских) театров, Александр Блок иначе смотрит на репертуар Коммунального театра (б. Народного дома). Наблюдая публику Народного дома, с увлечением воспринимающую мелодраму Невежина и слушающую актеров-эстрадников театра миниатюр, Блок ставит вопрос: «А надо ли убирать актеров театра миниатюр с легким налетом сальности?» и отвечает: «Нет, пока решительно не надо. В публике мы имеем дело с людьми взрослыми, озлобленными бесконечно суровой жизнью многих лет, ищущими отдыха и простого развлечения. Надо, чтобы в репертуаре было много просто развлекающего, без всяких “культурно-просветительных оттенков”»[[163]](#footnote-164). В устах Блока такие высказывания являются своеобразным проявлением все того же «скифства», все того же утверждения, как чего-то положительного, некультурных навыков массового зрителя.

Следуя подобным же установкам, Отдел театров и зрелищ в начале 1919 г. объявил конкурс на мелодраму, наметив следующие его условия: «Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме — на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц — желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии и антипатии к тому или иному герою. Желательно, чтобы в текст мелодрамы были введены хоровые песни, куплеты, дуэты и пр.»[[164]](#footnote-165)

Разъяснение причин, побудивших Отдел театров и зрелищ признать за мелодрамой большее значение в смысле воздействия на массы, можно найти в статье А. В. Луначарского «Какая нам нужна мелодрама»[[165]](#footnote-166). Автор статьи опирается на Ромен Роллана, заявившего в книге о «Народном театре», что {138} будущее народного театра связано с новым развитием мелодрамы. Эта точка зрения всецело поддерживается и А. В. Луначарским, предлагающим «встать на путь сочинения новых мелодрам и использовать при этом особенности мелодрамы, как то: хороший захватывающий сюжет, громадную определенность характеристик, ясность и точную выразительность ситуации и способность вызывать единое и целостное движение чувств: сострадание и негодование; связанность действия с простыми и потому величественными эстетическими положениями, с простыми и ясными идеями». У сторонников «театрального традиционализма» и «вечного балагана» пропаганда мелодрамы приобретала однако несомненно реакционный характер. Здесь как мелодрама, так и малые сценические жанры являлись приемлемыми и желанными как некое вместилище «шуток, свойственных театру», позволявшее ввести весь аппарат циркачества, пародийных выходов клоуна и т. п. приемы «игрового» театра, давать сочетание «величественного» и «смешного» на материале приключенчески-детективной мелодрамы. Так в практическом осуществлении буржуазных теоретиков ТЕО формула «классического репертуара» и так называемого «народного театра» приобретает черты театрального традиционализма и идейного примитивизма.

### III

В контексте со всем этим чрезвычайный интерес представляют «репертуарные списки», выпущенные Петроградским ТЕО и опубликованные во «Временнике ТЕО НКП» с указанием, что перечисленные пьесы рекомендуются «для постановки на сцене народных театров». Не трудно убедиться, что на ряду с отбором классиков, имеющих бесспорное художественно-социальное значение в культурном строительстве пролетарской революции, проводится и отбор иного порядка, тесно соприкасающийся с тем репертуаром, который был отобран буржуазией в период политической реакции 1907 – 1912 гг.

В этих репертуарных списках мы найдем весь «золотой век театров Испании, Италии и Франции XVI – XVII вв.», столь ценимый по указанным выше соображениям Мейерхольдом и его сотрудниками. Из испанского театра для сцены народных театров рекомендуются Кальдерон («Жизнь есть сон», «Стойкий принц»), Лопе де Вега, интермедии Сервантеса, три пьесы Тирсо де Молина («Дон Хиль», «Осужденный за неверие», «Севильский обольститель») — весь репертуар, теоретически и практически популяризованный Мейерхольдом и его единомышленниками в 1908 – 1912 гг. Из итальянского театра на ряду с «Трактирщицей» Гольдони рекомендуются три пьесы Гоцци — этого кумира «студии Доктора Дапертутто» («Турандот» «Женщина-змея» и «Любовь к трем апельсинам»). Из французского театра на ряду с классиками трагедии XVII в. (Корнель, Расин), дается рекомендация двенадцати пьесам Мольера, причем характерно, что в списке мольеровских пьес отсутствуют «Тартюф» и «Мизантроп», наиболее идейно-насыщенные и социально полновесные, но зато налицо его фарсы и комедии-балеты, максимально развивающие игривую и зрелищную театральность («Мнимый больной», «Летающий доктор», «Проделки Скапена», «Жеманницы» и др.). Из пьес Гауптмана названа лишь одна мистическая «Ганнеле», в то врем: как социальная драма «Ткачи» отсутствует.

Отбор пьес русского репертуара характеризуется, с одной стороны значительным местом, которое уделено классикам (Гоголь, Грибоедов, Пушкин, {139} Лермонтов, Островский), с другой — явным «снятием» Чехова (назван лишь «Вишневый сад»). Горький представлен всего двумя пьесами («Мещане» и «На дне»). Зато репертуар символистской драматургии, пропагандированный в свое время Мейерхольдом и единомышленниками его, развернут очень широко. Здесь и Леонид Андреев («Жизнь Человека»), и Алексей Ремизов с тремя «народными» пьесами («Бесовское действо», «Иуда, принц Искариотский» и «Действо о Георгии Храбром»). А в числе пьес, изданных ТЕО, имеется пьеса третьего крупнейшего драматурга-символиста — Ф. Сологуба — «Узор из роз».

Далее — широкий список мелодрам, водевилей и «народных» примитивов, весьма недалекий от тех установок, которые были даны дворянско-буржуазным идеологом «народного театра» Иваном Щегловым в его книге «Народ и театр». Французские мелодрамы, рекомендованные Щегловым, перечисляются полностью («Воровка детей», «Два подростка», «Две сиротки», «Парижские нищие», «Тридцать лет или жизнь игрока», «Материнское благословение» и др.). Здесь же находим «Мельника-колдуна» Аблесимова, «Старого математика» Андреева, водевили Каратыгина («Булочная», «Дон Кихот», «Школьный учитель»), «Ворону в павлиньих перьях» и «Заколдованного принца» Куликова, «Простушку» Ленского — все это переносится из списков Щеглова. Но в особенности характерен для упрощенческих тенденций, проникавших в ТЕО, выбор «солдатских» пьес Погосского «Жареный гвоздь», «Дедушка домовой», «Не способный человек», которые его ревностный пропагандист Щеглов причислял «к разряду развеселых народных шуток», и, наконец, как завершение ставки на примитив, в списке выступают и «пьесы, созданные самим народом»: «Царь Максимилиан», «Шлюпка», «Барин», «Мнимый барин», «Лодка», «Барин и приказчик».

Так эти рекомендательные репертуарные списки, на ряду с полезной и ценной пропагандой классиков, несли в советский театр также и упадочные тенденции реакционной художественной интеллигенции и, в частности, укрепляли на практике идеалистическую концепцию «народного театра» примитивов.

Лозунг «народного театра» проводился в ТЕО не только в том истолковании, которое давалось традиционалистами, но и шире, в свете тех теорий символистского театра, которые полнее всего были развернуты Вяч. Ивановым. В этот период Вяч. Иванов работает в Московском ТЕО, выступая с докладами на съезде рабоче-крестьянского театра, пропагандируя на новой основе старые свои мысли о «соборном действии», о возрождении хорового начала, о театре как богослужении и т. п. Влияние Вяч. Иванова на петроградских театральных работников также весьма ощутимо, и, например, теория «мифотворчества» поддерживается в 1919 г. Мейерхольдом, пытающимся соединить ее с новыми задачами рабоче-крестьянского театра. Принимая работу своих учеников по Курсам мастерства сценических постановок, {140} Мейерхольд предлагает им «проработать схемы спектаклей, создаваемых усилиями коллективов, в составе которых дружно объединяются постановщик нового рабоче-крестьянского театра и новые актеры», добавляя, что «новые схемы должны затронуть моменты творческой самодеятельности масс и пути нового театра к расцвету мифотворчества и подлинной импровизации»[[166]](#footnote-167).

Но преимущественное влияние теорий «соборного действа» Вяч. Иванова сказывается на Пролеткульте, на разработке проблем самодеятельного театра, массовых празднеств в их соотношении к театру. Более подробное рассмотрение этих влияний будет сделано в соответствующих главах. Сейчас же необходимо указать еще на концепцию В. Н. Всеволодского-Гернгросса, развивающего внутри ТЕО Наркомпроса свою теорию театра как «действования», образованную путем упрощения теории «всенародного» «соборного действа» Вяч. Иванова и слияния ее с евреиновской теорией «театра как такового» и «театра для себя».

Еще в начале 1919 г., выступая с докладом на городском совещании работников рабоче-крестьянского театра, В. Н. Всеволодский доказывал, что «нужно создать такой театр, в котором народ не оставался бы лишь пассивным зрителем, а соучаствовал бы в творчестве», что «русский народ в своем прошлом стремился сам создать такой театр, — таковы, например, народные празднества в ночь на Ивана Купала, праздник в честь бога весны, хороводы и т. д., — но дальнейшему развитию этого театра мешали разные иноземные влияния. Со времени императрицы Елизаветы Петровны русский театр стал порабощен французским театром, в каковом положении он находится до настоящего времени и потому чужд, духу русского народа. Театр должен быть не для зрителя, а для себя. Что же нужно дать народу, чтобы театр им был принят, как родной? Никакие “Ревизоры”, никакие Островские тут не помогут. Народу нужно создать театр из его культовых обрядов, которые он справлял. В основу будущего деревенского театра нужно поставить хороводное действо. Тот же театр, который существует теперь, уже изжил свой век и народу он не нужен и не интересен»[[167]](#footnote-168).

Здесь доведены до предела реакционные тенденции снятия специфики искусства и подмены социальной действительности «сверххудожественной, реальностью», с одной стороны, и пропагандой крайнего примитивизма, выдаваемого за «народный» театр, с другой.

Вся эта довольно противоречивая, как видно, теоретическая платформа отнюдь не оставалась только теорией. Многое из этих теоретических установок легло в основу работы театров, как, например, театра «Народной комедии», Эрмитажного театра, «Театра-студии», Экспериментального театра Всеволодского, в основу работы ранних красноармейских театров и вообще художественной работы в Красной армии в эпоху военного коммунизма, в частности так, как она развертывалась в Петрограде.

Теоретическая платформа Петроградского ТЕО подверглась критике прежде всего со стороны так называемых «коммунистов-футуристов», представитель которых Б. Кушнер выступил с «докладной запиской к проекту положения о научно-теоретической секции ТЕО». «Отвергая решительно те соображения, которыми руководствовалась секция в своей деятельности до настоящего времени, считая их буржуазно-метафизическими и эклектичными», {141} Кушнер предлагал реорганизовать секцию из «научно-теоретической» в «научно-идеологическую», в ближайшие задачи которой он включал «научно-диалектическую критику буржуазных эстетических учений, выявление буржуазно-классового характера господствующих в искусстве воззрений, борьбу с мещанскими утопиями социал-демократического жанра»[[168]](#footnote-169). Критика ТЕО велась и со стороны пролеткультовцев, в частности со стороны П. М. Керженцева. Но резкое отрицание культурного наследия, — с одной стороны, присущее футуристам, с другой стороны, пролеткультовцам и крайней «левой» рабоче-крестьянского театра, — лишали эту критику твердых методологических позиций.

Письмо ЦК РКП (б) о пролеткультах, решительно осудившее антимарксистские буржуазные взгляды, прививавшиеся сторонниками идеалистической философии пролеткультам под видом «пролетарской культуры», в то же время давало и критическую оценку деятельности Наркомпроса в области искусства: «ЦК вместе с тем отдает себе отчет в том, что и в самом Наркомпросе в области искусства до сих пор давали себя знать те же самые интеллигентские веяния, которые оказывали разлагающее влияние в пролеткультах. ЦК добивается того, чтобы и в Наркомпросе были устранены указанные буржуазные веяния»[[169]](#footnote-170). Раскрывая, в чем именно заключались эти буржуазные интеллигентские веяния, письмо ЦК указывает, что «те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 г. и несколько лет (1907 – 1912 гг.) занимали умы “социал-демократической” интеллигенции, упивавшейся в годину реакции богоискательством и различными видами идеалистической философии, — эти же самые взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции пытались теперь привить пролеткультам».

Это положение всецело подтверждается и разобранным выше материалом театральных эстетических концепций, воздействовавших на работу Петроградского ТЕО. Здесь мы также неоднократно встречались с различными видами идеалистической философии, расцветшей в годы реакции, которые в замаскированном виде, прикрываясь в первую очередь лозунгом «народного театра» и искажая идею использования классического наследия, проводились в ТЕО группами буржуазной художественной интеллигенции.

Письмо ЦК РКП (б) о пролеткультах подготовило последующий сдвиг в работе ТЕО осенью 1920 г., когда опубликованные в это время «тезисы об основах политики в области искусства» (за подписями А. В. Луначарского и Ю. Славинского) подчеркнули необходимость остро критического отношения к сохраняемому художественному наследству. Очень скоро последовала ликвидация {142} Центротеатра и ТЕО, функции которых были переданы в Художественный отдел Главполитпросвета и получили здесь иное разрешение в следующем, восстановительном периоде.

Подводя итоги теоретической работе ТЕО, в частности же его Петроградского отделения, можно сказать, что проблема создания театра коммунистической пропаганды на практике вытеснялась буржуазными интеллигентскими веяниями, опиравшимися на идеалистическую философию эпохи реакции. Но все же и на этом первом этапе достигнуты были бесспорные результаты по чистке буржуазно-помещичьего театрального наследия. При всех отмеченных нами недостатках, репертуарные списки Петроградского ТЕО в основном держали курс на ценный художественный репертуар, хотя и не с такой решимостью и последовательностью, как этого требовали задачи культурной революции. Следует подчеркнуть также, что и те части репертуара, которые попали в списки ТЕО из материала, отобранного буржуазной интеллигенцией в годы реакции, находили свое сценическое истолкование после революции не в «башенных» и «старинных» театрах замкнутого круга богоискательской и эстетской интеллигенции, а на больших сценах массовых театров, наполнявшихся новой зрительской массой трудящихся, красноармейской и рабочей аудиторией. Это не могло, конечно, не сказаться и на характере истолкования пьес, терявшем в процессе роста влияния нового рабочего зрителя свою прежнюю символистско-эстетскую окраску. Процесс расслоения интеллигенции также вел к тому, что передовые ее слои, сближавшиеся с пролетарской революцией, перестраивали и свое сценическое мастерство, подчиняясь новому идейному содержанию, которое раскрывал им Октябрь. Об этом говорят, например, две различные редакции, которые дает Вахтангов в истолковании типичной пьесы символического театра — «Чуда святого Антония» — до и после Октябрьской революции, и многие другие явления последующей эпохи.

## **{****143}** Глава пятая Театры старого наследия

### I

Приступая непосредственно к театрам эпохи военного коммунизма, мы разделим их на три группы: 1) театры «старого наследья», 2) театры, организованные советской властью, в основном выражавшие движенье к пролетариату кадров буржуазной художественной интеллигенции, при наличии элементов распада мировоззренья этой интеллигенции и 3) рабочий и красноармейский массовый театр.

Разумеется, такая классификация очень условна. Ряд театров «старого наследья» настолько врос уже в первые годы военного коммунизма в систему советских культурных учреждений, что грань между ними и театрами второй, например, группы совершенно стерлась. Между театрами второй и третьей групп также нет резкой границы, так как и в последних влиянье буржуазной интеллигенции было достаточно сильно, так же как, наоборот, воздействие пролетарских сил не могло не сказаться на всех группах театров. Помня об этой условности, перейдем к первой главе, к театрам «старого наследья».

В группе императорских театров, составлявших в Петрограде ценнейшую часть театров старого наследья, мы в первую очередь остановимся на Государственном театре драмы — б. Александринском театре.

В идейно-художественном отношении Александринский театр уже к началу Февральской революции представлял собою очень противоречивый и притом явно находившийся в состоянии распада организм. Старый пласт буржуазно-дворянского реализма, представленный в этом театре классикой Грибоедова, Гоголя, Островского и такими актерами, как В. Н. Давыдов, {144} Н. С. Васильева, или К. Н. Яковлев, был размыт позднейшими наслоениями буржуазно-обывательского, «неврастенического» репертуара и такими проявлениями идеологии модернизованных групп империалистической буржуазии, как эстетический театр Мейерхольда («Дон-Жуан», «Стойкий принц», «Маскарад»). И все это — в условиях ограничительной опеки ведомства императорского двора, военно-придворной бюрократии поздней империи.

Октябрьская революция до чрезвычайности усилила центробежные силы в Александринском театре. О яростной классовой борьбе, бушевавшей в театре вокруг вопроса «признанья» Октября, речь уже шла. Совершенно несомненно, что линия, взятая Александринской труппой в обстановке первых побед Октябрьской революции, могла бы привести театр к окончательному распаду. И так же несомненно, что только последовательная охранительная политика советского государства, именно активно-охранительная политика, имевшая целью укрепить театр не только против бурь извне, но и против разложения изнутри, привела к тому, что громадный корабль этого идейно-дезориентированного, раздираемого противоречиями театра, в конце концов, при поддержке здоровых сил внутри театра, смог крепко включиться в общий фронт советской культурной работы.

Одним из методов проведения этой охранительной политики явилась установка на классику, взятая Наркомпросом по отношению к Александринскому театру, как и по отношению к Малому театру в Москве. Установка эта, с одной стороны, служила задачам освоения миллионными массами пролетарского зрителя действительно великих ценностей культурного наследия, с другой же стороны, она содействовала самому театру в очищении от пережитков мещанского и упадочнического театра, от «мещанской пошлости и интеллигентской скуки», в укреплении действительно ценных элементов старого наследия в его творческой практике.

И бесспорно, что репертуар Государственного театра драмы даже уже в 1918 г. стоит на несравненно большей качественной высоте, чем в течение ряда предшествующих десятилетий. Уже в 1918 г. здесь из недели в неделю идет «Ревизор», заново ставится «Горе от ума», в репертуар входят одна за другой двенадцать пьес Островского — явление небывалое в истории этого театра. Одновременно впервые появляется здесь запретный прежде для казенной сцены репертуар Горького: в 1918 г. театр ставит «На дне».

Но все же слишком основательно успел растерять театр культурные традиции своего прошлого, чтобы классическая драматургия восходящей буржуазии смогла стать действительно определяющей в его репертуаре. «Поруганный» и «Сестры Кедровы», «Тот, кто получает пощечины» и «Профессор Сторицын» продолжают еще сохраняться в репертуаре.

Дальнейшая активизация работы над классикой наблюдается к сезону 1918 – 1919 гг. Но упор делается не на традиционную для Александринского театра русскую, а на западноевропейскую классическую драматургию («Вильгельм Телль», «Женитьба Фигаро», «Заговор Фиеско»), и сами спектакли ставятся в приемах того же традиционалистского эстетизма, как и в Большом Драматическом театре, под несомненным воздействием которого этот репертуар утверждается на Александринской сцене. В осуществление этого репертуарного цикла участвует по преимуществу группа художественных сил театра, и прежде связанная с традиционалистски-эстетными работами Мейерхольда в Александринском театре (режиссер Н. В. Смолич и др.). В отборе классических произведений, при кажущемся репертуарном эклектизме, ощущается некая определенная линия, линия на своего рода «буржуазный либерализм». Выбираются «Заговор Фиеско», «Вильгельм Телль», {146} «Женитьба Фигаро», — драматургия буржуазной революции. Да и в репертуаре современных пьес наблюдаются такие же тенденции отбора, и не случайно, что в репертуаре 1918 – 1920 гг. чуть ли не на первое место выходят розово-либеральные исторические хроники П. П. Гнедича «Холопы» и «Декабрист».

Будучи, однако, отмеченной несомненной двусмысленностью и противоречивостью, легко становясь глубоко реакционной в обстановке пролетарской диктатуры, вся эта буржуазно-либеральная репертуарная линия могла выражать и часто выражала стремление реакционной части театра уйти от окружающей действительности в отвлеченный мир высокой трагедии, — стремление, которое, как сказано, являлось исключительно характерным для мировоззрения значительной части художественной интеллигенции в годы военного коммунизма. Более того, можно сказать, что абстрактный либерализм драматургии Бомарше и Шиллера с ее проповедью «общечеловеческой», «внеклассовой» свободы и справедливости подчас служил для реакционной части театра и публики средством выявленья классово-враждебных пролетарской революции настроений. Тираноборческие речи республиканца Веррины в «Заговоре Фиеско», тирады Фигаро «о свободе печати» в комедии Бомарше, так же как и монолог маркиза Позы о свободе совести в поставленном Большим Драматическим театром «Дон-Карлосе», — все это могло вызывать и вызывало оппозиционные демонстрации в реакционной части зрительного зала и содействовало выражению буржуазно-интеллигентского протеста против классовой практики эпохи военного коммунизма.

Так отнюдь не просто академической, а, наоборот, политически весьма активной и притом противоречивой, двойственной становилась установка на классику в б. Александринском театре. Рассматриваемая под этим углом зрения постановка «Заговора Фиеско» с ее монументальными перспективами романтических декораций художника О. К. Аллегри, напомнивших современному критику перспективы Гонзаго, объективно находила свое продолжение уже в явно реакционном, упадочном «Рыцаре Ланвале» Штуккена, поставленном в 1918 г. как выражение тенденций наиболее реакционной части театра.

На ряду с этой политически противоречивой установкой на классику сквозь репертуар театра (в особенности в первые послеоктябрьские годы), проходит также своеобразная демократическая линия, выражавшая очень беспомощные и путаные стремления по-своему передовой части труппы осмыслить свое отношение к конкретным задачам пролетарской революции. Линия эта представлена главным образом тремя спектаклями: «Над землей» Татьяны Майской, «Петром Хлебником» Льва Толстого и «Светлым богом» Д. Айзмана.

Пьеса Татьяны Майской, написанная еще задолго до революции, представляла собой очень поверхностную, сантиментально-эротическую мелодраму с либеральным оттенком и интеллигентскими разговорами о грядущем социализме. И то, что постановка ее воспринималась театром (да и не только театром) как боевой революционный акт, то, что она приурочивалась к первой годовщине Октября и вызвала резкое обострение классовой борьбы внутри театра, характеризует и субъективно-лояльные намеренья автономного Временного комитета, осуществившего эту постановку, и идейное убожество и политическую дезориентированность даже наиболее передовой части театра.

Несравненно квалифицированнее по художественному выполнению и сложнее по классовому содержанию была постановка «Петра Хлебника»,

{147} Этот посмертный драматический отрывок Льва Толстого, впервые опубликованный Чертковым в начале 1918 г., давал характерный для круга идей Толстого образ богача, отрекающегося от земных благ, кающегося, раздающего именье нищим и умирающего в сознании блаженного очищения от житейских грехов. Идея эта нашла живой отклик в части интеллигенции, потрясенной пролетарской революцией и на путях непротивления, самоотречения и покаяния жаждавшей найти потерянное внутреннее равновесие и как-нибудь примириться с действительностью. Именно так восприняла пьесу Толстого и именно поэтому ухватилась за нее часть труппы Александринского театра. Вот как об этом вспоминал впоследствии Д. Х. Пашковский, один из активнейших работников Временного комитета театра: «Тогда шли страшные реквизиции. Дело касалось матрацов для армии. Приходит И. М. Уралов (выдающийся артист Александринского театра), говорит: “Ну, братцы, какую я пьесу достал! Читал, плакал всю ночь. Надо поставить! Все стонут о реквизициях, а ведь столько тут радости: отдать, что можно от себя. Надо доказать им: несите сами! Покажем это, хотя бы в религиозном освещении”. Уралов прочел нам пьесу, — рассказывал Д. Х. Пашковский, — он плакал, и мы все с ним». Воспринятая столь своеобразно, пьеса была поставлена на правах первой программной новой постановки примирявшегося с советской властью и «кающегося» Александринского театра. 8 апреля 1918 г. состоялась премьера спектакля, шедшего в декорациях Головина и в постановке В. Э. Мейерхольда. Сочетание этих больших художников, в последний раз совместно работавших для Александринского театра, создало спектакль, исполненный строгого аскетизма и вместе с тем тоски по красочной живописности, своеобразный ответ на поставленный этими же художниками {148} годом ранее «Маскарад». Статуарные фигуры измученных «нищих» на фоне исключительного по интенсивности и великолепию красок «восточного базара» в четвертой картине — вот зрительный образ, лучше всего передающий, основную настроенность «покаянного спектакля». Отпечаток толстовства, которым был отмечен этот спектакль, занимает свое особое место в многообразном спектре отношений художественной интеллигенции к пролетарской революции.

Столь же характерной и столь же наивной попыткой лояльной части труппы осмыслить свое отношение к действительности явилась постановка «Светлого бога» Д. Айзмана. Пьеса Айзмана, напечатанная еще в 1908 г., представляла собой второстепенный перепев богоискательских и богостроительских тенденций растерявшейся после первой революции: буржуазной интеллигенции. Она разрабатывала легенду о некоем Альгаморе, религиозном реформаторе и псевдомессии в Испании XIV века. Передовой частью труппы пьеса была истолкована как высокопроблемное выраженье религиозного свободомыслия, и самая постановка ее, приуроченная к Октябрьским торжествам 1919 г., должна была быть компенсацией за отвергнутую театром из-за «Грубого и кощунственного атеизма» «Мистерию-буфф» Маяковского, предложенную в свое время Александринскому театру Мейерхольдом.

«Светлый бог» Айзмана и «Мистерия-буфф» Маяковского — вот полюсы идейного расслоения стремящихся к сотрудничеству с революцией групп художественной интеллигенции! И опять-таки всю глубочайшую идейную дезориентированность даже той части Александринского театра, которая стремилась быть передовой, доказало то, что, поставленный с необычайными трудностями, в пышных декорациях М. П. Бобышева, с хором, оркестром и балетом, «революционный» спектакль этот на следующий же день после премьеры был снят по настоянию руководящих организаций как пропагандирующий «вредную мистику».

С такими противоречиями подвигалось вперед дело идейной перестройки театра. Процесс этот еще усложнялся отсутствием Твердого художественного руководства и постоянной сменой руководителей. Сперва художественное руководство пытался осуществлять автономный Временный комитет, затем (с марта 1919 г.) художественным руководителем избирается артист Аполлонский (режиссура актеров вообще характерна для этого периода «художественной демократии»), с начала 1920 г. зав. художественной частью театра (уже по назначенью) становится режиссер Н. В. Смолич, осуществивший попытку «эстетической линии», в частности, поставивший «Заговор Фиеско», и, наконец, с июня 1920 г. руководителем театра становится Е. П. Карпов. Приход Е. П. Карпова, ушедшего из Александринского театра в 1917 г., в пору самого ожесточенного контрреволюционного саботажа театра и притом вынужденного уйти после провала этого сопротивления, как бы знаменовал собою тот тупик, перед которым очутился театр в преддверии новой экономической политики. Высвобожденье из-под бюрократическо-чиновничьей опеки театральной дирекции и бурные для театра события первых лет революции на время развязали некоторые наличествовавшие в труппе силы и привели к несомненному оживлению жизни театра в первые послеоктябрьские сезоны. Но в театре, ослабленном долголетним идейно-художественным кризисом, не хватило сил, чтобы подняться до действительного понимания культурных задач пролетарской революции. Снова стали преобладать настроения реакции, питаемые оживленьем классово-реакционных элементов в стране в преддверии новой экономической политики. Выраженьем всех этих тенденций и явилось возвращенье {149} Е. П. Карпова, сразу же ознаменовавшееся рецидивом того мещанско-обывательского, упадочнического репертуара, с борьбы против которого начал свое существование советский Александринский театр. В программах, сначала под фирмой «внеплановых» спектаклей, а затем и окончательно оседая в текущем репертуаре, снова запестрели такие пьесы, как «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева, «Дети Ванюшина» Найденова, «Выгодное предприятие» Потехина и т. д. Даже в подборе классических спектаклей стирается теперь та буржуазно-либеральная линия, которая становилась характерной для первых сезонов театра.

В это же время — но еще как случайно наносное явление — появляется перенесенный со сцены другого театра (Малого Драматического) «Фауст и город» А. В. Луначарского (постановка Н. В. Петрова), который при всей своей абстрактной революционности, раскрытой к тому же в приемах схематического символизма, все же указывал дорогу к сотрудничеству с советской драматургией, по которой и пошел в дальнейшем театр.

Но в целом на исходе эпохи военного коммунизма Александринский театр находился в идейном и художественном тупике.

Какие же силы позволили театру пережить тяжелый кризис и после еще многих лет идейно-художественных перепутий окрепнуть в новом качестве советского театра? Выше уже отмечалось, что активно-охранительная политика Наркомпроса, терпеливо не терявшего надежду на возможность перестройки этого театрального организма, сыграла исключительную роль в поддержке театра на крутых поворотах его существования. Но важно также установить те внутренние ресурсы, которые помогли театру, не погибнув как художественный организм, перевалить через пропасти глубочайшего идейно-художественного кризиса.

{150} Значительную роль в этом сыграла чисто профессиональная выдержка большого и старого театрального организма. Она позволила провести труднейшие в организационно-производственном, бытовом и материальном отношении сезоны, ни разу не сорвав спектакля, она удержала труппу от физического распада и, в связи с укреплением всего хозяйства страны, помогла снова собрать в Александринском театре почти все его ценные творческие кадры.

За время бурной перестройки театра в первые послеоктябрьские годы из него ушел ряд актеров, в творчестве которых ярче всего концентрировались упадочные, эстетски-формалистские напластования (Е. Н. Рощина-Инсарова, Н. Г. Коваленская, М. А. Ведринская). Труппа пополнилась рядом представителей реалистической традиции актерской игры, в ряду которых едва ли не на первое место стала выдвигаться незадолго до революции вступившая в Александринский театр Е. П. Корчагина-Александровская. В основе художественного мировоззренья этих актерских кадров лежало хотя и наивно-позитивистское отношение к действительности, но все же не тот, — граничивший то с мистицизмом, то с крайним агностицизмом, — субъективный идеализм, который был характерен для ряда театров буржуазного упадка. Эти скрытые в актерской культуре театра силы, которые в конце концов и составляли его основное «культурное наследье», в значительной мере очищенные в итоге охранительной политики советской власти от напластований упадочной обывательщины, обогащенные техническими достиженьями других советских театров, накапливая новый художественный опыт и перестраиваясь под воздействием социалистической перестройки страны и под непосредственным влияньем советской драматургии, — помогли, в конце концов, давно уже тяжело больному театру выйти на дорогу пусть медленного и зигзагообразного, но все же бесспорного продвижения вперед. Переплавившись в огне революционной перестройки, старый Александринский театр, в ряду других театров, постепенно включился в социалистическую культурную революцию, осуществляющуюся в советской стране.

### II

Совершенно особое место среди театров дореволюционного Петрограда, перешедших в качестве старого наследия к пролетариату, занимали «театры для народа». Быстрый рост этого рода театров начался на рубеже девяностых и девятисотых годов, в период бурного подъема пролетарского революционного движения, заставившего разные группы господствующих классов по-разному, но с гораздо большим интересом, чем ранее, заняться попытками воздействия на культурную жизнь демократических, мелкобуржуазных и пролетарских масс.

Здесь можно установить в основном три идейные линии.

Первая, проводящая активные тенденции военно-феодального патриотизма, организационно осуществлялась через театры и сады Общества попечительства о народной трезвости, находившегося, как и водочная монополия, в ведении министерства финансов и возглавлявшегося принцем Ольденбургским. Идеологи этого направления, по-своему учитывая специфику демократического зрителя, пришли к необходимости специфического стиля и специфического репертуара для «народных театров». Но, осуществляя свои классовые цели, они видели эту специфичность по преимуществу {151} в некоем «простонародном», примитивном и феерическом и в репертуаре черносотенно-пропагандистских, солдатских спектаклей, главным образом на историко-батальные сюжеты. Крупнейшим и характернейшим выразителем этой линии в Петрограде являлся «Народный дом имени Николая II», или, точнее, драматический театр Народного Дома (оперный театр того же Народного дома не имел ничего общего ни с этой линией ни с осуществлявшим ее руководством, находясь в эксплуатации частновладельческой антрепризы А. Р. Аксарина).

Вторая линия опиралась на более или менее передовые слои промышленной буржуазии, не в меньшей степени, чем крепостническое самодержавие, заинтересованные в своем влиянии «на народ» через посредство театра. Идеологи этой линии могли числить среди своих родоначальников самого А. Н. Островского, еще в 1882 г. в поданной на имя Александра III «Записке об устройстве в Москве Русского народного театра» писавшего: «русский театр в Москве, главным образом, нужен для купечества; купцы его и берутся выстроить, они будут в нем хозяевами, они знают, что им нужно… Театр этот будет истинной отрадой для простой, свежей русской публики»[[170]](#footnote-171). На исходе девяностых годов эти идеи в Петрограде пытались осуществить бумажные фабриканты Варгунины и владельцы металлических заводов Чекуш в Галерной гавани, основавшие (при характерном участии петербургского градоначальника Грессера) «Василеостровский театр для рабочих». В последние годы перед империалистической войной особенно усилилось строительство подобных театров, организованных в это время на заводе Речкина, на текстильной фабрике Торнтон и на ряде других петроградских заводов. В отличие от театров военно-крепостнической линии, с этими фабрикантскими театрами связывали свою работу многие представители буржуазной художественной интеллигенции. Идеологи этой линии отрицают особую специфичность «народного театра», подменяя это и без того крайне расплывчатое понятие — понятием о «театре всенародном». Они, в полном соответствии с общим мировоззрением этих групп художественной интеллигенции и стоявшей за ней буржуазии, воздерживались от прямого агитационно-политического воздействия на зрителя. Они отрицали поэтому и какой-либо специфический народный репертуар, отказываясь как от пьес полицейски-патриотических, так и от драматургии социально-проблемной, тенденциозно-демократической. «Зачем народу эти “мизюрные” (т. е. мизерные) пьесы, показывающие, как тошно, безотрадно, безобразно и буднично {152} он живет?..» — ратовал один из теоретиков этой линии «народного театра», упомянутый уже Иван Щеглов. И далее: «Автор драм “Тяжелая доля” и “Шахта Георгий” впадает, на наш взгляд, в досадное заблужденье, рассчитывая, что рисуемые им протокольные картины безысходной жизни в шахте или на фабрике могут быть желательными элементами в круге наг родных развлечений и отвлечений»[[171]](#footnote-172).

Преследуя цели своего рода «классового примиренья», идеологи этой линии выдвигали репертуар общечеловеческих страстей, репертуар классики и романтики, к которому они присоединяли также мелодраму как жанр, «исполненный идеализма и возвышающих душу страстей», и «грубоватый юмор народной шутки». Словом, «пьеса героическая и смехотворная». Так, в «Опыте начального каталога пьес для народного театра», составленном Ив. Щегловым, оказываются включенными «Стойкий принц» и «Саламейский судья» Кальдерона, «Сид» Корнеля, «Две сиротки» и еще семь французских мелодрам, а из репертуара Гауптмана только «общечеловеческая» мистерия «Ганнеле». Далее следуют «шутки и фарсы», как «Жареный гвоздь», «Пленный турок», «Милорд Георг», что аргументировалось требованием Ив. Щеглова обеспечить «побольше почтенья к нашим народно-балаганным фарсам». Идейная платформа этой линии «народного театра» имеет чрезвычайно большое историческое значение. В 1907 – 1912 гг. ее восприняли слои потрясенной революцией русской буржуазной художественной интеллигенции, подхватившие формулу «героической и смехотворной пьесы», формулу «народного балагана», и в соответствии со всем кругом своих идей увидевшие в ней и вложившие в нее черты традиционализма и эстетизма. В 1919 – 1921 гг. в этой же принципиальной постановке вопроса и даже через посредство отчасти тех же представителей буржуазной интеллигенции проблема «народного театра» была поставлена в Петроградском ТЕО Наркомпроса, составленные которым «списки пьес для народных театров», как уже установлено, в значительной части повторяли «опыт начального каталога» Ив. Щеглова.

Третья линия «Народного театра» в основном выражала идеологию мелкой буржуазии и связанной с ней интеллигенции. Она осуществлялась, через культурную работу кооперативных организаций, через «Общества народных университетов», через заводские кассы взаимопомощи. Деятели этого театра учитывали классовую специфичность своего зрителя и, на ряду с постановкой классики, отнюдь не отказывались от задач социальной пропаганды, хотя и разрешали ее часто в крайне узких рамках, обусловливавшихся как деятельностью царской цензуры, так и ограниченностью их собственного политического мировоззрения. В театрах этой линии видное место занимал именно «мизюрный» (по формулировке Ив. Щеглова) репертуар — пьесы Горького, «Власть тьмы» и «От ней все качества» Толстого, «Рабочая слободка», «Зарево» и «Шахта Георгий» Карпова, наконец, пьесы таких представителей западноевропейской социальной драмы, как Гауптман («Ткачи», «Перед восходом солнца», «Извозчик Геншель»), Гейерманс («Гибель Надежды»), Анценгрубер. Вокруг отдельных спектаклей, при всей их идейной суженности, иногда разворачивалась оживленная пропагандистская работа, подчас использовавшаяся также и подпольными большевистскими заводскими организациями.

Разумеется, между этими тремя линиями не было сколько-нибудь непроходимого водораздела. Репертуар полицейски-попечительских театров своеобразно {153} отражал сращивание монархической бюрократии с капиталистической буржуазией, на практике всегда соединяя весьма обстановочные барабанно-патриотические агитки с мелодрамой, с феерией, с драматургией Островского. Среди идеологов второй, промышленно-буржуазной линии также были различные оттенки, сближавшие их то с первой, то с третьей линией, отражая, так сказать, «прусские» и «американские» тенденции развития стоящих за ней социальных сил. Но в общем для всего фронта дореволюционного «театра для народа» характерно было необычайно быстрое поправение его в годы после первой революции, вызванное резким сдвигом к реакции напуганных пролетарским движением господствующих классов России. Театр «для народа» вступает в полосу резких внутренних размежеваний и затяжного кризиса. В таком состоянии его и застает Октябрьская революция.

Характернейшим образцом полицейски-попечительского типа «театров для народа» (на ряду с летним Таврическим театром, или с зимними театрами Стеклянным и Василеостровским), как уже сказано, является театр Народного дома имени Николая II. Самый внешний облик этого огромного, казарменного театра, с голым асфальтовым полом и колючими железными; конструкциями арок, так чудовищно отличавшийся от бархата и золота; партеров императорских театров, выражал смешанный с брезгливостью страх его организаторов перед «черным народом», который, стоит только его пустить в театр, все разнесет, разгромит и изгадит.

Репертуарную основу театра, руководившегося генерал-майором Черепановым, составляли пьесы патриотические, как «Измаил», «Полтавский бой», «Русские в 1812 году», «Основание Петербурга Петром Великим» и т. п. С участием сотен статистов — солдат гвардейских полков, под грохот канонады, в дыму и огне пиротехники, шли эти широко развернутые агитационные зрелища военно-феодального патриотизма. Феерические «Дети капитана Гранта», «80 000 миль под водой» и прочие фантастические спектакли «по Жюлю Верну», уводившие зрителя Петроградской сторону в экзотический мир путешествий в «Восемьдесят дней вокруг света», являлись вторым характерным слагаемым в идейном облике Народного дома, который включал в свой репертуарный круг также и мелодраму и непременного Островского, представленного далеко не в лучших его образцах.

В отличие от б. императорских театров внешнее овладение театром На? родного дома большевистским руководством прошло легко и, безболезненно, Это и естественно, так как полицейски-монархическая надстройка над этим театром в основном была ликвидирована еще Февральской революцией, а самый художественный его аппарат, состоящий отнюдь не из привилегированных, а из самых рядовых, провинциального типа актеров, не имел никаких идейных сил для резкого сопротивления Пролетарской власти. Перестройка театра Народного дома началась поэтому с первых же дней. Октября и даже еще несколько раньше, когда А. В. Луначарский в качестве товарища Петроградского городского головы, при ближайшем участии М. Ф. Андреевой, занялся очисткой театра от пережитков полицейском попечительства.

В театре Народного дома перед Петроградской коммуной впервые вставала задача построить тип нового массового театра. Задача эта чрезвычайно усложнялась тем, что она должна была решаться на основе художественного организма достаточно податливого, но, пожалуй, чересчур податливого, беспринципного, с порочной традицией, к тому же еще в районе с населением издавна смешанным, мелкобуржуазным и особенно резко деклассированным {154} в связи со свертыванием петроградской промышленности в годы военного коммунизма.

История театра Народного дома не блещет ни особенно значительными художественными достижениями ни работой больших мастеров. Но на ней стоит остановиться, потому что она типична для многих театров городских, районных и провинциальных советов, потому что здесь делалась попытка разрешить проблему «советского театра для народа».

Новое послереволюционное руководство прежде всего изменило самый внешний облик казарменно-манежного театра. Как формулировало тогдашнее руководство Отдела театров и зрелищ, задача заключалась в этой области в том, чтобы «превратить Народный дом в “храм”, где рабочие отдыхают, творят, мыслят и где атмосфера торжественности не позволяет лущить семечки и вести себя как в трактире». Асфальт и железо были декорированы расписанными тканями и коврами и прикрыты деревянной обшивкой. Облик театра был резко видоизменен.

Но значительно труднее оказалось трансформировать идейно-художественное лицо театра. Черносотенная линия была заменена репертуаром тех в большей или меньшей степени демократических, социально-проблемных пьес, которые были характерны для отмеченной нами «третьей» линии дореволюционного «народного театра». Уже в конце 1917 и 1918 гг. в театре под режиссерством «народнического» в прошлом режиссера Н. Н. Арбатова были поставлены пьесы Горького «На дне», «Мещане», «Враги», «Зыковы» и «Дети солнца», образовавшие ценнейшее ядро в новом репертуаре театра. Рядом с ними появились «Горькая судьбина» Писемского, «Зарево» Карпова и значительная доза прочего «мизюрного», по определению Ив. Щеглова, репертуара.

Новинкой явилась тред-юнионистская пьеса Голсуорси «Борьба», поставленная здесь еще в конце 1917 г., да извлеченная из-под цензурного запрета пьеса Льва Толстого «Свет во тьме светит», совершенно неожиданный успех которой еще раз доказал, какой отзвук находили в потрясенной революцией мелкобуржуазной среде толстовские идеи непротивления и пацифизма.

И все же становилось ясным, что демократический репертуар, так смело и активно звучавший в ограниченных царской цензурой фабричных театрах, теряет соль и остроту сейчас, в условиях пролетарской диктатуры, перед лицом новых, несравненно более широких задач. Становилось ясным, что формула дореволюционного «народного» театра, даже в демократической его линии, ничего сейчас не решает. Да и лицо аудитории Народного дома эта реформа была бессильна изменить.

В несомненной связи с этим линия театра подверглась новому резкому изменению на исходе 1919 г. Вопрос снова решался в плоскости проблемы «народного театра», но на этот раз в той ее постановке, как она была выдвинута в эти годы ТЕО Наркомпроса и группой буржуазной художественной интеллигенции, в нем работавшей. На этот раз была сделана попытка осуществить в театре Народного дома унаследованную от Щеглова формулу «героической и смехотворной пьесы», или — согласно позднейшей формулировке ТЕО — «репертуар классической трагедии и высокой комедии», репертуар, который с наибольшей полнотой и последовательностью разрабатывался в это время в Большом Драматическом театре.

Самый тип романтически пышного, традиционалистски-эстетского спектакля Большого Драматического театра был перенесен сейчас на сцену Народного дома, правда, в несколько «удешевленной» редакции. «Мнимый {155} больной» Мольера и «Собака садовника» Лопе де Вега утверждаются здесь в репертуаре 1920 г. Его предшественником был декоративно-пышный спектакль «Королевского брадобрея» А. В. Луначарского, поставленный в 1919 г. режиссером И. М. Лапицким в декорациях художника Б. А. Альмедингена и явившийся первым спектаклем, который должен был продемонстрировать художественно-качественный рост и самой труппы Народного дома и режиссерско-постановочных его возможностей, что особенно настойчиво подчеркивалось во время руководства Отделом театров и зрелищ. Но и этот поворот, не обоснованный ни внутренним ростом театра ни самым его типом, продолжавшим оставаться неясным, не утвердился на долгий срок.

На пороге новой экономической политики театр переживает поэтому третье изменение. Во главе его становится А. Р. Кугель, сыгравший в свое время такую активную роль в идейной организации театрального саботажа, но за годы военного коммунизма, вместе с основной массой художественной интеллигенции, пришедший к сотрудничеству в области советского культурного строительства. Исходя из длительного успеха пьесы Мережковского «Павел I», поставленной в Народном доме К. К. Тверским и в лице артиста И. К. Самарина-Эльского нашедшей отличного исполнителя заглавной роли, театр переходит теперь к целой серии исторических «императорских» хроник: «Александр I», «Николай I» и в заключение «Патриарх Никон». Спектаклями этими, осуществившими своеобразный стиль слегка подкрашенной розовым либерализмом «сценической мемуаристики», театр действительно сплотил вокруг себя определенные круги зрителей. Но это была та мелкобуржуазная {156} аудитория, зачитывавшаяся «записками деятелей потонувшего мира» и с определенным социальным «ретроспективизмом» разглядывавшая «царские комнаты Зимнего дворца», которая менее всего могла стать основой массового рабочего театра. Да и весь этот репертуарный поворот, настойчиво осуществляемый А. Р. Кугелем, явился в сущности одним из последних проявлений той театральной буржуазной реформации, которую мы проследили раньше. После еще нескольких репертуарных зигзагов, уже выходящих за пределы эпохи военного коммунизма, театр Народного дома закрылся.

Этот конец и неудача всех попыток реформы театра коренится, разумеется, не только в районном характере театра (тем более, что, по правильному наблюдению М. Ф. Андреевой, в осажденном, занесенном сугробами и, лишенном сообщений Петрограде этих лет подавляющее большинство театров превращалось в сущности в местные районные театры). Неудача объясняется не тем даже, что попытки реформ осуществлялись сверху, без сколько-нибудь серьезной перестройки художественного мировоззрения беспринципного в сущности театра. Неудачно поставленной и порочной в условиях пролетарской диктатуры оказалась самая задача построить некий «советский Народный дом», некий классово неопределенный, но в то же время идейно ограниченный «театр для народа», «театр второго сорта».

Дело создания массового рабочего театра пошло в дальнейшем по совершенно другим путям, став центральной задачей всего советского театрального строительства. Рассмотренье всякого центрального театра как театра для рабочего зрителя, строительство Домов культуры, позволившее переносить в отдаленные заводские районы лучшие спектакли советских театров, а на ряду с этим создание театров со специфическими задачами, но с общими идейными установками (театры рабочей молодежи, театры Красной армии, детские театры) — таков был в дальнейшем путь преодоленья буржуазной идеи «театра для народа».

### III

Среди театров «демократической линии» в дореволюционном Петрограде особое и притом чрезвычайно любопытное место занимал Передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Именно здесь с особой отчетливостью сказалась двойственность, присущая подобные интеллигентским начинаниям в обстановке самодержавной реакции.

В 1903 г. П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская по приглашению графини С. В. Паниной постановкой «Грозы» начали спектакли «Общедоступного театра» в Народном доме на Лиговке. 7 марта 1905 г. они же положили, начало Передвижному театру постановкой пьесы Ибсена «Маленький Эйольф». Эта противоречивость репертуара — классики в подход к рабочей аудитории и символистская драматургия применительно к аудитории мелкобуржуазной «трудовой интеллигенции» — только выражала те внутренние противоречия, которые с самого начала были зале жены в начинании Гайдебурова и Скарской. Высказывая демонстративно презрение к официальным театрам «поставщиков высочайшего двора» «купеческого кошелька», они ставили себе целью, в качестве «добровольно артели», на путях «передвижничества» и «подвижничества», на средств рабочелюбивой графини С. В. Паниной создать «всероссийскую аудиторию пролетарской интеллигенции». И не случайно рождение этого театрального {157} организма на гребне революционной волны 1905 г. в разгар демократических шатаний либеральной буржуазии и ее интеллигенции. «Разночинцы-интеллигенты, по зову глагола осуществляющие свое хождение в народ, хождение в искусство», — так определяли себя позже деятели театра.

Но вся беда в том, что ко времени, когда начали свое «хождение» актеры-передвижники, народническая интеллигенция давно уже далеко отошла от Писарева и Чернышевского к Чернову и Савинкову. И двадцатилетняя история Передвижного театра явилась историей последовательного распада одного из последних идеологических отрядов этой интеллигенции.

Поражение революции 1905 г. ускорило разложение запоздалого народничества. От «Коня Бледного» Савинкова до мистического анархизма Г. Чулкова, от апокалиптической символики Иванова-Разумника до синодского православия народнических «батюшек» — проходит широкий фронт «загнивания» ренегатствующих эпигонов «Народной воли», заигрывающих с Религиозно-философским обществом и богоискательской интеллигенцией.

Передвижной театр переживает тот же процесс. И если первые спектакли «Общедоступного театра» еще отмечены довольно ограниченно понятым реализмом, то с каждым послереволюционным годом, когда, по выражению Ленина, «русской буржуазии в ее контрреволюционных целях понадобилось поднять спрос на религию, сочинить религию, привить народу {158} или по-новому укрепить в народе религию», — основатели театра все глубже уходят в мистицизм. Даже самая работа по пропаганде классиков, проводимая в демократических аудиториях панинского дома, работа художественно серьезная, способствовавшая культурному росту рабочих зрителей, начинает приобретать все более противоречивый характер. В 1908 г. театр толкует «Власть тьмы» не как «власть узко деревенской тьмы, а как великую борьбу духа с тьмой общечеловеческой, мировой», т. е. переводят реалистическую драму в план символико-мистический. Вместе с тем происходит все большее сращивание установок «Общедоступного театра», рассчитанного на рабочую аудиторию, и Передвижного театра, рассчитанного на аудиторию интеллигентскую. 15 ноября 1909 г. передвижники ставят «Свыше нашей силы» Бьернсона на сцене панинского народного дома, причем во вступительном слове к спектаклю графиня С. В. Панина так формулировала «главную мысль пьесы»: «вера порождает чудеса. Но сама на чуде не утверждается, ибо не человек творит чудеса, а вера его и с ним одинаково верующих. Может быть только чудо веры, но не чудо личности»[[172]](#footnote-173).

Спектакль этот в годы реакции и войны становится основным в репертуаре театра. До 1921 г. спектакль ставится двести раз, — весьма значительная, цифра в условиях того времени. Он окончательно примиряет столпов самодержавно-православной реакции с театральным начинанием разночинской, интеллигенции. Священник Свенцицкий, полемизируя с традиционным предубеждением синодальной церкви против светского театра, аттестует спектакль передвижников как «чудо в театре», а самих актеров — как вполне добропорядочно творящих «работу господню»[[173]](#footnote-174).

Священник: Свенцицкий оказался более прозорливым, чем его консервативные коллеги, он лучше понял, что богоискательское искусство передвижников становилось мостом, приводившим напуганную революцией интеллигенцию к поповщине и аполитичности, и вместе с тем сильнейшим орудием реакционного обволакивания демократических низов. Одновременно Алексей Суворин-сын, наследник нововременского идеолога российского военно-феодального империализма, сочувственно приветствует основателя Передвижного театра П. П. Гайдебурова: «Честь и слава этому чуткому русскому человеку, — пишет Суворин, — так как он помогает своему народу в трудной работе его самопознания»[[174]](#footnote-175).

Не случайно поэтому, что, несмотря на постоянное стремление руководителей Передвижного театра изолироваться от теории и практики окружающего дворянско-буржуазного театра, — на деле в их творческом методе, в их художественно-идеологических позициях очевидна самая непосредственная близость к кругу идей интеллигенции эпохи «Вех» и книги «О новом театре». Общей является не только установка на современную драматургию символистов (Ибсен, Метерлинк), но и понимание театра как «средства преображения жизни силою одухотворенного искусства» (т. е. все та же идеалистическая формула театра как замены и подмены действительности), но и недоверие к «слову и смыслу» в театре, которому противопоставляется не кое «Слово» с большой буквы, в театральной практике приводящее к установке на эмоцию, на подсознательное (т. е. формула иррационального театра), но и толкование театра как «соборного таинства, осуществляющего общее {159} для всех участников хоровое исступление из повседневности» (т. е. формула соборного действа). Ко всем этим определениям совсем нетрудно подыскать параллели в высказываниях о театре Вяч. Иванова, Федора Сологуба и В. Э. Мейерхольда. В частности неизгладимым на весь период существования Передвижного театра оказалось в 1907 – 1908 гг. воздействие театра Комиссаржевской и, как бы ни отрекались от этого сами передвижники, — воздействие Мейерхольда эпохи символистского театра, эпохи «черных бархатов», «слов, падающих как капли в бездонный колодец», и «театров-храмов».

Но в то же время двойственная природа Передвижного театра как театра мелкой буржуазии сказывалась все же в ряде характерных для него отличительных черт. Это, во-первых, свобода от традиционализма, свойственного театральному фронту от «Старинного» до «Камерного» театра. Ни итальянская комедия масок, ни испанский театр, ни елизаветинцы не занимали сколько-нибудь заметного места в репертуаре Передвижного театра. Далее — проблема режиссуры. Если в театрах, от МХТ до Мейерхольдовского и Таировского, именно в эти годы осуществлялось подчинение всего спектакля централизованной воле режиссера-постановщика, то передвижники старались всячески подчеркнуть свое восстание против «эпохи режиссерской диктатуры по всей России», свой «путь соборного и свободного театротворчества, в котором актеру-человеку потребен не режиссер-диктатор, а только актер сотрудник»[[175]](#footnote-176).

В связи со всем этим находится подчиненная роль художника в Передвижном театре, где спектакли были свободны от того формального эстетизма, который приносили на сцену буржуазно-дворянских театров {160} цветистые живописные полотна Головина, Добужинского или Бенуа. Передвижной театр выдвигал в противовес им формулу «опрощенной декорации», объяснение которой следует искать, конечно, не только в материальных условиях «передвижничества», но прежде всего в художественном мировоззрении эпигонской мелкой буржуазии, предпочитающей приглушенный тон и цвет яркой краске и полному звуку.

И, наконец, четвертым существенным отличием театра была его общественная активность. В годы реакции и войны эта активность реализовалась в рамках культурнических, земских и благотворительных организаций (Дом Паниной, съезды по народному театру, кооперативные организации) и выражалась в театральном инструкторстве, в устройстве курсов для деятелей народного театра, в издании пропагандистско-проповеднических «Записок Передвижного театра», в создании довольно широкой среды «друзей театра» среди провинциальной мелкой буржуазии и обеспеченной верхушки пролетариата.

С таким багажом и с такими связями вошел театр Гайдебурова в революционную эпоху. Известно, как приветствовал театр Февраль и керенщину, как активизировалась в это время его общественная деятельность, выразившись в первой за все годы войны поездке на фронт. В это же время оформились, по-видимому, связи с официальными органами эпигонского народничества. Руководители театра сотрудничают в партийных эсеровских газетах, как «Дело народа» и «Знамя труда».

Резким контрастом к этой кратковременной весне чаяний и ожиданий Передвижного театра явилось отношение театра к Октябрю. Оно начинается с политической демонстрации: на арест своей покровительницы графини Паниной, обвиненной в саботаже, передвижники отвечают требованием арестовать также и их всех, скорбя о том, что в их распоряжении только одно оружие — «сила жечь сердца вдохновением»[[176]](#footnote-177). «Обессилена вся наша общественная жизнь; наша мечта о том, что вся Россия станет одним общим, большим и светлым Народным домом, осталась только мечтой» — так оценивается революционная действительность в предисловии к сборнику «Народный дом», изданному в 1918 г. при ближайшем участии руководителей Передвижного театра[[177]](#footnote-178).

В соответствии со всем этим театр становится в оппозицию к театральной политике Советов и к ее организациям, — в оппозицию гораздо более политически четкую и длительную, чем это имело место в б. императорских театрах. «Нет сомнения, что государству еще менее городов свойственно служить силою, организующею массы. Государственные театры — последняя возможная форма меценатства, окружающая театр каким-то безвоздушным пространством»[[178]](#footnote-179) — так писал в 1918 г. П. П. Гайдебуров, уже много времени спустя после прекращенья саботажа в б. императорских театрах отстаивая «независимость» своего театра от культурной политики советского государства.

Передвижной театр временно замирает как художественный организм и судорожно ищет социальной почвы в новой обстановке. Эту почву он скоро находит в меньшевистско-эсеровской кооперации, в той организации, которая под прикрытием лозунгов автономии в первые месяцы после Октября стала одним из центров притяжения антисоветских общественных сил.

{161} Именно с этой «независимой рабочей кооперацией» заключает Передвижной театр союз в эти месяцы. «Когда мы встретились с кооперативной формой массовой организации и когда встреча наша обратилась в союз, на вопрос, почему так случилось, мы затруднились бы ответом…» — пишет в «письме к зрителям» П. П. Гайдебуров. Однако ответ весьма прост: союз этот подготавливался всем предшествующим путем Передвижного театра, он явился прямым следствием позиции, занятой театром по отношению к советским государственным культурным органам.

Таким образом, официальным хозяином и покровителем театра с весны 1918 г. стал Петроградский Союз потребительских обществ — Петросоюз, руководимый в это время меньшевиками Кубиковым, Хейсиным и Гудковым. «Независимая (от советов) кооперация» и «независимая (от большевистских комиссариатов) культура» — так формулируют свои установки руководители[[179]](#footnote-180). Петросоюз достраивает и отделывает для театра постоянное помещение на Бассейной улице, не очень большой, но технически оборудованный театральный зал, в «строгом» стиле мелкобуржуазного модернизма, со сценой, приспособленной для системы опрощенных декораций, с белым полугоризонтом и черным бархатом. 29 октября 1918 г., после молебна и речей священника, П. П. Гайдебурова, представителей Петросоюза и «Общества сочетания религии и жизни», 151‑м представлением «Свыше нашей силы» открылась Мастерская передвижного театра[[180]](#footnote-181).

Следует этап очень интенсивной художественной и общественной деятельности театра, по содержанию своему делающейся теперь все более отчетливо антиреволюционной. Под объединенной фирмой «Передвижного общедоступного театра» театр возобновляет спектакли в б. Панинском {162} доме, в исполнительную комиссию которого избирается представитель передвижников. Руководители театра организуют кружки на Орудийном и Балтийском заводах при управлениях Мурманской и Северо-Западной железных дорог. Под идейным руководством Передвижного театра работают инструкторские курсы по организации народных театров и создается театральный факультет в Институте внешкольного образования.

В дальнейшем будет подробнее рассмотрена роль Передвижного театра в развитии так называемого самодеятельного театра. Сейчас же важно отметить, что именно 1918 – 1919 гг. ознаменованы необычайными стараниями Передвижного театра создать в мелкобуржуазных и рабочих массах (железнодорожники, сельская интеллигенция Внешкольного института, служащие и рабочие б. казенных военных заводов) свою собственную культурную среду, чтобы, как осторожно формулировал Гайдебуров, «служить интересам рабочего пролетариата, однако, без партийного диплома». Служение это достаточно высоко расценивалось, впрочем, партиями, противодействовавшими большевистской революции. Весной 1918 г., незадолго до левоэсеровского мятежа, направленного против ленинской политики «передышки», левоэсеровская газета «Знамя труда», приветствуя поставленный под руководством передвижников спектакль силами рабочих Орудийного завода, считает необходимым в эзоповском стиле припомнить по этому поводу «дурных пастырей, одурманивавших толпу реакционной ложью, породу испуганных, вопящих о “передышке”»[[181]](#footnote-182).

В то же время театр продолжает оставаться подчеркнуто изолированным от официальных организаций советской театральной жизни, от ТЕО и ПТО, от государственных театральных школ. Сложившиеся еще в эпоху дореволюционных спектаклей передвижников в Панинском Народном доме связи их с группами рабочей интеллигенции, частично ставшими теперь у руководства Пролеткультом, временно сохраняют за театром «демократический авторитет», маскируя подлинный характер его деятельности. Но уже к началу 1919 г. сколько-нибудь открытая деятельность антисоветских общественных группировок была подорвана. В процессе ожесточенной классовой борьбы и начавшейся гражданской войны одна за другой теряют почву под ногами, ликвидируются меньшевистско-эсеровские организации. Настал черед «независимой кооперации». И вот 13 января 1919 г. в только что отстроенном помещении Мастерской Передвижного театра состоялось последнее заседание Петросоюза, сливаемого с большевистским Центральным рабочим кооперативом. Вот как передают «Записки Передвижного театра» основные тезисы прощальной речи покровителя и иждивителя театра: «докладчик как председатель сознательно воздерживался и удерживал сотрудников союза от активной политической деятельности. Настоящее заседание — панихида над живым телом союза. Однако со смертью союза не умрет независимая рабочая кооперация»[[182]](#footnote-183). От театра оратору отвечал П. П. Гайдебуров, после чего были исполнены под музыку «Как хороши, как свежи были розы».

Передвижной театр потерял свою материальную базу. Но, конечно не только материальную. Идейная почва и сколько-нибудь массовая социальная опора окончательно ускользают из-под ног театра в процессе укрепления пролетарской революции и ее культуры.

От немедленной гибели Передвижной театр был спасен только вмешательством Наркомпроса, включившего его в сеть государственных театров. {163} Этот акт полностью вытекал из проводимой Наркомпросом политики самого бережного отношения к организациям художественной интеллигенции с установкой на возможность постепенного привлечения их целиком или частью к сотрудничеству с пролетарской властью. Но ни перестроить Передвижной театр ни задержать его распад оказалось уже невозможно. В 1920 г. передвижники совершают последнюю большую поездку по стране, заканчивающуюся «символическим» тридцатидневным сиденьем в снежных заносах в Оренбургских степях, а четыре года спустя театр закрывается окончательно, в процессе дифференциации своих художественных сил, в постоянных расколах и уходах еще прежде растеряв большинство своих старейших основных сотрудников, многие из которых (А. А. Брянцев и др.) давно уже безуспешно пытались бороться против крена руководства театра в сторону мистики. Внешней истории разложения театра соответствует процесс внутреннего распада художественной идеологии Передвижного театра в годы пролетарской диктатуры.

Основным идейным стержнем деятельности театра в эти годы явилось своеобразное противопоставление реальному классовому содержанию Октябрьской революции некоего «Духовного Октября», якобы долженствовавшего явиться завершением реальной пролетарской революции. Идея эта в своей основе не нова в мировоззрении передвижников, и ранее пытавшихся подменить враждебную им реальность некоей «высшей реальностью религиозного искусства». Но в послеоктябрьскую эпоху именно в идеологии Передвижного театра это противопоставление получило особенно конкретный подчеркнутый смысл, еще раз свидетельствуя о том, что подмена конкретного классового содержания пролетарской диктатуры различного рода идейно-художественными концепциями была обща в рассматриваемую эпоху широкому слою художественной интеллигенции.

Уже в первой послеоктябрьской постановке театра — в пьесе Юшкевича «Город; Иты» (премьера 23 октября 1918 г.) — город мечты, город беспечальный, далекий город несбыточного чуда, куда уводит толпу обнищавших, изголодавшихся, измученных, галлюцинирующих людей сумасшедшая старая Ита, — противопоставляется «невыносимой тяжести жизни». В сгущенной мелодраме подавался клубок измученных невыносимой жизнью обитателей {164} проклятого квартала, и только истерическая лирика одержимой нищенки выводила этот тягостный кошмар в план судорожно приподнятого мистицизма.

Характерную дополнительную краску вносит постановка «Привидений» Ибсена (премьера в декабре 1918 г.). «Расплата за чужие грехи», безвинная жертва, возмездие за не свою вину — такова тема этого спектакля в трактовке Передвижного театра, перенесшего центр тяжести на образ фру Альвинг. Спектакль должен был звучать апологией и протестом интеллигенции, несправедливо, «за чужой грех» претерпевающей бедствия.

Тенденции ухода от действительности проходят через спектакль «Счастливый день» (китайская драма М. Кузмина; премьера 1 января 1919 г.). Задача этой постановки, по заявлению режиссера, «увлечь зрителя в дивную страну, где все не так, как у нас» (любопытно в этом китайском спектакле, как в процессе своего идейного распада Передвижной театр усваивает тот экзотический эстетизм дворянско-буржуазного театра, который ранее был ему чужд).

Но окончательно созрел основной лозунг послеоктябрьского Передвижного театра — лозунг «третьей, духовной революции» — в высказываниях П. П. Гайдебурова, относящихся к 1919 г. «РСФСР создана в политике. Наше дело — создать ее в духе». Или из его же лекции на инструкторских, курсах: «Возьмем тему спектакля — борьба за лучшее будущее человечества. В первой части дадим индивидуальные дерзания богоборчества, — например, Раскольников поклоняется Соне Мармеладовой как человеческому страданию. Вторая часть — революционное движение. Третья — революция духовная, революция в области духовной жизни»[[183]](#footnote-184).

Полное раскрытие эти идеи получают в своеобразнейшем спектакле театра — в композиции «Ветер, ветер на всем божьем свете», осуществленной уже в 1922 г. Спектаклю этому, поставленному к дням Октябрьских торжеств, предпослано вступление: «Две тысячи лет тому назад явилось миру чудо бога-человека. Но живая вода, которой он крестил мир, превратилась в лед за две тысячи лет. Этот лед растоплен кровавым огнем революции». Что будет дальше? — «Никто не знает… Но ответ будет»[[184]](#footnote-185). За мистической терминологией достаточно ясно сквозят здесь подмена классового содержания Октября иным смыслом и надежда на вступление в действие новых социальных сил. Эта мысль раскрывается в образной системе самого спектакля. В его основу положено «Двенадцать» Блока с метелью, солдатами, таинственными прохожими и поэтом, появляющимся из-за черного бархата и исчезающим во мгле. Стихийной, обреченной, чреватой двойным смыслом предстает революция в этом спектакле, заканчивающемся образом Христа в белых розах среди красных знамен, среди матросов и красноармейцев с примкнутыми штыками и рабочих с поднятыми молотами.

В самой непосредственной связи с этим кругом идей Передвижного театра стоит его стремление расширить возможности театра за пределы специфически художественного явления. И здесь, как уже было сказано, передвижники в сущности продолжают теорию символистов о «соборном действе». Но они придают ей подчеркнуто религиозный, мистико-поповский уклон. В связи с этим самая форма пьесы как эстетической основы спектакля уже воспринимается театром в послеоктябрьские годы как помеха. Драматургия как художественное раскрытие действительности в ее движении разлагается {166} и распадается в Передвижном театре. Можно сказать, что с 1919 г. до 1923 г. театр почти не ставит пьес, работая над некими «действами», которые должны обладать как бы внеположной эстетике магической силой и сверхъестественной реальностью.

Передвижники уже не довольствуются трактовкой той или иной пьесы в плане мистерии — они справляют теперь «мессы», «художественные религиозные службы». В 1918 г. ставится «Месса в память Тургенева». В 1919 г. — «Месса памяти Комиссаржевской». Мессой в честь Октября явился упомянутый уже «Ветер».

Вот «Месса о Тургеневе». Как сказано в пояснительных либретто театра, «творчество Тургенева должно быть раскрыто в новом религиозно-мистическом понимании». Перед черным бархатом хор голосов восклицает: «воскрес, воскрес великий Пан!..», затем: «о, лазурное царство!..», дальше — «свет, свет как от солнца!..» и еще отрывочные слова и строчки из Тургеневской прозы, после чего идут более связные отрывки из немногих действительно проникнутых мистикой рассказов Тургенева («Клара Милич», «Призраки»). И, наконец, чтобы не оставалось никаких сомнений в политическом смысле мистического действа, все эти хоры сладостных голосов, все эти проникновенные слова покрываются «топотом пляски, диким хохотом, воем, свистом, визгом и ревом»: «Степан Тимофеевич, бей!.. Вешай!.. Режь!.. Топи!» Так бессмысленная и беспощадная разиновщина идет громить «светлое, лазурное царство».

Месса «памяти Комиссаржевской», конкретный образ которой, кстати сказать, передвижниками вообще был возведен до степени некоей нерукотворной иконы, построен на том, что показываются отрывки из пьес, в которых играла Комиссаржевская, о ней говорят и вспоминают, но каждый эпизод обрывается в момент, когда умершая актриса по ходу роли должна была выйти на сцену. Так, по мнению передвижников, создается «таинственное ощущение пребывания в непосредственной близи с нами светлого духа покойной». С этой целью даются куски из «Родины» Зудермана, из Чеховской «Чайки» и Метерлинковской «Сестры Беатрисы».

Приведенные примеры театрализованных «спиритических сеансов» — наиболее отчетливые образцы стремлений театра путем разрушения специфики искусства создать мистическую реальность «действительности художественной». Но по методу и установкам сюда же примыкает длинный ряд «театрализованных концертов», культивируемых в это время театром: «Песни Вишневого сада», «Под знаком Чехова», «Зеленый шум», «Вечер в память Некрасова» и т. д.

Этот драматургический метод любопытен не только как показатель распада драматургии и мистических тенденций к преодолению специфики искусства в Передвижном театре. Благодаря упомянутым уже связям передвижников с массовой театральной работой метод этот, своеобразно преломившись, оказал воздействие на первоначальный этап «самодеятельного театра», и нам еще придется встретиться с ним.

Данный драматургический метод неразрывно связан с методом актерской работы, разработанным в Передвижном театре в эти годы и получившим известность под именем «метода Скарской». В основе своей этот метод явился развитием свойственной передвижникам и ранее тяги к иррациональному звуку и слову:

«Мы с недоверием относимся к тому, что называется идеей» — признавался Гайдебуров еще в 1916 г., а в производственном плане театра на 1923 г. непосредственно указывается, что «метод Скарской есть путь отрешения {167} от литературы», «способ освободиться от губительного порою влияния драматургической литературщины»[[185]](#footnote-186).

И действительно, в корне этого метода лежит тезис об эмоциональном возникновении слова как выражения подсознательного, непосредственного, внеидейного ощущения. «Мы воспринимаем сначала чувством, а потом уже это восприятие переходит в разум»; «часто мы даже не можем выразить того, что чувствуем и говорим: так хорошо, что нет слов» — утверждает Н. Ф. Скарская[[186]](#footnote-187). Отсюда возникает словесная импровизация, понимаемая передвижниками, в полном соответствии со всем кругом их идей, как «тайна творческого озарения, сходящего на участников, как некогда дар духа божьего сошел на апостолов». Схоластическая, точно детализованная система шести последовательных «ступеней» метода Скарской классифицировала словесную импровизацию от простейшего эмоционального крика к коллективному созданию сценических текстов и целых произведений. Так должно было осуществиться раскрепощение актера-творца от идеи, от литературы, от режиссерского засилья. Именно в таких приемах, как утверждает театр, создавались сценарии «Ветра на всем божьем свете» и других «художественных литургий».

Бесспорно, что «метод Скарской», на основе которого при театре работала студия молодежи «Палестра», явился развитием и завершением одной из коренных линий мировоззрения Передвижного театра — линии иррационального творчества. С импровизацией как орудием борьбы «против литературщины», с коллективно составляемыми пьесами мы еще не раз встретимся в других театрах периода буржуазного распада, в том числе в театрах Мейерхольдовской системы. На первый взгляд здесь существует непримиримая разница. Импровизация в работах Мейерхольдовских студий кажется выражением традиционалистского, формалистского, режиссером продиктованного подражанья технике итальянских импровизованных комедий. А импровизация в Передвижном театре возникает как будто бы из непосредственного эмоционального ощущения актера.

Это различие, однако, поверхностно, что доказывается между прочим относящимися к 1922 г. опытами импровизации в театрально-исследовательской студии Сергея Радлова. «Записки Передвижного театра»[[187]](#footnote-188) упорно стараются доказать, что импровизация и заумная речь, разрабатываемые в этой «Студии», это и есть метод, «давно уже применяемый в работах Передвижного театра». «Мы приходим здесь к тому, что считается первой ступенью эмоционального метода Скарской — к эмоциональному рождению слова». А опыт самостоятельной коллективной композиции напоминает журналу «шестую ступень метода Скарской». Формально-эстетские изыскания Радлова и эмоционально-мистические упражнения передвижников оказываются, таким образом, вовсе не столь полярно-противоположными, как кажется на первый взгляд. Философские и социальные корни импровизации во всех этих случаях одинаковы: это — восстание против идейной нагруженности театра, конкретизуемой в драматургии, это — стремление разорвать целостный замысел спектакля, его план, его идею.

Ту же словесную импровизацию и ту же коллективную драматургию, — и притом часто в непосредственной преемственности от передвижников — мы найдем также в работе массового самодеятельного театра. В том-то и дело, {168} что природа импровизации, как и всего вообще бунта против «литературщины» в театрах эпохи военного коммунизма, — двояка. В театрах буржуазного упадка это было, как сказано, реакционным стремлением отрицать смысл и сознательный план в искусстве, реакционной попыткой в поисках некоего идейного примитива отбросить весь ставший ненавистным груз идейно-драматургического наследия своего класса. Но в массовом самодеятельном театре та же импровизация и коллективная драматургия могла обратиться — и при известных условиях обращалась — в свою противоположность. Она становилась выражением протеста против современной ей буржуазной драматургии, по содержанию своему не удовлетворяющей идейных запросов красноармейской и рабочей аудитории. Импровизация и коллективная драматургия в рабочих и красноармейских организациях могла являться — и часто являлась — попыткой стихийно и примитивно выразить свое классовое отношение к действительности. И делалась поэтому на известном этапе явлением революционным.

Глубокая противоречивость творческой деятельности Передвижного театра, как театра подверженной беспрестанным шатаниям мелкой буржуазии, имела следствием бурную дифференциацию внутри творческого ядра передвижников в годы военного коммунизма. В то время как часть труппы, в частности социально деклассированная дилетантская молодежь «Палестроя», все дальше и дальше толкала театр в тупик мистицизма и идейного распада, отдельные элементы труппы стремились найти новую социальную опору в окружающей революционной действительности. Так, в годы 1919 – 1920 из театра ушли А. А. Брянцев (в Театр юных зрителей), Н. Г. Виноградов (в Театрально-драматургическую мастерскую Красной армии), В. В. Шимановский (в Гос. Агитационный театр), Д. А. Щеглов (на клубную работу и в Пролеткульт) и т. д., и если Передвижной театр в целом распался и погиб, то с работой отдельных передвижников приходится встречаться и в дальнейшем на ответственнейших участках театрального фронта, приходится встречаться с тем, как эти художники с большими порою трудностями преодолевали идеалистический груз наследия Передвижного театра, вырастая в активных участников советского театрального строительства. Да и сам П. П. Гайдебуров, талантливый актер, занял впоследствии выдающееся место в обновленной советской эстраде.

### IV

Наконец, в ряду театров, перешедших к пролетариату после Октябрьской революции, весьма значительное место занимают коммерческо-спекулятивные буржуазные театры.

Как уже было сказано, керенщина явилась порой единственного в своем роде расцвета бульварно-кабацких театров. Спекулянтская буржуазия, их вдохновлявшая, в огромной части в первые же послеоктябрьские месяцы схлынула на Украину, на Дон и на Кубань, во вновь создающиеся очаги «русской Вандеи». Киев, Ростов, Тифлис становятся центрами небывалого цветения кабацкого фарса, небывалого цветения различных «легких жанров».

В советских городах — в частности в Петрограде — очистка театров «от подлого наследья паразитической буржуазии», требующей «проституции в виде дополненья к “святому” сценическому искусству» (Ленин), стала одной из первых задач Наркомпроса. Уже в ноябре 1917 г. районные советы особой подпиской обязали спекулянтские театры «воздержаться от постановки фарсов»[[188]](#footnote-189). {169} Но самые театры не были закрыты, не рассыпалась сразу и социальная прослойка спекулянтской, а позднее «мешечнической» буржуазии, их питавшая. Классово-чуждые и часто враждебные элементы необычайно разбухшего в годы военного коммунизма советского аппарата составили дополнительный слой вдохновителей этой группы театров. Сами же театры этого типа поспешили сменить хлесткую вывеску «Невский фарс» на загадочную вывеску «Наш театр» или (нарочито длинно и невразумительно) — «Театр смеха, пародий, конферансье и инсценировок», но репертуар свой сохраняли. С опаской, с оглядкой, но в течение всего 1918 г. ставятся и «Прелести супружества», и «Сколько у меня детей», и «Папашка моторист», и «Секретная квартирка».

Спекулянтские театры пытаются даже построить злободневный репертуар, создать своего рода художественную платформу контрреволюционного мешечничества. В упомянутом уже «Театре смеха» идет пьеса «Буржуазна и мешечник» некоего «Воблоедова», а в «Маленьком театре» — оперетта «Дежурство у ворот». Здесь — знакомые маски «добродушных вояжеров» Финкельштейна и Штейнфинкеля, здесь и лирическая усмешка о недавнем дне («бывший генерал и бывший адмирал»), здесь и новые герои спекулянтской буржуазии («громила» и «мешечник»), здесь и зубоскальский выпад против советской действительности, идиотские фигуры «сознательного» и «несознательного» квартиранта[[189]](#footnote-190). Фарсовые обозрения, в Киеве и Ростове прославлявшие обаятельность казачьих урядников, пытаются показать контрреволюционные зубы и в осажденном большевистском Петрограде.

Делать это было, однако, слишком опасно. И вот уже к концу 1918 г. учащаются попытки спекулянтского театра снова «перекрасить лицо». Маневр идет по трем главным линиям: первым маневром является переход вчерашних фарсов к мелодраме, к репертуару из «Поруганного», «Веры Мирцевой» и «Двух сироток» — как поступил, например, «Театр Разумного». Вторым маневром явилась маскировка под «проблемный театр»: фарсовый театр Вадимова, прославившийся полгода назад постановкой «Царскосельской благодати», официально переименовывает себя теперь в «Театр вечных проблем». Фарсы афишируют «вечные», «проклятые», по преимуществу сексуальные или по тем или иным причинам бывшие под подозреньем в царско-полицейской России вопросы. Подобный же путь своего рода «буржуазного раскрепощения» в репертуаре проходят и некоторые качественно более серьезные буржуазные театры. И ничто так не характеризует идейный уровень этой эпигонской «реформы», как то, что в осуществлении ее сходятся вчерашние фарсы и театры буржуазной интеллигенции, претендовавшие на настоящую идейную принципиальность. Так, например, «Пробуждение весны» Ведекинда, десять лет назад в шумихе споров прошедшее в Театре Комиссаржевской, идет теперь почти одновременно в упомянутом уже фарсовом «Театре вечных проблем» и в Незлобинском театре, доигрывавшем свой последний сезон в Петрограде. Третьим маневром в защитной тактике спекулянтско-мешечнического театра было откровенное приспособленчество. Так, в 1920 г. возникает «Мастерская революционной миниатюры» — «Марем», где ставятся апофеозы и живые картины в честь «победы коммуны», но где в то же время под маской «злободневной сатиры» продолжаются издевательства над трудностями и противоречиями пролетарского {170} государства. Так, бесстыдно приспособляясь, изворачиваясь, подчас прикрываясь фирмой доверчивых советских культурно-просветительных учреждений, залезая в щели бюрократического аппарата, удается иногда продлить свои дни отдельным театрам этой группы. Но в целом спекулянтский театр погибает в суровом воздухе военного коммунизма еще прежде, чем приказом Наркомвнудела в декабре 1920 г. были, наконец, официально закрыты «театральные притоны спекулятивно-мешечнической буржуазии».

Единственный уцелевший в Петрограде театр рантьерско-развлекательного типа — театр Сабурова «Пассаж» — заслуживает особого упоминанья хотя бы для того, чтобы уяснить причины этой его живучести. Вот главнейшие из этих причин. Во-первых, руководители этого типично западноевропейского капиталистического предприятия на ранних этапах в значительной степени еще буржуазного развития профессионально актерского движения сумели сыграть в нем (как и актеры другого типично буржуазного театра — «Музыкальной драмы») весьма активную и во всяком случае активно-показную роль. Они облегчили себе этим дальнейшие маневры, которые в их личной практике сводились к балансированью между антрепризой, «товариществом» и «коллективом», при скрытой антрепризе, в обстановке уже почти завершенной национализации театров. Обнаружив такую изворотливость в плане организационном, Сабуровский театр проявил подобную же приспособляемость и в своем репертуаре. Он с готовностью берется ставить к Октябрьским торжествам 1918 г. агитку «Два мира», но с тем большей цепкостью держится за своего основного спекулянтского зрителя и за его репертуар. И еще уцелевшее «Обозрение театров» с признательностью отмечает в марте 1918 г.: «Среди хаоса печальной действительности скорбному зрителю хочется иногда отдохнуть в атмосфере поэзии, грации и милой шутки. И в репертуаре театра (Сабуровского), чутко откликающегося на зовы публики, мы видим возвышенную идеализацию “Романа” Шельдона и глубинную проникновенность “Мечты любви” Косоротова»[[190]](#footnote-191). Добавим еще, что, откликаясь на зовы своей мешечнической публики, театр в годы военного коммунизма делает ударной своей пьесой «Поташ и Перламутр», эту песню песней спекулянтской пронырливости и удачи. И, наконец, используя бережное отношенье советских органов к ценным художественным кадрам, театр Сабурова искусно спекулирует на единственной несомненной художественной ценности, находившейся в его распоряжении в лице выдающейся комедийной актрисы Е. М. Грановской (уже в 1918 г. официальным условием разрешенья Петроградской коммуной дальнейших спектаклей Сабуровского театра явилось наличие в труппе Е. М. Грановской). Для этой последней, высокое психологически-изощренное и технически виртуозное мастерство которой в течение ряда лет принижалось спекулянтской атмосферой Сабуровского театра до уровня полуфарсового адюльтерного жанра, сохранение прежней линии этого театра означало торможение художественного роста, так мощно стимулированного советским театром по отношению к ряду других крупных актеров буржуазного развлекательного театра.

Приблизительно на таких же основаниях и при такой же организационно-маневренной тактике удалось продержаться другому театру такого же типа и социального качества — опереточному театру «Музыкальная комедия».

Одновременно с гибелью группы спекулянтских театров распадается большинство старых буржуазных театров, пытавшихся, как уже было сказано, {171} путем судорожных перегруппировок отстоять свое существование «независимо» от советской общественности.

Нет необходимости следить за всеми зигзагами этих еженедельно меняющих свой облик, возникающих и погибающих театров-однодневок, театров-эфемерид. Газете «Новая жизнь» эта эпидемия бесчисленных рождающихся и закрывающихся буржуазных театров 1918 г. наполнила спектакли, устроенные помешанными в психиатрической лечебнице в известном рассказе Эдгара По — сравненье, которое хорошо передает атмосферу этих театральных метаний.

Стержневой линией их являлся не раз уже упомянутый глубоко противоречивый процесс некоей эпигонской «буржуазной реформации». Освобождение от ограничений и пережитков полицейского самодержавия и в то же время катастрофическое усиление той тяги к мистике и эстетизму, которая обозначилась во всех слоях буржуазной интеллигенции еще в предоктябрьские месяцы, — вот что характеризует этот процесс. Ранняя весна 1918 г. ознаменовалась, по свидетельству современной буржуазной газеты «Утро Петрограда»[[191]](#footnote-192), успехом целой полосы реквиемов, по своим сборам соперничавших у буржуазной аудитории только с одновременно шедшими лекциями Д. С. Мережковского «Россия будет» и ученым диспутом «Культ архангела Михаила в средневековье». Поправ перед лицом новых задач каноны вселенских соборов, православное духовенство в церковных проповедях призывало паству ходить на спектакли «Царя Иудейского» в театре Незлобина, а эсеровская газета «Знамя борьбы» восторженно приветствовала постановку Метерлинковской «Марии Магдалины» в том же театре, утверждая, что «в наши единственные в истории дни» особенно важной задачей театра является постановка пьес, «беспристрастно рисующих учение совершеннейшего и справедливейшего из людей и напоминающих сияющую красоту социализма первых христианских общин».

На ряду с этим бегство от действительности в мир эстетических иллюзий как раз в это время принимает в слоях рядовой художественной интеллигенции особенно наивные формы. Орган Союза сценических деятелей «Вестник общественной жизни, искусства, театра и литературы» из номера в номер призывает членов союза «жить ярче», «преображать каждый миг своей скромной жизни», «считать каждое свое чувство великим чудом». А вышедший из состава труппы Народного дома режиссер С. М. Ратов организует особый театр «Общества красивой жизни», ставящий произведения самого Ратова.

Этот распад мировоззрения «независимой» художественной интеллигенции сопровождается начинающейся тягой части ее к незнакомому, пугающему, но воспринимающемуся как историческая неизбежность делу пролетарской революции. Поэтому «независимые» буржуазные театры 1918 г. проходят двойной путь: путь распада театров-эфемерид и путь подхода отдельных из них вплотную к совместной работе с органами новой власти.

Показательны в этом смысле лихорадочные трансформации одного из коренных театров буржуазно-чиновничьего Петрограда — театра Суворинского. После ликвидации антрепризы А. А. Сувориной театр попеременно переходит из рук актерского товарищества к антрепренерам и обратно, пока, наконец, в осеннем сезоне 1918 г. здесь опять-таки не происходит попытка некоей запоздалой буржуазной «реформы». Театр официально поступает в ведение профсоюза сценических деятелей и получает задание служить «воплощением {172} лучших идей в духовной стороне профессиональной работы». Главным режиссером театра становится В. Р. Раппапорт, редактор союзного органа «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», и наивно-идеалистическая программа этого органа находит свое отражение в выпущенной театром декларации. В ней сообщается, что «театр избирает внутренним лозунгом: “красота на сцене, красота за сценой”», что «театр будет бороться с обывательщиной и угодничеством» и что «каждый, кто считает эту декларацию донкихотством и наивностью, должен заявить об этом теперь же»[[192]](#footnote-193). В осуществление этой программы в б. Суворинском театре был поставлен «Бранд» Ибсена с концовкой, измененной ради вящего торжества идеализма, и «Хулиган» Франца Мольнара, трактованный, по отзывам современной печати, как «фарс с мистическими завитушками», после чего к середине 1919 г. театр распался, а самое здание, ставшее площадкой для организованных ПТО первых гастрольных выездов московских театров (в первую очередь Московского Камерного театра и первой студии МХАТа) в дальнейшем перешло к Большому Драматическому театру.

На такой же путь судорожных метаний вступает театр Незлобина. Под именем «Театра народного просвещения», также действующего под флагом Центрального комитета профсоюза сценических деятелей, театр под режиссурой Н. Н. Урванцова принимается за разрешение «вечных проблем» и объявляет цикл «божеского и человеческого». Театр ставит «Жизнь человека» (традиция постановки которой была создана в театре Комиссаржевской в реакционном 1907 г.), но в измененной редакции, с введением «сцены наследников человека», еще резче подчеркивавшей бутафорскую философию обреченности этой пьесы. Затем театр показывает мистико-анархическую пьесу Я. Гордина «Бог, сатана и человек» и упомянутую уже «Марию Магдалину» Метерлинка. Самым выбором репертуара, уходящего корнями в богоискательскую эпоху 1906 – 1907 гг., этот театр-однодневка еще раз подчеркнул общий характер метаний растерявшейся интеллигенции, которая в стремлении осмыслить происходящее бросается к символической мистике и повторяет в новой обстановке настроения реакционного похмелья после 1905 г.

Погибнув в качестве «Театра народного просвещения», этот театр воскресает в новой трансформации. Открытый в сезоне 1918 г. в Луна-парке уже от имени Петроградской трудовой коммуны как «Театр дома рабочих» с В. Э. Мейерхольдом в качестве главного режиссера, театр пытается, — правда, все еще в символических и порой мистических приемах, — найти себе дорогу к новому зрителю. Театр ставит между прочим «Ткачей» Гауптмана, намечая таким образом совершенно новые для путей Мейерхольда, вызванные к жизни новой классовой действительностью, репертуарные вехи.

Одним из характернейших театров-однодневок явился также театр «Художественной драмы», организованный в середине 1918 г. в помещении б. Литейного театра в довольно широких масштабах с А. Н. Лаврентьевым в качестве управляющего, Р. А. Унгерном (бывшим постановщиком «Старинного театра») в качестве главного режиссера и с художниками М. В. Добужинским и В. А. Щуко в качестве основных декораторов. Вся эта группа была тесно связана с эстетскими концепциями «Мира искусства», так же как и объявленный план и репертуар театра, включавший «романтические пьесы, исторические мистерии, высокие комедии и сказки», а конкретно {173} «Севильского обольстителя» Тирсо де Молина и «Поклонение кресту» Кальдерона, продолжая таким образом традиции самого законченного дореволюционного эстетизма и почти повторяя репертуар, характерный для реакционных лет упадочного «Старинного театра».

В обстановке первого года пролетарской диктатуры репертуар этот, конечно, звучал демонстративным вызовом нежеланной и враждебной действительности. Правда, главным образом только в намерениях и планах. Театр распался после первой же постановки «Севильского обольстителя» в октябре 1918 г., и важнейшее значение его в том, что как художественное руководство, так и большая часть труппы театра образовали затем основное ядро Большого Драматического театра, организованного уже Отделом театров и зрелищ советского Наркомпроса. Здесь мы, следовательно, имеем уже путь перехода «независимого» буржуазного театра в систему театров советских. И в то же время откровенная эстетская концепция театра «Художественной драмы» помогает многое понять в таком крайне противоречивом явлении, как Большой Драматический театр, внутри которого, кстати сказать, была осуществлена задуманная еще театром «Художественной драмы» постановка пьесы Арвида Иернефельда «Разрушитель Иерусалима».

Другим родоначальником Большого Драматического театра явился «Театр трагедии» Ю. М. Юрьева, начавший свое существование весной 1918 г. с опыта постановки «Царя Эдипа» в цирке Чинизелли.

Показ греческой трагедии на арене цирка внешне примыкал к аналогичным опытам германского режиссера Макса Рейнгардта, причем непосредственная связь с Рейнгардтом подкреплялась участием в постановке ученика Рейнгардта — А. М. Грановского, будущего руководителя Еврейского камерного театра в Москве. Постановка нашла отклик у рабочего зрителя, ею заинтересовались О. Д. Каменева и В. В. Володарский, часто бывавшие на спектаклях, а также М. Ф. Андреева и Максим Горький. Спектакли {174} «Царя Эдипа» были перенесены в помещение Большого зала Консерватории, где еще шли последние спектакли оперного театра «Музыкальная драма». Дело, начатое Ю. М. Юрьевым, перерастало в широкое начинание при участии М. Горького, М. Ф. Андреевой, Ф. И. Шаляпина и М. В. Добужинского. На очередь ставилось создание «Театра трагедии», для которого разрабатывался репертуар, на первое время ориентировочно составленный из «Макбета», «Ричарда III» и «Короля Лира» Шекспира и «Каина» Байрона, в котором роль Люцифера предназначалась Ф. И. Шаляпину. Постановки предполагалось проводить в цирке Чинизелли, но одновременно проектировалось создание особого театрального здания для массового трагического театра.

«Театр трагедии» Ю. М. Юрьева, несмотря на свою короткую жизнь, — начинание чрезвычайно знаменательное для обстановки 1918 г., для настроений тогдашней пролетарской общественности и части интеллигенции, пытавшейся начать работать с советской властью, не покидая своей до революции сложившейся платформы.

Для самого Ю. М. Юрьева это его стремление к романтике и классике прежде всего коренилось в некоторых тенденциях дореволюционного буржуазно-дворянского театра. Идеалист старой формации, хранивший заветы дворянского либерализма середины XIX в., большой актер этот выделялся в труппе Александринского театра как мастер приподнятого, академически строгого, формально завершенного, но несколько абстрактного и риторического театрального стиля. В течение ряда лет Ю. М. Юрьев встречал на сцене Александринского театра полное пренебрежение к своим замыслам пропагандировать репертуар высокой драмы. То, что свои планы этот идеолог классического театра смог впервые осуществить в условиях послеоктябрьской революционной действительности, — понятно, потому что «только пролетариат есть единственный наследник великих классических философов и поэтов» (Энгельс). Монументальные постановки «Театра трагедии» Ю. М. Юрьева отвечали также тому стремлению к искусству, соответствующему гигантским масштабам происходящих исторических событий, которое с разной степенью осознанности ощущали все революционно-активные слои входившего в бури гражданской войны Петрограда и которое полтора года спустя вызвало к жизни серию массовых зрелищ и празднеств.

Естественно, что «Петроградская правда», призывая рабочего зрителя поддержать «Театр трагедии», писала: «Не думайте, что пролетарии не поймут Шекспира. Шекспир слишком гениален, чтобы пролетарии его не поняли». А интеллигенцию газета призывала хоть через литературу, хоть через трагический театр почувствовать и пережить громадность совершающихся исторических дел[[193]](#footnote-194).

О самом спектакле «Макбет» «Петроградская правда» писала: «Грандиозные замки и дворцы чуть ли не в натуральную величину… Их высокие стены, сложенные из массивных гранитных камней, входили даже в места для публики. Под ногами действующих лиц — настоящая земля. Сами действующие лица — люди сильных страстей, порывов, могучих замыслов, великих страданий. Их одежды похожи на замки, где они жили. Их слова точно выкованы из железа. Они делают то, что говорят… “Театр трагедий” явится великой школой, где буржуазно-интеллигентный человек в конце концов очистится, увидев свое ничтожество, а идущий на {176} смену ему пролетарий укрепится в своих героических настроениях и порывах…»[[194]](#footnote-195)

И, наоборот, присвистыванием и подхихикиванием встретила «Театр трагедии» — это совсем, казалось бы, «далекое от политики» начинание — буржуазная печать. А. Р. Кугель не находил слов, чтобы высмеять «завывания и вопли каких-то помешанных в темном и пустой цирке», и смаковал чьи-то хулиганские крики с галерки: «Не надо нам Эдипа, дайте нам Луриха!» А рецензент «Вечернего слова» иронически недоумевал, «как это удастся соединить “возвышенную поэзию с ароматом свежего навоза”, “Макбета” с учеными тюленями, “Царя Эдипа” с акробатическими прыжками в сетку. Вернуться бы лучше г. Юрьеву преблагополучнейшим манером в лоно Александринского театра».

Глубоко знаменателен этот спор двух классовых лагерей вокруг героических доспехов мировой драматургии осенью 1918 года, в дни предательского убийства Володарского и Урицкого и в дни выстрела в Ленина. В эти дни буржуазная общественность, так кичившаяся своей тысячелетней культурой, отреклась от классического наследия. «Великие гении прошлого» перешли к «варварам», «разрушителям Кремля и Василия Блаженного», в стан рабочего класса.

Спектакли «Театра трагедии» в силу напряженной политической обстановки осени 1918 г. оборвались на восьмом представлении «Макбета». Однако, идея создания театра высокой драмы непосредственно вслед за этим была поднята снова и привела к созданию Большого Драматического театра в начале 1919 г., указав путь целому ряду участников «Макбета» во вновь организованный театр классического репертуара.

## **{****177}** Глава шестая Новые театры

### I

В этом разделе мы подходим к театрам, организованным органами Наркомпроса, ТЕО и ПТО для выполнения культурных задач пролетарской революции, но осуществленные по преимуществу силами разных групп буржуазной художественной интеллигенции, со всеми противоречиями и двойственностью в их облике, отсюда вытекающими. Как сказано, годы военного коммунизма ознаменовались чрезвычайным расцветом театров этого рода. Их противоречивая, но яркая, смелая и многообразная творческая деятельность вписала любопытнейшую страницу в историю не только советского, но и мирового театра, во многом наметив стилистические черты, получившие развитие впоследствии.

В первую очередь мы остановимся на одном из старейших и оказавшемся наиболее долговечным среди этих театров — на Большом Драматическом театре, о подготовке к которому мы уже говорили в предшествующей главе. Большой Драматический театр был организован Отделом театров и зрелищ в лице М. Ф. Андреевой при непосредственном участии М. Горького и А. В. Луначарского для осуществления той поставленной партией задачи — «открыть и сделать доступными для трудящихся сокровища классического искусства», которая настойчиво проводилась Наркомпросом.

Для создания такого «Театра классического репертуара» Отдел театров и зрелищ объединил ряд крупных представителей старой художественной интеллигенции. Да и сам театр, как уже было указано, явился как бы преемником ряда начинаний, предпринятых в предшествующем 1918 г. этой интеллигенцией, — в первую очередь преемником «Театра трагедии» Ю. М. Юрьева {178} и театра «Художественной драмы» А. Н. Лаврентьева. В работе нового театра объединились, таким образом, артисты Ю. М. Юрьев, Н. Ф. Монахов. В. В. Максимов, главный режиссер А. Н. Лаврентьев, режиссеры Александр Бенуа, Н. В. Петров, Б. М. Сушкевич, К. К. Тверской, художники В. А. Щуко, М. В. Добужинский и Александр Бенуа. Музыкальная часть была сосредоточена в руках Б. В. Асафьева, Ю. А. Шапорина и М. А. Кузмина. Председателем директории театра был назначен Александр Блок. Наконец, активнейшее участие в работе театра принимала также М. Ф. Андреева, являвшаяся председателем режиссерского управления театра и состоявшая в труппе актрисой.

Созданный на такой широкой основе, Большой Драматический театр явился необычайно ярким и показательным образцом той двойственности, которой отмечено огромное большинство театральных начинаний эпохи военного коммунизма, предпринятых пролетарской властью в осуществление культурных задач революции, но проводившихся в жизнь силами буржуазной художественной интеллигенции. Роль классического репертуара в процессе культурной революции была с исчерпывающей точностью сформулирована приведенным выше постановлением VIII партийного съезда. То, что репертуар этот в Большом Драматическом театре принял конкретные очертания романтической, в частности шиллеровской драмы, отчасти объясняется традициями в понимании классики, идущими еще от германской социал-демократии, в частности от Меринга, с необычайной страстностью пропагандировавшего драматургию Шиллера как ценнейший репертуар для рабочих, отчасти же коренится в установках А. В. Луначарского, неоднократно высказанных задолго до революции.

Еще в 1908 г. в статье «Социализм и искусство» в «Книге о новом театре» А. В. Луначарский намечал задачи будущего социалистического театра в следующих словах: «Задача ясна: вызвать все молодое, свежее, здоровое из недр “культурного” общества для создания “варварского”, социалистического высокого искусства, для воскрешения Шекспира, Шиллера и многих других титанов старины, для сближения великого искусства с великими господами будущего — народом». А в 1920 г. он же предлагал «завязать главный узел нашей культуры непосредственно там, где обрывается короткое и светлое утро буржуазии революционной», т. е. опять-таки на репертуаре XVII – XVIII вв.

В то же время М. Горький видел задачу вновь организованного театра в том, чтобы «научить людей любить, уважать истинное человечество, чтобы они умели, наконец, гордиться собою. Поэтому на сцене современного театра необходим герой»[[195]](#footnote-196).

Для Горького организация Большого Драматического театра явилась не первой попыткой создания театра классического репертуара. Один из основоположников пролетарской драматургии, он еще с конца XIX века активно участвует в строительстве рабочего театра. В частности в 1903 г., сосланный в Нижний Новгород, он организует для нижегородских рабочих «Театр Народного дома», сколачивая труппу его из актеров Московского Художественного театра, В окраинном театре этом ставятся — в противовес упрощенческим зрелищам «для народа» и упадочно-обывательскому репертуару официального «городского театра» — лучшие создания мировой драматургии. Задачу приобщения пролетарского зрителя к классическому репертуару Горький начал таким образом еще до 1905 года. Он и позднее {180} продолжал подобные попытки. Вспоминая обстановку рождения Большого Драматического театра в год его пятилетнего юбилея, Н. Ф. Монахов рассказывал: «Еще в январе 1914 г. среди небольшой группы, в которой были М. Горький, М. Ф. Андреева, Ф. И. Шаляпин и я, возникла мысль организовать хороший, большой, настоящий театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии». Было образовано даже «товарищество» для создания театра и намечено для него помещение в Малом театре им. Суворина. Однако, по словам Н. Ф. Монахова, «план снятия Малого театра совершенно неожиданно лопнул: оказывается, что графиня Апраксина, первоначально ничего не имевшая против сдачи нам помещения под театр, узнав, что в числе пайщиков находится Максим Горький, наотрез отказалась сдать театр в аренду». «И только с наступлением революции, — как писала М. Ф. Андреева, — наши замыслы театра высокого репертуара смогли осуществиться»[[196]](#footnote-197).

Так самый факт основания Большого Драматического театра в 1919 г. не только явился еще одним, после «Театра трагедии», доказательством того, что только пролетарская революция до конца и полностью в состоянии оценить значение классического наследия, но и наиболее широко задуманным и хронологически первым опытом создания советского «театра классики».

Не случайно поэтому, что первый же спектакль театра, который открылся 15 февраля 1919 г. «Дон Карлосом» Шиллера, был встречен с огромным сочувствием партийной печатью. В петроградской «Правде» А. В. Луначарский настойчиво призывал рабочие организации посетить этот выдающийся спектакль, как он аттестовал «Дон-Карлоса». Большой Драматический театр, бесспорно, явился в этом отношении элементом социалистического строительства театра.

Но иное и притом весьма разнородное содержание влагали в новый театр объединившиеся в его работе представители дореволюционной художественной интеллигенции.

Здесь прежде всего надо остановиться на Александре Блоке, интенсивная работа которого в театре закреплена целой серией «статей и речей для Большого Драматического театра» и нашла отражение в его «дневниках».

Стоящий в конце линии исторического развития и распада дворянства, Блок, как уже было отмечено, носил в себе огромный отрицательный заряд ненависти к своей среде, к своему классу и еще больше к пришедшему ему на смену буржуазному обществу XIX и XX вв. Приняв в первые послеоктябрьские месяцы пролетарскую революцию как «стихию», разрушающую ненавистную ему капиталистическую культуру, Блок страстно отрицал и театр и репертуар этой культуры XIX в., отрицал реализм и натурализм ее классовых стилей и противополагал ей классику, почитаемую им искусством добуржуазным или даже вообще «внеклассовым». Все это объясняет, почему Блок, еще со времени театра Комиссаржевской пытавшийся найти выражение своего мировоззрения в театре и драматургии, именно в первые послеоктябрьские годы вплотную подошел к театральной работе, став одним из активнейших деятелей Большого Драматического театра и ТЕО Наркомпроса. И еще тогда, в 1918 г., верный своей «антибуржуазной», как ему казалось, установке, Александр Блок настаивал, чтобы «мы сказали, наконец, решительно, что требуем Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, — великих слез и великого смеха, — не в гомеопатических дозах, а в настоящих, что позорно лишать зрителя города, равного по количеству и пестроте {181} населения большим городам Европы, возможности слушать каждый год десять раз объяснения Ричарда с леди Анной и монологи Гамлета, видеть шествие Бирнамского леса на Донсинан»[[197]](#footnote-198).

И вот в 1919 г. пролетарская революция дала Блоку возможность в качестве председателя директории крупного театра осуществить эти замыслы. Но в том-то и дело, что пути конкретной созидательной борьбы Октября оставались непонятыми и враждебными эпигону дворянства, как бы ни ненавидел он сам прошлое своего класса. С каждым годом укрепления Октября для Блока из революции уходит «музыка» и «хмель» революции. И самое основание Большого Драматического театра, — факт, как было указано, объективно выражавший укрепление строительства социалистической культуры, — для Блока связывался именно с этим этапом ощущаемого им упадка революции. Он сам говорит об этом в речи на первой годовщине Большого Драматического театра в начале 1920 г.: «Во всяком движении бывает минута замедления, как бы минута раздумья, усталости, оставленности духом времени. В революции, где действуют нечеловеческие силы, это — особенная минута. Разрушение еще не закончено, но оно уже убывает. Строительство еще не началось. Музыки старой уже нет, новой еще нет. Скучно»[[198]](#footnote-199). И дальше: «На том этапе, о котором я сейчас говорю, на этапе замедления потока революции, были мы год тому назад, именно тогда, когда основывался Большой Драматический театр. Тогда чувствовалась большая усталость. Тогда заметна стала убыль творческого хмеля, той музыки, которая звучала в конце 17‑го и первой половине 18‑го года».

И смысл и оправдание возникновения Большого Драматического театра, по разумению Блока, именно в том, что он стал в это время театром классического репертуара, а «есть в великих произведениях прошлого, хотя и далекого, свой неумирающий хмель, своя музыка», — говорил Блок, — тот хмель и та музыка, которых, по его мысли, уже не было в революционной действительности. Спасаясь таким образом в мир классического репертуара из оставленного духом музыки мира революции, Блок звал театр «дышать, дышать, пока можно, горным воздухом трагедии». «В нем, — говорил Блок, — защита большого и тяжелого тела нашего театра, о который хлещут, как никогда еще не хлестали, высокие волны жизни»[[199]](#footnote-200).

Итак, в то время как для пролетарской власти, организовавшей Большой Драматический театр, он являлся средством овладения пролетарским зрителем сокровищ классической культуры в целях построения культуры социалистической, для председателя директории театра, — хотя это и был «всем сознаньем своим слушавший музыку революции» автор «Двенадцати» и «Скифов», — был он путем ухода от постылой действительности на горные вершины прошлого.

В той же общей направленности — устремление другого видного участника в организации Большого Драматического театра — Ю. М. Юрьева.

Для Ю. М. Юрьева «пафос шекспировских трагедий — общечеловечен», «страдания героев и вся их судьба непосредственно вытекают из самой сущности человеческой правды»[[200]](#footnote-201). Отсюда и задание, ставящееся им перед артистом, сводится к необходимости «воплотить в своей игре страшный хаос быстро сменяющихся душевных явлений». Высказывая таким образом весьма распространенную в кругах художественной интеллигенции теорию «надклассовости», {182} «общечеловечности» классического искусства, Ю. М. Юрьев вместе с тем предлагает «оградить театр от лицемерных наветов людей внешних, недоступных животворящему дыханию прекрасного».

Но в то же время, войдя в Большой Драматический театр после подобных же достаточно успешных опытов, предпринятых им ранее в «Театре трагедии» в цирке Чинизелли, Ю. М. Юрьев, по собственному признанию, «почувствовал прилив новых творческих сил, а пивное, освободился от старых пут».

Таким образом созданный революцией новый театр хотя и был своеобразно и ограниченно понят этими представителями старой интеллигенции, все же раскрывал перед ними новые возможности творчества, содействуя их художественному росту и вместе с тем пониманию культурных задач революции.

Советский театр «высокой драмы» оказался воспитателем и для другого артиста, вошедшего в основное ядро актеров Большого Драматического театра — для В. В. Максимова.

Артист «Дома Щепкина», он до революции глубоко уходит в мир реакционной буржуазии и прилегающих упадочных общественных групп. Он выступает с чтением духовных стихов и на правах «короля» буржуазного обывательского экрана снимается в кинокартинах, соперничая с заграничными звездами в раскрытии типа «неврастенического» любовника. Но и у него имеется тяга к классическому репертуару. И на вопрос одной из московских газет о новогодних желаниях артистов он отвечает пожеланием, «чтобы на сцене возродился классический репертуар, чтобы со сцены раздались красивые слова и зажили бы там красивые чувства». Большой Драматический театр В. В. Максимов приветствует как театр, который «дает возможность уйти в мир прекрасного и благородного, заставляет нас верить в благородство человеческой души, верить в “любовь до гроба”, “верность друга”, “братство” и “счастье людей”»[[201]](#footnote-202).

Этот арсенал лозунгов риторического идеализма характерен для философского багажа громадной массы актеров буржуазной сцены. Но в данном случае условия советского театра позволяют вчерашнему герою «Сказки любви дорогой» подняться, хотя бы временно и в ограниченных рамках, до подлинной классики мирового театра — до образов Дон Карлоса и Карла Моора, раскрываемых им с романтической живописностью и эффектной, хотя и несколько поверхностной, страстностью.

Если через Александра Блока и Ю. М. Юрьева в Большой Драматический театр проникали, хотя и в весьма различных вариантах, тенденции распадающейся дворянской интеллигенции, то через Н. Ф. Монахова устанавливалась связь с начатым, но оставшимся до конца не доделанным буржуазным театром царской России.

Первое выступление Н. Ф. Монахова, выходца из семьи ламповщика «Вдовьего дома», относится к 1895 г. и развертывается на маленькой эстраде чайной «Общества поощрения трезвости» в Петербурге. С куплетами и танцами под балалайку он выступает затем в Зоологическом саду, кочует по провинции и в 1904 г. вступает в оперетту в Киеве, чем отмечается вторая полоса его артистической деятельности. Он приобретает известность в качестве опереточного простака, но сохраняет публицистическую установку садового куплетиста. Направленность творчества Монахова в этот период — демократически-буржуазная. Не случайно, что в 1913 г. Марджанов привлекает {183} Н. Ф. Монахова во вновь организуемый «Свободный театр» в Москве, этот колоссальный опыт «синтетического» театра модернизированной русской буржуазии. Но «Свободный театр» скоро распался, и Н. Ф. Монахову приходится снова уйти в оперетту. Предпринятые им совместно с М. Ф. Андреевой, М. Горьким и Ф. И. Шаляпиным попытки организовать драматический театр окончились, как мы видели, неудачей. И только в советском театре в классических трагедиях и комедиях Н. Ф. Монахов полностью раскрывает свой талант большого драматического актера.

Первый же спектакль Большого Драматического театра «Дон Карлос» опроверг опасения тех зрителей, которые удивлялись, «как это рядом с трагическим актером Юрьевым, рядом с артистом Дома Щепкина Максимовым будет играть ответственную роль короля Филиппа опереточный простак Монахов». А. В. Луначарский, дававший отзыв о первом спектакле нового театра в петроградской «Правде», писал: «Все сомнения рассеялись при первых, можно сказать, словах, произнесенных Монаховым. Как это не событие! Мы несомненно имеем одним прекрасным трагическим актером больше. Я скажу откровенно, я не знаю, мог ли бы я назвать три-четыре имени трагических актеров рядом с Монаховым, каким он показался мне, по крайней мере, в этой роли»[[202]](#footnote-203).

Следует прибавить, что толкованию шиллеровского короля Филиппа Н. Ф. Монахов придал своеобразнейшую окраску реалистической сниженности. «Видите, он почесывает бороду, скашивает глаз, он даже улыбается, — это не отвлеченный деспот, а ужасный, жестокий, низкий, несчастный человек» — {184} отмечал один из современных критиков. Это характеризует ту линию буржуазного демократизма, которую внес этот артист в пониманье «высокой трагедии и комедии» в Большой Драматический театр. Подобными же чертами отмечена в дальнейшем такая основная его роль, как Труффальдино в «Слуге двух господ», весело и победоносно издевающийся над хозяевами своими. В построении этого образа актер использует не столько эстетизирующие традиции итальянской комедии, как технику русского балагана, русского «садового куплетиста», в то же время подчеркивая идейное превосходство «слуги» над двумя его «господами». То же и в образе Юлия Цезаря, которого актер раскрывает при помощи ряда сниженных деталей (например, почесыванье в затылке) как отягченного старостью и страхом, великого политика.

Так классический репертуар в советском «театре трагедии и романтической драмы» хотя и не вывел большого актера за пределы буржуазной культуры, но помог ему с невозможной ранее глубиной и полнотой раскрыть свое творческое лицо.

Другая часть режиссерских и актерских кадров Большого Драматического театра — и прежде всего его художники В. А. Щуко и М. В. Добужинский — связывали театр с недолговечным театром «Художественной, драмы» и через него, так же как и через активного участника театра — Александра Бенуа, с «Миром искусства» и вообще с дворянско-буржуазным эстетизмом. Эта линия, сказавшаяся в особенности во внешнем облике спектаклей Большого Драматического театра — зрелищно-пышных, декоративно-торжественных, — вносила свой специфический оттенок в толкование классического наследия этим столь противоречивым художественным организмом.

Открывшись 15 февраля 1919 г. в помещении б. Музыкальной драмы «Дон Карлосом» Шиллера в постановке А. Н. Лаврентьева и в декорациях. В. А. Щуко, театр осуществил в первые же три года своего существования чрезвычайно напряженную программу классического репертуара, поставив «Макбета», «Много шуму из ничего», «Разбойников», «Отелло», «Короля Лира», «Венецианского купца», «Юлия Цезаря», «Слугу двух господ», «Двенадцатую ночь», мольеровский спектакль («Жеманницы» и «Лекарь поневоле») и т. д.

Широко посещаемые рабочими и красноармейцами, поддерживаемые советской печатью и общественностью, спектакли эти бесспорно содействовали приближению к новому зрителю великого культурного наследия. Они служили делу культурной революции в годы гражданской войны и в совокупности своей явили небывалый и неосуществимый в буржуазном театре пример последовательно-классического репертуара.

Но в то же время эта классическая линия, как почти во всех театрах этих лет, могла служить и служила для осуществлявшей их художественной интеллигенции средством выражения не только абстрактно «аполитичных», но и вполне конкретных политических и частью весьма реакционных настроений.

Выступая со вступительным словом перед красноармейцами на спектакле «Много шуму из ничего», Блок дал комедии Шекспира следующее истолкование: «Были, однако, времена и страны, где люди долго не могли помириться и друг друга истребляли. Тогда дело кончалось хуже, чем началось. Такие страны, где не видно было конца братоубийственной войне, где люди все разрушали да грабили, вместо того чтобы начинать строить и беречь, эти страны, теряли свою силу. Они становились слабыми и нищими, тогда их голыми руками {185} забирали соседи, кто посильней. Тогда народ, который начал борьбу за свободу, становился рабом более несчастным, чем был прежде»[[203]](#footnote-204). Растолковывая тем же красноармейцам «Дон Карлоса», Блок подчеркивает в нем протест против государственной власти, связанной с насилием, ложью предательством, инквизицией. И выступления эти, так же как и демонстрации, устраивавшиеся реакционной частью аудитории во время монолога маркиза Поза за свободу совести в том же «Дон Карлосе», уводят нас уж далеко за пределы «аполитичной», «надклассовой», почиющей на «горних вершинах» классики и звучат как отчетливый протест реакционных слоев интеллигенции против гражданской войны и террора. То, что выступления эти не случайны, что они в какой-то мере соответствовали настроениям по крайней мере части театра, — с полной очевидностью доказывают те немногие спектакли из цикла современной драматургии, которые были поставлены здесь в отступление от линии классического репертуара.

Вот, например, «Разрушитель Иерусалима» финского писателя Иернефельда (поставленный в апреле 1919 г. А. Н. Лаврентьевым, работавшим над этой пьесой еще в театре «Художественной драмы»). Это отнюдь не классическая трагедия, это, по признанию Блока, «просто плохая пьеса». Содержание ее в том, что римский император Тит, разрушивший Иерусалим, обагривший руки в крови, совершивший насилие, после доставившего ему власть кровопролития понимает, что насилие несправедливо, что {186} «милосердие выше силы». Народ чествует милосердного императора, но, просветленный христианством Тит Флавий отрекается от престола, открывает себе артерии и умирает, противопоставляя миру насилия, который он утверждал разрушением Иерусалима, мир любви. «Человек, любящий мир, живет и после смерти. Я хочу обладать миром вечным» — говорит он перед смертью. Если вспомнить, что пьеса была поставлена и игралась в дни первого похода Юденича на Петроград, станет особенно ясным значение этой «просто плохой пьесы» как пацифистской демонстрации, как своеобразного протеста против вооруженной защиты пролетарской диктатуры.

Вторым спектаклем современного автора в Большом Драматическом театре явилась постановка пьесы Марии Левберг «Дантон». И эта пьеса, по суждению того же Блока, страдает мелодраматизмом. Но и здесь любопытно ее содержание. Ставя «Дантона», театр избрал для вскрытия французской революции одного из деятелей, павших от руки якобинцев во время установленного ими террора. Пьеса Левберг показывает Дантона героем-патриотом. Представители дворянской аристократии, офицер-эмигрант и графиня, ставшая в годы революции содержательницей кабачка, не решаются убить Дантона, пленяющего их силой своего патриотического воодушевления. «Жизнь таких людей, как Дантон, — говорил Блок, — помогает нам истолковать наше время». Для него Дантон не был «злым человеком», так как «он освободил из тюрьмы и избавил от казни несколько ни в чем неповинных людей и сам он погиб на гильотине от руки своего товарища Робеспьера, более жадного до человеческой крови»[[204]](#footnote-205). Так к «милосердному» Титу из «Разрушителя Иерусалима» присоединяется еще образ милосердного Дантона.

Наконец, на ряду с постановкой пьесы Сем-Бенелли «Рваный плащ», не очень содержательной, но укрепившейся в репертуаре этих лет, гораздо более сложным и во всяком случае художественно несравненно более высоким явлением была постановка «Царевича Алексея» Д. С. Мережковского. Блок, который в 1918 г. резко заявлял, что Мережковский ничем не отличается от «Петербургской газеты», в 1920 г. был склонен признать «Царевича Алексея» «высокой трагедией». Но трагедией кого? Трагедией мудрой человеческой простоты и мягкости, разбиваемой в столкновении с жестокой жизненной машиной государственной власти. В обстановке развернутого военного коммунизма, в окружении «Дантона» и «Разрушителя Иерусалима» пьеса Мережковского могла звучать — и звучала — именно как еще один протест «гуманитарной» интеллигенции против «сокрушающей человеческую личность» суровой классовой практики пролетарской диктатуры.

Так современные спектакли в Большом Драматическом театре поистине дают ключ к тому, как понимали свои классические спектакли отдельные художественные руководители театра. В свете «Разрушителя Иерусалима», «Дантона» и «Царевича Алексея» становятся более понятными и «Дон-Карлос» и «Разбойники», становится более понятным тот весьма своеобразный оттенок мировоззрения группы художественной интеллигенции, которая, активно сотрудничая с пролетарской властью, в то же время внутренне протестовала против основных тенденций этой диктатуры.

В стилистическом отношении Большой Драматический театр, как уже было сказано, в основном явился носителем несколько запоздалого эстетизма в том его разрезе, который был дан группой «Мира искусства», журналами «Аполлон» и «Старые годы». Художники театра создали тип его пышных {188} спектаклей, наметившийся уже в «Дон Карлосе». Постоянный живописный: портал с боковыми входами и несколькими планами меняющихся декоративно-пышных перспективных кулис и заспинников в портальной арке — таков был канон этих спектаклей. Идя непосредственно от декорационного замысла «Маскарада» Головина — Мейерхольда, эта постановочная схема создавала торжественную раму для зрелища иллюзорного, романтического, уводящего зрителя прочь от враждебной действительности на «горние вершины» художественного вымысла. Декоративный замысел спектакля Большого Драматического театра соответствовал, таким образом, тенденциям, которые были ведущими в линии художественного руководства театра.

Слои художественной интеллигенции, которые были связаны с более активными и более модернизованными фракциями дореволюционной буржуазии и которые, как уже было отмечено, продолжали и после Октября, свою межфракционную борьбу, — резко возражали против такого «Шекспира под балдахином со страусовыми перьями», как определял в 1920 г. Виктор Шкловский стиль Большого Драматического театра. Делалось это не под лозунгом политически заостренного толкования классиков, а в порядке противопоставления запоздалому эстетизму «Мира искусства» акробатического, динамического эстетизма мюзик-холлов, характерного для более поздней стадии буржуазного упадка. «Шекспиру под балдахином со страусовыми перьями» противополагался циркизованный «народный Шекспир» — «Виндзорские проказницы» в Театре народной комедии.

К концу эпохи военного коммунизма, в преддверии новой экономической политики, вызвавшей обострение размежевки среди художественной интеллигенции и усиление реакционных настроений среди части ее, в Большом Драматическом театре растет влияние художников «Мира искусства», тянущих театр от своеобразно политически-направленных, по-своему общественно устремленных спектаклей первых лет — к созерцательному любованию стариной, к ретроспективизму. В этом плане особенно показательны такие постановки Александра Бенуа, как «Венецианский купец» (ноябрь 1920 г.) и «Слуга двух господ» (март 1921 г.), — спектакль, который исключительная игра Монахова, создающего демократический образ хитрого простака-слуги, не спасала от присущего Бенуа эстетического гурманства. В «мольеровском спектакле», также поставленном Бенуа, особенно чувствовалась перекличка с традиционалистскими спектаклями дореволюционного времени. Эти колебания Большого Драматического театра усиливаются в годы новой экономической политики, когда театр переходит к буржуазно-развлекательным спектаклям типа «Грелки» Мельяка и Галеви, а затем к постановке подчеркнуто-символических экспрессионистских драм. Ставя в 1921 г. «Землю» Брюсова — это характернейшее для упадочных лет творчества вождя символизма, насквозь пессимистическое произведение, предрекающее неизбежную гибель цивилизации и человечества, — ставя затем в ноябре 1922 г. «Газ» Г. Кайзера с теми же мотивами гибели цивилизации в катастрофах всеобщего взрыва, — театр воспроизводит на новой основе тот протест против классовой борьбы, то противопоставление духовного социальному, которые были свойственны ему и в первые его годы.

Художественному облику Большого Драматического театра за годы военного коммунизма в целом присущ, как мы видели, несомненный эклектизм. Объясняется он не отсутствием единой воли режиссера, не тем, что Большой Драматический театр всегда был театром нескольких режиссеров, а тем, что он был театром нескольких волевых устремлений, нескольких классовых {189} тенденций, которые объединились здесь под широким, всеобъемлющим лозунгом «классического репертуара».

Ведущим и победившим оказалось все же то понимание, которое вкладывала в этот театр организовавшая его пролетарская власть. Пропагандируя классический репертуар в обстановке военного коммунизма, театр в целом, несмотря на глубокую противоречивость, а частично даже и реакционность установок отдельных его художественных кадров, несомненно играл положительную роль. Это качество, создавая вокруг театра атмосферу общественного сочувствия, воспитывая в то же время актеров на образцах мировой драматургии, помогло театру в дальнейшем, вместе с переходом на советскую драматургию, встать на позиции активного сотрудничества с пролетарской революцией.

### II

Если Большой Драматический театр может явиться примером того, как осуществлялся в годы военного коммунизма лозунг овладенья классическим наследьем, то целый ряд других вновь организуемых петроградских театров стоял в тесной связи с концепциями «народного» театра, как они истолковывались группой театральных деятелей, работавших в Петроградском ТЕО Наркомпроса и в ПТО. Следя за их развитием, мы ознакомимся с несколькими вариантами практических попыток провести создание «народного театра» под знаком «эстетического демократизма». Большинство этих театральных организмов оказывалось недолговечным, но, взятые в целом, они создают картину оживленной экспериментальной деятельности, в которой развертывается продолжение студийной работы дореволюционных реформаторов театра, не успевшей оформиться в отчетливых практических результатах до Октября. Вместе с тем здесь же находят свое выражение и новые тенденции, складывающиеся среди художественной интеллигенции в условиях пролетарской революции.

Первым в ряду этих театров возникает Эрмитажный театр. По замыслу, разработанному внутри Петроградского ТЕО при ближайшем участии В. Э. Мейерхольда, это должен был быть экспериментальный театр, в котором осуществлялись и проверялись бы теоретические положения трех отделов Наркомпроса — театрального, музыкального и изобразительного.

Для этой цели в ведение ИЗО, ТЕО и МУЗО Наркомпроса постановлением Наркома по просвещению было передано небольшое театральное помещение, выстроенное в XVIII в. архитектором Кваренги при Эрмитаже для придворных спектаклей. Постановление наркома указывало, что помещение должно теперь служить для устройства «представлений для народа»[[205]](#footnote-206). Но новой организации, во главе с директором театра Л. И. Жевержеевым, не удалось воспользоваться Эрмитажным театральным залом, так как соображения пожарной безопасности театральных представлений в непосредственном соседстве с сокровищами картинной галереи Эрмитажа требовали сложного ремонта, который не мог быть осуществлен. Поэтому, не дожидаясь окончания подготовительных работ по основному репертуару, вновь создаваемый театр стал ставить спектакли для красноармейцев и общественных организаций в Гербовом зале Зимнего дворца, отведенном в это время для народных симфонических концертов.

{190} В таком, если позволено так выразиться, «предварительном порядке», имевшем целью подтвердить работоспособность новой труппы, прошли. «Лекарь поневоле» Мольера (для открытия театра — 12 июля 1919 г.), «Коварство и любовь» Шиллера, «Тартюф» Мольера, «Первый винокур» Льва Толстого и ставившаяся в школе «Северная сказка» («Царевна Весняна») В. Р. Раппапорта.

Для уяснения основного замысла, в целях осуществления которого создавался Эрмитажный театр, следует учесть серию намеченных, но не осуществленных постановок. К ним относятся: «Дон Хиль» Тирсо де Молина (художник А. Я. Головин, режиссер С. Э. Радлов), «Чудо святого Антония» Метерлинка (режиссер В. Н. Соловьев), «Каин» Байрона с музыкой А. И. Канкаровича, «Саломея» Уайльда (режиссер В. Э. Мейерхольд), «Скверный анекдот» по Достоевскому (режиссер Юрий Анненков). Этот перечень намеченных работ, выработанный под руководством В. Э. Мейерхольда, показывает большой размах театра и в то же время «традиционалистскую» линию истолкования идей народного театра. Репертуар базируется на списках, разработанных ТЕО, выдвигая пьесы испанского театра XVII в. и пьесы символистов, отобранные в свое время буржуазным модернистско-эстетским театром в годы реакции. Осуществлять постановки должны были сотрудники В. Э. Мейерхольда по его студийной работе дореволюционных лет (В. Н. Соловьев и С. Э. Радлов, впервые сошедшиеся в Эрмитажном театре для совместной самостоятельной работы). Над указанными пьесами велись репетиции, для них готовились эскизы декораций и костюмов и сочинялось музыкальное сопровождение.

Но отъезд В. Э. Мейерхольда на лечение в Крым лишил театр его руководителя. Основные замыслы получили иное направление, главным образом в связи с тем, что на работу Эрмитажного театра оказывали значительное влияние художники «левого фронта», объединенные в Изобразительном отделе Наркомпроса, для которых новый театр должен был служить местом их работы, способствуя завоеванию ими крупных театральных площадок. Таким образом традиционализм школы Мейерхольда скрещивался здесь с «урбанизмом» и «динамизмом» новейших буржуазных художественных течений.

В связи с этим единственным спектаклем Эрмитажного театра, обратившим на себя внимание критики и ставшим в центре вскоре разгоревшихся внутри буржуазного сектора дискуссий, явилась постановка художника Юрия Анненкова, взявшегося за «осовременивание классики» на материале пьесы Льва Толстого «Первый винокур» (с предисловием «Как чертенок краюшку украл»), кстати сказать, вошедший в серию изданий ТЕО НКП для народного театра.

Характер истолкования классики всецело определяется здесь позициями Анненкова, выступавшего в это время с теоретическими статьями на защиту футуристского театра и с большой горячностью пропагандировавшего футуристский манифест и театральные идеи Маринетти. «Мы прославляем театр-варьете, потому что он раскрывает господствующие законы жизни: сплетение различных ритмов и синтез скоростей. Мы желаем усовершенствовать театр-варьете, превратив его в театр ошеломленья и рекорда. Нужно уничтожить всякую логику в спектаклях и доставить господство на сцене неправдоподобному и нелепому. Систематически унижать классическое искусство на сцене, стиснув всего Шекспира в один акт и поручая исполнение “Эрнани” актерам, наполовину завязанным в мешки. Наш театр будет давать кинематографическую быстроту впечатлений, непрерывность. {191} Он воспользуется всем тем новым, что внесено в нашу жизнь наукой, царством машины и электричеством, и воспоет новую, обогатившую мир красоту — скорость». Так писал в своем манифесте Маринетти. Основные установки этого манифеста искусства ультраимпериализма — полное отрешение театра от драмы, коренное деидеологизирование его, его мюзик-холизация и предельное насыщение урбанизмом и динамикой, «кинематографической скорости», — все это поднимается Анненковым на щит и доводится до обессмысливания театра, превращаемого в мюзик-холл с трюкачеством и всякого рода формалистским изобретательством в плане Фернанда Леже и его мыслей о «беспредметном театре» «движущихся плоскостей».

Смыкаясь вплотную с идеологами империалистической буржуазии Запада, Анненков последовательно проводит их идеи в своей режиссерской работе. Пьеса Толстого выворачивается наизнанку. Ее направленность на борьбу с «мироедами»-кулаками и с пьянством, распространяемым ими в деревне, — снимается. Реалистические основы пьесы уничтожаются. Зато разрастается фантастический элемент, заключенный в сценах, происходящих в «аду» или ведущихся «чертенком». Эта фантастика развертывается на сцене как серия мюзик-хольных трюков. В пьесу вводятся «шут старшего черта» и «вертикальный черт», причем для исполнения этих ролей приглашаются цирковые артисты: клоун и партерный акробат Дельвари и «человек-каучук» Карлони. Роль «мужика» поручается К. Э. Гибшману, артисту «малого жанра», выступавшему ранее в «Доме интермедий», в «Летучей мыши» и «Привале комедиантов». Таким образом одновременно кладется основа тому сочетанию театра и цирка, которое в дальнейшем найдет свое развитие в театре «Народной комедии», и той концепции «осовременивания классики» в плане «монтажа аттракционов», которая, видоизменяясь, получит свое применение в постановках Сергея Эйзенштейна в московском Пролеткульте («На всякого мудреца довольно простоты»).

Но в сравнении с Радловым и Эйзенштейном позиция Анненкова является наиболее правой. Она наиболее отчетливо смыкается с Маринетти и его «народным мюзик-холлом» как с открытой проповедью наступательного движения империалистической буржуазии. Опираясь на постановку «Первого винокура», Анненков вскоре выступает с требованием создать «народный русский мюзик-холл, достойный нашего удивительного времени»[[206]](#footnote-207). Его истолкование «Первого винокура» является как бы манифестом модернизованного фланга буржуазного искусства, отрицающего идеологические задачи театра. Следовательно необходимо провести отграничение его от исканий Маяковского и Мейерхольда рассматриваемого периода, становившихся на попутнические позиции, хотя и со всей противоречивостью мелкобуржуазного бунтарства, тогда как театр Анненкова, доводивший до конца идеи Маринетти, был открыто враждебен пролетарской идеологии.

Таким образом, первоначальные замыслы — сделать Эрмитажный театр экспериментальной площадкой для практического осуществления театральных теорий ТЕО Наркомпроса — извращаются в достаточно явственной форме. Ликвидация театра вскоре после постановки «Первого винокура» (прошедшей пять-шесть раз в сентябре 1919 г.) является последовательным выводом, на который практика театра давала достаточно веские основания.

В сущности Эрмитажный театр не был утвержден Центротеатром, который дал весьма уклончивое подтверждение права Эрмитажного театра на существование, не утвердив его сметы. Отдел театров и зрелищ, возглавлявшийся {192} М. Ф. Андреевой, с самого начала не поддерживал Эрмитажного театра, так как «осовременивание» классики, проводившееся Анненковым, в корне расходилось с тем толкованием классики, которое осуществлялось М. Ф. Андреевой во вновь организованном Большом Драматическом театре.

Субъективно искренние намерения В. Э. Мейерхольда создать «народный театр» на основе «традиционалистского» подхода, как то было намечено в начале работ, объективно потерпели крушение как в силу противоречивости творческих позиций самого Мейерхольда на данном этапе, так и вследствие того, что его сотрудники тянули театр назад, к старым реформаторским исканиям дореволюционных лет. Таким образом первая попытка создать «народный театр» для нового зрителя разбивается вследствие бессилия сгруппированной в нем интеллигенции сбросить с себя тяжелый груз своего эстетического прошлого.

### III

Параллельная попытка производится почти одновременно также и вновь организованным Отделом театров и зрелищ. В ноябре 1918 г. Отдел приступает к созданию Театра-студии, приглашая в художественную коллегию режиссеров С. Э. Радлова, К. К. Тверского и К. Ю. Ландау, художников Ю. М. Бонди и Л. В. Яковлеву, композитора Ю. А. Шапорина и поэта М. А. Кузмина. Труппу театра составили (и это весьма характерно) в основном любители из буржуазной интеллигенции, молодые присяжные поверенные и их жены, поэты эстетских направлений и т. д. Выбитые из колеи Октябрем, они приносят в театр беспокойное сознание своей деклассированности.

В докладе К. Ю. Ландау, заслушанном на заседании художественной коллегии в качестве творческой платформы вновь организуемого начинания, особенно подчеркивалась необходимость реформ в области народного и детского театра. Указывалось, что, поскольку Отдел театров и зрелищ кладет принцип «народности» в основу своей работы над обновлением театра, то в создаваемых им студиях должны протекать подготовительные работы по выработке нового, подлинно народного репертуара, новых приемов актерской техники, новых режиссерских и декорационных концепций. В качестве ближайшей задачи Студии намечалось создание народного передвижного театра, который наподобие старых французских и английских бродячих трупп смог бы обслуживать город и деревню, создание такого же детского театра, основанного на принципе подлинной зрелищности и здорового комизма, и, наконец, в качестве прототипа этих двух театров — создание кукольного театра, имеющего целью возродить старого русского петрушку, а через него — «игрища скоморохов, веселых людей»[[207]](#footnote-208). Намечая три линии работы театра (театра для взрослых, театра для детей и кукольного театра), программа объединяла их работу принципом «народности», попутно истолковывая его подробнее: «народный театр будет сделан подвижным во всех своих элементах: легкая монтировка, новые приемы игры актеров, опытных в пантомиме и словесной импровизации, возродят тот театр, для которого любая площадь сможет быть столь же удобным помещением, как и специально оборудованная сцена»[[208]](#footnote-209).

{193} Таким образом программа театра вращается в кругу известных уже нам идей «народного театра», характеризуемого в плане «театрального традиционализма» как возврат к бродячим комедиантам, к игрищам скоморохов, к пантомиме и импровизации ярмарочно-площадного театра эпохи разложения феодализма. Вырастая из круга идей Петроградского ТЕО, театр намечает к постановке пьесы, выдвинутые в репертуарных списках ТЕО для народного театра. Для кукольного театра предусматривается постановка двух пьес Гоцци («Женщина-змея» и «Зеленая птица»), «Царя Максимилиана» и «Бесовского действа» А. Ремизова, а также выдвигаются пьесы Н. Гумилева, М. Кузмина и др.

Театр-студия открывается в помещении б. Литейного театра 6 февраля 1919 г. постановкой пьесы Н. Гумилева «Дерево превращений», предназначенной для детского сектора театра. Режиссер К. К. Тверской, художник В. М. Ходасевич (впервые выступавшая как работник театра) и композитор Ю. А. Шапорин создают спектакль, в котором критика отмечает «вкус режиссера, явственно запечатленный стилем Мейерхольда и приемами его студии». Но тот же критик (А. Левинсон), яростно отвергший нового Мейерхольда, ко дню первой годовщины Октября поставившего агитационную «Мистерию-буфф» Маяковского, всячески поддерживает подмечаемый им в «Дереве превращений» возврат к старому Мейерхольду, к эстетизму его дореволюционных студий. Особенно «гутирует» критик декорации Ходасевич: «черное солнце с широкими черными лучами, писанное по светло-желтому фону, создавало впечатление тропического света, какого бы не дал “нормальный” прием. Самое дерево — помесь ананаса с пальмой — вкусно и экзотично на славу»[[209]](#footnote-210). Что же касается пьесы Гумилева, то действие происходило в Индии, где, по «закону переселения душ, через миллионы лет демоны превращаются в зверей, звери в людей, а люди — в ангелов». Под «деревом превращений» молится «праведный факир», который и проводит указанные превращения. А когда звери, «превращенные в судью, воина и лавочника, решают погубить его за то, что они стали людьми, факир превращается в ангела. К его обвинителям приходит демон, который тащит всех троих в ад. А добрая обезьяна, отказавшаяся от своего превращения в человека, становится на молитву под волшебным деревом». Под этой «экзотической» помесью «ананаса с пальмой» развертывались ужимки и прыжки обезьяны и превращения, достигавшиеся путем «обнаженного приема».

Что означала эта «вкусная» экзотика, сочиненная вождем акмеистов Гумилевым? В эту пору, как сказано, Гумилев призывал своих единомышленников объединиться под знаком упомянутого уже общества «Арион» и приводил в качестве лозунга нового общества стихи Пушкина:

Я гимны прежние пою  
И ризу влажную мою  
Сушу на солнце, под скалою…

«Прежним гимном» — воспевавшим интересы империалистической буржуазии с ее устремлением и повышенным вниманьем к «экзотическому» Востоку — являлась и «вкусная экзотика» «Дерева превращений». Под детской сказкой для «народного театра» «сушилась риза» непримиримого врага пролетарской революции, маскировавшегося в эту пору «аполитичностью» поэтического творчества и заявлявшего, что «политическая песня — скверная песня»[[210]](#footnote-211).

{194} Вторым спектаклем детского цикла шла пьеса «Саламинский бой» С. Радлова и А. Пиотровского, поставленная С. Э. Радловым в декорациях, Ю. Бонди, с музыкой Ю. Шапорина (премьера 25 марта 1919 г.). Это был сугубо традиционалистский спектакль, пытавшийся сочетать технику античного театра с буффонадой и «шутками, приличествующими театру».

Опыт работы по кукольному театру, начатии Театром-студией, показателен для попыток ТЕО Наркомпроса оживить и обновить разнообразные зрелищные формы для обслуживания нового зрителя. В Москве при ТЕО открывается специальная студия кукольного театра, в обращении которой говорится: «Кукольный театр с давних времен служил любимым развлечением всех народов и как зрелище народного гнева и сатиры часто являлся воплощением революционной мысли». Но эти намерения искажались на практике буржуазным эстетизмом, который успел наложить свой отпечаток на кукольный театр XX в. и вовлечь в сферу своего влияния кукловодов.

Так случилось, что петроградский кукольный театр при Театре-студии оказался в плену у буржуазно-эстетских концепций театра. Он перекликался с изысканным любительством кукольной сцены Ю. Л. Слонимской, и Ю. П. Сазонова, демонстрировавших свой кукольный театр в Петрограде в 1915 – 1916 гг. Он подкреплял себя концепцией театра марионеток, данной романтиком Э. Т. А. Гофманом и возрожденной сторонниками символистского театра Метерлинка и Г. Крэга, видевшими в сведении актера к марионетке свой идеал антипсихологического и антиреалистического театра.

В этом плане работ с куклой наметились, однако, и новейшие веяния: сдвиги к буржуазному «мюзик-холлу», по-своему преломленные в театре кукол. Так, на ряду со сказочным спектаклем «Царь Салтан» (по Пушкину), было поставлено и «урбанистическое обозрение» в миниатюре по сценарию К. Э. Гибшмана «Цирк». Перед зрителями здесь проходили «все обычные персонажи цирка, начиная от директора (он же и конферансье), малолетней наездницы Арабеллы, жонглеров-соперников, плясуньи на “туго натянутом канате”, карликов Пупса и Уголино, акробата на трапеции и кончая, наконец, русским комическим дуэтом с танцами, частушками и прибаутками». Появление такого спектакля не случайно: он включается как звено, хотя и «кукольного» порядка, в цепь, связывающую «урбанистические» спектакли этого времени.

Таким образом сатирические революционные задания, ставившиеся Наркомпросом обновляемому кукольному театру, по существу оказывались переведенными на практике в совсем иной план, так как задача сделать куклы «воплощением революционной мысли» оказалась не по силам эстетически настроенной интеллигенции, работавшей в этом театре. Все же кукольные спектакли Театра-студии заслуживают быть отмеченными как одни из первых шагов на пути того строительства кукольного театра, которые впоследствии сделали «марионетку» и «петрушку» любимыми героями советского театра для детей.

Третья линия работы Театра-студии — по созданию серии «народных спектаклей» для взрослых — нашла свое выражение в двух постановках. Первая показала «комедию о беде и доблести» С. И. Антимонова «Бова королевич» (реж. К. Ю. Ландау, художник Ю. М. Бонди). Пьеса числилась в репертуарных списках ТЕО, рекомендовавших ее для постановки «на сцене народных театров». Но даже самая доброжелательная и близко стоявшая к Театру-студии критика не была в состоянии поддержать спектакль. {195} Она отмечала, что «при первом знакомстве» в пьесе «пленяет грубоватая свежесть, ядреный язык и густо замешанный русский дух», но не могла скрыть, что «забавность и русский стиль ее близки к “Сатирикону”, приедаются довольно скоро, что грубость и ядреность — часто дурного тона»[[211]](#footnote-212). Стилизация под псевдонародные пьесы XVIII в. с героями-«королевичами» прозвучала в новых революционных условиях явной фальшью.

Вторая постановка — «Мандрагора» Макиавелли (реж. К. К. Тверской, художник Ю. М. Бонди) — преподносилась также в плане «демократической, рассчитанной на широкого зрителя» пьесы. В действительности пьеса знаменитого флорентийца никогда на «широкого зрителя» рассчитана не была, а при самом своем возникновении предназначалась для аристократической верхушки разбогатевших итальянских купцов и банкиров XVI в., для придворного театра «немногих избранных». Любовные похождения кавалера Каллимаха рассказаны в ней с циничной откровенностью, характерной для итальянских новеллистов эпохи, уже катившейся к разложению нравов папских и княжеских дворов.

От этого духа разложения не могли спасти пьесу тактические поправки режиссуры и ее усилия создать сцены, «запоминающиеся, словно воспроизведение старинной картины со всей самобытностью века», как говорилось в рецензии на спектакль[[212]](#footnote-213). Накинутый демократический плащ «народности» ясно сползал с Театра-студии.

Не оправдало себя на практике и соединение в одном здании и под одним наименованием трех различных театров: детского, кукольного и для взрослых, приводившее к тому, что на «Мандрагору» Макиавелли попадали дети.

В связи с этим театр переформировывается в начале летнего сезона 1919 г. и получает название «Малого драматического театра», руководство которым переходит к Н. В. Петрову. Маска, «народности» сбрасывается, и реорганизованный театр переходит на «развлекательный» репертуар, ставя «Как важно быть серьезным» Уайльда, «Соломенную шляпку» Лабиша и «Четырех сердцеедов» Миклашевского в исполнении профессиональных актеров, сменяющих теперь прежний, как сказано, полулюбительский состав Театра-студии.

Часть актеров Театра-студии переходит в открывающуюся вскоре «Народную комедию», где, на основе значительно более глубокой и смелой платформы, предпринимается разрешение задачи «народного театра», столь превратно осуществленной Театром-студией.

### IV

Если в Эрмитажном театре (а тем более в Театре-студии) тенденции дореволюционного эстетизма почти полностью преобладали над попытками режиссеров-эстетов найти художественное выражение своего понимания Октябрьской революции, то сейчас нам надо остановиться на одном из характернейших театров эпохи военного коммунизма — на театре «Народной комедии», наиболее полно и остро раскрывшем ту формулу эстетико-демократического восприятия пролетарской революции, которая лежала в основе концепции «народного театра» в те годы.

{196} Приступая к работе в «Народной комедии», создатель и руководитель ее С. Э. Радлов имел режиссерский опыт руководителя театра «Первой коммунальной труппы», организованной ТЕО Наркомпроса в июне 1918 года и дававшей спектакли в Народном доме, в районах и пригородах.

Уже программа этого театра говорила о намерении практически осуществить идею «народного театра», как она сложилась в истолковании группы художественной интеллигенции, работавшей в ТЕО. «Задачей своей театр экспериментальных постановок считает создание всенародного театра, воплощающего в себе и творческий стиль нашего времени», — читаем в этой программе[[213]](#footnote-214). Это истолкование «народного театра» идет в плане развития концепции «театрального традиционализма» мейерхольдовской школы, связь с которой подчеркивается и в программе, указывающей, что ядро труппы образовалось из учеников Студии Мейерхольда. «Всенародный театр» мыслится поэтому прежде всего в плане продолжения борьбы с натуралистическим театром. Воплотить стиль нашего времени — это значит творить, уходя «от раздражающей мелочности реализма в изображении настоящего». Метод творчества — словесная импровизация актера. Современного автора, «посвященного во все тайны театра», утверждает эта декларация, «можно создать только одним путем — путем словесной импровизации, которая из каждого актера должна сделать, хотя бы в небольшой степени, творца слова». Такая импровизация «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»[[214]](#footnote-215).

Эти устремления к словесной импровизации как к средству создать современную драматургию «народного театра» и найдут вскоре свое практическое осуществление в работе «Народной комедии». В спектаклях «Первой коммунальной труппы» результаты опытов по импровизации еще не успели отложиться в более или менее законченные формы. Но зато здесь достаточно ясно определяется другая черта: установка на примитив, на упрощение репертуара, предназначаемого для «народного театра», — такое упрощение, которое в «Народной комедии» выльется в форму ставки на клоунаду циркового артиста, воспринимаемого как сугубо народного.

Выбор пьес, ставившихся «Первой коммунальной труппой», находится в тесной связи с репертуарными списками, выработанными ТЕО «для постановки на сцене народных театров». Здесь ставится «Сбитенщик» Княжнина, пьеса XVIII века, смыкающаяся с линией итальянского импровизованного театра масок, объявленного теоретиками «театрального традиционализма» подлинно народным и подлинно театральным. Постановка «Близнецов» Плавта — вторая постановка театра — проводится в этом же плане гротескной буффонады, подчеркивающей «искажение природы» в театре, согласно всей концепции театра-гротеска, о которой мы говорили выше.

Однако в круг идей «театрального традиционализма» Радлов вносит свой вариант. Если «традиционалисты» считали «золотым веком театра» театр Испании, Италии и Франции XVII века, то Радлов включает в этот «золотой век» еще и римскую комедию. Восприятие античного театра именно в плане идей «театрального традиционализма» отграничивает Радлова от соседних установок на античность, выставленных Вяч. Ивановым, восхвалявшим {197} мистико-религиозную струю античного трагического хора как образец «всенародного действа». У Радлова мистические устремления отодвигаются, уступая место подчеркиванию внешней динамики плавтовской комедии. Так обрисовываемое в «Близнецах» авантюристическое делячество ловких и изворотливых купцов рабовладельческого Рима явилось для Радлова поводом развернуть гротескную буффонаду с подчеркиванием «наибольшей напряженности» изобразительных средств актера. Но в истолкование античной комедии Радловым вносится еще одна характерная черта: «Близнецы» Плавта ставятся в масках, с устремлением на археологическую точность воспроизведения старинного театра, в режиссерскую работу вводится элемент реставраторских тенденций археолога-классика.

Все эти тенденции, первоначально наметившиеся в практике «Первой коммунальной труппы», нашли свое дальнейшее раскрытие в театре «Народной комедии».

Внешним образом возникновение «Народной комедии» связано с ранними мероприятиями советской власти по реорганизации эстрадного дела. «С переходом садов в ведение Отдела театров и зрелищ, — пишет орган Отдела “Жизнь искусства”, — взгляд на дивертисмент, конечно, изменился, установился новый подход к нему, формулировались новые задачи и требования. Художественная комиссия, которая призвана организовать это дело на новых началах, установила две категории вопросов, связанных с дивертисментами: 1) вопросы, касающиеся программы, и 2) вопросы, касающиеся технической стороны дела»[[215]](#footnote-216). Работа по реорганизации эстрадных программ должна была идти по линии наблюдения за текстом исполняемых номеров, создания новых номеров и привлечения на эстраду новых сил из артистов драмы, оперы, балета, цирка и т. п. Предполагалась также постановка советских пантомим, «сокращенных опер и устройство всевозможных шествий среди публики»[[216]](#footnote-217).

В развитие плана реорганизации эстрады С. Э. Радлову и В. Н. Соловьеву было поручено составить проект театра-эстрады, который и был открыт в Железном зале Народного дома 9 января 1920 г. под названием «Театр художественного дивертисмента», а несколько недель спустя был переименован в театр «Народной комедии». Дивертисмент, присоединявшийся в первые месяцы к шедшим здесь одноактным или двухактным «цирковым комедиям» С. Э. Радлова, состоял из выступлений жонглеров, чревовещателей, «римских гладиаторов», музыкальных дуэтов и танцевальных номеров с участием артистов академического балета.

В такой обстановке в шумном, заплеванном и залузганном семечками Железном зале Нардома вырастал и формировался «Театр народной комедии», представляющий собой необычайно своеобразное, необычайно противоречивое явление.

С одной стороны, совершенно ясны были связи нового театра с дореволюционной работой Мейерхольда в студиях на Троицкой и Бородинской улицах, в которых принимали активное участие как руководитель «Народной комедии» С. Э. Радлов, так и В. Н. Соловьев, вступивший в работу театра с осени 1920 г. Эта преемственность отчетливо осознавалась уже современной критикой. Так, художник А. В. Рыков, написавший очерк, посвященный «расцвету и падению» «Народной комедии» вскоре же после ее закрытия (в 1922 г.), говорит про нее как про театр, «за два года своего существования {198} реально воплотивший многое из того, что казалось столь нужным труппе театральных мечтателей Студии и журнала доктора Дапертутто и осталось недостижимым в те далекие от нас теперь времена»[[217]](#footnote-218).

Но на эту основу, связывавшую «Народную комедию» с исканиями «театрального традиционализма», напластовывались влияния, исходившие из новейших буржуазных художественных течений. Это также было подмечено современной критикой. Так, например, Виктор Шкловский писал: «Радлов, происходя по прямой линии от Юрия Анненкова, по боковой происходит из пантомимы Мейерхольда»[[218]](#footnote-219), правильно подмечая связь «Народной комедии» с экспериментом, проделанным Анненковым в Эрмитажном театре в постановке «Первого винокура», где цирковые артисты были широко привлечены для совместной работы с драматическими актерами.

Связи с Маринетти и его пропагандой «народного мюзик-холла» были здесь также несомненны. Установка на «кинематографическую быстроту впечатлений», на воспевание «новой красоты — скорости», на «сплетение различных ритмов и синтез скоростей» с уничтожением «логики» в спектаклях, — все это находило свое развитие в использовании акробатической техники прыгуна и воздушного гимнаста Сержа, буффонады клоуна и партерного акробата Дельвари, ловкости японского жонглера Токашимы и других цирковых артистов, включавшихся С. Э. Радловым в театральное представление, где они расточали свои «фейерверки кульбитов и сальто-мортале».

Но все же было бы большой ошибкой за всеми этими стилистическими чертами буржуазного декаданса не заметить того качественно-нового, что нес с собой театр «Народной комедии» в обстановке 1920 г., того нового, что привело этот театр именно в Железный зал Нардома, сурово-примитивной, металлической наготы которого не смогла принарядить затейливая сценическая площадка художницы В. М. Ходасевич, — в Железный зал Нардома, ежевечерне наполнявшийся теперь шумной толпой «папиросников» с занесенных сугробами проспектов Петроградской стороны.

Это новое как раз и заключалось в тех концепциях «эстетического демократизма», в том стремлении к «примитиву» и «народности», которые, как было сказано, характеризовали значительные группы тяготевшей к «скифству» художественной интеллигенции в годы военного коммунизма.

С. Э. Радлов формулировал эти свои «скифские» тенденции, давая следующую характеристику «расколотого» «стиля 1921 года»: «Экспрессы, аэропланы, лавины людей и колясок, шелка и меха, концерты и варьете, электрические фонари, и лампы, и дуги, и света, и тысячи светов, и опять шелка, и шелковые туфли, и шелковые шляпы, телеграммы и радио, цилиндры, сигары и теннисные ракеты, шагреневые переплеты, математические трактаты, апоплексические затылки, самодовольные улыбки, блеск, вихри, полеты, парча, балет, пышность и изобилие —

— там на Западе —

и пешеходные пустынные деревенские города, суровые лица, помпеянские скелеты разобранных домов, и ветер, и ветер, и трава сквозь камни, автомобили без гудков и гудки без автомобилей, и матросский клеш и кожаная куртка, и борьба, борьба и воля к борьбе до последних сил, и новые {200} жестокие и смелые дети, и хлеб насущный, — все это есть и все это ждет овеществления в ваших руках, художники»[[219]](#footnote-220).

Создатель «Народной комедии» был поэтому внутренне прав, стремясь отмежевать свое дело как от критиков, так и от хвалителей из рядов буржуазной интеллигенции. После первых победоносных премьер нового театра С. Э. Радлов писал в «Жизни искусства» в статье «Ответ друзьям»: «Интеллигенция чужда нашему театру… Я чувствую, что создается пропасть между интеллигенцией и мной». В противовес старой цивилизации и ее носителям, режиссер видел опору своего театра и его силу в новой, подлинно народной аудитории непосредственного, чуткого, несносного, очаровательного, взволнованного «Железного зала». «Такой аудитории не было прежде, — писал С. Э. Радлов, — потому и театр “Народной комедии” мог появиться только в наши грандиозные, головокружительные дни».

Все это означало смелое принятие Октябрьской революции, с ее суровостью и жестокостью — и это было очень много в начале 1920 года, в обстановке враждебной отчужденности значительнейших слоев художественной интеллигенции. Все это означало доверие к новому зрителю и стремление заключить с ним союз.

Но в том-то и беда, что революция принималась режиссером именно в ее «демократически-скифском», к тому же эстетизированном обличий, в том-то и беда, что к новому «народному» зрителю режиссер считал необходимым идти с идейно приниженным, но формально изощренным примитивом. Да и сам этот «народный» зритель на практике оказывался люмпен-пролетарской молодежью, полубеспризорной молодежью, в значительной степени вербовавшейся из «папиросников» и «ирисников» соседнего Ситного рынка, которых притягивала развлекательность зрелища с циркачами и трюками и приключенческий характер гротескной буффонады. А среди этой гудящей толпы «папиросников», ревом восторга встречавших прыжки Сержа и клоунаду Дельвари, в морозном партере «Народной комедии», перед ее весьма своеобразно сконструированной открытой сценой без занавеса, широко вынесенной в зрительный зал, можно было встретить наиболее рафинированных представителей современной буржуазной интеллигенции, и прежде всего Александра Блока, не раз отмечавшего посещение театра «Народной комедии» в своих предсмертных дневниках. А рядом со «скифом» Блоком можно было найти и чистых «эстетов», ходивших сюда с чувством усталого и пресыщенного снобизма, т. е. настроениями, подобными эстетическому гурманству Теофиля Готье и Жюля Жанэна, в сороковых годах XIX века поднявших на щит авантюрную пантомиму Дебюро и провозгласивших умирание академического театра драмы, высокой трагедии и классической комедии.

Идейная двойственность и противоречивость «Народной комедии» определила и ее художественный стиль и колебания творческого пути театра.

В ранних «цирковых комедиях» С. Э. Радлова, открывавших собою работу театра, имелось не только воспроизведение приемов итальянской комедии масок или построение сцен на традиционно «итальянских» схемах комических ситуаций и положений, в роде «схемы ночи» («Невеста мертвеца»), или «схемы переодеваний» («Обезьяна-доносчица»), но здесь были налицо и элементы социальной сатиры и обличительного смеха, направленного против врагов рабочего класса, — элементы, перекликавшиеся с агитационными витринами РОСТА в годы гражданской войны.

{201} Для примера можно привести некоторые куплеты, распевавшиеся масками «цирковых комедий», перелицованными в современные схемы капиталистов. Вот выходные куплеты банкира:

В Вене, Нью-Йорке и Риме  
Чтут мой набитый карман,  
Чтут мое громкое имя —  
Я — знаменитый Морган.

И дальше:

Нынче на биржу пора мне,  
Нечего время терять —  
На драгоценные камни  
Буду там негров менять.

Традиционная схема «сцены ночи», воспроизводившаяся по образцу итальянской комедии масок, осложнялась мотивами, взятыми из современности: «волею режиссера и автора венецианец Панталоне превратился в банкира Моргана, а первый любовник комедии Сильвио предстал перед зрителями в виде матроса, влюбленного в Елизавету, заменившую собой прекрасную и божественную Аврелию»[[220]](#footnote-221). Традиционная сценка сватания доктора, гоняющегося лишь за кошельком банкира, разыгрывалась следующим образом: «Банкир холодно прерывает речи о любви деловитым вопросом: — “Ваш заработок в день и основной капитал?” — и, поспешно выхватив записную книжку, лихорадочно суммирует итоги»[[221]](#footnote-222).

Такого рода сатирический юмор звучал тогда в театре буффонной и гротескной комедии совершенно по-новому, и отсюда могла развиваться линия революционной сатиры (так, например, к празднествам 1 мая 1920 г. «Народная комедия» приготовила политическую сатиру о мировой войне «Происки капиталистов»).

Если публицистическая устремленность всех этих первых постановок «Народной комедии» несомненна, то также несомненно и то, что идейный уровень этой публицистичности весьма примитивен.

Примитивность эта определялась самим методом создания спектаклей «Народной комедии». Как уже было сказано, в основе этого метода лежала словесная импровизация, принципиально обосновывавшаяся С. Э. Радловым (он же чрезвычайно плодовитый и энергичный изобретатель всех ранних пьес театра). Таким образом, твердого текста пьесы эти не имели (поэтому они и не могли сохраниться для историка театра). Текст сочинялся по сценарию, набросанному автором-режиссером: давалась тема, которая в процессе репетиций должна была развиваться и детализироваться актером. Поскольку это не удавалось, поскольку цирковые артисты выдвигали в импровизациях свои трюки, постольку применялся и другой способ: писались диалоги и монологи, которые изменялись в живой сценической обстановке. Импровизация являлась здесь, таким образом, средством борьбы с традиционной драматической литературой, а в то же время и смысловой нагрузкой театра.

Защищая свой подход к сценическому слову, С. Э. Радлов утверждал, что «драма с твердым текстом есть очень своеобразная разновидность театра, так сказать, “словесный балет”, где актер так же привязан к каждому данному слову, как балетный танцовщик к жесту». Необходимо поэтому «убить зловредное существо — кабинетного литератора, в тиши своей квартиры пишущего слова для театра».

{202} Но, борясь с отчужденностью литератора от театра, защитники импровизации и вовсе изгоняли его из театра, выбрасывая и пьесу как ненужный «словесный балет».

Если прибавить, что образцом как для драматической композиции, так и для построения диалогов в цикле первых постановок «Народной комедии» служил идейный примитив итальянской комедии масок, — станет очевидным, насколько упрощенным в смысловом отношении было то пестрое и шумное зрелище, которое привлекало «папиросников» и «эстетов» в стены Железного зала Народного дома.

Юрий Анненков, встретивший спектакли театра резкой критикой, и притом «критикой справа» (так как для этого апостола «народного мюзик-холла» Маринетти в предлагаемой Радловым формуле «эстетического демократизма» было слишком много социального радикализма, а в спектаклях «Народной комедии» — «слишком много смысла»), не без остроумия характеризует сюжет первых постановок театра следующим образом:

«“Невеста мертвеца”: молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая выдать свою дочь за более выгодного жениха; после долгих перипетий влюбленным все же удается преодолеть упорство старика, и любящие сердца соединяются брачными узами.

“Вторая дочь банкира”: молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая выдать свою дочь за более выгодного жениха; после долгих перипетий влюбленным все же удается преодолеть упорство старика, и любящие сердца соединяются брачными узами.

“Султан и черт”: молодые люди любят друг друга, но престарелый отец противится их браку, желая и т. д…»[[222]](#footnote-223)

Следует только подчеркнуть, что для Юрия Анненкова, тот «треугольник адюльтера», который он высмеивал у Радлова, являлся уже чем-то недопустимым в театре как некая уступка «сюжетной логике», ибо для него театр означал «голое движение» и «чистый метод». Но худо было уже то, что спектакли «Народной комедии» могли давать подобное «оружие насмешки» для такого открытого идейного и социального врага, каким был Анненков.

Из этих противоречий «Народную комедию» не вывела также и попытка в поисках «народности» опереться не на «итальянскую комедию», а на «простонародную», «сыщицкую» литературу, и построить советскую пьесу в плане детективно-авантюрной буржуазной повести о похождениях Шерлока Холмса, Ника Картера и т. п.

Этот жанр ярче всего был представлен в постановке пьесы С. Э. Радлова «Приемыш» (август 1920 г.), ставшей одной из основных в первом сезоне театра.

В центре действия, развертывавшегося в обстановке капиталистического города, стояла погоня за похитителем важного для советской России документа. Погоня происходила сперва в ресторане, среди столиков, затем на улице. Внимание зрителей сосредоточивалось на ловкости и подвижности гимнаста Сержа, похитителя документа, спасавшегося от преследователей стремительным бегством, совершавшего прыжки в бочки и через бочки, взбиравшегося по канату на крышу здания, прыгавшего с высоты четвертого этажа и под конец цеплявшегося за веревку, спущенную с аэроплана, и таким путем спасавшегося от погони полицейских. Все это проводилось в подчеркнуто убыстренных темпах, причем среди занимательно развернутых {203} трюков погони, кстати сказать, находивших отличную опору в своеобразном декоративном разрешении спектакля, выполненном художницей В. М. Ходасевич, совершенно терялась и тонула слабо очерченная «советская тема», но зато, вытесняя содержание, развертывалась динамика «кинематографических скоростей». В постановке этой уже явственно прощупываются те элементы «урбанизма», которые в первых спектаклях «Народной комедии» отступали в тень перед «скифским» примитивом. Именно эти элементы (на ряду с традиционализмом) получили преобладающее значение во втором периоде деятельности «Народной комедии».

Этот второй период, охватывающий зимний сезон 1920 – 1921 гг. и начало следующего сезона, в середине которого (в феврале 1922 г.) театр прекращает свое существование, — заметно отличается от первого.

Сперва театр пытается опереться на «традиционалистские» спектакли. Эта линия находит свое выражение в постановках «Виндзорских проказниц» Шекспира. «Господина де Пурсоньяка» Мольера, «Деревенского судьи» Кальдерона и подкрепляется реставрацией итальянской импровизованной комедии «Проделки Смеральдины». В труппу вступает В. Н. Соловьев (ставящий мольеровский спектакль и «Проделки Смеральдины», к которой он сочиняет текст), в числе актеров оказывается и К. М. Миклашевский, автор исследования об итальянских комедиантах XVI – XVII вв. «Народная комедия» все более осваивает черты «Старинного театра», уходя в сторону от первоначальной своей линии. Эта тяга к старине между прочим подчеркивается включением в постоянную работу театра оркестра старинных музыкальных инструментов под управлением Ю. Г. ван Орена и перепланировкой самой сценической площадки «Народной комедии», которая окончательно утрачивает прежний характер эстрады и намеренно стилизуется под шекспировскую сцену.

Творческие установки для обращающегося к классикам театра дает статья С. Э. Радлова, посвященная постановке «Виндзорских проказниц» Шекспира. Здесь мы читаем: «чтобы комедия была народной, она должна опереться на театр народный прошлых столетий… Именно туда, к Мольеру, к Шекспиру, Гансу Заксу и 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»[[223]](#footnote-224). Но этот поклон старине и в сторону «Мира искусства» соединяется со стремлением к созданию спектакля, «творящего стиль и характер нашего времени».

В чем же заключаются этот «стиль и характер»?

Ответ гласит так: «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 XX века»[[224]](#footnote-225). Вслед за этим следует определение отношения к футуристскому искусству: «Правы были футуристы, воскликнувшие “да здравствует завтра”, — но они же закричали “проклято вчера” — и в этом незаконном и нечестном отказе от традиций они были и не правы и не новы». Для С. Э. Радлова «залог будущего расцвета — в прошлом» и путем этого сочетания футуристского устремления к «эксцентризму, созданному англо-американским гением» {204} с «верой в прошлое», с опорой на докапиталистический театр, пытается он теперь найти творческую платформу «Народной комедии».

Таким образом, театр вступает в свой второй период с подрезанными крыльями. Формула «эстетического демократизма» начинает густо окрашиваться старым традиционализмом и новым «урбанистическим» эксцентризмом «как новым видом комического мироощущения, созданным англо-американским гением». Но этот эксцентризм предстает в постановках «Народной комедии» опять-таки в непоследовательном виде, окутанный «традиционалистскими» устремлениями дореволюционной мейерхольдовской школы.

Обволакивая свою тягу к американскому эксцентризму опорой на классиков и в то же время пытаясь удержать исходные устремления к «народности», «Народная комедия» проводит в своих «классических постановках» серию формальных исканий, заслуживающих быть отмеченными.

В «Виндзорских проказницах» разрешается «проблема времени» и «проблема пространства» шекспировской сцены. При этом выкорчевываются остатки реалистической трактовки Шекспира режиссерами XIX века («варварские памятники варварского конца XIX века», как называет их Радлов) и устанавливаются принципы «правильной» трактовки Шекспира в качестве «математического вывода из существа пьесы». Выводы эти сводятся к стремлению показать «очаровательную непрерывность действия, беспрестанную его текучесть» и к устранению показа, «где в реальной жизни происходило то или иное действие у Шекспира». «Подобно тому, как он (Шекспир) передавал грустные, веселые, медлительные и бурные действия, перемещал актеров с одной части сцены на другую, давая все новые и новые комбинации отдыхающему на этом разнообразии глазу зрителей» — говорит Радлов в истолкование своего постановочного замысла «Виндзорских проказниц»[[225]](#footnote-226). Победа над реалистическим театром была одержана, но, бесспорно, за счет «существа пьесы», т. е. за счет ее идейного содержания.

Другие эксперименты «Народной комедии» вели к показу «четкости жеста и быстроты диалога» в манере итальянской импровизованной комедии («Проделки Смеральдины» в постановке В. Н. Соловьева) и к каталогу фарсовых приемов, загрузивших постановку «Господина де Пурсоньяка» того же режиссера.

В постановке «Путешествия Перришона» Лабиша эстетско-формалистские тенденции проявляются столь обнаженно и столь безнадежно повисают над зрительным залом, что даже верные друзья театра начинают колебаться в его жизнеспособности. «Или в самой идеологии театра таится органический порок? — спрашивает критик. — Или предложенная им формула народного искусства только новейшее воплощение старого эстетства с тремя его язвами: стилизаторством, погоней за красивостью и эклектизмом? Сомневаться было тем более горько, что с театром “Народной комедии” за полтора года его жизни связались крепчайшие наши и, казалось, обоснованнейшие надежды»[[226]](#footnote-227).

Наконец, постановка «Деревенского судьи» Кальдерона (ноябрь 1921 г.) уже совершенно выпадала из плана театра, первоначально культивировавшего буффонаду и гротеск, а теперь забредшего в дебри «расцвета испанского театра». В центре этого спектакля оказались уже не прежние «любимцы» К. Э. Гибшман, Дельвари и Серж, а перешедшая в «Народную комедию» из театра Гайдебурова актриса Е. Д. Головинская, на которую и {205} выпала здесь задача раскрытия «трагедии демократической чести». «Она — честного отца честная дочь. Но вот она уже после ночи в лесу ползком втаскивает по ступенькам лестницы свое обесчещенное тело, уже безжалостная к нему, еще стыдливая, вот, на середине высоты, с телом, беспомощно протянутым, голосом взволнованным и высоким, она произносит одному Кальдерону свойственный, безмерно патетический монолог» — пишет современный критик в своей рецензии на постановку «Деревенского судьи»[[227]](#footnote-228).

Откуда и почему появился в театре этот «безмерно-патетический» тон трагедий иезуита-католика и религиозного фанатика Испании XVII века? Что случилось с театром, утратившим свой задор?

Ответ попробуем найти в высказываниях его руководителя, относящихся к последнему этапу существования «Народной комедии». «Театр от века и навеки призван воплощать трагическую суть нашего существования, — пишет С. Э. Радлов. — Единственное искусство, владеющее одновременно бытием во времени и в пространстве, театр являет нам человека, одиноко брошенного в громадность пространственного мира, безжалостно опрокинутого в поток времени, текущего к неминуемой смерти»[[228]](#footnote-229).

Не с этими пессимистическими мыслями, перекликающимися с искусством германских экспрессионистов, приступал С. Э. Радлов к работе в «Народной комедии». К этим мыслям он пришел в итоге неудавшейся попытки создать «народный» театр из скрещения футуризма с «традиционализмом», циркачества с эстетством, «англо-американского гения» XX века {206} с докапиталистическим примитивизмом: «эстетический демократизм» потерпел крушение, оказался утопией.

Буржуазно-демократический театр «Народной комедии» рухнул, когда вместе с победоносным окончанием гражданской войны оказались разбитыми многие иллюзии буржуазного демократизма, иллюзии «скифства» в том числе, когда социалистическое содержаний Октябрьской революции стало раскрываться перед буржуазной художественной интеллигенцией все более конкретно.

В преддверии нэпа «Народная комедия» начинает искать новый социальный базис для своей работы. Об этих поисках свидетельствует ее поворот к буржуазной мелодраме, на основе которой строится теперь уже насквозь «урбанистический спектакль» — мелодрама в 18 картинах «Любовь и золото», сочиненная и поставленная С. Э. Радловым (январь 1921 г.). Театр сходит здесь с костяка Шекспира и пытается опереться на творцов буржуазной мелодрамы XIX века, в роде де Курселя. В мелодраме «Любовь и золото» «действуют 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»[[229]](#footnote-230).

Исходя из положения, что мелодрама становится острее и лучше смотрится зрителем, если она не утомляет его непрерывным развитием интриги, С. Э. Радлов вводит после мелодраматических картин пародийно-комические выходы, пользуясь для них цирковыми артистами, в частности, поручая роль парижского обывателя эксцентрику-клоуну Дельвари. Этот обыватель, на улице которого произошло убийство, бежит в провинцию, но везде встречается с преступниками, что вызывает его неизменно повторяющиеся реплики испуганного мелкого буржуа: «Да когда же все это кончится?!»

Основной стержень мелодрамы, построенный «по типу бульварного романа, с быстрой сменой сцен., с катастрофическими влюблениями, одним словом, сцепленный из ряда авантюрных моментов, связанных между собою почти без психологической мотивировки», развертывался в приемах стремительно быстрого развития действия приключенческих кинокартин, для чего вводилась игра на пяти сценических площадках, иногда шедшая одновременно на трех сценах (наверху и внизу). Буффонада сопровождалась многочисленными игровыми трюками: «так по щучьему веленью вместо дома-игрушки — гора, с которой валятся глупые, как полагается, полицейские и другой люд, вплоть до приплетенных специально для этого трюка мальчишек». Даже упорные защитники «Народной комедии» усомнились в «народности» подобного спектакля. «Поскольку необходим этот спектакль, именно *народной* аудитории, — вопрос другой: в названии театра слово “*Народная* комедия” не разрешает, а обязывает» — заканчивает свою рецензию о спектакле Евг. Кузнецов[[230]](#footnote-231).

Спектакль «Любовь и золото» явился последовательным развитием устремления к «кинематографическим скоростям» Маринетти, намечавшимся и в первый период. Но теперь эти «скорости» полностью освобождаются от связи с «эстетическим демократизмом», так что совершенно явственно выступает их буржуазная сущность.

Растерявшая свою «народность» «Народная комедия» ликвидируется в январе 1922 г. С. Э. Радлов собирает близкие ему остатки труппы в Театрально-исследовательской {207} мастерской при Петроградском отделении Главнауки, где формальные тенденции «Народной комедии» находят свое предельное развитие в теории и практике чистого «беспредметничества», «абстрактного движения и звука». А в последующих экспрессионистских постановках, осуществляемых С. Э. Радловым в драме и опере («Эуген несчастный» Толлера и «Воццек» Альбанга Берга), нашли свое развитие те {208} настроения «трагической сути нашего существования, текущего к неминуемой смерти», которые горькой краской легли на последние спектакли «Народной комедии».

Как писал А. В. Луначарский, театр «Народной комедии» свернул «свои пестрые крылышки». Но короткое существование его, бесспорно, представляет исключительный интерес и как показатель любопытнейших идейных ходов части художественной интеллигенции и как блещущий изобретательностью и творчеством формально-художественный эксперимент.

### V

Наиболее поздним в группе театров «эстетического демократизма», возникающих в рассматриваемый период, является Государственный Лиговский драматический театр, открывающийся летом 1921 г.

С переходом Отдела театров и зрелищ (ПТО) в ведение Петрогубполитпросвета (весна 1921 г.) перед новым руководством встает задача обслуживания рабочих районов, оживляющихся с началом новой экономической политики вместе с восстановлением работ фабрик и заводов. Исходя из этих задач, принимается решение открыть постоянный театр в 1‑м городском районе, в помещении б. Народного дома Паниной, где еще недавно давал спектакли Передвижной театр Гайдебурова. Вновь открываемый Государственный Лиговский драматический театр должен был, «помимо своих практических целей — обслужить район», приобрести значение «первого опытного районного театра, могущего дать материал для создания районных театров в губернском масштабе»[[231]](#footnote-232).

Лиговский драматический театр возглавлялся представителями мейерхольдовской школы в далеко не однородных своих напластованиях. Здесь мы встречаем ближайших сотрудников и учеников Мейерхольда и по журналу «Любовь к трем апельсинам» и по его дореволюционным студиям, как В. Н. Соловьев, назначенный художественным руководителем театра, А. Л. Грипич, приглашенный главным режиссером, и Б. В. Алперс, работавший в качестве заведующего литературной частью. Среди художников мы также встречаем ряд сотрудников Мейерхольда, как, например, А. В. Рыкова и В. В. Дмитриева. Совместно с Мейерхольдом работали раньше и режиссеры отдельных постановок, осуществляемых театром: К. К. Тверской и К. Н. Державин. На ряду с этим в состав театра включаются режиссеры-лаборанты, недавно окончившие Курсы мастерства сценических постановок. Иначе говоря, два поколения мейерхольдовской школы сходятся здесь на работе: непосредственные сотрудники и ученики Мейерхольда и выученики его учеников.

Но часть работников уже приносит с собой веяния московского «театрального Октября». Некоторые из них непосредственно сотрудничали с Мейерхольдом в Москве (В. В. Дмитриев — художник «Зорь» Верхарна в «Театре РСФСР 1‑м», К. Н. Державин — заведующий отделением мастерства сценических постановок в московском Театральном техникуме при ТЕО НКП весной 1921 г.), другие связаны иными нитями с идеями, волновавшими Москву на диспутах о «Зорях». Разные прослойки мейерхольдовской школы, различно — и по темпу и по содержанию — проходящие свой путь развития, отражают сдвиги и колебания части художественной {209} мелкобуржуазной интеллигенции, стремящейся как-то соединить свои прежние эстетские театральные концепции с новыми политическими заданиями, поставленными перед советским театром пролетарской революцией. Старая эстетика театрального традиционализма переживает распад. Удержать ее в нетронутом виде на четвертом году революции невозможно. Это чувствуют руководители театра, но в то же время им не удается преодолеть своего прошлого до конца и прочно встать на новые, идеологически четкие позиции. Таким путем складывается весьма противоречивая платформа театра, целиком определяющая его практику.

Преемственная связь с условно-эстетическим театром модернизма и декаданса декларируется в первой же статье о методах работы Лиговского театра, где утверждается, что «методы сценических постановок лежат в плане теоретических построений и практических достижений за последнее десятилетие в этой области (Фукс, Крэг, Рейнгардт, Мейерхольд, Керженцев)»[[232]](#footnote-233). Преемственность с символистским театром признается открыто, но в то же время упоминание имени Керженцева, автора «Творческого театра» и руководителя театрального отдела московского Пролеткульта, выдает намерение соединить реформаторство буржуазных новаторов с идеями политико-пропагандистского пролетарского театра.

Устремление к революционному рабочему театру находит свое отчетливое выражение в публикуемой несколько позднее «производственной программе Лиговского драматического театра»[[233]](#footnote-234). Это один из немногих документов рассматриваемого периода, в котором делается попытка с некоторой полнотой обрисовать творческий метод начинающего свою работу районного театра. Здесь уже снимается понятие «народного театра», характерное для первых послеоктябрьских лет, и говорится о необходимости сблизить театр с *рабочим* зрителем, об уничтожении разобщенности театра с рабочей аудиторией, о систематическом воздействии последней на актера. Программа подчеркивает, что создается «театр, осознающий себя не как явление эстетического порядка, но как фактор социальной жизни». Это несомненно значительный шаг вперед, определяемый поступательным ходом развития пролетарской революции и успехами пролетарского сектора театра.

Но формально-эстетические тенденции все же сохраняются. Об этом свидетельствует основной тезис производственной программы театра: «современный театр в его настоящем виде чужд рабочему классу вовсе не из-за репертуарных особенностей этого театра: репертуарный вопрос не имеет самостоятельного значения». Иными словами, внимание театра не сосредотачивается на содержании театрального искусства, а переносится на отдельные формально-технические искания. «Современная сцена (фотосценическая коробка, существование рампы, освещение и пр.) является в настоящий переходный момент *главным* препятствием к быстрому усвоению актерами психологии данной аудитории, — декларируется дальше в производственной программе театра. — Актер оказывается отделенным от зрителя настолько, что не имеет реальной возможности опираться в своем творчестве на поддержку зрительного зала»[[234]](#footnote-235). Такого рода утверждения скрепляют позиции нового театра с реформаторством буржуазного новатора Г. Фукса, проповедовавшего необходимость борьбы с фотосценической коробкой кулисной сцены, и повторяют дореволюционные искания Мейерхольда, направленные {210} к поискам «просцениума» еще при постановке «Дон-Жуана». Но если Мейерхольд в 1920 г. также говорит о необходимости уничтожить рампу и вывести просцениум к зрителю, то у него все же на первом месте стоят поиски революционного репертуара, стремление создать политически-актуальный театр на основе «Зорь» и «Мистерии-буфф». Сильный резонанс московских постановок Мейерхольда доходит и до руководителей Лиговского театра, но они берут от театра РСФСР 1‑го в первую очередь его формально-техническое оснащение, но не политико-публицистическую его заостренность. Именно отсюда, с этих формалистских позиций, театр решительно отклоняет «репертуар бытового театра, психологического, индивидуально-романтического», который исключается «как специфичный и вырабатывающий специальную узкую технику актера и чуждый по духу переживаемой эпохе».

Практика театра за первый год его существования находится в полном соответствии с выставленными выше положениями. Из своего репертуарного плана — «пьесы с революционным содержанием, затрагивающие социальные мотивы, с развитием массового действия» — театр осуществил следующие постановки: «Взятие Бастилии» Р. Роллана, «Овечий источник» Лопе де Вега, числившийся в репертуарных списках ТЕО, и «Стеньку Разина» В. Каменского.

Из второй репертуарной серии, намечавшей постановку пьес «мирового репертуара как опыт интерпретации пьес в условиях измененной сценической площадки и несколько измененной психологии актеров, воспитывающихся на массовом революционном репертуаре», — театр осуществил показ «Мещанина — дворянина» Мольера и пушкинский спектакль («Каменный гость», «Сцены из рыцарских времен»). Эти пьесы также числились в репертуарных списках ТЕО, но, в то время как в своей практической работе в Москве в 1920 – 1921 гг. Мейерхольд уже покидал прежние позиции, его ученики застревали на них, продолжая работу в плане традиционалистской концепции «народного» театра.

Не обретая нового содержания в развитии современной революционной действительности, театр постепенно отходит на упадочные позиции экспрессионизма. Черты его сказываются уже в «Каменном гесте», в мистически-жуткой трактовке Донны Анны, которая истолковывается как символ смерти: когда Дон-Жуан снимает с нее маску, то он видит не прекрасную возлюбленную, а кошмарный облик смерти. Эти экспрессионистские тенденции раскроются полностью на следующем этапе работы Лиговского театра, после его реорганизации в «Театр новой драмы» (1922 – 1923), в котором развернется серия экспрессионистских постановок («Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Падение Елены Лей» А. Пиотровского, «Восстание, ангелов» по А. Франсу, «Приключения Э. Т. А. Гофмана в Париже» К. Н. Державина и др.), относящихся уже к следующему периоду истории советского театра.

### VI

До сих пор мы пребывали в кругу театров, так или иначе связанных с концепциями Мейерхольда и выступавших под лозунгами своеобразного «демократического эстетизма», частично — «скифства». К концу гражданской войны в Петрограде зарождаются театры, никак уже не связанные с идеями «народного театра», носящие более или менее отчетливые буржуазные и необуржуазные черты.

{211} Летом и осенью 1920 г., в период постепенной ликвидации фронтов, в Петроград с юга приезжают Н. Н. Евреинов, К. М. Миклашевский, К. А. Марджанов и др. Силы буржуазного сектора театра заметно пополняются, и в преддверии нэпа начинается оживление деятельности буржуазных театральных идеологов, пытающихся удержать и возобновить прежние творческие установки в новой революционной действительности. Так в 1920 – 1921 гг. возникают новые театры, в том числе «Комическая опера» во главе с К. А. Марджановым, «Вольная комедия» с Н. В. Петровым и Н. Н. Евреиновым, а в конце рассматриваемого нами периода — «Фабрика эксцентрического актера», новый рецидив футуристских манифестов.

К. А. Марджанов, выступивший в 1913 г. в московском «Свободном театре» «собирателем театральной Руси» (по определению работавшего совместно с ним А. Я. Таирова), т. е. собирателем театральных сил, ближе всего примыкавших к идеологии новой финансовой русской буржуазии кануна мировой войны, — работает в момент Октябрьского переворота в Петербурге в Троицком театре. К. А. Марджанов сдвигает этот театр с позиции театра «миниатюр», каким он является при антрепризе Фокина, и ведет его в сторону модернистских исканий, развивающих художественное направление, в свое время намеченное в «Свободном театре». Здесь Марджанов ставит «Саломею» Уайльда в декорациях И. С. Школьника, подчеркивая уход от психологической разработки образов, здесь же проходит «Вознесение Ганнеле» Гауптмана, также в декорациях И. С. Школьника, который дает «сплетение яви и образов, созданных религиозным воображением», как пишет «Театр и искусство». В Троицком театре ставятся еще «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Король арлекин» Лотара и «Проделки Скапена» Мольера. В 1918 г. театр прекращает свое существование догорающего очага буржуазного декаданса, а осенью этого года Марджанов уезжает из Петербурга в «продолжительное турне по Украине», как сообщает буржуазная театральная пресса.

В гетмановской Украине К. А. Марджанов работает в киевском театре «художественных миниатюр» «Кривой Джимми», но после очищения Украины Красной армией от петлюровских банд становится активным участником строительства советского театра. Он объединяет вокруг себя левый блок деятелей искусства, становится во главе «Театра трагедии и классической комедии» и на ряду с сверхэстетскими постановками «Саломеи» Уайльда и «Четырех сердцеедов» К. М. Миклашевского ставит крупный и значительный, для того времени несомненно революционный спектакль — «Овечий источник» Лопе де Вега (в костюмах и декорациях Исаака Рабиновича), приобретающий прочный успех у зрителя. Таким образом в момент революционного подъема и энтузиазма, вызванного освобождением Украины от контрреволюционных властителей, намечаются новые черты в творчестве К. А. Марджанова, свидетельствующие о первых его послереволюционных сдвигах, что позднее проявится в его работе в советской Грузии в более отчетливой форме. При эвакуации Киева красными войсками, в момент повторного наступления белогвардейцев, К. А. Марджанов сознательно едет уже не на юг, а на советский север. В Москве он показывает свою постановку «Овечьего источника», а затем проводит 1920 – 1921 гг. в Петрограде, становясь во главе организуемого ПТО Государственного театра комической оперы, открывшегося в июне 1920 г. в помещении б. летнего театра «Буфф» на Фонтанке, а затем переведенного в Палас-театр (на улице Ракова).

Репертуар руководимого К. А. Марджановым театра складывается из постановок серии классических произведений музыкально-комедийной литературы. {212} Для открытия театра ставится «Дон Пасквале» Доницетти, далее «Тайный брак» Чимарозы, «Похищение из сераля» и «Кози фан тутте» Моцарта, «Бронзовый конь» Обера. Помимо осуществления этих постановок, была закончена постановка «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, снятая с генеральной репетиции вследствие неудовлетворительного художественного качества работы, и намечены постановки опер Глюка, Россини и Николаи. Таким образом театр выдвигал лучшие образцы культурного наследия, отказываясь от культивирования «венщины». Рядом с этим театр вел работу над спектаклями смешанного музыкально-драматического жанра, исполнявшимися теми же артистами, которые играли в комических операх, выбрав для этой цели «Золотую Еву» по Шентану, пьесу Бернарда Шоу «Человек и сверхчеловек» и «Игру интересов» Бенавенте, ставшую едва ли не самой репертуарной постановкой театра. Скрещение драматического и оперно-музыкального репертуара вызывалось основной установкой театра на «синтетический театр», т. е. возвращением к тем исканиям, которые были начаты еще в «Свободном театре» в Москве в 1913 г. и оборвались за распадом театра.

Наибольшее значение имели реформистские начинания К. А. Марджанова в постановке комических опер. Он сумел привлечь к своему театру крупных артистов (Н. И. Тамару и М. А. Ростовцева из театра оперетты, Н. Ф. Монахова, Е. П. Корчагину-Александровскую и В. В. Максимова из драматического театра), сумел собрать вокруг своего начинания даровитую молодежь, уделял много внимания художественному оформлению (художники театра А. Радаков, Н. А. и А. А. Ушины; намечалось привлечение к работе Б. М. Кустодиева, Исаака Рабиновича и Натана Альтмана), но главное — подчинял всех участников единой художественной дисциплине, заставив включиться в ансамбль даже привыкших к обособленной игре опереточных премьеров.

Насаждение цельности художественного замысла спектакля в порядке развития дисциплинированной игры, ансамбля, уменье заставить певца играть — и играть не только в момент исполняемой арии, но и во всех частях спектакля, — все это единодушно отмечается современной театральной критикой как несомненная заслуга К. А. Марджанова. Музыкальная критика, поддерживая театр, отмечала в работах Марджанова «непрестанное наличие связи между ритмом музыкального движения и сценического действия, причем связь эта построена отнюдь не на дословном переводе длительностей нот, а на совпадении важнейших ритмических точек опоры (нервных узлов), чем достигается “контрапунктическая” убедительность параллельного движения. В этом явлении таится наиболее заманчивая для музыканта прелесть всей постановки: объединение движения, звука и жеста дано не в заранее данном, предуказанном наперед синтезе, а раскрывается непрестанно во взаимотяготении и влиянии в течение самого действия»[[235]](#footnote-236).

Спектакли Марджанова полностью поддерживают и другие критики из эстетического лагеря. Они приветствуют, что в «Тайном браке» «игра с ширмами в первом действии и с бутылкой во втором, с зонтиком в третьем, разработка арий… поэтические частности дуэтов — разнообразные обмороки — все было свежо и занятно и очень по-итальянски, как представляется нам Италия XVIII в.», что в «Похищении из сераля» «гротеск смягчился, сдержанность, нежный лиризм, уютное и незлобивое веселье вторили влюбленным звукам Моцарта» и что «влюбленностью в прекрасное искусство открыта дверь {213} в волшебную, чудесную страну поэзии, высоких, чистых чувств и подвигов, божественного смеха и подлинной свободы»[[236]](#footnote-237).

Серия подобных же отзывов, печати, появившихся в связи с постановками Марджанова, свидетельствует о том, что работа Театра комической оперы, утверждавшая «чистую театральность» в театре музыкальной комедии, по существу продолжала линию развития театрального модернизма, начатую до революции.

На основе приобретенного нового профессионального опыта К. А. Марджанов таким образом возвращается в 1920 г. к дореволюционным идейным установкам, сдвиге которых наметился было в постановке «Овечьего источника» на Украине. Праздничное «моцартианство» Театра комической оперы, {214} развернувшееся теперь в масштабах большого государственного театра, вышедшего далеко за ограниченные возможности частной антрепризы, отчетливо формируется как укрепление модернизованного фланга буржуазного искусства и используется реакционными кругами для ухода от революционной действительности в область «чистого эстетизма». Но вместе с тем нельзя не отметить, что работа Театра комической оперы наметила ряд важных стилистических задач в создании музыкально-комедийного спектакля, задачу сквозного ритма, драматически осмысленного пенья и танца — в первую очередь.

Да и самый уход от «венской оперетты» эпохи буржуазного загнивания к наследию классической комической оперы буржуазных «бури и натиска» явился путем, весьма ценным в деле становления советского музыкально-комедийного театра.

### VII

Другим предвестником необуржуазного театра явился театр «Вольная комедия», открывшийся 10 ноября 1920 г. в нижнем зале «Палас-театра». В правление этого театра, организованного ПТО, первоначально входили К. А. Марджанов, Н. Ф. Монахов, Н. В. Петров и Л. Никулин. Главным режиссером состоял Н. В. Петров, художественное оформление выполнялось Юрием Анненковым. В центре репертуара вскоре становится «Самое главное» Н. Н. Евреинова, выдерживающее наибольшее количество представлений.

Но начинается театр не с драмы, а с попыток развить представления сатирического характера, беря установку на театр «революционной сатиры». В этом направлении и делаются первые шаги театра, ставящего «Небесную механику» М. Рейснера и Л. Никулина с антицерковным замыслом, сатирические сцены, критикующие недочеты строительства, как «Хамелеон» Л. Никулина и «Главдыня» В. Шмидтгофа, политическую оперетту «Белые и черные» В. Шмидтгофа и С. Тимошенко и др.

Такого рода начинание само по себе было своевременным и общественно-полезным, но шаткость идеологических установок, тяготение к развлекательному искусству буржуазного кабаре, — все это искривляло замысел и искажало задания этого советского сатирического театра, хотя в целом ряде его программ налицо все же был известный заряд общественно-целеустремленной комедии.

Но эта здоровая линия все время подрывалась реакционными тенденциями, особенно ярко сказавшимися в центральном спектакле «Вольной комедии», в постановке пьесы Н. Н. Евреинова «Самое главное», осуществленной режиссером Н. В. Петровым и художником Юрием Анненковым (премьера — 20 февраля 1921 г.).

Именно в это время Н. Н. Евреинов, вернувшийся с Кавказа в Ленинград, развивает усиленную деятельность по пропаганде своих театральных взглядов, сложившихся в годы реакции. В «Жизни искусства» печатаются его статьи «О методе художественной реконструкции театральных постановок»[[237]](#footnote-238), где он ратует за возрождение эстетско-реставрационных опытов «Старинного театра», далее — статья «Зачатки трагедии в древней Руси»[[238]](#footnote-239), где доказывается {215} необходимость «восстановить целиком карнавальное действо древнерусского языческого театра, т. е. нашу дохристианскую отечественную трагедию», и делается «открытие» зачатков «национальной театральной трагедии» в «козлогласовании» и «колядных обрядах», изучение которых в это же время пропагандируется В. Н. Всеволодским в Институте живого слова также с установкой на «языческий дух» русского национального театра. Но, призывая изучать «древнерусские песни в честь и во славу козы», Н. Н. Евреинов не забывает и о современных церковных обрядах. В статье «Театральное мастерство православного духовенства»[[239]](#footnote-240), детально разбирающей церковный обряд «чин омовения ног», Н. Евреинов, воспринимающий церковную службу как «театрализованное зрелище», предлагает церковнослужителям услуги театрального режиссера: «Что ж мешает нашим архипастырям приглашать для “чина омовения ног” хотя бы просто *толкового режиссера — инсценировщика из мирян*, раз из духовенства такового не оказывается? Совсем другой спектакль получился бы».

Но с особым рвением Евреинов проповедует свою «театротерапию»[[240]](#footnote-241), утверждая, что «театр лечит актера — театр лечит и публику» и что в руках «сценических деятелей находится один из способов — и, быть может, могучих — *оздоровления человечества*». Подбирая разного рода примеры «театрального врачевания» — от шаманства и «заговаривания зубов» до учения Аристотеля об очищении души у театрального зрителя трагедии от страстей страха и сострадания, — Евреинов провозглашает «чары театра» как обусловливающие «волю к жизни», как «залог избавления от недугов». Практической пропагандой «театротерапии» в драматургической форме и является пьеса Н. Н. Евреинова «Самое главное».

Истолковывая пьесу в предваряющей постановку статье, Евреинов говорит: «Основное motto моей пьесы “Самое главное” — интимизация социализма через посредство искушенного в искусстве преображения актера. Главное лицо моей пьесы Параклет (в переводе с греческого значит “советник, помощник, утешитель”), выступающий в ходе драмы под различными личинами, приглашает актеров местного провинциального театра проявить свои таланты не на сцене театра, а на “*сцене жизни”*, где так много наших ближних, лишенных, благодаря убожеству тела или убожеству духа, самых естественных радостей. “Если мы не можем дать счастья обездоленным, — говорит Параклет, — мы должны дать хотя бы его иллюзию…” В результате оказывается, что иллюзии на “сцене жизни” куда прочнее, чем на сцене театра, откуда следует, что “актерам” и “актрисам милосердия” должна принадлежать в ближайшем же будущем важная социальная роль»[[241]](#footnote-242).

Как приведенные нами статьи Евреинова, так и его пьеса, рисующая «скорую театральную помощь» для «интимизации социализма», представляют собой различные формы по существу единой активной борьбы с революционной действительностью. Призыв реставрировать эстетский «Старинный театр», приглашение славить языческого козла, предложение режиссерски обновить церковный культ и, наконец, выдвижение театра как «лечебного средства» для «оздоровления человечества», — все это, при всей своей пестроте и свойственной Евреинову «вольности мысли», объединено отчетливой направленностью против новой социальной действительности.

Смысл пьесы «Самое главное», как мы видим, — призыв к действию, необходимость которого диктуется якобы обнаруженной «несостоятельностью {216} социализма». Во втором акте пьесы главное действующее лицо обращается к «актерам труппы» со следующей речью: «Я говорю о социализме… Он обещает очень много, начиная с распределения ролей на более справедливых началах. Но, к сожалению, его специальность — вопросы чисто материального характера. Это, конечно, уже много — разрешить эти вопросы, но это еще не все, что требуется. В самом деле! Сделать всех равноправными в отношении социальных благ не значит еще достичь того же в отношении благ духовных и эстетических. А между тем на свете миллионы людей, лишенных интимных радостей благодаря убожеству, миллионы наших ближних, для которых равноправие социализма должно звучать горькой насмешкой. Это, конечно, не аргумент против социализма, это лишь аргумент в пользу того, что мы должны еще что-то сделать, еще что-то предпринять в интересах высшей морали».

В этих «аргументах» уже явственно звучит аргументация фашизма, также не отрицающего на словах социализма, также обращающегося с лицемерным призывом утешить «миллионы наших ближних», также опирающегося на сентиментализм мелкобуржуазных масс и пытающегося отвоевать их у пролетарской революции обещаниями «благ духовных и эстетических». В этом отношении очень характерно, что «актеры и актрисы милосердия», покидающие сцену театра для «сцены жизни», направляются автором в мелкобуржуазную среду, где они и проводят под вымышленными именами свои новые «роли» реформаторов и «освободителей человечества». Танцовщица-босоножка под видом прислуги моет полы в меблированных комнатах и одновременно заставляет влюбиться в себя впавшего в меланхолию и покушающегося на самоубийство студента. Актер на роли первых любовников здесь же внушает любовную страсть чахнущей от отсутствия ласки мещаночке. Комик из театра рассказывает за обедом еврейские анекдоты и т. п.

«Интимизация социализма» в форме Евреиновского «театра для себя» проповедует не только ликвидацию искусства, но и подчеркивает переход на действенный метод борьбы с социализмом путем вышеочерченного распространения на «сцене жизни» «эстетических и духовных благ». То, что это «дополнение к социализму» сводится к эротике и еврейским анекдотам и как будто само себя опрокидывает своим ничтожеством, не меняет существа дела: под покровом развлекательного балагана пропагандируется вполне серьезный смысл, с сознательным для Евреинова смешением «мистерии» и «балагана». Не случайно на обложке печатного издания «Самого главного» помещается рисунок Юрия Анненкова с изображением распятого на кресте арлекина.

Эта помесь мистики и балагана имеется и в образах «Самого главного», в мистических видениях комика, пугающегося савана, «увенчанного маской смерти», в выступлениях монаха, скрывающего под рясой яркий наряд арлекина, и т. д. Здесь начинается перекличка, с одной стороны, с театром фашистской Италии, возглавляемым Л. Пиранделло, с другой — с упадочными, мистическими «наплывами» германской экспрессионистской драмы, с которой роднит «Самое главное» и образ троеженца Параклета, «утешающего» одновременно трех жен в их страданиях «отсутствия любви» (сравним разрастание этой темы до «делопроизводства» «Дельца» В. Газенклевера). Не случайно также, что «Самое главное», вывезенное Евреиновым за границу двумя годами позже, когда его настроения «внутренней эмиграции» конкретизируются в открытом переходе в лагерь буржуазии, имело значительный успех на сценах буржуазного Западай Америки, найдя поддержку у фашизирующейся буржуазии.

{217} Таким образом, прослеженная нами в ряде театральных начинаний эпохи военного коммунизма реакционная идея «третьей духовной революции» получает в истолковании Евреинова свое наиболее последовательное, уже откровенно фашистское раскрытие. «Игра в театр», выдвигаемая как подмена классовой действительности революции, носит здесь, на пороге НЭПа, наиболее вульгаризованные и в то же время агрессивно-контрреволюционные черты. Не забудем только, что в более скрытом, замаскированном виде подобные же идеи нашли мы и в деятельности Передвижного театра и в некоторых театрах группы «эстетического демократизма».

Нельзя не отметить также, что параллельно с падением идейного уровня театра шло и резкое снижение художественного качества театрального представления. Здесь уже разбазаривались осколки гибнущего эстетизма во второсортном их истолковании со сцены, декорированной Анненковым в духе некоего «салонного футуризма», приспосабливавшегося ко вкусам спекулянтского зрителя. Продержавшись еще некоторое время, «Вольная комедия» уступает место вырастающему из нее буржуазному кабаре «Балаганчику», закрепляющему бессилие удержаться в области драмы переходом на «развлекательный» «малый жанр» для спекулянтской публики.

### VIII

До сих пор мы говорили преимущественно о творческих путях буржуазной художественной интеллигенции, работавшей в советских театрах в годы гражданской войны. Теперь нам предстоит очертить путь той группы интеллигенции, которая ближе всего подошла к пролетариату в своей театральной работе за рассматриваемый нами период. Руководящими представителями этой группы являются Владимир Маяковский и В. Э. Мейерхольд.

{218} В период подготовки к празднованию первой годовщины Октябрьской революции в газете «Северная коммуна»[[242]](#footnote-243) появилось следующее обращение к актерам, подписанное В. Э. Мейерхольдом, В. В. Маяковским, П. М. Лебедевым, Л. И. Жевержеевым и О. М. Бриком:

«Товарищи актеры!

Вы обязаны великий праздник революции ознаменовать революционным спектаклем. Вами должна быть разыграна “Мистерия-буфф”, героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Владимиром Маяковским.

Приходите все в воскресенье, 13 октября, в концертный зал Тенишевского училища (Моховая, 33). Автор прочтет текст мистерии, режиссер изложит план постановки, художник покажет эскизы, и те из вас, кто загорится этой работой, будут исполнителями. Центральное бюро по устройству октябрьских торжеств предоставляет все необходимые средства осуществления мистерии.

Все к работе!

Время дорого!

Просят являться только товарищей, желающих принять участие в постановке.

Число мест ограничено».

Столь необычайный способ вербовки актеров объясняется тем сопротивлением, которое встретило намерение поставить «Мистерию-буфф» Маяковского, только что законченную автором, на сцене одного из крупных петроградских театров. Прежде чем дойти до зрителя, «Мистерия-буфф» претерпела ряд «мытарств». Но, преодолевая всякого рода трудности организационного порядка, опрокидывая рогатки, ставившиеся скрытым и явным саботажем буржуазной интеллигенции, группа лиц, взявшая на себя инициативу создания первого спектакля революционного театра, все же довела подготовительные работы до конца. 7 и 8 ноября 1918 г., когда на улицах и площадях Петрограда, украшенных художниками «левого блока», шло празднование первой годовщины пролетарской революции, в зале Консерватории прошла премьера «Мистерии-буфф», первой современной пьесы, хотя и не полно и не всесторонне, но все же крепко и решительно давшей «изображение нашей эпохи».

«Мистерию-буфф» ставил В. Э. Мейерхольд совместно с В. В. Маяковским, который исполнял также и роль «человека просто» (а на первом спектакле еще и одного из «святых», заменив опоздавшего актера). В массовых сценах постановщикам помогал В. Н. Соловьев. Декорации и костюмы были выполнены художником-супрематистом К. С. Малевичем.

«Мистерия-буфф» убедительно повествует о том громадном идейном росте, который принесла Маяковскому пролетарская революция. Стоит лишь сравнить «первый в мире футуристов театр» 1913 г., ставивший трагедию «Владимир Маяковский», с «Мистерией-буфф», даже в ее первой редакции 1918 г., чтобы убедиться в этом. Там — исступленное анархо-индивидуалистическое бунтарство и прочие порождения «эгоцентризма» беспочвенного бунтаря-одиночки, выражающего свой протест против окружающей действительности в искривленных гримасой, судорожно скорченных образах. В «Мистерии-буфф» — иное: «революция, прачка святая, с мылом всю грязь {219} с лица земного смыла» — и эти слова относятся в первую очередь к творческому пути самого поэта. Индивидуалистический бунт переплавляется в политически сознательный акт сотрудничества с революционным пролетариатом.

Поэт связывает свое творчество с конкретными задачами классовой борьбы пролетариата, пишет тексты к агитационным плакатам РОСТА, агитпьесы и эстрадные «лубки», возвращаясь в 1921 г. к «Мистерии-буфф» для того, чтобы дать новую ее редакцию с заостренно политизированным содержанием для «Театра РСФСР 1‑го», где начатая в Петрограде в 1918 г. совместная работа с В. Э. Мейерхольдом находит свое углубленное развитие и более широкий общественный резонанс.

Но уже в первой редакции «Мистерии-буфф» основные контуры политически-актуального, публицистически заостренного театра, в плакатной форме политобозрения борющегося на стороне революционного пролетариата, намечены с полной ясностью.

Созданная Мейерхольдом и Маяковским постановка «Мистерии-буфф» покидает расплывчатые очертания «созвучия современности» и отчетливо выходит за рамки буржуазно-демократической революционности, вскрываемой в постановках типа «Взятия Бастилии» или «Овечий источник». В «Мистерии» дается изображение не только свержения феодального царизма, но и яркое разоблачение демократической республики: «одному бублик, другому дырка от бублика — это и есть демократическая республика». Отбрасывается здесь и пацифистский гуманизм с его проповедью внеклассовой всечеловеческой любви. Но, показывая движение автора в сторону марксизма, «Мистерия-буфф» удерживает и ряд противоречивых черт, сохраняя непреодоленными многие элементы индивидуалистического бунта. Пролетарская революция воспринимается и изображается все еще в абстрактных, схематических очертаниях. Конкретные ее формы выпадают из поля зрения. Вождем, ведущим к социализму, является «бунта вечного дух непреклонный» с чертами бунтаря богемы, обрисованного в образе «человека просто», обращающегося к нечистым с призывом к разрушению: «взорвите все, что чтили и чтут. И она, обетованная, окажется под боком — вот тут!»

В «Мистерии» 1918 г. этот вождь произносит стихи, вычеркиваемые Маяковским во второй редакции 1921 г.: «иди, любовьями всевозможными разметавшийся прелюбодей, у которого по жилам бес снует. Тебе, неустанный, {220} в твоей люботе царствие мое небесное». И если «бунт вещей» трагедии «Владимир Маяковский» сменился в «Мистерии» их подчинением новому хозяину — рабочему, то все же черты механической, обезличенной «вещности» не «смыты» еще окончательно. Они удерживаются, предвещая «вещизм» будущего «Лефа» и его конструктивистские тенденции к восхвалению технического прогресса.

Отвлеченно-механистические черты оказались подчеркнутыми в постановке 1918 г. абстрактными костюмами К. С. Малевича, стиравшими различие между персонажами пьесы. Его декорации не насыщали задуманные поэтом образы живой плотью, а, наоборот, подчеркивали схематичность, затрудняя восприятие. Оформление «Мистерии-буфф» Малевичем тянуло спектакль в сторону от намечающейся попутнической позиции, что вытекало из системы творчества Малевича, выступавшего в это время с восхвалением техницизма, характерным для искусства буржуазной технической интеллигенции. Лично Маяковский также был недоволен работой Малевича и вскоре после постановки «Мистерии» приступил к составлению собственных рисунков, сочиняя агитшаржи на «чистых» и костюмные эскизы для «нечистых».

Режиссура Мейерхольда вела спектакль именно по линии агитационного, сатирического, подъемно-пафосного, политически-актуального представления, применяя балаганно-буфонные приемы для резкого осмеяния «чистых», особенно удачно проведенного во втором акте — на корабле. Зрелищно-игровые моменты буффонады, привлекавшие Мейерхольда в его студийной работе до революции, используются здесь и получают новую направленность и социально-политическое осмысление. Как декларативный спектакль «левого фронта», постановка «Мистерии» подчеркивала и выпад против «академического» искусства: в конце пролога раздирались прикрепленные к занавесу афиши буржуазных театров.

Несмотря на все трудности, связанные с организацией и проведением постановки (работа в чужом театральном помещении, отсутствие постоянной, сработавшейся с режиссером труппы, краткие сроки подготовки), спектакль намечал в наброске многие черты, полностью развившиеся в творчестве Мейерхольда последующих лет.

О силе впечатления спектакля можно судить по полемике, разгоревшейся тотчас же после двух представлений «Мистерии-буфф». Политическая направленность спектакля была тотчас же отмечена критикой справа, в лагере друзей Маяковского-футуриста, отстававших от развития Маяковского-революционера и задерживавшихся на реакционных позициях чистого «формотворчества». В бой бросается с большим пылом Виктор Шкловский, заявляя: «Но мы, футуристы, ведь вошли с новым знаменем: “новая форма рождает новое содержание”. Искусство всегда было вольно от жизни, и на его цвете никогда не отражался цвет флага над крепостью города… Мы, футуристы, связываем свое творчество с Третьим интернационалом?!. Товарищи, ведь это же сдача всех позиций, это Белинский-Венгеров и “История русской интеллигенции”!..»[[243]](#footnote-244)

Ярко отрицательное отношение встретила «Мистерия-буфф» и в кругах народнической мелкобуржуазной интеллигенции, ставшей реакционной после Октября и пытавшейся статьей Иванова-Разумника «Мистерия или буфф?» использовать противоречивые черты в творчестве Маяковского, еще связывавшие его с дореволюционным индивидуалистическим бунтарством, для дискредитации всего творчества поэта, пошедшего к пролетариату.

{221} Отмечая, что прежний «бунт вещей» сменяется в «Мистерии-буфф» изображением прихода «вещей» к новым хозяевам земли — рабочим и их приветствием победителю, Иванов-Разумник пишет: «Полная победа! И глубокое духовное поражение автора: ведьма “Вещь” крепко гнетет ему голову к земле. Ибо иначе он увидел бы, он понял бы, что все время говорит лишь о внешней победе, о внешних плодах “социальной революции” и не может поднять глаз на ее духовные результаты»[[244]](#footnote-245).

Выдавая часть противоречивого творчества Маяковского за целое, выставляя его «вещизм» как всепоглощающий, Иванов-Разумник выдает в то же время и себя как идеолога мистически-настроенной интеллигенции, когда он касается антирелигиозных тенденций «Мистерии-буфф» и раскрывает, какие именно «духовные результаты» хотела бы обрести в революции реакционная часть мелкобуржуазной интеллигенции: «Неужели футуризму, связавшему себя с “социальной революцией” (действие второе!) — а тем самым и с социализмом — совершенно непонятен вопрос о глубочайшей мировой связи враждебно стоящих друг против друга исторического христианства и исторического социализма? Думал ли он хоть когда-нибудь, что историческое христианство — сплошь “антихристово”, что исторический социализм — в конечном счете антисоциалистичен? Понимает ли он, что единоборство подлинного Христианства и подлинного Социализма подлежит синтезу еще далекого будущего?» Таким образом критик справа выступал как раз от того лагеря, про который Маяковский говорил в «Мистерии-буфф», что он «Христом залавливает в западню».

Другой ярко враждебный выпад против «Мистерии-буфф» исходил от А. Левинсона и шел под знаком сугубо «эстетической» критики. «Самое притязание футуристов, — писал Левинсон, — стать официальным искусством пролетарских масс представляется мне насильственным. Им надобно угодить новому хозяину, оттого они так грубы и запальчивы…»[[245]](#footnote-246) Этот выпад критика, в своей статье аттестовавшего себя как «старого завсегдатая столичных премьер», «бражника художественных кабачков и скитальца по вернисажам», вызвал негодующий протест группы левых художников, написавших в «Жизнь искусства» заявление по поводу «Мистерии-буфф»[[246]](#footnote-247), где на ряду с отповедью эстету из «Речи» имелось и утверждение, что «на подобно-то рода инсинуации следовало бы отвечать лишь в административном порядке». Потребовалось вмешательство А. В. Луначарского, чтобы поставить на рельсы первую полемику по вопросам революционного театра, возникшую на страницах советской театральной прессы.

Сам Маяковский через два года подверг свою пьесу суровой переоценке. Выступая на диспуте в Москве после постановки «Зорь» Верхарна, Маяковский говорил про «Мистерию-буфф»: «Эта пьеса — гадость, и я ее переделываю, потому что новая революционная действительность требует от нас новых пьес, и это делаем только мы, революционные поэты и писатели»[[247]](#footnote-248). Так возникает вторая редакция «Мистерии-буфф», с которой театральная Москва знакомится в истолковании В. Э. Мейерхольда, поставившего ее в «Театре РСФСР 1‑м» к 1 мая 1921 г. Переделка заостряет политическую действенность пьесы и свидетельствует о дальнейшем росте Маяковского как революционного поэта (вводится новый сатирический персонаж — соглашатель-меньшевик, {222} пытающийся примирить «чистых» и «нечистых» и неизменно терпящий поражение и т. п.). Но основное, чего добивался Маяковский в работе над второй редакцией, — это политическая злободневность, непосредственный живой отклик театра на текущие политические события. Поэтому он рассматривает остов «Мистерии-буфф» как некую общую канву, которая должна непрерывно заполняться новым материалом, скрепляющим театр с политическими событиями дня. «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-буфф”, — говорил Маяковский, — меняйте содержание — делайте его современным, сегодняшним, сиюминутным».

В соответствии с этими требованиями он вводит в пьесу новое действие — «Страна облаков», рисующее борьбу советской республики с хозяйственной разрухой, насыщает текст репликами о спекулянтах, спецах-саботажниках, бюрократах, вводит отражение идей электрификации советской страны, дает намеки на дискуссию в профсоюзах, продолжая делать вставки на злободневные темы и в следующих представлениях. Таким образом зачатки политического театра, сформировавшиеся в творчестве Маяковского в Петрограде в 1918 г., находят свое подкрепление и дальнейшее развитие в годы гражданской войны.

Существенную роль сыграла «Мистерия-буфф» и в творческом пути В. Э. Мейерхольда. В 1918 г. Мейерхольд выступает как один из первых театральных деятелей, пришедших к советской власти для сотрудничества в момент контрреволюционного саботажа интеллигенции. Он является собирателем театрально-художественных сил, идущих вслед за ним на это сотрудничество, и в этом отношении его роль весьма значительна; пример, им показанный, помогает многим театральным работникам найти выход из враждебного пролетариату лагеря. Вступая в этом же году в коммунистическую партию, принимая пост заместителя заведующего петроградского ТЕО НКП, Мейерхольд открыто работает как политический деятель, связавший свою судьбу с революционным пролетариатом. Его театральная практическая работа за 1917 – 1919 гг., проведенная в Петрограде, весьма разнообразна и носит черты переходного этапа в развитии его творчества. Он возобновляет в б. Александринском театре свои постановки «Дон Жуан» и «Стойкий принц», продолжая работу с А. Я. Головиным в работе над «Петром Хлебником» Толстого в том же театре. В б. Мариинском театре Мейерхольдом осуществляется «Соловей» Стравинского и постановка «Фенеллы». В рабочем театре 2‑го Коломенского района (б. Луна-парк), где Мейерхольд является руководителем нового культурного начинания советской власти — раннего опыта создания районного театра для рабочей аудитории — ставятся «Ткачи» Гауптмана, «Нора» Ибсена и «Жорж Данден». «Мистерия-буфф» дает решительный толчок в совершенно новом для Мейерхольда направлении революционного, агитационного спектакля, отчетливо разрабатывающего новую тематику пролетарской революции. Но от «Мистерии-буфф» путь развития Мейерхольда все же не идет по прямой линии, а уклоняется в сторону, задерживаемый все теми же «традиционалистскими» буржуазно-эстетическими тенденциями, которые проявляются в Мейерхольдовской работе в ТЕО НКП. Характерно, что в создаваемом им экспериментальном «Эрмитажном театре» Мейерхольд берет на себя работу над «Саломеей» Уайльда, все еще не порывая с присущим ему до революции пристрастием к творчеству вождя английского аристократически-рантьерского эстетизма. Эти противоречия в творчестве Мейерхольда и следует учесть при объяснении, почему постановка «Мистерии-буфф» в 1918 г. не нашла того общественно-политического резонанса, который она вызвала в 1921 г. в Москве. В творчестве {223} самого Мейерхольда на данном этапе не сформировались еще те силы, которые позволят ему двумя-тремя годами позже дать ту же «Мистерию-буфф» и «Зори» Верхарна в новом, политически более зрелом истолковании в «Театре РСФСР 1‑м». Только следующие годы пролетарской революции, ее победы на внешнем и внутреннем фронтах, рост пролетарского самодеятельного искусства и театра, — все это вместе взятое перерабатывает Мейерхольда, помогает ему вести борьбу со своим дореволюционным прошлым, революционизирует его сознание. Политическая роль театра, значение искусства как оружия классовой борьбы открываются ему поэтому на следующем этапе его работы в 1920 – 1921 гг. в такой мере, которая была ему еще недоступна в 1918 г. Конкретные политические лозунги революции, материалистическая философия пролетариата, а также влияния, шедшие от рабоче-крестьянского театра, красноармейских кружков, сказываются и находят свою почву в работе Мейерхольда 1920 – 1921 г., когда он, освобожденный от белогвардейской тюрьмы приходом Красной армии на юг, назначается заведующим Театральным отделом НКП и приступает к развертыванию широкой деятельности в Москве.

В первой же декларации, опубликованной Мейерхольдом от имени ТЕО НКП в 1920 г., говорится: «ТЕО НКП будет отныне перестраивать свою работу, опираясь на задачу стать в области театра органом коммунистической пропаганды. Перед ТЕО, как и перед другими отделами НКП, вырастает вопрос о политико-просветительных задачах театра. Надо раз навсегда покончить с так называемыми культурническими тенденциями»[[248]](#footnote-249).

В этом же 1920 г. Мейерхольд издает свой приказ № 1, который гласит: «в самом срочном порядке организовать из работников профтеатров, рабочих театров, крестьянских и клубных сцен — летучки для проведения агитации по продовольственной кампании». Театр на службе пролетарской революции, театр агитации и пропаганды, сменяет, вытесняет теперь «театр, как самодовлеющее искусство», и новый идейный уровень, достигнутый Мейерхольдом, которого ведет за собой пролетарская революция, позволяет ему придать своим московским постановкам «Зорь» и «Мистерии-буфф» тот размах, который ставит их в центре театральных споров Москвы 1920 – 1921 гг. как первый яркий опыт революционно-активного театра, осуществленный средствами высокого профессионального мастерства. Материалистические тенденции сказываются теперь в творчестве Мейерхольда все более явственно, вступая в борьбу с субъективно-идеалистическими концепциями театра, несомыми им от прошлого. В наши задачи не входит разбор московских постановок Мейерхольда 1920 – 1921 гг., как не входит и анализ создаваемого им в эти годы театрального конструктивизма, биомеханических теорий актерской игры и т. п. Нам важно было лишь очертить творческий путь развития Мейерхольда с тем, чтобы показать, как пролетарская революция открывала дорогу к новым вершинам творчества пришедшим к ней крупным художникам, среди которых Мейерхольд и Маяковский занимают видное место среди первых творцов политического театра, формирующегося на первых же *этапах* культурной революции.

## **{****224}** Глава седьмая Рабочий и красноармейский театр

### I

В этом разделе мы остановимся на тех областях театральной работы, которые носили наиболее массовый характер, непосредственно служили задачам художественной агитации и пропаганды коммунизма и в которых, наконец, полнее всего раскрылось творчество нового класса. Это — театральная работа в заводских клубах и в системе Красной армии.

Мы начнем с Красной армии. Это потому, что именно в армейских организациях, фронтовых и тыловых, сосредоточились в годы гражданской войны наиболее активные слои рабочей и крестьянской молодежи, лучшие силы партии, наиболее жизнеспособные и активные элементы приходящей к попутничеству художественной интеллигенции. Театр эпохи военного коммунизма может быть по праву назван поэтому театром гражданской войны.

А с другой стороны, и роль театра в этой войне также была исключительно велика. «Мы победили в гражданской войне не только силой нашего оружия, но и нашей политической пропагандой» — эту мысль настойчиво проводил Ленин. Вот почему такое исключительное значение приобрели в Красной армии политические органы — Всероссийское бюро военных комиссаров, позднее ПУР — Политическое управление Военного революционного совета. А в этой работе, и главным образом на первых ее этапах, крупнейшую роль играли всякие виды агитации, в том числе и агитации художественной, театральной.

{225} Работа эта началась в сущности еще до организации Красной армии. Еще в январе 1918 г. Петроградская трудовая коммуна ставит вопрос о создании зрелищ для гарнизона. И характерно, что уже тогда это начинание становится мостом для привлечения к сотрудничеству с пролетарской властью крупных представителей буржуазной художественной интеллигенции. В ответ на приглашение Петроградской коммуны В. Э. Мейерхольд разрабатывает план грандиозных феерических и балаганных массовых празднеств и гуляний в манежах[[249]](#footnote-250), едва ли не в первый раз выступая как активный участник советской пропагандистской работы и едва ли не в первый раз формулируя свою концепцию массового балаганно-феерического агитационного театра.

Со времени образования политических органов в Красной армии театр играет в их системе постоянную, крупную и притом все возрастающую роль. Это и естественно, так как именно театр мог в ярких и живых образах доводить до сознания красноармейской, в огромной своей части крестьянской и на 40 % неграмотной, молодежи знание о том, почему и за какие цели ведется гражданская война.

Только с 1921, примерно, года, в связи с общим углублением политической работы в армии, на съездах политотделов начинают раздаваться протесты против театрального засилья в армейских клубах. Но еще в 1920 г. по данным ПУРа в Красной армии и флоте считалось 1 800 клубов, каждый из которых должен был быть, по инструкции того же ПУРа, «организацией политического, культурного и эстетического воспитания красноармейцев, направленного к выработке коммунистического мировоззрения». А в этих клубах числилось 1 210 театров и 911 драматических кружков[[250]](#footnote-251). По статистике того же приблизительно времени на 100 красноармейцев приходилось в месяц 4,8 спектакля, т. е. в среднем каждый красноармеец в неделю раз был зрителем театрального представления.

А согласно приказа Реввоенсовета и Наркомпроса от 6 ноября 1919 г. для обслуживания армий, обороняющих республику, предоставлялись все театры, все музеи, библиотеки, академические лаборатории, все культурное достояние страны. Согласно тому же приказу 30 % мест на все спектакли во всех театрах — в том числе и в центральных — отводилось для красноармейцев[[251]](#footnote-252).

Без преувеличения можно сказать, что театр проникал в самую глубь работы и жизни Красной армии. На спектаклях происходила запись добровольцев (еще в дни организации Красной гвардии), и театральные труппы играли во фронтовой полосе, иногда под обстрелом неприятельской артиллерии. «На позициях под Кронштадтом за несколько часов до штурма играла передвижная труппа Петроградского театрального отдела, другая труппа была возвращена с дороги, после того как крепость была уже взята»[[252]](#footnote-253) — свидетельствует современная событиям печать.

Уже после ликвидации фронтов театры продолжали рассматриваться как боевые мобилизационные отряды. Когда в 1920 г. в отвоеванный разрушенный Донбасс выехали для восстановления шахт первые эшелоны петроградских рабочих, с ними были посланы со специальным репертуаром труппы Петроградского театрального отделения.

{226} А в тылу, в самом Петрограде, на заметенных сугробами улицах которого карты фронтов ежедневно показывали, как черное кольцо все туже стягивается вокруг Гатчины, Тулы и Казани, — в самом Петрограде красноармейские аудитории наполняли нетопленые залы центральных театров, нагревая их своим дыханием. Перед красноармейцами Александр Блок читал Большом Драматическом театре вступительные речи к «Разбойникам» «Дон Карлосу», для красноармейцев же 12 февраля 1921 г. выступала в единственном своем спектакле в Мариинском театре Айседора Дункан. В это вечер, как это бывало часто, в театре погасло электричество, и танцовщиц при свете вынесенных на сцену факелов танцевала под пение «Смело, товарищи, в ногу», бросаемое из темного зала тысячами охрипших от холод голосов.

Премьеры крупнейших театров большею частью проходили в это время как спектакли для Красной армии, — в том числе и спектакли Мариинского театра с участием Ф. И. Шаляпина.

Это в обстановке сравнительно спокойной, это не считая тех недель когда, как в мае и октябре 1919 г., в дни наступления Юденича, в городе объявленном на осадном положении, приказом Штаба внутренней оборот были закрыты все театры и мобилизованные актеры направлялись на позиции, до которых можно было добраться на городских трамваях.

Самое привлечение художественной интеллигенции в Красную армии шло двумя путями. Либо это были мобилизованные в общем порядке призывники, которые на основании распоряжения Реввоенсовета в январе 1919 г. были выделены в специальные театральные команды в частях и в сводные команды армии и военного округа. Или, что в сущности-то же самое, целые театральные организации, — как, например, Школа русской драмы, молодежь которой подлежала призыву, — зачислялись на работу в Красной армии.

Другим путем была добровольная работа в Красной армии отдельных режиссеров, актеров или целых актерских коллективов. Так, например в конце 1919 г. объединенная директория Мариинского и Александринской театров заключила договор с Политотделом N армии на обслуживание культурных нужд армии поездками на фронт. За это работники театр; стали получать красноармейский паек, артисты — фронтовой, а технический персонал — тыловой.

Разумеется, вопросы пайка играли немаловажную роль в деле привлечения подчас даже самой квалифицированной верхушки художественной интеллигенции на работу в Красной армии. Но было бы в то же время большой ошибкой недооценивать политического значения таких фактов, как работа в красноармейских журналах Александра Блока или Андрея Белого как чтение лекций в Красноармейском университете (на факультете искусств) виднейшими академиками тогда еще весьма далекой от перестройки Академии наук, как участие наиболее крупных режиссеров и актеров в агитационных празднествах Красной армии.

Красноармейский паек и связанная с ним работа в Красной армии становились одним из звеньев в советской политике сохранения лучших кадров квалифицированной интеллигенции и привлечения их к сотрудничеству с пролетарской властью. Первую часть этой задачи Красная армия осуществляла наравне с организациями, подобными «Всемирной литературе» или Дому ученых, вторую же часть задачи — благодаря конкретному политическому содержанию и четко-классовому характеру своей работы — она выполняла несравненно лучше, чем эти организации.

{227} Красная армия, с необычайной конкретностью ставившая перед представителями художественной интеллигенции политические задачи пролетарской революции, подвергавшая их непосредственному влиянию коммунистического руководства армией, заражавшая огромным напряжением сосредоточенного в ней революционного энтузиазма и благодаря инициативе красноармейских масс и политотделов часто открывавшая совершенно новые и небывалые возможности художественной работы, — являлась одним из наиболее мощных рычагов идейной перестройки буржуазной художественной интеллигенции.

И не случайно, что А. Р. Кугель, в 1918 г. один из идейных вдохновителей саботажа театров, в 1920 г. стал управляющим труппами политико-просветительного отдела Петроградского военного округа. Но нельзя, разумеется, забывать, что выходцы из буржуазной художественной интеллигенции вместе с тем не только часто засоряли мозги красноармейской молодежи ненужным хламом (в частях Петроградского гарнизона в 1919 г. были обнаружены попытки обученья бойцов испанскому языку и классическому балету), но, иногда даже вопреки субъективным намерениям, искажали политико-пропагандистские установки работы в Красной армии, особенно же в области массовой самодеятельности, внося в нее черты своего собственного идеалистического мировоззрения.

Организационной формой управления красноармейскими театрами в Петрограде была театральная секция Политического управления Военного округа. В непосредственном распоряжении секции было 5 – 7 трупп, по точному календарному маршруту курсировавших по округу, а в самом Петрограде попеременно выступавших в одном из своеобразнейших театров города — в «Зале победы революции», в мраморном многоколонном зале б. Торгово-промышленного банка, расположенном в самом центре кипевшего бурной фронтовой жизнью Политуправления Петроградского военного округа на Морской улице.

Театр Балтфлота, к художественному руководству которым ближайшее отношение имел Лев Никулин, по своему типу был близок к этим театрам и являлся одним из наиболее мощных по своим материальным возможностям художественных начинаний тех лет. Его постановка «Взятия Бастилии» собрала в массовых сценах до тысячи человек. Устойчивые театры с постоянными труппами существовали при десятке отдельных частей и полков гарнизона. Наконец, во исполнение упомянутого приказа Реввоенсовета и Наркомпроса о предоставлении в распоряжение армии всего культурного достояния страны, художественные ресурсы всех театров, {228} как сказано, также были направлены на обслуживание Красной армии. Для конкретного осуществления этого исключительного по размах мероприятия 15 июня 1919 г. был организован Петроградский Военный театральный комитет, состоявший из представителей военно-политических и театральных главков. В последние годы гражданской войны роль этой организации была исключительно велика: Военно-театральный комитет обеспечивал своими спектаклями до трети бюджета стационарных профессиональных театров Петрограда, он своим выбором в значительной степени определял их репертуар, он мобилизовал актеров, он открывал театры (в их числе — Театр полит-инсценировок в 1921 г.), он организовывал массовые зрелища.

Труднее было разрешить вопрос об идейно-художественном содержании театральной работы в Красной армии.

«В условиях революционной войны все силы театра должны быть направлены на поднятие энергии и воли к борьбе рабоче-крестьянской армии на агитацию в широком смысле слова. Репертуар должен быть приподнято-героическим, театром больших эмоций» — гласила инструкция Политуправления Петроградского военного округа, изданная в 1919 г. Это означало прежде всего, что классический репертуар действительно составлял основу красноармейских театров, по крайней мере в той их части, которая централизованно руководилась Военно-театральным комитетом. Этот классический репертуар подбирался и театрально преподносился опять-таки в значительной степени под углом зрения той традиционалистской эстетской концепции «народного театра», которая была сформулирована ТЕО Наркомпроса. В репертуаре красноармейских трупп «высокая трагедия и комедия» занимала место на ряду с «балаганным» народным театром и рядом с «Разбойниками», «Фуэнте Овехуна», «Кориоланом», «Заговором Фиеско», «Царем Эдипом» и «Скованным Прометеем» шли «Царь Максимилиан», «Адвокат Патлен», «Жареный гвоздь» и «Трумф» Крылова.

Оценка этой линии в репертуаре красноармейских театров должна быть такой же двойственной, как и оценка аналогичного репертуара Александринского или Большого Драматического театра. Несомненно, что и «Кориолан» и «Скованный Прометей», поставленные на красноармейских сценах, становились явлением политического значения, что они играли свою роль в осуществлении той культурной революции, суть которой, по определению Ленина, в том, что «миллионы людей усваивают завоевания буржуазной культуры в условиях советского государства и диктатуры пролетариата». И в то же время постановки «Скованного Прометея» и «Царя Эдипа», в той обычной эстетизированной, традиционалистской трактовке, в которой они осуществлялись, были для художественной интеллигенции средством все для того же бегства в прошлое, в мир художественных иллюзий, не поколебленный даже суровой и авторитарной обстановкой гражданской войны.

Но на ряду с этим репертуар спектаклей для Красной армии отражал также и весь тот широкий фронт, по которому шла классовая борьба в театре эпохи военного коммунизма, шло проникновенье социально-враждебных тенденций. Здесь, в отдаленных от центрального руководства театрах отдельных красноармейских частей, мы встретим подчеркнуто эстетского «Короля арлекина», популяризованного постановкой Московского Камерного театра, здесь встретим и густую прослойку упадочной буржуазной драматургии эпохи распада интеллигентского «морального сознания» — в том числе и «Поруганного» и «Сестер Кедровых». Мы, наконец, найдем здесь {229} также — что особенно характерно и существенно — лже-социальный, грубо-приспособленческий репертуар. То, что пьесы такого типа, вроде «Непогребенных» Евдокимова или «Безработных» Софии Белой, имели широчайшее хожденье в репертуаре красноармейских театров, доказывает не только силу напора классово-чуждых элементов на этом участке театрального фронта, но и острейшую необходимость в актуальном политическом репертуаре, отсутствие которого именно и позволяло «Непогребенным» совершать триумфальное шествие по театрам Красной армии.

И действительно, какие бы высокие задачи освоения культурного наследия ни разрешал классический репертуар, политико-пропагандистская работа в армии требовала репертуара, могущего в ярких и живых образах помочь разобраться красноармейцам в сложной классовой расстановке сил в эпоху революционной войны. Вот почему вопрос о художественной агитации, вопрос о политическом репертуаре встал в театрах Красной армии с еще несравненно большей актуальностью, чем в стационарных академических и государственных театрах. Вопрос этот не мог быть разрешен не только приспособленческой макулатурой, но и постановками либерально-демократических пьес вроде «Революционной свадьбы» и «Гибели Надежды». Требовалась драматургия, хотя бы и просто, но прямо и непосредственно говорящая о конкретных идеях пролетарской революции в обстановке гражданской войны.

И если стремление во что бы то ни стало создать злободневный политический репертуар на время — и притом на отдельных участках — поддерживало мутную волну приспособленчества, то вместе с тем красноармейская театральная работа едва ли не впервые выдвигала — пусть еще очень примитивные — попытки театрально оформить конкретные цели классовой борьбы пролетариата. Из Красной армии пошли ставшие популярными «За Красные Советы» Арского, «Красная правда» Вермишева, «Город в кольце» Минина — пьеса об обороне Царицына в 1919 г., написанная активным участником обороны, политработником армии. Красноармейцем (из сельской интеллигенции) был П. Козлов, автор «Легенды о коммунаре», популяризированной постановкой петроградского Пролеткульта. Все эти пьесы (художественная ценность которых неодинакова) стоят у истоков советской драматургии так же, как рожденные гражданской войной «Неделя» Либединского, «Чапаев» и «Мятеж» Фурманова образуют одни из первых звеньев пролетарской беллетристики. Вот почему Красная армия стала в значительной степени родоначальницей политического театра, как и политического плаката и агитационной песни.

Но участие творческих сил Красной армии в создании политического театра не ограничилось работой одиночек. Именно к Красной армии может быть отнесена характеристика, данная в постановлении ЦК о политике {230} партии в области художественной литературы: «переворот в умах, произведенный революцией, имеет следствием и массовый культурный рост и, как часть его, рост новой литературы, пролетарской и крестьянской в первую очередь, начиная от ее зародышевых, но в то же время небывало широких по своему охвату форм».

На первом конкурсе пьес, устроенном в 1919 г. Политическим управлением Петроградского военного округа, в жюри которого входили М. Горький, Ф. И. Шаляпин и др., было прислано 127 пьес, большинство с характерной припиской: «Культпросвет N-ского полка удостоверяет, что сочинил эту пьесу “Классовая борьба в Вятской губернии” действительно красноармеец Новожилов, Иван Степанович, сын маломощного крестьянина Вятской губернии, Глазовского уезда, дер. Копотяги и сам хлебопашец».

«Классовая борьба в Вятской губернии» получила на конкурсе первую премию. Вторая была определена за пьесу «Красные отомстят» — коллективный труд 3‑й батареи 3‑го легкого дивизиона, эпизод из боев этой же батареи под Гатчиной и Пулковым. Третья премия была дана за пьесу «Стенька Разин», произведение Чижова, «бойца, не получившего никакого образования», как гласил официальный отчет. Пьеса напоминала «Царя Максимилиана», со сказкой и песней, с дурашливой шуткой и вековой крестьянско-солдатской ненавистью к барству.

Иван Степанович Новожилов и его товарищи в своих пьесах говорили о гражданской войне, но также и о той, о которой писал в это время Ленин, указывая, что «от общекрестьянской борьбы за землю мы перешли к тому, что наиболее угнетенная часть деревни вступила в борьбу до конца с буржуазией, в том числе и со своей деревенской, кулацкой буржуазией». Положительные герои этих пьес — деревенский парень коммунист, часто инвалид, отпущенный из армии; их отрицательные герои — дезертир, кулацкий сын и его родня. Эта красноармейская драматургия — бесспорно, интереснейший политический документ, непосредственно и правдиво характеризующий мировоззрение армии, защищавшей республику в эти тяжелые годы.

Драматургия эта, далеко не достаточно известная и в огромной своей части исчезнувшая, могла бы служить красноречивейшим образцом воздействия ведущего мировоззрения рабочего класса и его складывающегося театра на идеологию трудовой крестьянской молодежи, приносившей в армию и свои мировоззренческие установки и своеобразную систему художественных образов. Отсюда — любопытнейшая противоречивость в красноармейской самодеятельной драматургии, сочетавшей пережитки крестьянской образности с ведущей идеологией пролетарской революции при очень заметных часто влияниях мелкобуржуазного морально-семейного театра.

Но все эти пьесы не только выражали мироощущение их создателей. Поставленные в 1 210 красноармейских театрах и 911 кружках, они мобилизовывали зрителя вокруг конкретных целей гражданской войны. И А. В. Луначарский признавал: «все настоящие фронтовые деятели театра отмечают, что только пьесы, исполняемые самими красноармейцами, имеют среди них настоящий успех»[[253]](#footnote-254).

Массовая самодеятельная инициатива красноармейцев и инициатива политического руководства не ограничивались выдвижением новых тем. Они создавали также и новые, во многих отношениях замечательные методы театрального творчества и зрелищного воздействия. Но здесь мы переходим к общему вопросу о массовом самодеятельном пролетарском театре и массовых {231} зрелищах в годы военного коммунизма. И то и другое росло в Красной армии в напряженнейшей обстановке ее боев и походов, на праздниках ее побед, в той необычайно активной, классово-обостренной, творческой атмосфере, которая в ней сложилась. Но корни и того и другого явления, как сказано, вели на фабрики и заводы, туда, откуда пришли на фронты гражданской войны рабочая молодежь и партийный актив, где зарождались ростки пролетарского театра.

Поэтому сейчас необходимо рассмотреть пути рабочего театра в эпоху военного коммунизма, — того театра, одним из истоков которого стал в годы гражданской войны самодеятельный театр Красной армии, поведший за собой творчество призванной в армию крестьянской молодежи и после окончания фронтов и демобилизации армии образовавший основную магистраль массового самодеятельного театра и массовых зрелищ этих лет.

### II

История рабочего театра в Петрограде начинается еще до Октября. Еще в годы самодержавия возникли любительские кружки и труппы при ряде заводов, главным образом, казенных и привилегированных. Такой кружок издавна существовал при «Экспедиции заготовления государственных бумаг», при Металлическом заводе (театр «Родник»). Возникали они также вокруг демократических просветительных начинаний буржуазии, как спектакли Передвижного и общедоступного театра в доме графини Паниной, как «Дом просветительных учреждений» на Обводном канале. В 1914 г. при Доме этом образовалась даже передвижная рабочая труппа общегородского характера, выступавшая с открытыми спектаклями в Театре на Обводном и на других сценах (руководитель А. Черешков, режиссер П. Сазонов). Однако в следующем же году этот рабочий театр раскололся и притом по характерному поводу: по вопросу об отношении к подпольным большевистским организациям, по вопросу о том, быть ли театру политическим или чисто культурническим начинанием. Так в зародыше наметилась уже тогда одна из основных дилемм, вставших в дальнейшем перед советским рабочим театром.

Но в целом деятельность этих первых пролетарских любительских кружков по идейному своему содержанию примыкала к той демократической линии «народного театра», о которой уже была речь. «Власть тьмы» Л. Толстого, социальные драмы Гауптмана («Ткачи»), Гейерманса и Мирбо составляли костяк их репертуара. Пьесы Горького, в особенности «На дне» и «Мещане», составляли отдельную и ценнейшую часть репертуара.

Но, конечно, значение работы этих кружков их выходило за пределы идейной ограниченности репертуара. Работа эта содействовала росту самосознания захваченных ею групп пролетарской молодежи, уже одним этим отличаясь от чисто культурнической линии, проводимой демократическими «театрами для народа». Но в то же время, осуществляясь в условиях капиталистического строя, работа эта таила опасность своего рода «культурного пленения» формирующейся пролетарской интеллигенции. Можно сказать, что в последние годы перед революцией в Петрограде (как и в других промышленных центрах России) наметились зародыши процесса, который мог бы в другой исторической обстановке выродиться в движение, напоминающее «Союз народных сцен» Германии, т. е. в культурническое, мелкобуржуазное по сути дела движение.

{232} Пролетарская революция резко повернула стрелки. Она мощно развязала массовую пролетарскую самодеятельность и, как писал Ленин, «впервые создала возможность втянуть действительно большинство трудящихся на арену такой работы, где они могут проявлять себя, развернуть свои, способности, обнаружить таланты, которых в народе — непочатый родник и которые капитализм мял и давил, душил тысячами и миллионами»[[254]](#footnote-255).

Вот почему мы имеем право именно с Октября начинать действительную историю массового пролетарского самодеятельного театра. Он растет теперь как составное звено в едином процессе культурной революции, которая включает в себя и «усвоение миллионами людей лучших достижений буржуазной культуры в условиях пролетарской власти» (Ленин) и «массовый культурный рост, частью которого является рост новой литературы — пролетарской и крестьянской, начиная от ее зародышевых, но в то же время небывало широких по своему охвату форм (рабкоры, селькоры) и кончая идеологически осознанной художественной продукцией»[[255]](#footnote-256).

Правда, упомянутая выше культурническая линия дореволюционного рабочего театра не отмерла сразу после Октября. Наоборот, освобожденная от полицейски-крепостнических ограничений, она совершает путь своеобразной буржуазной революции, подобный аналогичным процессам в театрах буржуазной интеллигенции и с теми же тенденциями обернуться в условиях пролетарской диктатуры в явление уже полностью реакционное.

Быстро растут в первые же недели после Октября любительские труппы на заводах, в первую очередь опять-таки на казенных военных заводах и на железных дорогах, пролетарский состав которых в Годы империалистической войны был густо разбавлен укрывавшейся от отправки на фронт мелкой буржуазией. Возникают «рабочие театры» на Военно-подковном, Балтийском и Орудийном заводах, при управлениях Мурманской, Октябрьской и Сев.‑Зап. жел. дорог. Гражданская война, оттянувшая на фронт самую лучшую, самую активную часть пролетариата и его молодежи, поставившая заводы Петрограда под угрозы обезлюденья, содействовала временной стабилизации этих любительских кружков.

Их мелкобуржуазный характер подчеркивается происходящим в эти годы сплошь и рядом полным сращиванием их с второстепенными актерскими труппами, привлекаемыми в заводской театр возможностью «стать на паек» и приносящими сюда свой недавний репертуар — вплоть до «Царя Иудейского» Константина Романова. В значительной мере на таких же началах строятся просуществовавшие ряд лет театры Сев.‑Зап. и Мурманской жел. дорог; имевшиеся в их распоряжении провизионки, т. е. ордера на проезд за продовольствием, являлись для актерства сильнейшим притягательным средством в суровые годы блокады и гражданской войны.

В Петрограде идейным центром этой мелкобуржуазной линии театров становится Институт внешкольной работы и Инструкторские курсы при нем. Свое наиболее отчетливое политическое выражение эта становящаяся теперь активно-реакционной линия «рабочего театра» получила в ноябре 1919 г. на московском Съезде рабоче-крестьянского театра, где представителями кооперативных организаций и сельской мелкобуржуазной интеллигенции делались попытки принципиально отстоять позиции «независимого от политики», «чисто-просветительного» театра. Тенденции эти, выразившие «правую {233} опасность» на этом съезде (вообще отмеченном резким разделением на враждующие фракции), отошли затем на второй план под натиском идей агитационно-пропагандистского театра, приносимых возвращавшейся с фронтов пролетарской комсомольской молодежью.

В трансформированном виде они получили новое развитие уже во время нэпа, опираясь на оппортунистическую практику профсоюзного руководства этих лет. Меняя свои внешние формы и лозунги, эти тенденции остаются правой опасностью в массовом рабочем театре, смыкаясь с весьма многообразными «левацкими» ошибками в этой области.

Однако уже в первые послеоктябрьские недели — даже еще перед Октябрем — наметились пролетарские художественные группировки, выдвигавшие классовые политические цели пролетарского театра.

В тезисах, принятых по докладу В. В. Игнатова на 1‑й петроградской конференции пролетарских культурных организаций в октябре 1917 г., требуется «создание образцового социалистического театра, выражающего задачи классовой борьбы пролетариата». То же требование повторило в ноябре 1917 г. «собрание представителей и руководителей рабочих и солдатских театров, пролетарских театральных кружков, театральных организаций союза социалистической молодежи, при участии представителей ЦК пролетарских культурных организаций». Отражая общий бурный подъем культурного творчества в пролетарских массах, стремительно растут пролеткульты, затем красноармейские и комсомольские массовые театральные организации. Именно в них должны мы видеть первые ростки пролетарского театра в том его качестве, как он складывается в обстановке диктатуры пролетариата.

По установившейся терминологии, это — театр самодеятельный. Термин этот однако не только поверхностен (поскольку в нем берется организационный признак), но и узок. Мы имеем здесь на деле и проявление того, что можно назвать самодеятельностью в непосредственном смысле слова, и художественные организации, в значительной мере состоящие из рабочих, ставящих себе задачей агитацию и пропаганду средствами театра (таковы, {234} например, театральная Арена Пролеткульта, Театрально-драматургическая мастерская Красной армии, Центральная агитстудия Петроградского Политпросвета и т. д.), и, наконец, массовые зрелища, часто проводимые по столь строго централизованному плану, что говорить о самодеятельности относительно их трудно.

Правильнее поэтому определить этот театр как театр, во-первых, массовый, поскольку это — звено в культурном движении масс, само являющееся движением, захватывающим десятки тысяч человек, и, во-вторых, как театр агитационно-пропагандистский. И, наконец, это театр пролетарский, потому что с разной степенью полноты он в основном все же выражает классовую идеологию пролетариата, ведущего гражданскую войну.

И вместе с тем мы здесь с первых же шагов наталкиваемся на явления, охарактеризованные Лениным в 1919 г. в речи на внешкольном съезде, где Ленин говорил, что «первый недостаток — это обилие выходцев из буржуазной интеллигенции, которая сплошь и рядом образовательные учреждения крестьян и рабочих, создаваемые по-новому, рассматривала как самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии, или в области культуры, когда самые нелепейшие кривлянья выдавались за нечто новое и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»[[256]](#footnote-257). «И хотя, — продолжал Ленин, — в первое время это было естественно и, может быть, простительно и не может быть поставлено в вину широкому движению» и хотя буржуазная агентура в массовом пролетарском театре и не могла, конечно, ни подменить ни обесценить движение в целом, тем не менее классово-чуждые концепции, распространявшиеся в это время в массовом театре, искажали и тормозили пути его развития, хотя и классовая практика пролетарского театра в свою очередь мощно влияла на вовлеченную в нее художественную интеллигенцию, содействуя перестройке ее миросозерцания. Поэтому-то под таким двойным углом зрения и следует рассматривать весь этот процесс.

Чуждые теории проникали в самодеятельный театр в основном в трех видах. Во-первых, как констатировано в письме ЦК РКП (б) о пролеткультах, это были те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения 1905 г. и несколько лет занимали умы «социал-демократической» интеллигенции, занимавшейся в годину реакции богостроительством и различными видами идеалистической философии. Эта носящая марксистские одежды философия и эстетика «впередовцев» и «богдановцев» проникала в пролетарский театр по преимуществу через пролеткульты, к деятельности которых и относится приведенная формулировка Центрального комитета. Во-вторых, это были чисто буржуазные концепции, по преимуществу концепции символизма, сложившиеся в годы послереволюционного похмелья, после 1905 г. и, как уже не раз было указано, снова в замаскированном виде воспроизводимые в обстановке пролетарской диктатуры. Наконец, в‑третьих, это были теории наиболее модернизованных слоев империалистической буржуазии, теории конструктивизма и беспредметничества, распространяемые группами художественной интеллигенции опять-таки в замаскированном марксистскими одеждами виде.

На практике мы весьма часто имеем скрещение указанных трех линий (так, например, в Петроградском пролеткульте было сильно влияние буржуазного символизма, а в Московском пролеткульте — влияние конструктивизма {235} и футуризма), но в основном эта классификация помогает разобраться в том сложном идейном комплексе, который представляет из себя массовый пролетарский театр эпохи военного коммунизма.

Мы начнем характеристику его с театральной теории и практики Пролеткульта, который хронологически одним из первых развернул работу в этой области. Уже в марте 1918 г. Петроградский Пролеткульт организует свою театральную Арену, немногим позднее, после переезда ЦК Пролеткульта в Москву, там создается «Центральная арена Пролеткульта», вокруг которой собираются крупнейшие теоретики Пролеткульта — П. М. Керженцев, В. Ф. Плетнев, П. И. Лебедев-Полянский. В начале 1918 г. выходит книга Керженцева «Творческий театр», формулирующая идейную платформу движения. В предисловии к 4‑му изданию, вышедшему в 1920 г., автор мог с основанием утверждать, что «большинство пролеткультов примыкает в своей театральной работе к теориям этой книги». На 1‑м Всероссийском съезде рабоче-крестьянского театра пролетарская и красноармейская часть съезда целиком стояла на платформе «Творческого театра».

Можно сказать поэтому, что в течение всего 1918 г. и начала 1919 г. Пролеткульт играет активнейшую роль в движении массового пролетарского театра. Лишь позднее, с разгаром гражданской войны, его сменяют театральные организации Красной армии.

А следствием было то, что политические и философские ошибки Пролеткульта не могли не сказаться на теории и практике первых же этапов молодого движения. В упомянутом уже письме о пролеткультах ЦК констатирует, что «Пролеткульт возник до Октябрьской революции. Он был провозглашен независимой рабочей организацией, независимой от министерства народного просвещения времен Керенского. Октябрьская революция изменила перспективы. Пролеткульты продолжали оставаться независимыми, но теперь это уже была независимость от советской власти»[[257]](#footnote-258).

Одним из основных выводов из этой «независимости» было основанное на теории Богданова учение о неких специфических задачах Пролеткульта как чисто классовой организации пролетариата, в отличие от проводимой Наркомпросом общей культурной политики советского государства, являвшегося, по определению редакции журнала «Пролетарская культура», «политическим блоком весьма различного классового состава, а отнюдь не чистой диктатуры пролетариата». «Но ставить дело организации и самостоятельного культурного творчества пролетариата под контроль и руководство идейных представителей крестьянства, армии, казачества, мещанской бедноты, — писала редакция того же органа, — есть по меньшей мере большое унижение культурного достоинства рабочего класса»[[258]](#footnote-259).

Исходя из этой богдановской, антимарксистской предпосылки, идеологи Пролеткульта противопоставляли свою театральную работу советскому театральному строительству Наркомпроса. Этим они отрывали ростки массового пролетарского театра от общих задач пролетарской диктатуры, от задач большевистской партийности. А следствием было то, что и театральная работа «независимого от советской власти» Пролеткульта, как и другие звенья пролетарского театрального движения, подпадали под влияние чуждых пролетариату выходцев из мелкой буржуазии, «малоквалифицированной интеллигенции, желающей иметь монополию на представительство пролетарского искусства»[[259]](#footnote-260).

{236} Выводом из этих концепций была резкая агрессивная линия, занятая Пролеткультом, в частности П. М. Керженцевым, по отношению к массовому крестьянскому и вообще мелкобуржуазному театральному движению, особенно сказавшаяся на съезде рабоче-крестьянского театра в ноябре 1918 г. «Тов. Керженцев с наслаждением говорил, что ему удалось растянуть тире, соединяющее понятие рабоче-крестьянского театра, чуть не в пропасть, — писал А. В. Луначарский, полемизируя с Керженцевым. — Керженцев с величайшим задором старался оттолкнуть крестьян и их представителей на этом съезде всякого рода подчеркиванием гегемонии пролетариата и отсталости крестьянства»[[260]](#footnote-261). Вместо того чтобы подтягивать количественно широкое движение мелкобуржуазного театра в деревне и городе к пониманию классовых задач пролетарской революции, такая линия толкала его в объятия той реакции, о которой уже была речь. И это противопоставление привело в дальнейшем к опасности самоизолирования, к авангардизму отдельных, считавших себя «передовыми», отрядов массового пролетарского театра. Оно было углублено и усугублено позднее, в 1921 – 1922 гг., в Петрограде в теории и практике так называемого единого художественного кружка.

Другим выводом из этой же концепции было воспроизведенное в новых условиях (но восходящее еще к 1910 г., к Богданову) искажение ленинской постановки проблемы культурной революции, в частности, проблемы усвоения в условиях диктатуры пролетариата наследия буржуазного театра. Теоретики Пролеткульта писали: «в вопросах культуры мы — немедленные социалисты» и «должны подчеркнуть наш разрыв с буржуазным прошлым»[[261]](#footnote-262). «Задачи строительства пролетарской культуры могут быть разрешены только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами, вышедшими из его среды»[[262]](#footnote-263) — писал Плетнев, или, как расшифровывал Керженцев, «всякая попытка создать социалистический театр руками самых гениальных буржуазных актеров будет столь же бесплодной, как аналогичные попытки организовать, скажем, социалистический журнал при помощи буржуазных литераторов»[[263]](#footnote-264). На деле эта «архификция» (как аттестовал ее Ленин в заметках на статьи Плетнева) приводила к тому, что пролеткульты (как и другие пласты пролетарского самодеятельного движения) изолировали свою театральную работу от крупнейших представителей перестраивающейся художественной интеллигенции и этим не только снижали возможности своего собственного художественного роста, но и попадали в руки представителей малоквалифицированной интеллигенции.

В связи с этими концепциями стоял также один из центральных вопросов пролетарского массового театра — вопрос о профессионализме. И здесь основные установки даны были еще до Октября А. А. Богдановым, утверждавшим, что «самое участие в индустриально-производственном процессе определяет особый, сознательно-творческий, активно-коллективистический организационный тип психологии пролетария». Исходя из этого, Плетнев, например, утверждал, что «в искусстве производственный процесс в целом, — например, трудовое напряжение у молота, — может быть передано только тем, кто непосредственно участвует в нем, самим пролетарием»[[264]](#footnote-265), а Керженцев, {237} возражая против каких-либо попыток создания актеров-специалистов из среды рабочего класса, писал: «только оставаясь у станка, оставаясь рабочим, может он (пролеткультовец) стать подлинным творцом пролетарского театра»[[265]](#footnote-266). И дальше еще определеннее: «только когда придет период спокойного социалистического строительства, можно будет говорить о специализации рабочих в области искусства, о профессионализме театральном». Но тогда уже вообще «будет идти речь не о пролетарском театре, а о социалистическом».

Здесь не только неправомерный разрыв между строительством пролетарского и социалистического театра, здесь вполне отчетливы тенденции противопоставить театр самодеятельный — театру профессиональному. В книге «Творческий театр» это противопоставление сделано полностью: все надежды свои автор возлагает на «соседские театры», которые должны составляться «исключительно из местных рабочих-любителей». И это противопоставление также было в дальнейшем подхвачено буржуазными теоретиками пролетарского театра. В 1919 г. на Совете рабоче-крестьянского театра идеолог упадочного беспредметничества А. Ган имел возможность, прикрываясь авторитетом комфракции Совета, в которую входили видные представители Пролеткульта, выдвинуть декларацию, первым требованием которой была «всемерная борьба с профессиональным театром»[[266]](#footnote-267). Подобные же воззрения развивались в дальнейшем и петроградскими идеологами единого художественного кружка и Трама.

Все эти теории прибедняли идейно-художественное значение пролетарского *театра*, ставя знак равенства между театром «пролетарским» и самодеятельным, они подменяли также классовую борьбу в театре формалистской борьбой театральных направлений, «профессионального» и «самодеятельного» театров.

Мало того, Керженцев утверждал, что в пролетарских театрах вообще не следует создавать постоянных трупп. Театр «должен давать всем желающим возможность проявлять свои силы», потому что «задача пролетарского театра не в том, чтобы выработать хороших артистов-профессионалов, которые смогут удачно разыгрывать пьесы социалистического репертуара, а в том, чтобы дать исход творческому художественному инстинкту широких масс»[[267]](#footnote-268). Здесь скрывается также одна из ошибок, сыгравшая в дальнейшем очень серьезную роль. За пролетарским театром как бы отрицается специфика искусства. Его задача не в том, чтобы удачно разыгрывать социалистические пьесы, т. е. быть образной формой классовой идеологии, — его задача биологична, она в том, чтобы «будить творческий инстинкт». Позже в теориях петроградских идеологов единого художественного кружка мы встретимся и с этим взглядом в развернутом виде.

Еще в 1908 г., когда «социал-демократическая интеллигенция» в годину реакции занималась богостроительством и другими видами «идеалистической философии», А. В. Луначарский выдвинул утверждение, что в театре будущего «в результате коллективного творчества одинаково мыслящих сограждан возникнут дивные драмы, процессии, церемонии»[[268]](#footnote-269). Это будет, когда свободный художественный, постоянно творческий культ будущего превратит «храмы в театры, а театры в храмы». Развивая эти мысли уже {238} в обстановке пролетарской диктатуры, П. М. Керженцев в книге «Творческий театр» подчеркивает исключительное значение массовых зрелищ как «пути к созданию социалистического театра», а платформа Пролеткульта рекомендовала своим драматическим студиям вести работу по созданию всеобъемлющего театра массового действия, который включит в себя организацию народных празднеств, торжественных шествий и т. д.[[269]](#footnote-270) В то же время резолюция опиравшегося на Пролеткульт революционного меньшинства упомянутого уже съезда по рабоче-крестьянскому театру еще резче формулировала: «Пролетарский театр будет отличаться коллективностью, вовлечением зрителя в театральное действие, массовым характером зрелищ, импровизацией»[[270]](#footnote-271).

Как мы увидим дальше, практика массовых празднеств этих лет частично давала пищу подобным концепциям, но все же здесь таились те же «левацкие» тенденции ликвидации специфики искусства в пролетарском театре, и именно в этом пункте театральные теории Пролеткульта особенно отчетливо перекликаются со взглядами, пропагандируемыми в эти годы эпигонами буржуазного символизма, с одной стороны, и конструктивистами-беспредметниками, с другой.

Основная театральная работа Пролеткульта развернулась в Москве. Здесь ставились пьесы руководителя Пролеткульта Плетнева («Лена»), здесь работали привлеченный из Второго МХАТа В. С. Смышляев, а затем Сергей Эйзенштейн. В Москве, в эпоху наибольшей активизации Пролеткульта, в 1918 – 1919 гг., он опирался на десятки районных и заводских студий.

В Петрограде, хотя он и стал колыбелью пролеткультовского движения, театральная Арена Пролеткульта никогда не выходила за пределы театра. Но тем не менее история этого театра представляет значительнейший интерес как один из первых ростков агитационно-пропагандистского театра эпохи военного коммунизма.

Театральная работа петроградского Пролеткульта началась с весны 1918 г., когда он переехал в просторный дом «Благородного собрания» и Екатерининская улица стала улицей Пролеткульта. Необходимо признать, что в эти месяцы в шести этажах нового Дворца пролетарской культуры кипели отгулы тех же волн гигантской энергии, инициативы, подъема, которыми гудели райкомы, штабы обороны, райсоветы, — эти своеобразные силовые станции революционной энергии, поздними ночами сверкавшие электрическим светом над рано погружавшимся в сон и темноту осажденным городом. В течение месяца Пролеткульт выпустил двадцать книг стихотворений рабочих поэтов, собрал тясычеголосый хор, дал ему репертуар и создал свою театральную Арену. В этой последней работе объединилась группа рабочих писателей — П. Бессалько, В. Игнатов, В. Попов и профессиональные актеры А. А. Мгебров и В. В. Чекан, пришедшие сюда по рекомендации А. В. Луначарского с работы в кружках на Балтийском заводе.

Выросший в театре Комиссаржевской, участник «Старинного театра» и Мейерхольдовского театра в Терриоках, связанный с типичнейшими театральными начинаниями буржуазной интеллигенции эпохи реакции и распада, А. А. Мгебров был одним из тех интеллигентов-одиночек, которых поступательное движение революции, именно в это время особенно бурное {239} и стремительное, захватывало кажущейся стихийностью своей, своим разрушительным размахом, своей космичностью. «Символист»-романтик Мгебров, как и столько подобных ему, принес с собою в строительство пролетарского искусства тяжелый и отравленный груз мировоззрения распадающегося класса, анархически-бунтующим осколком которого он был.

Под руководством А. А. Мгеброва и П. К. Бессалько Арена Пролеткульта произвела набор нескольких сот молодых студистов (в значительной части из рабочей молодежи) и 1 мая 1918 г. впервые выступила с хоровой декламацией стихотворений рабочего поэта А. К. Гастева и с пьесой В. Игнатова «Красный угол». На протяжении следующих трех месяцев ставятся вечера инсценированных стихотворений Уота Уитмена и Верхарна и пролетарских поэтов Кириллова, Садофьева и Маширова, которые исполняются десятки раз в заводских клубах, в красноармейских частях, на массовых митингах и конференциях.

Бесспорно, эти выступления поднимали, мобилизовывали зрителя. Они являлись проявлениями четко целеустремленного, политически заостренного театра, так напряженно требовавшегося массами в эти дни гигантского напряжения воли и энергии пролетариата. И все же это было искусством в идейном отношении еще весьма ограниченным и противоречивым.

Вот как описывает сам постановщик эти первые выступления — в частности исполнение стихотворения Гастева «Башня». «Тема — символическое изображение борьбы рабочего класса. На большом возвышении, окруженном сотней поднятых рук, в позе монументального памятника стоит обнаженный до пояса с опущенным кожаным фартуком тот, кто читает это стихотворение. Чтение сопровождается далекой музыкой, причем вся сцена заливается огромным красным заревом»[[271]](#footnote-272). Это, так сказать, первичная форма инсценировки. А вот более сложный ее вид — стихотворение «Европа» Уота Уитмена. Тема — «путь, по которому идет человечество в борьбе за грядущее». По всей сцене, по срытой площадке — фигуры девушек в {240} белых одеждах и юноши в праздничных рабочих блузах. Густой низкий мужской голос начинает: «Из душного рабьего логова», хор мужских голосов подхватывает. Вступают голоса женщин, после чего «вся масса мужчин, женщин и детей внезапно как бы исчезает в красном свете». За сценой звуки адского «данс макабр» в перекличку с жутким хохотом. В сгущенном кроваво-красном свете выползают на сцену гротесковые фигуры царей, попов, тюремщиков и пр. Толпа гонит их, после чего «сцена наполняется десятками поющих юношей и девушек в праздничных светлых одеждах с лавровыми и пальмовыми ветками в руках»[[272]](#footnote-273).

В своих воспоминаниях А. А. Мгебров всячески подчеркивает, что мысль о подобной инсценировке стихотворений осенила его и его сотрудников совершенно внезапно. Он старается также противопоставить «стихийную, буйную практику» театральной Арены Петроградского Пролеткульта теоретическим построениям москвичей, в частности Керженцева и Богданова[[273]](#footnote-274). На самом деле, конечно, это не так. Хоровое чтение, как и статуарность и ритмическое движение масс, применял и Мейерхольд в театре Комиссаржевской («Сестра Беатриса») и Рейнгардт в цирковой постановке «Царя Эдипа». Это входило, так сказать, в «железный фонд» эстетики символистского театра, в железный фонд его принципов отображения действительности, избегающего изображения конкретного и частного в действительности, из тяги этого театра к абстрактным обобщениям, к «соборному действу». И не случайно в самом описании Мгеброва столько сходства с «мессами» Передвижного театра Гайдебурова, также восходящими к концепциям 1907 – 1909 гг. От эстетики символистов и все эти девушки в белых одеждах, и кроваво-красное зарево, и «дане макабр», и дьявольский хохот. Но и с теоретической платформой Богданова творческий метод этих вечеров связан гораздо более тесно, чем это кажется Мгеброву. Это и понятно, так как самая эстетика Богданова явилась, как уже не раз было отмечено, наряженным в марксистские одежды перепевом того же субъективного идеализма, который являлся философской основой символистской богоискательской эстетики, отличавшейся, по выражению Ленина, от «богостроительства» богдановцев так, как «синий черт от желтого».

Действительно, усвоенная Пролеткультом богдановская концепция активно-коллективистического организационного типа пролетарской культуры, искажающая действительные взаимоотношения между отдельным и общим, — именно эта концепция и приводила к пренебрежению в раскрытии индивидуального образа в театре, к фетишизации всякой и всяческой «коллективности» и «коллективной декламации», к синеблузному, безликому хору, что в свою очередь перекликалось с тезисами Вяч. Иванова о «хоровом начале» и с практикой символистского театра. Не признавая человеческие представления зеркальными отражениями действительности, выдвигая теории эмпирио-символизма, концепция Богданова неизбежно приводила также к отрицанию реализма как метода искусства и открывала широчайший простор всяким аллегориям, эмблемам и символам. Сам Богданов в своих критических статьях постоянно исходит из таких обобщенных «идей-образов», тем более абстрактных и схематичных, чем абстрактнее и схематичнее были измышляемые им «организационные типы действительности». И этот образ рабочего с кожаным фартуком, эти образы скрючившихся «царей» и «тюремщиков» в постановке Мгеброва вполне отвечают богдановской эстетике {241} Пролеткульта, и не случайно подобные образы можно встретить в лирике первых пролетарских поэтов-космистов, воспевавших «огнеликих кузнецов грядущего», «железного мессию» и «сердца, зажженные пожаром восстанья».

Но и здесь необходимо отметить то же, что характерно в эти годы для большинства случаев соприкосновения выходцев из мелкобуржуазной интеллигенции с творчеством пролетарских художников. В поэзии Садофьева, Гастева или Маширова абстрактный символизм был явлением преходящим, следствием недостаточной еще полноты их художественного мировоззрения. Но буржуазный эстет Мгебров как раз и ухватился за эти слабости, пытаясь закрепить, канонизировать их, построить на них эстетику своего «пролетарского» театра. И если в стихотворениях Гастева и Кириллова Арена Пролеткульта подчеркивала их абстрактную революционность, то включение в репертуар насквозь биологической, с сильными пантеистическими тенденциями поэзии буржуазного демократа Уитмена доказывает, как глубоко, даже в пору наибольшей своей «революционности», коснел Мгебров в идеалистическом болоте.

Развивая тот же творческий метод, Петроградский Пролеткульт к осени 1918 г. переходит к постановкам пьес и в первую годовщину Октябрьской революции ставит «Взятие Бастилии» Романа Роллана, в конце декабря 1918 г. — пьесу Бессалько «Каменщик» и, наконец, к 1 мая 1919 г. — «Легенду о коммунаре» П. Козлова.

Пьеса Бессалько, талантливого пролетарского журналиста и драматурга, погибшего в 1920 г. на южном фронте от тифа, является как бы своего рода параллелью и антитезой к «Строителю Сольнесу» Ибсена. Архитектор-буржуа презрительно командует рабочими, воздвигающими постройку. Но сам он боится подняться на вершину своих сооружений. Подстрекаемый, как и строитель Сольнес, женщиной — своей женой — строитель все же подымается на башню, но падает и разбивается на смерть. Жена его становится женой рабочего-каменщика, который энергично борется за овладение наукой и культурой, а затем, после совершившейся революции, строит башню-коммуну. Хотя и в заимствованных одеждах буржуазного символизма, эта камерная, построенная на серьезных диалогах пьеса довольно четко и ярко выражала идею классовой пролетарской культуры, как ее понимал Бессалько. Эта идейная, слегка даже рассудочная пьеса была поставлена Мгебровым в приемах все того же массового аллегорического зрелища с {242} множеством студистов в однотипных костюмах каменщиков и заканчивалась апофеозом «с участием представителей всех стран всего мира в символизированных костюмах». Символист-режиссер разошелся здесь с драматургом рабочим.

Но зато полное единство и режиссера и автора можно наблюдать в следующем спектакле — в «Легенде о коммунаре» Козлова. Герой пьесы — некий фантастический коммунар. Как описывает его сам автор, «это сильный, красивый юноша; он почти наг, только символические знаки серпа и молота охватывают его талию»[[274]](#footnote-275). Аллегорические существа Мудрость, Мысль, Сын Солнца и Сын Земли в фантастическом лесу ударами молота выковывают сердце коммунара. Здесь же ползают и скрежещут зубами «Темные силы», «Зло» и «Вампир». Сердце коммунара бросается в пылающий горн, и оттуда появляется (как описывает современный рецензент) образ «ангелоподобного существа с кудрями, в золототканых одеждах с огромным мечом». Это и есть коммунар. Аллегорические существа вручают ему красное знамя, и со знаменем в руках коммунар отправляется спасать род человеческий. Далее действие переносится на фабрику, где рабочие, угнетаемые надсмотрщиками, изнемогают в непосильном труде. Они говорят: «Почему же не идет коммунар освободить нас?» На сцене внезапно вспыхивает красный свет, в котором появляется коммунар, призывающий рабочих «самим строить свою жизнь». Красный свет гаснет, и коммунар исчезает, тогда как, согласно ремарке автора, «рабочие стоят как зачарованные». После аналогичной картины в шахте следует интермедия, трактованная в приемах гротеска: теряя короны и кресты, бегут короли и попы. Следует символическая сцена перехода рабочих через пустыню. Общее изнеможенней ропот. Женщина с младенцем произносит зажигательную речь. В последнюю минуту снова появляется коммунар с красным знаменем в руках и сообщает, что «путь закончен, с обетованная земля найдена». Апофеоз: юноши с золотыми серпами и молотами, девушки с гирляндами цветов поют и танцуют танец труда.

Перед нами — характернейшее выражение мелкобуржуазного ощущения революции как творимой кем-то легенды. И образ приходящего из таинственной дали и приносящего чудесное спасение коммунара и весь ассортимент аллегорических образов этого спектакля хорошо передают попытки представителей потрясенной революцией мелкой буржуазии выразить состоящее из растерянности, изумления и сочувствия, но отнюдь не реальное представление о пролетарской революции. И в ряду других попыток художественной интеллигенции осмыслить свое отношение к революции этот спектакль, хотя идейно ограниченный, но не подменяющий классовое содержание пролетарской революции некоей «третьей духовной революцией», как в Передвижном, не подходящий к Октябрю с покаянными настроениями опустошенного, но самоотверженного интеллигента, как в «Петре Хлебнике», — спектакль этот, к тому же пронизанный оптимизмом и энтузиазмом, несомненно, значительно выделяется. В этом — объяснение того несомненного успеха, который имел этот спектакль в 1919 г.: сквозь бутафорские аллегории «Вампиров» и «Сыновей земли» красноармейская масса, в обстановке разрухи, голода и блокады оборонявшая республику с непоколебимой уверенностью в завтрашнем дне, ощущала глубокий оптимизм, которым был пронизан наивный, но подаваемый с боевым подъемом молодыми рабочими актерами спектакль. К тому же эти актеры еще вчера были красноармейцами, а завтра снова могли идти и шли на фронт. Да и {243} сам спектакль «Легенда о коммунаре» показывался множество раз в напряженнейшей фронтовой обстановке во время поездок театра по северному фронту.

Спектакль этот явился предельной точкой работы петроградской Арены Пролеткульта и художественной деятельности Мгеброва. Как мы стремились показать, символизм Мгеброва был в основном отнюдь не чужд эстетике Пролеткульта и в конечном счете питался теми же идеалистическими богостроительскими измышлениями 1907 – 1909 гг. Но все же тут было классовое, мировоззренческое различие. И чуждость Мгеброва ощущалась основными руководителями Пролеткульта уже давно. Характерна в этом отношении резкая критика, которой подверг еще в 1919 г. вечер Уота Уитмена один из активнейших в то время деятелей Пролеткульта — поэт Герасимов, писавший: «коллективная читка пронизана от начала до конца неестественным и напряженным тамбур-мажорным настроением и действием. Истерический крикливый пафос — вовсе не пролетарский, а чисто интеллигентский»[[275]](#footnote-276).

В итоге обострившихся разногласий в июле 1919 г. Мгебров отстраняется от работы в Пролеткульте. С ним уходит и большинство труппы (77 человек), доказавшей этим, что она перестала быть участником массового движения, а сделалась театральной труппой, идущей за своим режиссером, но труппой технически малоквалифицированной, неумелой, привыкшей слушать от своих руководителей, что «наша техника — это наша свобода, творчество, вдохновение».

При поддержке А. В. Луначарского труппе было передано большое театральное помещение «Палас-театра», где она открыла спектакли уже под новым {244} названием, в качестве «Первого революционного рабочего героического театра».

Питаясь творческим багажом первого года своей пролетарской работы, Героический театр продолжает ставить «Легенду о коммунаре», добавляя к октябрьской годовщине 1920 г. агитационную постановку пьесы Вермишева «Красные и белые». Но, оторванное от той пролетарской среды, которая была в Пролеткульте, и театр и его руководство в короткий срок утрачивают те идейные позиции, которых они все-таки достигли. В дальнейшем в театре ставится «Пан» Ван-Лерберга и «К звездам» Леонида Андреева, и Мгебров полностью возвращается к тому упадочному буржуазному символизму, из трясин которого на короткий срок его вывело соприкосновение с классовой практикой пролетарской революции. В тягостных внутренних раздорах (одним из характернейших среди них было требование разложившейся, но смутно ощущающей порочность своего пути труппы поставить пародию на «Легенду о коммунаре») театр закрывается. Вся история его свидетельствует одновременно и об огромном освобождающем воздействии, которое может иметь практика революционного класса на колеблющихся представителей художественной интеллигенции, и о тех трудностях, которые так часто препятствуют им вплотную подойти к пониманию этой практики.

Театр Пролеткульта после устранения Мгеброва официально переходит под руководство коллегии в составе поэтов А. И. Маширова, П. А. Арского и художника Андреева. Производится новый набор студистов. Театр приглашает для инструкторской работы отдельных представителей буржуазного театрального мира. Быстрой вереницей проходят Г. Г. Ге, Е. П. Карпов, Н. Н. Урванцов. Однако подняться выше уровня рядовой студии театру не удается до тех пор, пока — уже много позднее — не происходит его полная реорганизация. Живой нерв строящегося массового пролетарского театра переходит в это время в другие центры, главным образом в Красную армию, о расцвете самодеятельного театрального движения в которой мы уже говорили выше.

### III

Не случайно, что именно 1919 г., — год величайших военных испытаний страны, год двукратного наступления Юденича на Петроград, — явился также и годом наибольшего напряжения художественно-творческих сил Красной армии. Говоря о театральной работе военных политотделов, мы уже отметили, что к этому, примерно, году массовые агитационно-пропагандистские художественные начинания берут верх над линией классического просветительного репертуара.

Среди этих начинаний одним из своеобразнейших было создание Театрально-драматургической мастерской Красной армии. В декабре 1918 г. Политуправление Петроградского военного округа выступило с обращением, в котором утверждалось, что «Красная армия, самая могущественная организация городского и сельского пролетариата, жадно стремится к искусству», что «должна быть вызвана к жизни творческая энергия революционных классов для создания подлинно великого пролетарского искусства». Был произведен отбор 180 красноармейцев (из специально выделенных полками гарнизона) и 12 февраля 1919 г. Театрально-драматургическая мастерская оформилась на правах особой воинской части. Красноармейские {245} шинели и шлемы отразились в золоченых зеркалах купечески пышного особняка Карабчевского на Знаменской улице, и в его покрытых инеем залах начались репетиции, давшие знать о себе барабанным боем, топотом примерных атак и ружейной пальбой холостыми патронами.

Театрально-драматургическая мастерская была основана с чрезвычайно широкими и многообразными задачами. Она должна была не только «основать новый героически-монументальный театр, проникнутый духом классовой борьбы пролетариата», но и «подготовить кадры инструкторов, которые могли бы перенести в части Красной армии принципы массового героического театрального действия», но и создать собственных драматургов, которые, как говорилось в положении о мастерской, «должны настолько же превзойти Эсхила, насколько идеи, одушевляющие пролетарскую Красную армию, выше идей рабовладельческого общества древнегреческих Афин». Да и не только драматургов, а и художников, которые «могли бы монументальным фресками и блестящим убранством украсить дворцы и празднества Красной армии»[[276]](#footnote-277).

В мастерскую действительно попала в значительной степени талантливая, боевая, обстрелянная на фронтах молодежь. Но в художественном руководстве ею, как и в театральной работе Пролеткульта, мы встречаем выходцев из буржуазной интеллигенции: сперва Н. Г. Виноградова (первого руководителя мастерской), потом А. И. Пиотровского.

И Н. Г. Виноградов и А. И. Пиотровский были тесно связаны с концепциями буржуазного символизма. Виноградов подошел к нему через Передвижной театр. Он являлся участником студий этого театра и помощником П. П. Гайдебурова по Инструкторским курсам. Здесь он воспринял стремление выйти за границы специфики искусства к некоей высшей реальности символического действия и тенденцию к разрушению драматургии посредством коллективной импровизации. Он являлся запоздалым последователем драматургов-символистов — Брюсова, Вяч. Иванова, И. Анненского, — пытавшихся создать некий новый соборный дифирамб, облекая «любовное самосозерцание мелких буржуа, отчаявшихся и уставших» (Ленин), в кажущиеся монументальными образы «Танталов» и «Фамир Кифаред». Виноградов и сам писал подобные пьесы, правда, выбирая своих героев не из классической древности, а (под воздействием Клюева и Ремизова) из соответственным образом мифологизированной русской истории. Такой была его пьеса — не то народный сказ, не то античный дифирамб — «Трагедия о царе Петре». Через влечение к монументальному театру Виноградов соприкоснулся также с Театром трагедии Юрьева. Так сочетались в нем столь противоречивые, казалось бы, тенденции. Впрочем, не на столь уж противоречивые, потому что в основе их лежал все тот же протест буржуазной художественной интеллигенции против враждебной и непонятной социальной действительности, стремление «преобразить» эту действительность в некую «художественную реальность», наряженную в монументальные героические одежды.

Еще непосредственнее были связи с антикизирующей линией буржуазного символизма у А. И. Пиотровского, ученика Вяч. Иванова. Как мы постараемся показать на опыте Театрально-драматургической мастерской, отнюдь не понимание конкретных целей коммунистической революции привело ее художественных руководителей к работе в красноармейском {246} театре: привлекал монументальный размах «сокрушения старого мира», притягивали эстетические возможности некоего небывалого гигантского театра, не без неосознанных, может быть, тенденций найти подмену суровой классовой действительности пролетарской революции в этой эстетической оболочке «героического действа», «преображающего жизнь».

И вот 12 марта 1919 г. в годовщину Февральской революции, в зале Рождественского Совета состоялось первое выступление Театрально-драматургической мастерской. Это было некое действо, посвященное «Свержению самодержавия» (поставлено при участии актеров Передвижного театра Головинской и Лебедева).

Действие распадалось на восемь небольших эпизодов: 1) «9 января 1905 года» (пролог), 2) «арест студентов-подпольщиков», 3) «бунт в военной тюрьме», 4) «взятие арсенала восставшими рабочими», 5) «разрушение полицейских участков», 6) «баррикадный бой на улицах», 7) «революция на фронте» и 8) «отречение царя в ставке».

В противоположных концах зала было наскоро возведено два деревянных помоста, соединенных идущим через весь зал широким проходом. В одном конце — помост «реакции». Здесь условно (декорации отсутствовали) изображаются «Зимний дворец», «полицейский участок», «арсенал» и «царская ставка». Другая площадка представляла собой «помост революции». Здесь условно изображались «завод», «солдатский барак» и «революционный штаб».

Манифестация рабочих с хоругвями и пением «Спаси, Господи» по широкому проходу движется ко дворцу. Здесь же развертываются баррикадные бои и штыковые атаки. Текст, в особенности в массовых сценах, импровизируется участниками. Фигуры «врагов» (царя, генералов) подавались в карикатурном искажении, с буффонным уклоном, в сценическом костюме, тогда как «рабочие» и «солдаты» выступают как бы в своем реальном образе и находят слова и краски из окружающей действительности митингов, баррикадных боев, речей солдатских ораторов.

Представление вызывает в зале огромное волнение. Обступившие проход красноармейцы срываются с места. В толпе идущих к «Зимнему дворцу» их много, еще гораздо больше в заключительной штыковой атаке. Подхватывая весть о спектакле, московские газеты пишут: «Своим необычным подходом к театральному зрелищу и неподдельным, граничащим порою с энтузиазмом, вдохновением товарищей красноармейцев спектакль явился как бы первой вехой, намечающей новые пути пролетарского театра»[[277]](#footnote-278).

До конца 1919 г. «Свержение самодержавия» идет 250 раз, — сперва в том же виде, затем (после октябрьской годовщины) — в расширенном, под именем «Красный год». Действо разрастается теперь в трилогию. «Февральская революция» составляла первую часть, «Керенщина», изображенная в приемах буффонной пантомимы с «Господином капиталом», Милюковым в цилиндре, «социал-предателем в котелке» и некоим «черным рыцарем империализма», составляла вторую часть (сценарий ее был написан красноармейцем Кругловым). Третьей частью являлся «Октябрь». На противоположных мостках стояли здесь друг перед другом «Керенский» и «вождь рабочих». «Керенский» звал на помощь юнкеров, тогда как рабочие сплачивались вокруг своего вождя. Штурм «Зимнего», развертывавшийся по проходу через зал навстречу выстрелам в упор нацелившихся юнкеров, кончал «действо». «Красный год» ставился в казармах и митинговых залах, на ступенях зданий, на площади (перед Зимним дворцом) и на фронте.

{247} Возвращаясь назад, у помянем, что к 1 мая 1919 г. Театрально-драматургическая мастерская поставила на площади перед Народным домом уличное действо «Третий Интернационал». Огромный «земной шар» служил здесь центром действия, любопытного как первый, пожалуй, пример массового зрелища, непосредственно рассчитанного на открытый воздух, заменяющего диалог пением, пантомимой и передвиженьем аллегорических фигур.

К дню памяти 9‑го января в 1920 г. было поставлено «Кровавое воскресенье». Снова игра на двух сценах, снова шествие «ко дворцу» через зал — на этот раз через огромный холодный «Железный зал» Народного дома. «Расстрел» давался пыжами патронов почти в упор в ряды тесно обступивших зрителей. Обратное, похоронное шествие с пением «Вы жертвою пали», буффонная сцена суда и снова «шествие» ссыльных на каторгу с кандальной песней «Путь сибирский дальний». Оратор, присланный партийным комитетом, выступал на этом своеобразном митинге не перед действием, а в конце его, в луче театрального прожектора, стоя на поднятых участниками действа скрещенных винтовках. И этот спектакль был разработан в приемах импровизации.

Но следующее действо («Меч мира»), посвященное годовщине Красной армии (23 февраля 1920 г.), было поставлено уже по твердому, вдобавок еще стихотворному тексту[[278]](#footnote-279), и вместо Виноградова, также внезапно отошедшего от красноармейской работы, как стремительно он ее начал, его поставил режиссер, связанный уже с другими группами буржуазной художественной интеллигенции (С. Э. Радлов).

Элементов эстетизма и стилизации под античную трагедию здесь больше, и они отчетливее. В этом «праздничном зрелище», разыгранном в цирке {248} Чинизелли, на арене и на двух пристроенных помостах красноармеец в длинной шинели и шлеме, стоя в луче прожектора, изображая Военного комиссара, разрывал огромный свиток «Брестского договора» и, прикалывая красную звезду к знамени, произносил написанный пятистопным ямбом монолог:

Красноармейцы, вы — надежда мира!  
Вы — мира меч. Грядущее коммуны  
На ваших знаменах.

Из‑под купола цирка сыпались бумажные красные звезды, а оркестр играл «Триумфальную симфонию» Берлиоза.

«— Которое число сегодня?

— Двадцать третье февраля.

— Запомните этот день: история вписала его красным».

Красная гвардия вырастала в Красную армию, отражала врагов от Петрограда и возвращалась приветствуемая. Через историческую хронику проходили фигуры символических трех волхвов, скитающихся в поисках загоревшейся на востоке красной звезды. Так внедрялась чуждая, традиционалистская аллегоричность в ткань зрелища, желающего быть конкретно-пропагандистским. Так в самую идею этого зрелища («Красная армия — меч и щит пролетарской диктатуры») вторгался мотив некоего мессианизма, некоей предызбранности русской «восточной» революции, перекликающийся с концепциями «скифства».

«Меч мира» оказался последним большим выступлением Театрально-драматургической мастерской, которая весной 1920 г. после участия в маевке с уличным агитспектаклем «Последний царь» была послана в Донецкий бассейн и вскоре там распалась. Эта стихотворная трагедия, сочетавшая стилизованные формы античного театра, мессианизм и аллегоричность со штыковыми атаками, стрельбой и митинговым гомоном, — бросается в глаза своей крайне противоречивой двойственностью. Но эта двойственность только подчеркивает существо всего творческого метода Театрально-драматургической мастерской. Действительно, взаимодействие художественного мировоззрения мелкобуржуазной интеллигенции и классовой идеологии рабочей и крестьянской молодежи здесь до чрезвычайности, до осязательности наглядно.

Бесспорно, что постановки мастерской (в особенности начальная) как-то выражают, пусть недостаточно осознанное, восприятие революции красноармейской массой.

Характерна в этом отношении концепция «расплаты», понимание «свержения самодержавия» как справедливого наказанья за январский расстрел. Подобные мотивы можно найти в лирике и беллетристике пролетарских и крестьянских писателей первых лет революции. Характерен для мировоззрения красноармейской молодежи также акцент на солдатскую революцию, проходящий через оба первых «действа». Но эта вполне реалистическая концепция облекается в символистские одежды: «расплата» получает очертания некоего рокового «возмездия» и обреченности. Вот уж это — мотив, в котором также легко найти параллель, но уже в мироощущении буржуазной интеллигенции, особенно остро в годы военного коммунизма переживавшей тему обреченности и «возмездия», именно в таких мистико-апокалиптических связях ощущая крушенье буржуазного общества и русского империализма. И, наоборот, коллективная импровизация, из которой должно возникнуть эмоциональное слово, вынесена Виноградовым из практики Передвижного театра, где он, выученик Скарской, разрабатывал {249} в 1918 г. с курсантами Инструкторских курсов композицию «Бурлаки на Волге». В художественном мировоззрении «театра-храма» на Бассейной коллективная импровизация была выражением борьбы со смыслом и содержанием театра. Но в практике рабочей и крестьянской молодежи Театрально-драматургической мастерской импровизация именно рождала новое идейное содержание, — то классовое содержание, которым до краев были наполнены эти участники двух войн и двух революций, переживавшие как раз в это время «великий переворот в умах» и не находившие никакого выражения этого содержания в готовой художественной драматургии. Импровизация была для них таким же средством выразить свое отношение к революции, как и написанная обычным порядком свинцовым карандашом в ученических тетрадках пьеса «Классовая борьба в Вятской губернии» вятского крестьянина Новожилова.

Именно это облегчало то волнение, граничащее с соучастием в художественном процессе, которое вызывалось исполнением «Свержения самодержавия» в красноармейских аудиториях. Именно это позволило импровизации вообще стать на короткий отрезок времени настолько популярным методом массовой театральной работы в Красной армии и рабочих клубах, что Керженцев считал «аксиомой такие положения, касающиеся театра будущего, как вовлечение зрителя в игру и использование импровизации».

Но не забудем при этом, что импровизация была противоречивым явлением, столь же выражавшим распад мировоззрения буржуазной интеллигенции, как и массовое творчество революционной молодежи.

Та же двойственность в разработке образов. «Действующий, движущийся коллектив», «хор», «соборный сонм» играл в театре символистов исключительную роль, служа, по определению Вяч. Иванова, «носителем сверххудожественной реальности соборного действа». Такое же, примерно, понимание влагали руководители мастерской в свой «хор» — солдат и рабочих. Но в практике красноармейской мастерской «хор» этот получал совсем другое содержание и оказывался весьма конкретным выражением митинговой толпы, солдатской массы, правда, в силу ограниченности художественного мировоззрения исполнителей, слишком мало дифференцированной, слишком плакатной.

Индивидуальные образы в исполнении красноармейцев мастерской обладали то непосредственным натурализмом (роли классово близкие), то плакатной гротескностью (роли «врагов»). Это также было результатом художественной ограниченности, хотя в концепции руководителей именно эти качества получали особое эстетическое утверждение как проявление все того же выхода во внехудожественную реальность. Но в борьбе этих противоречий работа Театрально-драматургической мастерской в целом все же переводила эстетику символистского театра в новое качество — в качество политического, агитационного спектакля. Она толкала руководителей мастерской к перестройке. И характерно, например, что Гайдебуров, художественный учитель Виноградова, поспешил отречься от своего ученика немедленно после постановки «Свержения самодержавия», негодуя на то, что «в выступлениях мастерской подлинные хоругви, иконы и кресты использованы для нарушающей религиозное чувство характеристики крестного хода»[[279]](#footnote-280). Но степень этого нового политического качества работы мастерской была все же в значительной степени пропорциональна доле той активности и воздействия на руководство, которую проявляло красноармейское творческое {250} ядро мастерской в отдельных постановках. «Меч мира», разыгранный по твердому тексту, по централизованному замыслу режиссера, оказался поэтому несравненно более отягощенным идеалистической абстракцией, несравненно более далеким от классовой действительности Октября, чем выполненные в приемах большей самодеятельности «Свержение самодержавия» и «Кровавое воскресенье».

В особенности показательны в этом отношении неосуществленные замыслы руководителей мастерской, не успевшие пройти через опосредствование ее красноармейской среды. Одним из таких замыслов была постановка Пушкинского «Бориса Годунова» (режиссер Н. Г. Виноградов, художник К. В. Дыдышко). Трагедия должна была быть поставлена, так же как и «Свержение самодержавия», на двух сценах. Одна сцена должна была представлять собою стан Бориса. Действие должно было разыгрываться здесь перед синей занавесью с изображением рушащегося и сгорающего города, а над ним — огромного образа грозного «Спаса ветхого денми». Другая сцена — стан Самозванца, с маской «актера» на красном занавесе. Трагическая гибель великого государства, сокрушаемого великим вымыслом гениального актера, а над всем этим облик карающего рока — «Ветхого денми» — вот политический смысл, который хотел вложить Виноградов в Пушкинскую трагедию в дни пролетарской диктатуры, — смысл, бросающий свет на всю его работу в красноармейском театре. Монументальное героическое «действо», трагический «вымысел» — вот как хотел бы воспринять и вот чем хотел бы подменить буржуазный романтизм реальность пролетарской революции. И если часть художественной интеллигенции стремилась уйти от этой реальности в мир эстетических призраков или «всечеловеческой классики», то здесь перед нами любопытнейшая тенденция не уйти от действительности в искусство, а принять самое непонятную и остающуюся чуждой действительность как явление эстетическое.

Все это доказывает, какое все же глубокое противоречие существовало между руководством мастерской (каковы бы ни были субъективные стремления этих отщепенцев буржуазного символизма понять и осмыслить действительность пролетарской революции) и мировоззрением крестьянской и рабочей молодежи, образовавшей актив мастерской. Противоречие это шло все по той же основной линии, которую мы наметили выше: по линии непонимания художественной интеллигенцией Октябрьской революции как социалистической, пролетарской. Противоречие это не успело дозреть до взрыва, так как к весне 1920 г., к началу ликвидации гражданской войны, Театрально-драматургическая мастерская Красной армии теряет свое значение и распадается.

Но влияние рожденных в труднейших противоречиях опытов массового театра, которые были созданы мастерской, — оставалось. Это влияние было разнесено самими курсантами мастерской, в зимние месяцы 1920 г. помимо выступления в спектаклях выполнявшими необычайно разнообразную инструкторскую работу в красноармейских частях. В казармах гарнизона этими инструкторами ставились политические игры (все на тех же неизменных двух помостах), инсценировки о «взятии Ростова и Новочеркасска», о «сокрушении Колчака». Командированные в округ эти же инструктора тревожили провинциальный покой Череповца и Вытегры, сколачивая все те же два помоста на центральной местной площади, собирая гарнизон, комсомольцев и школьников и в какое-нибудь зимнее утро посредством скачущих пожарных команд, созывая население на массовое зрелище в честь III Интернационала.

{251} Подобные массовые зрелища, как бы примитивны они ни были, получали в условиях постоянной текучести лагерных и запасных частей большое значение. Опросы, проведенные политическим руководством Петроградского Военного округа летом 1920 г., показали, что часто молодые призывники получали от массовых зрелищ едва ли не первые и при этом эмоциально весьма яркие представления об истории революционной борьбы. «Красный календарь» революционных празднеств становится поэтому одним из основных методов кампанейской культработы в Округе. А в самом Петрограде Политическое управление ПВО, накапливая опыт в этих примитивных массовых действах, с весны 1920 г. развертывает вереницу монументальных празднеств, по справедливости входящую в историю советского театра как одна из наиболее содержательных его страниц.

Сейчас же необходимо еще раз отметить, что примерно с середины 1920 г. ведущая роль в организации массового политического театра переходит от военных организаций к «гражданскому» политпросвету, организуемому, — как говорил Ленин на первом съезде политпросветов в 1920 г., — «с целью помочь преодолеть старые привычки, собственнические навыки, которые насквозь пронизывают толщу масс»[[280]](#footnote-281). Под руководством Политпросвета развертывается массовое театральное движение рабочих, в частности комсомольских кружков. На этом этапе роль, подобную роли Театрально-драматургической мастерской в годы гражданской войны, начинает играть Центральная агитационная студия Политпросвета.

### IV

Корни Центральной агитационной студии Петроградского Политпросвета ведут одновременно и к самодеятельному театральному кружку, — на этот раз к театральному кружку железнодорожников, — и к отдельным {252} прослойкам буржуазной художественной интеллигенции, выходец из которой В. В. Шимановский, артист Передвижного театра Гайдебурова, в 1918 г. начал работу в кружке при Управлении Северо-Западных жел. дор.

В этот период — в течение 1919 – 1920 гг. — студия Шимановского ничем в сущности не отличается от обычного либерально-демократического театра. Она ставит «На бойком месте» и «Не все коту масленица» Островского, «Арлезианку» Доде, «Гибель Надежды» Гейерманса — она «аполитична». В дальнейшем В. В. Шимановский и его студия вплотную сталкиваются с Театрально-драматургической мастерской Красной армии в работе над «Свержением самодержавия». Установки студии начинают резко меняться. Ее лозунгом становится теперь не «воспитание культурного зрителе», а «осмысление средствами искусства великого революционного переворота». Меняется и самый метод: вместо пьес с твердым текстом на первый план выступает коллективная импровизация, на место традиционной драматургии — некое обобщенное символическое действо. Студия открыто ставит себя на службу художественной пропаганды и в феврале 1921 г., в горячие дни подавления кронштадтского мятежа, выступает в помещении партийного райкома с импровизационным спектаклем «Волынка» — спектаклем о контрреволюционной агитации на заводах, о сплетничающих обывателях, о происках империалистов и о победоносной Красной армии. С «Волынкой» студия идет в казармы, на призывные пункты, на позиции перед Кронштадтом. Студия становится после этого Центральной агитационной студией Политпросвета и несколько времени спустя в приемах все того же обобщенного историко-символического действа ставит «Нашу думу об Октябре» (текст М. Соколовского, одного из активнейших работников студии, будущего руководителя Театра рабочей молодежи). Здесь — «хор» рабочих и работниц, здесь — буффонные и преувеличенные образы «врагов» революции, напоминающие «Ерусланов» и «Аник-воинов» из популярного в эти годы «Царя Максимилиана». И здесь основное настроение — романтически приподнятое, эстетизирующее принятие и восприятие пролетарской революции.

А несколько месяцев спустя студия осуществляет постановку, сыгравшую в ее истории столь же центральную роль, как «Свержение самодержавия» в развитии красноармейской Театрально-драматургической мастерской. Это — «Три дня», праздничное зрелище, посвященное 17‑й годовщине январского расстрела, в дальнейшем повторенное студией несколько сот раз.

«Полумрак. Толпа сидит, лежит, люди прижались друг к другу. Хор. “Долго ли русский народ будет рухлядь господ, и людьми, как скотами, будут долго ль торговать?..” (из стихотворения Рылеева). Это декабрьское восстание 1825 г. Многоголосая декламация. “Почему народ и воинство России несчастны? — Потому что насилием деспота отнята у них свобода Вот российское воинство идет вернуть России вольность”. Темнота. Отдаленный шум. Выстрелы. Звук трубы. В луче прожектора — фигура Рылеева. — “Свобода обольстительна, и я, распаленный ею, увлек и других и не раскаиваюсь”. Снова тьма. Общий крик хора. Голос: “Упокой, господи, души усопших раб твоих Кондратия, Сергея, Михаила”. Снова темнота. 1905 г. Идут ко дворцу с пением “Спаси, господи”. На авансцене (условно изображена решетка Александровского сада) — девочки и мальчики. “Царь даст хлеба, наверное даст!..” Снова трубы, залп. Дети падают, падает крест из рук демонстрирующих. Молчание. Голос: “Мы не забудем этот день”. Снова тьма. Из тишины нарастает пение, сопровождаемое топотом марширующей в темноте толпы. “Вихри враждебные веют над нами”: это переход {253} к Октябрю. Прямое обращение всех исполнителей к зрительному залу: “Вы думаете это конец? — Это только начало”»[[281]](#footnote-282).

Легко установить здесь преемственность от «действ» красноармейской Театрально-драматургической мастерской, и в политической установке и в драматургической композиции свободно объединяющей различные исторические эпохи некоим не сходящим со сцены «хором», как бы изображающим «рабочий класс». Но существенно и различие. Штыковые атаки и ружейная пальба, наполнявшие веселым грохотом и пороховым дымом спектакли красноармейской мастерской, заменены здесь хоровой декламацией и пением. Это потому, что отзвучали фронты. Но и динамика постановок мастерской, широко разбрасывавшей действие на двух площадках, и ее реалистический, при всей условности, оптимизм вытеснены здесь статуарностью и хоровыми символическими фигурами. Это уже стилистика, обусловленная мелкобуржуазной природой студии, значительно дальше отстоявшей от классовой практики эпохи военного коммунизма, чем красноармейский актив мастерской.

Но, как бы абстрактна, символична, далека от действительного понимания пролетарской революции ни была концепция этого спектакля, он все же выдвигал политические лозунги, предлагал гибкие и эмоциональные формы для их конкретизации, и не случайно, что как самый спектакль «Три дня», так и работа студии в целом становятся инструктивными для ближайшего периода развития массового театра. И здесь снова мы делаемся свидетелями противоречия между художественным мировоззрением театра и политическими задачами, перед ним выдвигающимися. Но если в красноармейской Театрально-драматургической мастерской это противоречие сталкивало мировоззрение художественных руководителей, с одной стороны, и красноармейского актива, с другой, то здесь, внутри самого коллектива, — в основе своей, как сказано, мелкобуржуазного, из железнодорожных служащих, — противоречий, пожалуй, нет. Но коллектив в целом, как бы субъективно ни стремился он подойти к пониманию и выражению конкретного содержания пролетарской революции, находится в противоречии с развивающимся массовым пролетарским комсомольским театром, коллективным инструктором которого он как бы является. Водораздел идет все по той же линии: для Центральной агитстудии самый политический театр служит целям эстетизации революционной действительности, целям «романтического» ее принятия, тогда как для массового пролетарского, комсомольского театра это — средство выражения классового отношения к действительности.

Глубоко показательны в этом отношении попытки студии найти свою организационную форму. Отказываясь от старого качества профессионального театра, студия становится бытовой коммуной. Бытовая коммуна — явление в условиях этих лет безусловно прогрессивное. Но в осуществлении студии и эта прогрессивная форма становится путем к эстетическому преодолению социальной действительности. Вот как характеризует эту бытовую коммуну современный сочувствующий студии критик: «Если случай заведет вас в узкий, снегом заметенный Саперный переулок, не забудьте взглянуть на маленький двухэтажный дом. Здесь своя жизнь. Здесь помещается Театральная студия Политпросвета. Длинная, узкая столовая — обеденный стол на 50 человек. Посреди зала — высокая украшенная елка. Студия Шимановского — столько же художественная школа, сколько и бытовая {254} организация, желающая стать ячейкой своеобразного, преображенного искусством уклада жизни. Перед нами катакомбы, медленно подготовляющие взрыв толщи господствующего быта»[[282]](#footnote-283). Опять все то же «преображение быта» искусством, на деле прикрывающее эстетическую подмену действительности. И характерно для этой мелкобуржуазной, романтической «революционности» студии, что в первые месяцы новой экономической политики она берет на себя организацию некоего «Ордена серпа и молота», ассоциации художественной интеллигенции, из романтического протеста «не приемлющей нэпа» (на короткий срок, разумеется) и демонстративно цепляющейся за суровые и скудные формы быта эпохи военного коммунизма.

В итоге Центральная агитстудия и массовый пролетарский, комсомольский театр, будучи непосредственно связанными в работе, в то же время мировоззренчески противостоят друг другу: это «бледнолицые» и «краснорожие», по выражению современной газеты. И если лагерь «бледнолицых» — Центральная студия — бесспорно перестраивается под воздействием политически-пропагандистской практики, то в то же время она оказывает тормозящее и искажающее воздействие на массовый пролетарский театр. По сравнению с классовым обликом Театрально-драматургической мастерской, направленность Центральной агитстудии, как сказано, была даже шагом назад в сторону к буржуазному символизму. И характерно, что «Записки Передвижного театра», поспешившие отречься от красноармейской мастерской, настаивают на своей близости к Центральной агитстудии. «Не есть ли этот коллективизм, отрешение от литературы, создание собственных сценариев, введение хорового начала, смешение его с начале игры, символизм, не словесный, а театральный, — не является ли это все преемственностью от Передвижного театра?»[[283]](#footnote-284) То, что элементы преемственности здесь налицо, мы отметили. Но в одном, и главном, «Записки Передвижного театра» все же заблуждаются. Старый Передвижной театр, сознательно противопоставивший себя классовой практике пролетариата, пришел к контрреволюционному тупику и полному мировоззренческому распаду. А коллектив Центральной агитационной студии, с величайшими трудностями преодолевая наследие буржуазного символизма, наследие того же Передвижного театра в первую очередь, перерос в дальнейшем в Госагиттеатр и чрез работу М. В. Соколовского послужил мостом к уже качественно новому движению театров рабочей молодежи.

### V

Но здесь мы вплотную подходим к деятельности рабочих и Комсомольских театральных кружков, особенно развернувшейся в последние годы военного коммунизма с ликвидацией фронтов и начавшейся демобилизацией армии. Политически-агитационная линия в работе самодеятельных кружков, в противовес мелкобуржуазной, просветительской, существовала и до этих лет, в частности до организации Политпросвета. В 1918 – 1919 гг. она организационно опиралась на партийную клубную комиссию. Одним из активных работников в этой области был в это время Д. А. Щеглов, как и Н. Г. Виноградов и В. В. Шимановский, выходец из Передвижного театра, точно также стремившийся в массовой театральной практике преодолеть {255} тяжелый идеалистический груз «театра-храма». Щеглов поставил, в частности, ряд массовых действ: «Ленский расстрел», «Восстание в селе Бездна» и большое зрелище «Из мрака к свету» на площади у Нарвских ворот (1919 г.), с хорами, буффонными фигурами в масках, с массовыми шествиями и коллективной декламацией.

Но все попытки эти оставались разрозненными. Они еще не могли преодолеть той культурнической, просветительской линии, которая продолжала оставаться определяющей в «гражданских» клубах Внешкольного отдела, обессиленных мобилизациями на фронты наиболее активной, наиболее революционной части молодежи.

Положение резко изменяется к осени 1920 г. С ликвидацией фронтов сеть «гражданских» просветительных учреждений начинает быстро крепнуть в системе вновь организованного Политпросвета. На оживающие заводы и в заводские клубы возвращается молодежь, прошедшая опыт гражданской войны, политически активизированная, имеющая за плечами практику самодеятельной художественной работы, классово устремленной, агитационной, новой по методам. Из политотделов приходят на «гражданскую» работу политические работники армии и с ними — кадры художественной интеллигенции, также прошедшей через школу политической пропаганды, через опыт пропагандистского театра, осуществленный в Красной армии. Все эти новые силы, вливаясь в рабочие клубы, в рабочую театральную самодеятельность, начинают наполнять ее размахом новых требований. Сеть кружков быстро растет. В конце 1920 г. в сети Политпросвета считается 120 кружков, а через год их уже 250. А вскоре (1925 г.) избранные кружки Петрограда на общегородском соревновании в течение трех дней подряд {256} демонстрируют свою работу на сцене Большого Драматического Театра. Комсомольский райком 1‑го городского района ставит «инсценировку», посвященную годовщине комсомола, в работе над которой сходятся Н. Львов, А. Горбенко и М. Соколовский, будущее ядро Театра рабочей молодежи. На инструкторскую работу в кружки, в значительной мере вытесняя кадры старых актеров, идет молодежь советских театральных школ.

За искусство, выражающее классовые задачи революции, — вот основной лозунг, под которым проходит новое массовое движение. И на ряду с этим — бóльшая смелость в поисках новых методов художественного выражения, часто переходящая в отрицание ценностей старого культурного наследия. Кружки устремляются к созданию собственного политическо-активного репертуара, часто выражая огульное пренебрежение к методам и содержанию репертуара старого. В работе своей они сталкиваются с той мелкобуржуазной, стремившейся остаться «аполитичной» линией театрального любительства, которая, как сказано, гнездилась в клубах заводов, опустевших за годы фронтов. И почти каждый клуб становится теперь ареной самых горячих столкновений между этой «аполитической» косностью и натиском агитационного искусства, подымаемого на щит пролетарской, комсомольской, вчера еще фронтовой молодежью.

В поисках новых методов работы и сами кружки и политическое руководство переносило в рабочие клубы не изжившие себя приемы военной политработы. Кампанейский метод, метод широкой художественной агитации и — как одно из испытанных орудий ее — революционные праздники, — вот что становится опорой работы. Праздники красного календаря получают теперь все более широкое развитие, сопровождаясь демонстрациями, субботниками, «переименованиями заводов», «октябринами» и другими проявлениями нового быта. Стремясь выйти за пределы старых, как будто уж потерявших силу, художественных выразительных средств, кружки тяготеют к массовости, стараясь использовать все возможные средства эмоционального воздействия, средства массового хорового пения прежде всего.

Вся эта обстановка, таившая, на ряду с огромными положительными тенденциями, возможности самых разнообразных перегибов, была усложнена активным воздействием теорий буржуазной художественной интеллигенции, получивших в Петрограде свое выражение в платформе так называемого единого художественного кружка (так же как и самая обстановка эта объясняет, почему платформа единого художественного кружка могла получить в это время официальное признание).

Как бы то ни было, первая петроградская конференция политпросветов в декабре 1920 г. принимает эту новую программу. «Задачей единого художественного кружка, — формулируется в программе, — является объединение программ ныне существующих отдельных драматических, литературных и др. кружков. Единый художественный кружок пробуждает волю масс к самостоятельному художественному творчеству. Единый художественный кружок содействует революционизированию быта средствами искусства. Он организует массовые празднества красного календаря. В основу всех его занятий кладется хоровое пение и коллективная импровизационная игра».

Платформа единого художественного кружка, в значительной мере выразившая воздействие все тех же концепций буржуазного символизма воспроизводит (и притом в наиболее массовых формах) прослеженные уже нами противоречивые взаимодействия между художественным мировоззрением {257} объединенной в кружках рабочей и комсомольской молодежи и теориями художественной интеллигенции, стремившейся руководить этими кружками. Если кружки выбрасывали лозунг театра политического, то идеологи буржуазной художественной интеллигенции подменяли этот лозунг теориями некоей самодовлеющей революционной природы театра. «Самая природа театра делает его могущественнейшим революционным фактором» — гласит инструкция о едином художественном кружке. «Массовое увлечение театром в Советской России не случайно. Самая сущность театров делает его революционным процессом» — формулирует ту же мысль несколько ранее Съезд по внешкольному образованию в Москве. Так, перекликаясь, кстати сказать, с высказываниями Керженцева о «творческом театральном инстинкте», происходит подмена классовой идеологии пролетарского театра некоим биологическим «театральным инстинктом», так в обстановке пролетарской диктатуры воспроизводится теория «театральности», выдвинутая в годы реакции широким фронтом буржуазной интеллигенции от Евреинова до Мейерхольда.

Практика работы кружков постоянно приводила их к зрелищам, тесно и сложно связанным с явлениями общественного быта, к праздничным зрелищам, в частности. Опираясь на эту практику, теоретики единого художественного кружка — и среди них в особенности А. И. Пиотровский — {258} выдвинули все то же характерное для театрального символизма учение о внехудожественной реальности театра. Как уже было отмечено, корни этого учения ведут к теориям эпохи реакции 1907 – 1909 гг., когда А. В. Луначарский говорил о «храмах-театрах», о «дивных процессиях и церемониях будущего», а Вяч. Иванов, наиболее полно развивая эту тенденцию, утверждал, что театр «внеположен эстетике», что «театр есть непосредственное жизнеделанье, обладающее высшей реальностью». Политический смысл этих высказываний в годы реакции достаточно определяется тем же Вяч. Ивановым, защищающим свою теорию «театрального деланья» тем доводом, что «те, кто организует партии и их победы, еще не призваны тем самым организовывать народную душу и творческую самодеятельность народную»[[284]](#footnote-285). Политический смысл этого в том, что в обстановке общественного упадка буржуазные символисты стремились некоей сверхреальностью искусства подменить действительность социальную. И эту же систему взглядов представители буржуазного символизма пытались воспроизвести в обстановке пролетарской диктатуры. В 1919 г. на Внешкольном съезде, том самом, кстати сказать, на котором Ленин предостерегал против «сверхъестественных и несуразных выдумок, выдаваемых за чисто пролетарское искусство», Вяч. Иванов, уже в качестве заведующего историко-театральной секцией Московского ТЕО Наркомпроса, предлагал «ставить хоры на площадях», видя в этом «путь к развитию самобытных форм духовного коллектививизма» и «к внедрению в политику элементов идеального в символических образах мифа и легенды»[[285]](#footnote-286). И вот эту классовую принадлежность пытались воспроизвести выученики буржуазного символизма, теоретики единого художественного кружка (А. И. Пиотровский).

Конкретизацию символического соборного действа эти теоретики усмотрели в пролетарском празднестве и в праздничных зрелищах. «Рабочие и красноармейцы в театральных кружках ищут театрализованного действия, не изменяющего, а преображающего их классовое лицо. Их путь не к театру, это не искусство, это быт, путь этот к празднеству как явлению преображенного быта»[[286]](#footnote-287). Пролетарский самодеятельный театр уже не с оговорками как в теориях Пролеткульта, а полностью сводится к празднеству и объявляется внехудожественной реальностью, игрой, непосредственно преображающей быт. Так наметившиеся уже в руководстве Театрально-драматургической мастерской и в Агитстудии Политпросвета тенденции найти в пролетарском самодеятельном театре эстетическую замену классовой действительности пролетарской революции получают здесь развернутое выражение.

Но если в теориях последовательного буржуазного символизма театру приписывалась сила некоего «непосредственного мистического преображения жизни», то в концепциях эпигонов символизма, пытавшихся, оставаясь на базе своей идеалистической философии, участвовать в политической практике пролетарской революции, на место мистического преображения как бы становится сила «непосредственного политического преображения действительности», якобы присущая пролетарскому самодеятельному театру, который, в отличие от театра буржуазного, действительность отражающего, непосредственно воздействует на действительность, непосредственно ее переделывает. Эта идеалистическая теория находит дальнейшее отражение в теориях «прямого публицистического театра» и еще много лет спустя живет в установках Театра рабочей молодежи.

{259} И далее: практика театральных кружков в эти боевые годы часто приводила к враждебным конфликтам с реакционными течениями в профессиональном театре. Отталкиваясь от этой практики и от выдвинутого еще Пролеткультом противопоставления пролетарского, «самодеятельного» и буржуазного, «профессионального» театра, теоретики единого художественного кружка стремились найти новое подкрепление этой антитезе в свете теории символизма. В свое время Вяч. Иванов, развивая взгляды Ницше о рождении трагедии из духа музыки, утверждал, что «первоначальное соборное действо театра, обладающего сверххудожественной реальностью, есть воплощение Дионисова начала». Но из этого соборного действа «возникает актер как усмиритель и устроитель трагической жизни в духе Аполлоновом». И «трагедия отделяется таким образом от своего дионисийского первообраза, но это отдаление делает ее искусством»[[287]](#footnote-288). И вот у символистских теоретиков пролетарского театра и эта восходящая к реакционной философии Ницше антитеза получает неожиданное и по истине «сверхъестественное» и несуразное «истолкование». Носителем аполлинического начала, начала «искусства», становится профессиональный театр, — театр, отражающий действительность, а не переделывающий ее. Наоборот, театр самодеятельный, пролетарский, который «не есть искусство», но «непосредственное преображение жизни» — он и является «носителем Дионисова начала». В этом определении звучит, кстати сказать, все то же глубоко характерное для некоторых слоев художественной интеллигенции ощущение пролетарской революции как скифской, варварской, «дионисовой» стихии разрушения, ниспровергающей устроенный, аполлинический порядок буржуазной культуры и ее культурного профессионального искусства. На практике это вело к прибеднению, варваризации строящегося пролетарского театра и приводило к требованию полного разрыва между самодеятельным и профессиональным театром, для которых, в виду их метафизически-антагонистической природы, не может быть ни примирения ни взаимодействия.

Одновременно антитеза самодеятельного и профессионального театра переносится в историю театра, которая в теориях единого художественного кружка, например, вся рассматривается как борьба самодеятельной бытовой игры поднимающихся к власти классов с профессиональным театром классов погибающих. В процессе этой борьбы формы общественной бытовой игры якобы становятся искусством. Для пролетарского театра такой формой общественного быта якобы являются манифестация и митинг. Теории эти не только навязывали пролетарскому театру в качестве образцов весьма примитивные зрелищные формы хороводов, игр и прочих «проявлений общественного быта» малоразвитых общественных формаций, но и чрезвычайно ограничивали художественные возможности самого пролетарского театра, сводя их к театрализации митинга и манифестации, направляя их по крайне ограниченным и совершенно ложным в своей основе путям.

Из отрицаний за самодеятельным театром специфики искусства вытекало также отрицание драматургии, отрицание художественного образа, отрицание реализма как метода самодеятельного искусства.

Социальное содержание всех этих концепций в условиях пролетарской диктатуры понятно: это все те же тенденции буржуазной художественной интеллигенции одновременно и принять действительность пролетарской революции и выдвинуть в качестве замены и подмены ее некую мнимую {260} эстетизированную действительность самодеятельного театра, который тем самым перестает пониматься как особая форма классовой идеологии.

Вместе с символизмом в массовый пролетарский театр проникал также театральный традиционализм. Он принимал здесь формы стилизации античного театра с «хорами», «орхестрой» и «масками», с одной стороны, и формы русского так называемого «народного театра», с другой. «Царь Максимилиан», «Лодка» и др. произведения, «созванные самим народом», влияли и на композицию и на систему образов многих рабочих кружков, в том числе и на ТРАМ на первоначальных его этапах. И здесь налицо та пропаганда примитива, которая была так глубоко характерна в эти годы для разочаровавшейся в своей прошлой культуре буржуазной художественной интеллигенции.

Выше мы уже отмечали, как все эти чуждые концепции искажали политическую линию кружков, противопоставляя их профессиональному театру, отрывая их от задачи усвоения классического наследия и пр. Они сказывались также и непосредственно на творческом методе массового театра. И здесь — все то же знакомое явление: теории художественной интеллигенции в применении к пролетарскому театру канонизируют наиболее слабое, наиболее несовершенное в этом театре.

Особенно отчетливо можно проследить это влияние на развитии наиболее своеобразного жанра самодеятельного театра эпохи военного коммунизма — жанра так называемой «инсценировки». Получив название от первых опытов инсценировки стихотворений в Пролеткульте 1918 г., жанр этот в опыте Театрально-драматургической мастерской, в опыте Центральной агитстудии и десятков рядовых рабочих комсомольских кружков вырос в любопытнейший историко-символический агитационный спектакль.

Тематика «инсценировки» — это революционная борьба, взятая в самом общем и основном: «восставшие парижане против версальцев», «рабочие против самодержавия», «революционный пролетариат против керенщины» «Красная армия против белых». Эта общая тема, обычно приурочивавшаяся к дням революционной годовщины, раскрывается в действии, лишенном сколько-нибудь сложных индивидуализированных перипетий, в частности — элементов драматургической случайности. Действие это опирается на представление о едином растущем и борющемся рабочем классе и потому не связано единством времени. Для «инсценировки» обычно начинаться в дни Парижской коммуны, продолжаться в годы первой революции и заканчиваться в Октябре или даже в дни коммуны мировой. Образы очерчены также общими, резкими чертами. Это — героическая масса («хор») рабочих, восстающих, сражающихся, побеждающих, и гротескные «маски» врагов, жестоких, подлых, трусливых (царь, капиталист, социал-предатель, генерал). Сценические средства инсценировки одновременно и ограничены, в виду малого технического умения участников, и чрезвычайно разнообразны. Они отнюдь не ограничиваются диалогической речью и выразительным движением. Хоровое пение и чтение, спортивное движение, штыковая атака, пантомима, акробатика, танец, — все это используется в инсценировке, являющейся подлинно синтетическим видом зрелища.

В последние годы военного коммунизма в среде театральных кружков возникли десятки и сотни подобных пьес о «9‑м января», об «Июльских днях», об «Октябре» и «Парижской коммуне». Инициатива участников, обычно одновременно и авторов и исполнителей, вносила в них свежесть, образность, хлесткий жест и меткое слово, однообразная на первый взгляд тематика варьируется на тысячу ладов, принимая все новые очертания.

{261} В условиях полного отсутствия профессиональной драматургии, сколько-нибудь раскрывающей конкретное содержание пролетарской революции, «инсценировка» сыграла исключительную историческую роль. Ее можно назвать подлинным политическим театром эпохи военного коммунизма. Это как бы параллель к искусству агитационного плаката этих лет. Но «инсценировка» более массова, чем плакат: создание рабочих кружков, она конкретнее выражает художественное мировоззрение революционных классов. Но в то же время она отражает и всю — значительную еще — неполноту и ограниченность мировоззрения ее участников. Инсценировка понимает исторические события идеалистически, она показывает классовую борьбу как механическое столкновение. Ее образы обобщены и схематичны. Часто, не умея раскрыть идею в полноценном художественном образе, инсценировка прибегает к внехудожественным средствам развития: к аллегориям и символам, к красному флагу, серпу и молоту, к Интернационалу.

Но в том-то и дело, что представители художественной интеллигенции, стремившиеся руководить массовым движением, в какой-то мере, бесспорно, помогая ему своим опытом, сами во многом получая творческие толчки от этого движения, в то же время эстетизировали, канонизовали именно эти слабые, ограниченные черты первых ростков пролетарского театра, формалистски их истолковывая, идейно выхолащивая. «Три основные черты характерны для нового стиля: это — свобода в обращении с временем и пространством, маски и хор»[[288]](#footnote-289) — вот пример такой формалистской оценки нового движения в современной критике, которая на основе внешних стилистических данных считала, например, возможной аналогию между пролетарской «инсценировкой» и реакционным экспрессионистским театром Германии, охваченной инфляцией. А образцом того, как наличествующая в инсценировках аллегоричность приводила порою к символике откровенно мистической, может служить инсценировка, поставленная в дни голода на Волге во дворце Урицкого сборными кружками 1‑го городского района под руководством Центральной агитстудии. Здесь проносили красный гроб с телом красноармейца под пение революционных слов на мотив «Христос воскресе» в исполнении хора девушек с зелеными березовыми веточками в руках.

Воздействие этих чуждых теорий в немалой мере способствовало тому, что к концу эпохи военного коммунизма, когда обстановка, породившая инсценировку, в основном уже существенно изменилась, самый жанр продолжал костенеть, шаблонизироваться, становясь тормозом в развитии массового пролетарского театра. Инсценировка, являвшаяся боевым мобилизующим зрелищем в 1919 – 1920 гг., становится теперь синонимом косности и схемы. Естественно, что теории единого художественного кружка, лежавшие в основе практики инсценировки, были подвергнуты резкой критике, сперва в Ленинграде, где партийной клубной комиссией было признано, что «метод единого художественного кружка является в настоящее время нежизненным», а затем и в Москве на партийном театральном совещании 1927 г., которое, в основном повторяя формулировки письма ЦК о пролеткультах, установило, что «теория единого художественного кружка, как и подобные ей теории действенников, претендующие на выражение пролетарской идеологии, на самом деле с марксизмом ничего общего не имеют и являются лишь отражением настроения малоквалифицированной {262} интеллигенции, желающей иметь монополию на представительство пролетарского искусства»[[289]](#footnote-290).

Критика теории единого художественного кружка нанесла существенный удар влиянию буржуазного символизма в массовом пролетарском театре, хотя воздействие этих чуждых концепций продолжало сказываться и много позднее, например, в работе Ленинградского Театра рабочей молодежи, выросшего из системы единого художественного кружка.

Основное и центральное утверждение символистских теорий пролетарского театра, — а именно отрицание за ним специфики искусства, — перекликается также с концепциями художественной интеллигенции, связанной с наиболее модернизованными группами империалистической буржуазии, с концепциями беспредметников и конструктивистов. Этим руслом проходит третья линия буржуазного воздействия на массовый пролетарский театр. Опираясь частично на теорию Пролеткульта, представитель этих концепций А. Ган в 1919 г. выдвигал в Совете рабоче-крестьянского театра требования «совершенной ликвидации искусства как проявления буржуазного чревовещания, маньячества и театрального жречества»[[290]](#footnote-291). И эта, опять-таки сводившаяся к деидеологизации пролетарского искусства, теория считала необходимым рядиться в марксистские одежды. Именно, «исходя из дисциплины новейшего материализма и проработанной им теории познания», представители этих взглядов утверждали, что «пролетарский театр не может быть не чем иным, как массовым действом, т. е. целесообразным процессом ради реального дела, строительства и организации». Понимать под этим следует «новые формы коллективного быта и трудовые процессы», организовывать которые призван отныне режиссер, становящийся уже, однако, отнюдь не режиссером, ибо, «подобно бывшим капиталистам, помещикам, генералам и епископам, должен быть уничтожен также и художник»[[291]](#footnote-292).

Как бы ни обосновывались эти теории, их классовые корни ведут прямиком к империалистической буржуазии, художественная интеллигенция которой в эти годы, борясь с идейным содержанием искусства, выдвигала требования «делания вещей», оформления предметов утилитарных и технических. Теория «массового действа» является театральным выражением тех же концепций, которые в литературе нашли свое выражение в концепциях формалистского крыла Лефа, а в изобразительном искусстве — в теориях вещизма и функционалистов. Впрочем сторонники массового действа шли еще дальше. Они рассматривали в качестве элементов пролетарского театра «суды, выступления компартии на митингах, посвященных текущему моменту, диспутах»[[292]](#footnote-293). Здесь уже — переход от деидеологизации искусства к попыткам деидеологизировать самую революционную действительность.

И подобно тому как теории символистского театра перекликались со взглядами части близкой марксизму интеллигенции, так и идеологи массового действа могли бы сослаться, например, на В. М. Фриче, который, полемизируя с богостроительскими теориями «театра-храма» А. В. Луначарского, приходил, как уже сказано, в конечном счете к тем же выводам. Он утверждал, что «в социалистическом обществе сцена должна снова слиться с публикой и театральные зрелища с их разделением на зрителей {263} и актеров уступят место коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам».

И здесь и там, следовательно, — отрицание театра как особой формы классовой идеологии. И здесь и там прямое воздействие упадочных буржуазных концепций. Но Фриче обнаруживает в своих театральных теориях то влияние наиболее модернизованных слоев империалистической буржуазии и технической интеллигенции, которое сказалось частично и на его литературных взглядах. И здесь и там мы имеем новое доказательство того, что реакционные театральные теории, выплывшие в годы военного коммунизма, в основном являются воспроизведением в новой обстановке теорий эпохи реакции 1907 – 1909 гг.

Так под сложным воздействием чуждых эстетических концепций разбивались первые ростки массового пролетарского театра в годы военного коммунизма, причем, пожалуй, именно на этом ответственнейшем участке натиск буржуазных влияний был особенно силен.

Может возникнуть вопрос: да уместно ли вообще говорить о массовом пролетарском театре в эти первые годы Октябрьской революции? Нам кажется, что приведенный выше материал доказывает полнейшую необоснованность даже самой постановки такого вопроса.

Каким бы воздействием чуждых концепций ни подвергался массовый театр этих лет, это было не только движение, захватившее десятки тысяч рабочей, комсомольской молодежи, но это было в то же время искусство, пусть не полно еще и далеко не совершенно, но выражавшее идеологию революционного класса, открыто связывающее себя с классовой борьбой пролетариата. Движенье это служило вместе с тем сильнейшим орудием творческой перестройки, совершавшейся в рядах художественной интеллигенции, как бы сильно порою его ни тормозило влияние этой художественной интеллигенции. Эта классовая направленность массового пролетарского театра отчетливо сказалась в первые годы новой экономической политики. Резкий поворот этих лет принес крушение многим театрам буржуазной художественной интеллигенции, но пролетарский театр продолжал неуклонно расти и крепнуть, выразившись хотя бы в рождении трамовского движения, вышедшего из массового самодеятельного театра в первые годы новой экономической политики. И в годы военного коммунизма именно этот массовый театр стал исходной точкой наиболее яркого и характерного явления в искусстве этих лет — празднеств и зрелищ красного календаря.

## **{****264}** Глава восьмая Массовые празднества

### I

Массовые празднества, блистательно и полноценно развернувшиеся в последние годы военного коммунизма, бесспорно представляют собой одно из характернейших явлений искусства и культуры этих лет.

Победа пролетарского государства в условиях необычайного народного воодушевления, героическое стремление «штурмовым способом, т. е. самым сокращенным, быстрым, непосредственным, перейти к социалистическим основам производства и распределения», огромный общеполитический и военный энтузиазм рабочего класса в обстановке «необъятных трудностей, мучений переходного времени, бедствий, голода, разрухи» (Ленин), — все это придавало исключительное значение массовым демонстрациям воли к борьбе и победе пролетариата, все это учило, «стиснув зубы, мужественно, с грозной красотой организовывать праздники в часы опасности»[[293]](#footnote-294), все это делало монументальные зрелища наиболее полным выражением героической устремленности массового зрителя.

Но те же массовые зрелища стали точкой приложения классово-чуждых философских и эстетических теорий, направленных к тому, чтобы, отталкиваясь от практики празднеств, деидеологизировать искусство, подменить классовую действительность мнимой эстетизированной реальностью.

И далее. Массовые зрелища были одновременно и характернейшим выражением тех своеобразных организационных методов военного коммунизма, {265} которые, в условиях разрухи и материальной недостаточности, благодаря необычайно концентрированной и планированной массовой энергии делали возможными исключительные по темпам и размаху начинания. И в то же время именно благодаря этим масштабам здесь особенно сказывалась техническая невооруженность, скудость и ограниченность этих лет.

И далее. Ставя представителей художественной интеллигенции лицом к лицу с конкретными политическими заданиями, опосредствуя их художественные замыслы самодеятельным творчеством масс, привлекая их огромными возможностями новых, недоступных капиталистическому обществу начинаний, — массовые зрелища, на ряду с самодеятельным рабочим и красноармейским театром, служили наиболее действенным средством творческой перестройки крупнейших театральных мастеров. И вместе с тем именно массовые зрелища часто в концентрированном виде выражали традиционалистские концепции «народного театра» и способствовали укреплению концепций техницизма и театрального индустриализма. Как в своеобразном фокусе, отразился здесь таким образом ряд наиболее типических черт театральной истории эпохи военного коммунизма.

В основе празднеств этих лет лежал так называемый «красный календарь», т. е. календарь памятных дат пролетарской революции. Перечень этих дат, начиная от дня 1 мая и дня «январского расстрела», отмечавшихся еще пролетариатом дореволюционной России, за годы военного коммунизма значительно вырос и расширился. Календарь этот составляли: «кровавое воскресенье» (9 – 22 января), день памяти Либкнехта и Люксембург (17 января), день Красной армии (23 февраля), «День работницы» (8 марта), {266} день в память Парижской коммуны (18 марта), «приезд Ленина в Петроград» (16 апреля), 1 мая, «Июльские дни» (3 – 16 июля), Октябрьская годовщина, «день в память московского вооруженного восстания» (22 декабря), Кампанейский метод пропаганды, характерный для эпохи гражданской войны содействовал закреплению этого твердого календаря, так же как отчасти и необходимость противопоставить новые пролетарские празднества достаточно живым еще в те годы традициям церковного быта.

Самое празднество есть явление комплексное. Оно заключает в себе и проявление общественно-политической активности масс и пропаганду через зрелища. Нас в первую очередь интересуют сейчас зрелища массовых празднеств, хотя и отнюдь не могущие быть сведенными к понятию театра, но связанные со всем развитием театра, им современного.

Рассматривая под этим углом зрения празднества военного коммунизма, мы находим здесь две основные линии: первая — это использование в празднествах классического или «народного» репертуара, вторая — создание массовых политических зрелищ.

Первая линия представляет интерес не столько самым репертуаром спектаклей, сколько организационными методами включения их в празднество.

Если все виды театра в годы военного коммунизма были необычайно доступны, то в практике празднеств эта массовость и доступность зрелищ становилась исключительно великой. Уже к октябрьским торжествам 1918 г. Центральная комиссия по проведению празднества бросила на улицы, в районы и клубы 64 театральных труппы. Особым постановлением комиссии было предоставлено право реквизиции и конфискации всех необходимых материалов и технических средств, а все требования комиссии были объявлены обязательными и подлежащими немедленному исполнению. Эта первая октябрьская годовщина ознаменовалась постановкой «Мистерии-буфф» Маяковского и убранством улиц и площадей города художниками-футуристами. Огромные цветные полотна придали суровой столице гражданской войны своеобразный, но противоречивый вид. Многоугольные и ромбообразные, оранжевые, зеленые и красные плоскости, воздвигнутые Натаном Альтманом, замаскировали «слишком натуралистические», на взгляд художника, бульвары и здания на площади перед Зимним дворцом. Гигантские угловатые фигуры «рабочих», «красноармейцев» и «крестьян», расставленные на мостах и перекрестках, вызывали негодующее недоумение проходящей демонстрации, еще раз наглядно показывая трудность — даже для наиболее активно стремящихся к сотрудничеству с революцией групп художественной интеллигенции — понять действительное содержание революции. В эту же первую октябрьскую годовщину было отпущено 350 тысяч бесплатных обедов в столовых, а на улицах, как сообщала газета «Северная коммуна», было поставлено 16 кипятильников для раздачи населению теплой воды, подправленной лимонной кислотой.

Месяц от месяца военная обстановка становилась напряжение. К 1 мая 1919 г., как сообщала официальная информация, «в виду недостатка материалов город украшается только в 100 пунктах», а «из-за чрезвычайных осложнений с транспортом сокращается план уличных зрелищ»[[294]](#footnote-295). Все же был осуществлен выезд на окраины четырех платформ-сцен, на одной из которых ставилась агитационная комедия А. В. Луначарского «Петрушка». На площади перед Народным домом Театрально-драматургическая мастерская Красной армии разыграла «Действо о III Интернационале», {267} начав этим серию военных массовых зрелищ. Петрокоммуна выдавала на высшую категорию по полфунта черного и полфунта белого хлеба.

Октябрьский праздник 1919 г. город, атакованный Юденичем, встречал уже в осадном положении. Только в самый день годовщины, совпавший со взятием Гатчины у белых, были открыты театры для торжественных спектаклей. Над входами в театры висели лозунги партийного комитета: «Нет больше чести, как умереть за красный Петроград» и «Нам пророчили две недели жизни, а мы живем уже два года»[[295]](#footnote-296). Театрально-драматургическая мастерская выехала в эти дни на фронт, в Александринском театре был поставлен «Светлый бог» Д. Айзмана, а в Народном доме «Королевский брадобрей» А. В. Луначарского.

Но уже другой оказалась маевка 1920 г., последняя маевка гражданской войны, когда, как говорил на митинге А. В. Луначарский, «стало ясно, что враг нас не задушит, что главная петля, висевшая у нас на шее, нами разорвана и мы заслужили, чтобы нынешний первый май стал праздником веселым»[[296]](#footnote-297).

В эти дни центральная комиссия двинула на улицы около 200 отдельных театральных групп. Мобилизованный транспорт, автомобильный и гужевой — вплоть до старинных линеек из придворных конюшен, — развозил артистов по городу. На каждую группу приходилось по нескольку выступлений, и грузовики и линейки носились из конца в конец города — с Охты на Северную верфь. В штабе празднества ежечасно принимали оперативные сводки. Часто труппы застревали в пути, так что надо было спешно мобилизовать резервы эстрадников и балалаечников.

{268} Центром всех этих выступлений в этом году являлся район Летнего сада и примыкающие сады. Сюда была брошена целая армия артистов всех родов искусств, заполнившая каждый удобный и неудобный клочок земли. Вот выдержка из официальной «дислокации», утвержденной центральной комиссией. «На верхней террасе Инженерного *замка*, лицом к Летнему саду, военный комиссариат ставит фанфарный хор трубачей. На лестнице под террасой, силами политотдела военного комиссариата под режиссерством Арбатова, исполняется трагедия Еврипида “Ипполит”. На полукруглом пруду Летнего сада, на особо сооруженном плоту — хор Архангельского. Над Лебяжьей канавкой, у площадки “спящей Психеи” — опера Глюка “Королева Мая” в исполнении Академического театра оперы и *балета*. Площадка освещается прожектором через Неву из Петропавловской крепости. Направо от главного входа — спектакль труппы Всеобуча, налево — оркестр военного комиссариата. На площадке со стороны Фонтанки — раешник, на центральной площадке у Малого павильона — труппа политотдела ставит “Петрушку”. В Большом шоколадном павильоне — на берегу Фонтанки — кукольный театр. На перекрестках аллей — граммофоны с речами революционных ораторов. По всему саду ставятся оркестры военного комиссариата. На набережной Невы — хор Певческой капеллы. На Неве перед садом с трех военных кораблей сжигается фейерверк. По Неве, Фонтанке, Мойке, Лебяжьей канавке (рекам, обтекающим сад) плавают лодки с певцами и гитаристами»[[297]](#footnote-298). Таким образом мы встречаем здесь, правда, в необычайной обстановке, все ту же знакомую формулу «классического» и «народного» театра: «Ипполит» и «Петрушка», «Королева Мая» и «раешник».

Для продвижения на окраины специально сформированных бригад из профессиональных театров были использованы трамваи, по вечерам уже не ходившие в эти годы. С утра 12 вагонов с прицепленными к ним грузовыми площадками, которые посредством разноцветных фанерных щитов и размалеванных холстов бутафорских фигур были превращены в пестрые балаганы, — сосредоточились на Михайловской площади. С 4 часов дня вагоны пошли по звездообразным направлениям, каждый под руководством коменданта, по маршруту с указанием пути, остановок и часа выступления. Вот, например, маршрут площадки № 7 (комендант С. Э. Радлов): 1) Деревня Мурзинка. 2) Апраксин сад. 3) Обуховский сад. 4) Село Фарфоровое. 5) Церковь Михаила Архангела. 6) Невский механический завод. 7) Лавра. 8) Летний сад.

Вот как описывает эти поездки один из участников: «По инструкции надлежало трубой и барабаном возвещать о прибытии трамвая-театра на место. На деле же толпа ждала представления, собравшись задолго до прибытия трамвая у пункта, заранее отмеченного зеленью и плакатами. Артисты переодевались в моторном вагоне и сквозь толпу пробирались на платформу. Выступать приходилось под возбужденный гул тесно прижавшихся к платформе зрителей, которые криками провожали трамвай»[[298]](#footnote-299). И так неслись эти размалеванные театры на колесах вдоль поросших травой, полуразрушенных улиц 1920 г.

На трамвайных площадках выступали в этот день: труппа «Народной комедии», под режиссурой С. Э. Радлова ставившая «Обезьяну-доносчицу» и «Происки капиталистов»; вторая труппа того же театра с режиссером В. Н. Соловьевым, ставившая «Любовь Петруши, который любит груши» и

{269} «Счастье планеты царя Магомета»; труппа Малого драматического театра во главе с режиссером В. Р. Раппапортом, ставившая «Мандрагору»; Театрально-драматургическая мастерская Красной армии с агиткой «Последний царь»; труппа военного комиссариата под управлением В. В. Воинова с раешником «Антанта» и «Барыня-блокада» и еще семь трупп.

Как видно, и здесь репертуар в основном состояв из «примитивов» «народного» театра, отдавая дань традиционализму и эстетизму (именно таковы буффонные комедии «Счастье планеты царя Магомета» и «Любовь Петруши»). Но все же исключительные задачи праздничного выступления, сталкивавшие актеров той же «Народной комедии» лицом к лицу уже не с папиросниками Железного зала Нар дома, а с рабочим городом, воздействовали на репертуар выездной группы театра и толкали ее к агитационному зрелищу («Происки капиталистов»).

Но основным зрелищным моментом в маевке 1920 г. была массовая инсценировка «Мистерия освобожденного труда», разыгранная на портале Фондовой биржи. Здесь мы вплотную подходим к той линии массовых зрелищ, которой празднества эпохи военного коммунизма в первую очередь обязаны своей исторической значительностью. Необходимо вспомнить поэтому, что эта массовая инсценировка, организованная Политуправлением военного комиссариата, являлась непосредственным развитием опыта множества самодеятельных массовых действ, в частности инсценировок Театрально-драматургической мастерской Красной армии. Необходимо отметить, что на эстетике этих массовых зрелищ сказалось также влияние празднеств французской революции, широко популяризированных в годы военного коммунизма через книги Ромена Роллана — «Народный театр» и Жюльена Тьерсо — «Празднества и песни французской революции». Оба автора своим красноречивым описанием торжеств якобинского Парижа надеялись содействовать «возрождению гения французского народа через возрождение его празднеств». Как известно, эта глубоко идеалистическая попытка осталась бесплодной. Действительным наследником якобинских празднеств стали массовые уличные зрелища Октябрьской революции. Но, несмотря на ряд заимствованных мотивов, которые будут указаны ниже, празднества эти отмечены исключительным своеобразием в идеологии, эстетике и организации. Постановка «Первомайской мистерии» была осуществлена режиссером Юрием Анненковым, А. Р. Кугелем, С. Д. Масловской и художниками М. В. Добужинским, Юрием Анненковым и В. А. Щуко. Военными оркестрами дирижировал Гуго Варлих. Участвовало более {270} 2 000 красноармейцев, ученики театральных школ, отдельные профессиональные актеры, в том числе и цирковые.

Действие мистерии было историко-символическим. Портал Биржи, закрывал большой декоративный занавес с перспективным изображением «крепостной стены с золотыми воротами и большим повешенным на них замком». По знаку фанфар перед декорацией этой появлялись «властители», окруженные свитой: «Наполеон», «папа римский», «султан», «банкир», «русский купец». Они размещались у столов, перед которыми на верхней площадке Биржи шли танцы балетных танцовщиц. А на площади, к обоим нижним концам лестницы, под траурный марш Шопена подходили одетые в серое вереницы «рабов» в кандалах (ставшее обычным в символических зрелищах этих лет изображение каторжного непосильного труда). Из‑за декоративной стены слышна музыка вагнеровского «Лоэнгрина». «Рабы» начинают роптать. Вверх по лестнице вбегают «римские гладиаторы», затем восставшие крестьяне Стеньки Разина, но каждый раз прислужники «господ» отгоняют рабов. Третья атака — и в руках восставших появляются красные флажки, мгновенно расцвечивающие серую лестницу Биржи. «Властители» в утрированно-гротесковом бегстве прячутся, катятся по ступенькам, исчезают (тут были применены комические уходы цирковых актеров). Заспинник с изображением «крепости» падает и обнаруживает второй холст с нарисованным на нем «деревом свободы». Оркестр играет «Высота, высота, поднебесная» из оперы «Садко». Восставшие рабы пляшут вокруг «дерева-свободы». Над Невой вспыхивает фейерверк.

Как видно из описания, «мистерия» эта действительно была огромной «инсценировкой», по идейному содержанию и композиции напоминающей «действа» Театрально-драматургической мастерской и более ранние инсценировки Арены Пролеткульта, — скорее, пожалуй, именно последние, так как историзм и реальность отходят здесь на задний план перед самым общим символическим изображением революции как восстания рабов против угнетателей. Отдельные символы этой мистерии («дерево свободы», «крепость с золотыми воротами») были вообще чужды образам пролетарской революции и оказались заимствованными из эстетики французских празднеств. Также нельзя оторвать этого массового зрелища от работы современных ему профессиональных театров, в частности Большого Драматического театра, откуда вышли многие из организаторов первоначальной мистерии. Добужинский и Щуко воспроизвели здесь пышные перспективные декорации романтических постановок «Короля Лира» и «Отелло», осуществлявшихся ими в это время в театре на Фонтанке. Они сделали это резко наперекор архитектуре Биржи, наперекор декоративным требованиям зрелищ под открытым небом. «Пиршество властителей» могло напомнить зрителям римские «оргии» из «Разрушителя Иерусалима» в том же Большом Драматическом театре. Но все же в целом и здесь мы имеем дело с новым качеством работы старых мастеров. Это новое качество было монументальным политическим зрелищем, осуществляемым 2 000 красноармейцев перед лицом 35 000 рабочих зрителей. Это новое качество толкало мастеров к освоению небывалого по масштабам спектакля и порождало такие прекрасные эффекты, как, например, красные флажки, внезапно появляющиеся в руках у восставших.

«Мистерия» эта поставила также на очередь сложнейшие вопросы организации движения и звука, использования пространства, света и декорации в массовом праздничном зрелище. Только поставила, однако, а не разрешила. «Мистерия освобожденного труда» оказалась в этом смысле грандиозным {271} спектаклем с частыми переменами декорации, с использованием портала Биржи в качестве большой горизонтальной сцены, с нерасчлененным движением масс, короче говоря, со всеми признаками романтико-феерического стиля, усвоенного Большим Драматическим театром, так сильно повлиявшим на стилистику этой постановки.

«Мистерия» произвела глубочайшее впечатление на собравшуюся в этот прозрачный весенний вечер на мысе биржевой стрелки толпу. В московских газетах Керженцев отмечал, что «наконец-то мы от слов перешли к делу. От питерской постановки мистерии надо начинать историю массовых зрелищ в России». Утверждение не вполне точное, потому что, как мы уже установили, «Первомайская мистерия», во многом завися от эстетики современных «профессиональных» театров, в основном и главном была подготовлена опытом военных самодеятельных инсценировок 1920 г.

### II

На основе опыта «Первомайской мистерии» составлен был план революционных торжеств на лето 1920 г. План этот включал «военную инсценировку против белой Польши» на ступенях Инженерного замка, постановку «Взятия Бастилии» в Летнем саду, инсценировки «в память Июльских дней» у Нарвских ворот, «Праздник обороны Петрограда» на площади перед Исаакиевским собором. План не осуществился, но то, что было сделано в лето 1920 г., оказалось не менее внушительным. Перемена была вызвана приездом в Петроград в июле этого года второго конгресса III Интернационала и Ленина в составе конгресса. В десятидневный срок была {272} подготовлена и 19 июля поставлена на том же портале Фондовой биржи массовая инсценировка «К мировой коммуне». Организатором ее явилось Петроградское Театральное отделение в лице М. Ф. Андреевой, режиссерами и авторами — Н. В. Петров (1‑я часть), С. Э. Радлов (2‑я часть), В. Н. Соловьев и А. И. Пиотровский (3‑я часть). Начальником постановки был назначен К. А. Марджанов, художником — Натан Альтман. Оркестром дирижировал Варлих. В инсценировке участвовало не менее 4 000 красноармейцев, театральной молодежи и участников рабочих театральных кружков.

Действие не ограничивалось теперь только порталом Биржи, а захватывало и боковые ее парапеты, и ростральные маяки на площади, и круглые сходы к Неве, и оба моста — Республиканский и Строителей, и самую Неву, где стояли миноносцы, и Петропавловскую крепость, прожектора которой освещали эту инсценировку.

Содержание здесь было также историко-символическое, стремившееся охватить развитие революционного движения от создания Коммунистического интернационала до Октября и Мировой коммуны. В главных своих моментах («Парижская коммуна» — «империалистическая война» — «Февраль — Октябрь» — «Победа в гражданскую войну») это массовое зрелище воспроизводило распространеннейшую схему самодеятельных инсценировок этого времени. И по самому, хотя и обобщенному, историзму своему оно в целом было гораздо ближе массовому самодеятельному театру, чем абстрактно-символическая первомайская «мистерия». Около 45 000 чел. собралось в этот вечер на мысе Биржи, разместившись в полукруглом сквере и на трибунах, одна из которых была отведена гостям — конгрессу Интернационала. Портал Биржи был убран на этот раз не перспективными декорациями, а цветными, красными и оранжевыми, драпировками. Освещение дают военные прожектора с миноносцев на Неве, с верков Петропавловской крепости, с ростральных маяков и обоих мостов.

Фанфары. Внизу — «рабы», наверху — «господа». Рабы устремляются вверх по ступеням. Парижская коммуна. Карманьола перед колоннами Биржи. Поперек лестницы и вдоль ее тремя узкими синими лентами появляются «солдаты Версаля». Расстрел. Вдоль фасада Биржи встают густые столбы дымовой завесы; пиротехника артиллерийских шашек была здесь применена для создания своеобразного траурного занавеса под открытым небом. В черном дыму, пронизываемом снопами прожекторов, — погребальная пляска женщин. Это первая часть. В историко-политическом действии воспроизводящем, как сказано, тематику самодеятельных инсценировок, не трудно увидеть в то же время и отдельные стилистические черты «условного» эстетизирующего театра, близкого тогдашним творческим установкам режиссеров К. А. Марджанова и Н. В. Петрова. Пляска женщин в синей мгле напоминала марджановскую «Саломею» и «Фуэнте Овехуна», а статуарные группы коммунаров на портале — «Фауста и город» Н. В. Петрова.

Под звуки рожков и барабанов начинается комический выход «II Интернационала». 50 гротесковых лысых фигур с огромными бутафорскими книжищами в руках размещаются узкой полосой на средней высоте лестницы. Вверху, у портала, — «господа», банкиры и фабриканты; внизу, на уровне площадки, — «рабы».

Трубные звуки и парад национальных флагов возвещают о начале империалистической войны. В массе рабочих смятение. Появляется красное знамя, — одно, большое, передаваемое из рук в руки; оно плывет вверх по лестнице. Лысые лакеи II Интернационала в комическом бегстве разбегаются. Жандармы — грузные, угловатые — разрывают на части красное {273} знамя и бросают вверх лохмотья. Общий тысячеголосый крик толпы — и потом среди внезапно наступившей полной тишины голос одного человека: «как было разорвано сейчас это знамя, так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!» Это вторая часть, поставленная Радловым. И здесь ясны связи с работой этого же режиссера в «Народной комедии», сказавшиеся, например, в буффонных фигурах II Интернационала. Но никогда раньше, даже в наиболее отчетливо публицистических спектаклях этого театра, режиссер не поднимался до таких масштабов, до такой общепонятной политической заостренности образов. Участие в массовом зрелище в такой же мере содействовало «политизации» выработанного в «Народной комедии» мастерства Радлова, как одновременно с тем работа в окнах сатиры Роста политизировала мастерство художника В. В. Лебедева и др.

Третья часть. Война и Октябрь. Под черным орлом, свешивающимся с фронтона, — огромная кукла царя. Справа по диагонали, вниз по ступеням, зигзагами спускаются вереницы серых шинелей. Вдоль площади проезжают обозы, пушки. Обратным зигзагом слева по диагонали поднимаются по ступеням раненые. Негодование массы. Общий крик. По площади проносятся ощетиненные штыками автомобили с красными флагами. Падает висящий над фронтоном орел. На его месте — плакат «РСФСР». Фанфары предвещают новое наступление врага. На ростральных маяках вспыхивают сигнальные огни. На портале Биржи выстраиваются красноармейцы. Вождь прикалывает красную звезду к их знамени. Дождь красных звезд (мотив, известный по военным инсценировкам Театрально-драматургической мастерской). Красноармейцы уходят через мосты навстречу неприятелю.

Тут происходит своеобразное переосмысление пространства. Вся площадь Биржи как бы означает теперь осажденную страну, РСФСР. За спиной у зрителей, над рекой — враги. Там, в ночной темноте, за дымовой завесой, {274} перекличка сирен на стоящих на Неве миноносцах. Пушечный выстрел из крепости. Рабочие и женщины на парапетах Биржи в тревоге ожидают исхода войны. И вот победа. На ростральных маяках появляются фигуры девушек с золотыми трубами. Проезжают аллегорические автомобили, разбрасывающие захваченные короны. С мостов через площадь проходит парад красной кавалерии, артиллерии, пехоты — победоносное возвращение войск, Блокада прорвана. Дымовая завеса на реке рассеивается. Через полукруглые сходы от Невы, как с приплывших из-за моря кораблей, к зданию Биржи тянется шествие «народов мира» с эмблемами на плакатах, с гроздями винограда, с цветами, с фантастическими плодами колоний. Общая группа у громадной наковальни перед фронтоном Биржи. Фейерверк. Этим закончилась инсценировка, так как намеченного полета аэропланов и подъема дирижабля с плакатом «Да здравствует III Интернационал!» осуществить по техническим причинам не удалось. И в этой третьей части сильно влияние символики французских революционных празднеств: «девы победы» с золотыми трубами, «народы мира» с эмблемами цветов и плодов и т. п. На ряду с этим прямое воздействие жесткого «солдатского» реализма инсценировок красноармейской мастерской сказалось в массовых сценах, придавших особые масштабы и политический вес последним эпизодам.

Весьма существенно отметить, что третья часть массового зрелища 19 июля несла на себе следы также и недавних, и притом очень своеобразных, театральных традиций. Походный марш пехотных колонн, санитарных повозок, артиллерийских зарядных ящиков, заключительный триумфальный апофеоз, — все эти элементы мы можем найти в интереснейшем начинании, предпринятом осенью 1914 года В. Э. Мейерхольдом вместе с группой сотрудников, среди них — В. Соловьевым, будущим постановщиком третьей части массового зрелища у Фондовой биржи. Это — сценарий «Огонь» в восьми картинах с апофеозом[[299]](#footnote-300), написанный под непосредственным впечатлением первых недель мировой войны. В этом — очевидно, рассчитанном на массовые масштабы — проекте героико-аллегорического зрелища, с характерной ремаркой «время действия — Война», встречаем мы и «лучи прожекторов, бегающие по небу», и «шоссейную дорогу, загруженную обозами», и «триумфальную арку, из которой колонна за колонной движутся победоносные войска», и заключительный «фейерверк, рассыпающийся, как светящийся жемчужный веер», и «аллегорические фигуры дев, в золотые трубы возвещающие миру о победе».

И если перенесенная учениками Мейерхольда в зрелище у Биржи стилистика батально-романтического «Огня», в частности те же «девы с золотыми трубами», и внесла в пролетарское празднество ряд чуждых, фальшивых черт и образов, то с другой стороны мы встречаемся здесь все с тем же знаменательнейшим явлением: попытка художников-новаторов выйти за пределы ограниченности буржуазного театра потерпела неудачу, осталась бесплодным, внутренне ложным проектом в 1914 году. Ни идейное содержание «мировой войны» не давало основания для создания подлинно патетического монументального искусства, ни материальная культура распадающегося театра военной империи — реальной возможности для осуществления подобных массовых зрелищ. И замысел героического «народного» представления «Огонь», как и столько других замыслов новаторских художников предреволюционных лет, смог стать реальностью только в условиях послеоктябрьского искусства, явившись тогда одновременно и путем расширения {275} мировоззренческого кругозора этих художников и источником привнесения в складывающийся пролетарский театр элементов дореволюционного мировоззрения этих художников, в частности элементов все того же «народного» зрелища, эстетического демократизма.

Инсценировка «К мировой коммуне», закончившаяся только к 4 часам утра, произвела глубочайшее впечатление на собравшихся, в том числе, по свидетельству современных газет, и на гостей — западноевропейских революционеров. Однако «Петроградская правда», горячо приветствуя постановку, в то же время находила действие ее «абстрактным, лишенным глубокого жизненного захвата».

Как бы ни было упрощенно идейное содержание этой инсценировки, по отношению к ней с еще большим правом, чем по отношению к первомайской мистерии, можно говорить о новом качестве большого политического зрелища. И также бесспорно, что и для К. А. Марджанова, работавшего в это время над глубоко-эстетскими спектаклями «Комической оперы», и для С. Э. Радлова, режиссера «Народной комедии», это зрелище было резким прорывом к пропагандистскому, классово-целеустремленному театру.

Современные постановке высказывания Радлова своеобразно объясняют некоторые причины, содействовавшие такому переключению мастеров художественной интеллигенции на работу в политическом театре военного коммунизма. «Не забуду дня, когда я как режиссер был счастлив мгновенным, почти физическим счастьем. Летом 1920 г. несколько режиссеров было мобилизовано для постановки громадного спектакля на Фондовой бирже. Мы на капитанском мостике около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю звонок — и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу, — ту самую, какую мне нужно, — звоню еще раз — и они снимают шляпы. Еще — и открываются книги. Сказочное блаженство — в своих руках {276} нести сценическое время! Быть хозяином театральных минут! Взмахивать палочкой дирижера»[[300]](#footnote-301). Необычайные художественно-профессиональные возможности, открываемые перед театральными мастерами в политических массовых зрелищах, — вот что было одной из причин, привлекавших к этой работе. Это — тот самый мотив «огромных технических возможностей, открываемых пролетарским государством», который и Ленин приводил в качестве одной из причин, толкавших в сторону пролетариата представителей технической интеллигенции.

Но здесь мы подходим к любопытнейшему вопросу технологии массовых зрелищ. Огромные масштабы спектакля и многотысячные массы участников заставили выработать четкую и централизованную систему руководства зрелищем. Участвующие тысячи делились на десятки с десятскими во главе. С этими десятскими проводились основные репетиции, они отвечали за свою группу, обучали ее и во время зрелища ею руководили. Отдельных руководителей имело также каждое сюжетное объединение участников («властители», «жандармы», «социал-предатели» и т. д.), каждый отдельный эпизод и каждая отдельная часть сценической площадки. Самое действие было поделено на отдельные короткие моменты (выход, поворот, снятие шляпы и т. д.). Все эти моменты в перенумерованном виде составляли так называемую «партитуру» зрелища, где указывалась также численность участников, исходная и конечная точка их движения, бутафория и костюмы, звуковые и световые эффекты. В инсценировке 19 июля во всех трех частях таких эпизодов насчитывалось 170. Самый процесс управления зрелищем скорее всего может быть сравнен со сложным военным маневром. Руководители помещались на командном мостике и полевыми телефонами и световыми сигналами были соединены с отдельными участками широко разбросанной зрелищной площадки, вплоть до Петропавловской крепости и миноносцев на Неве.

К началу каждого эпизода режиссер на командном мостике подавал сигнал — телефонный или оптический (порядковый номер эпизода). Руководители группы отдельных участков принимали сигнал и передавали команду своим группам и десяткам. Таким образом, темп отдельного эпизода, продолжительность пауз, звуковых и световых эффектов действительно непосредственно зависели от руководящей воли командующего режиссера.

В этом отношении технология массовых зрелищ, разработанная в описанном выше виде уже на празднестве 19 июля, представляет много ценного. Но она таила также серьезнейшую опасность фетишизации техники, подмены идейного содержания зрелища внешней «индустриализацией» его, сведения, в частности, творчества исполнителей к механическому процессу передвижения во времени и пространстве. И действительно, подобные тенденции, особенно резко сказавшиеся позднее, в годы восстановительного периода, под лозунгом «индустриализации театра» и выразившие рост необуржуазных техницистических настроений художественной интеллигенции, — впервые сказались на массовых зрелищах 1920 г. Уже Радлов, из статьи которого под характерным заглавием «Электрификация театра» привели мы упомянутую цитату, поддается этому фетишу техницизма. Из практики массового политического зрелища он делает выводы сугубо «аполитические», подчеркнуто технологические. «Я не знаю, — пишет он, — хорошая ли вещь электрификация России, но объявляю самым торжественным образом необходимость полной, последовательной, до конца доведенной {277} электрификации театра»[[301]](#footnote-302). Так оказалось противоречивым явление массовых зрелищ.

Та же двойственность проявилась в разрешении отдельных стилистических его компонентов. Как мы упомянули, первомайская мистерия мало подвинула этот вопрос. В зрелище 19 июля проблемы стиля массовой инсценировки были поставлены сознательно. Здесь удалось многого достигнуть в смысле расчлененности звука. Вместо нестройного тысячеголосого крика здесь применялись сознательные контрасты многоголосого хора, тишины и звука одного человеческого голоса (в эпизоде с разорванным флагом, например). Много было найдено также в отношении движения. Но на разрешении и этой задачи сразу сказались формалистские тенденции. Тот же Радлов видит задачу движения в массовых зрелищах «в создании определенных геометрических рисунков и их разбивании», «в контрасте, противопоставляющем движению одного актера, взмаху его руки, коленопреклонению, падению, — передвижения какой-то большой, но определенной части многосотенных исполнителей»[[302]](#footnote-303). И здесь технологические принципы получают ведущее значение.

Формализм сказался и в использовании пространства «массового зрелища». Он вошел, однако, в своеобразный конфликт с символистическим толкованием того же пространства. Режиссеры с формалистскими тенденциями понимают многообразное, богато расчлененное сценическое пространство массового зрелища (например, площадь перед Биржей) как повод к грандиозному применению старого закона традиционалистского театра, закона о «ведущей роли пространства» («partire dell terreno»), согласно которому расчленение сценической площадки определяет драматургию спектакля. Десять «выходов», предоставленных площадью перед Биржей, четырехкратное деление по вертикали ее фасада давали действительно исключительные возможности для монументальных геометрических комбинаций такого рода. В приведенном описании зрелища 19 июля можно привести много примеров тому. Наоборот, последователи символистского театра, следуя своей концепции о внехудожественной реальности празднества, стремились истолковать сценическое пространство именно как такую внехудожественную реальность. «Если в театре сценическая площадка сама по себе нейтральна и получает условное значение в зависимости от развития действия, — пишет один из них, — то место действия в празднестве имеет свое абсолютное, независимое и неизменное значение, оно священно». В инсценировке 19 июля такое толкование пространства сказалось в особенности в финале ее, что дало повод тому же критику писать: «Площадь Биржи, правда, не освещена ни культом ни традицией, но была ассоциирована с реальным понятием осажденной страны и жила как неразрывная с ним»[[303]](#footnote-304).

Еще острее сказалось воздействие теорий о ликвидации специфики искусства в праздничном зрелище на сложном вопросе об использовании реальных человеческих коллективов, реальных действий и реальных предметов в этого рода зрелищах. Для режиссеров с формалистскими тенденциями этот вопрос вообще не ставился. Радлов, например, рассматривал праздничные зрелища как «спектакль, в котором актеры действуют, а зрители смотрят», и резко и не без основания возражал против «мнимо-античных воспоминаний о каком-то механическом и фактическом слиянии зрителя и актера». А теоретики символистского театра старались увидеть в использовании {278} настоящей кавалерии и пехоты в инсценировке «19 июля», в шествии настоящих профессиональных союзов и в «настоящем» военном снаряжении признаки чаемого ими «соборного действа», выводящего за пределы специфики искусства в область реальности внехудожественной, в которой «московско-нарвские рабочие преображаются в мировых героев, а новобранцы — в победоносных воинов революции».

Противоречия эти были частично разрешены уже много позднее, когда линию массовых зрелищ переняли комсомольские театральные кружки, в частности ТРАМ. Мы имеем здесь примеры построения зрелища с использованием правильного лозунга о гибком применении массовой постановки к пространственным условиям местности, но без формалистского утверждения определяющей роли этих условий. Пример — массовое комсомольское зрелище на фронтоне Большого оперного театра Народного дома в 1925 г. Те же комсомольские уличные зрелища частично снимали противоположения «настоящего» и «актерского» в массовых постановках на основе социальной однородности всех участников зрелища (хотя здесь и сказалась в дальнейшем символистская установка: «рабочий парень всегда играет самого себя»).

Своеобразным примером такого социально-однородного зрелища оказалась в 1920 г. массовая инсценировка в красносельских лагерях, поставленная через несколько недель после празднества III Интернационала. Инсценировка эта в значительной степени повторила постановку у Биржи.

Задачей красносельской инсценировки, организованной Политуправлением запасных войск в разгар войны против белой Польши, было дать собравшимся в лагере новобранцам эмоционально-образное представление об основных этапах революционного движения, о целях гражданской войны. Исполнителями и зрителями были исключительно красноармейцы лагеря, и это позволило не только истолковать все зрелище как своего рода военный маневр с заключительным парадом, но и до известной степени по-новому разрешить отмеченное выше противоположение «иллюзорного» и «настоящего».

Вот описание этого зрелища в современной прессе. «Огромное пространство уже чуть побуревшего поля, ниже — широкая низменность, там — небольшая дощатая эстрада, совсем внизу — неподвижная лента спокойного озера. Фанфары. Многотысячные зрители разместились по склонам природного амфитеатра. Группа актеров на эстраде и целая масса кругом нее Постепенно в действие втягиваются все новые и новые цепи людей. Они волнуются, жестикулируют и движутся, ропщут и угрожают, но вот недовольные оттеснены всадниками ненавистной силы. Но они не унывают Через трупы товарищей снова бегут они вперед. И когда напряженность действия вот‑вот достигнет своего предела, — тогда стремительно разворачивается театрально-задуманный военный маневр. Налицо весь реквизит боя, импровизированные окопы, цепь бойцов, перебежка, трескотня ружейных выстрелов. Тяжело громыхает где-то сзади артиллерия. Две линии противников — друзей и врагов народа — развивают узел нехитрой завязки и вдруг — кавалерийская атака, ошеломительная по неожиданности, сокрушительная по действию: победа! Маневр закончен. Начинается парад. Пустеет амфитеатр. Это зрители готовятся к церемониальному маршу и привычно, не торопясь, втягиваются в воронку, вытекающую из склонов вниз, где находится командный состав»[[304]](#footnote-305).

### **{****279}** III

Завершением всей этой линии массовых зрелищ, раз от разу выраставших в масштабах, была инсценировка «Взятие Зимнего дворца», поставленная в Октябрьскую годовщину 1920 г. Осуществлена она была Политуправлением военного округа при помощи особого «чрезвычайного штаба», на несколько недель превратившего «детские комнаты» Зимнего дворца в арену поистине фронтовой, необычайно напряженной подготовительной деятельности. Режиссерами выступили А. Р. Кугель и Н. В. Петров, художником — Ю. П. Анненков, главным режиссером — Н. Н. Евреинов. В постановке участвовало не менее 8 тысяч красноармейцев, матросов и *театральной* молодежи.

Для инсценировки по бокам арки Главного *штаба* были сооружены две площадки, украшенные гигантскими, доходящими до третьего этажа соседних зданий, декорациями и соединенные дугообразным мостом. Одна — «площадка красных», другая — «белых». Принцип противопоставления соединенных переходом подмостков, найденный Театрально-драматургической мастерской Красной армии, воспроизведен здесь в огромных масштабах. Но в качестве третьей площадки был присоединен реальный объект Октябрьского штурма — Зимний дворец. Это вводило в инсценировку момент внехудожественной реальности, трактованной, как увидим дальше, глубоко характерно для мировоззрения Н. Н. Евреинова, идеолога «театрализации жизни».

Вот как сам Н. Н. Евреинов описывает это гигантское зрелище[[305]](#footnote-306). «Грянул пушечный выстрел. На белой платформе вспыхнул свет и озарил обветшалые стены старинного зала. На возвышении Временное правительство, с Керенским во главе, принимает под звуки фальшивой Марсельезы знаки доверия со стороны бывших сановников, генералов и финансистов. На красной платформе, на фоне кирпичных фабрик, еще не сорганизовавшийся пролетариат напряженно прислушивается. Неуверенно звучит “Интернационал”, и вот под его музыку раздаются крики из толпы, сначала единичные, потом уже из сотен грудей: “Ленин! Ленин!..” В то время как на белой платформе течет время во всевозможных заседаниях, на красной пролетариат объединяется вокруг своих вожаков… Следует изображение июльских дней и корниловщины. После этого Временное правительство, охраняемое лишь юнкерами да женским батальоном, бежит в Зимний дворец. Вот озарились окна этой последней цитадели Керенского. Красные, построившись в боевые дружины, указывают друг другу в сторону Зимнего дворца. Из‑под арки Главного штаба ринулись броневики и вся красная гвардия тогдашнего Петрограда. С Мойки — павловцы. С Адмиралтейского проезда — вооруженные матросы. Их общая цель — Зимний дворец. Из‑под ворог этой осажденной крепости слышится гул выдвигаемых орудий. Юнкера маскируют их огромной поленницей, и начинается исторический бой, в котором принимает участие и виднеющийся вдали крейсер “Аврора”. В освещенных окнах Зимнего дворца силуэты сражающихся… Трескотня пулеметов, выстрелы винтовок, грохот артиллерийских орудий… Две‑три минуты сплошного грохота… Но вот взвилась ракета — и все мигом стихает, чтобы наполниться новыми звуками “Интернационала”, исполняемого сорокатысячным хором. Над погасшими окнами дворца засветились красные {280} пятиконечные звезды, а над самим дворцом взвевается огромный красный стяг… Спектакль окончен. Начинается парад красных войск…»

Сам постановщик видел «художественную новизну инсценировки в связной постановке одновременно на трех сценах, из коих две условно театральные, а одна — исторически-реальное место действия». Как мы установили, эти две условные сцены были продолжением традиций Театрально-драматургической мастерской. В самой разработке сцен, в особенности на площадке красных, было много того обобщенного реализма, которым характеризовались самодеятельные красноармейские инсценировки. Наоборот, площадка белых, трактованная, по заявлению постановщиков, в приемах буффонной комедии, напоминала спектакли современных ей эстетствующих театров. Но еще большее противоречие заключалось в том, что действие на обеих площадках шло не одновременно и непрерывно, а попеременно каждая из них освещалась рампой, выплывала из темноты и снова погружалась в мрак. Так принцип динамического, хотя и примитивного спектакля, разработанный в красноармейской инсценировке, обращался в некое подобие феерического зрелища, напоминающее представления в мюзик-холлах капиталистического Запада. Так с примитивом красноармейского политического спектакля сталкивались черты некоего необуржуазного урбанизма, сказавшиеся и на всем архитектурном пейзаже воздвигнутых художником Анненковым многоэтажных построек. Снова имеем мы, следовательно, право установить, что практика массовых зрелищ, ставя перед художественной интеллигенцией новые небывалые задачи, не только толкала их на политическую перестройку, но и вместе с тем развязывала скрытые реакционные тенденции. Урбанизм «Взятия Зимнего дворца», как и индустриализм инсценировки у Биржи, предсказывали позднейшее «Озеро Люль» Мейерхольда и лозунг «индустриализации театра».

Но интереснейшей особенностью «Взятия» было, конечно, включение в действие реального Зимнего дворца. Совершенно несомненно, что перед нами здесь отражение центральных для Евреинова идей о «театре как факторе внехудожественного воздействия». Сам режиссер видел задачу инсценировки в том, чтобы «всенародно вспомнить о знаменательном событии». Теорию «театра воспоминаний», превращающего прошлое в настоящее, бывшее — в сущее, «нет» — в «есть», Евреинов, со ссылкой на идеалистическую теорию Бергсона, выдвигал уже давно как звено в более общем понятии, «театрализации жизни». «Ничто не может умереть в границах памяти, в границах памяти моего преображающего духа. Но для того, чтобы перевести это мнемоническое представление в представление живой действительности, необходим театр, т. е. инсценировка прошлого до полной иллюзии, рассчитанная на то, чтобы по возможности воспроизвести все обстоятельства, при которых имело место памятное событие»[[306]](#footnote-307).

Что именно так хотел понимать режиссер октябрьскую инсценировку, доказывает объявленное им через газеты предложение составить толпу штурмующих «по возможности из действительных участников. Октябрьского штурма», использовать на площадке белых «действительных участников — инвалидов империалистической войны» для создания таким образом «вдохновенного творческого облика первой восьмитысячной театральной армии мира».

Перед нами совершенно отчетливое стремление создать некую особую реальность «автобиореконструктивного представления» (по терминологии {282} Евреинова) посредством воспроизведения подлинного события в день и час, когда оно происходило, на месте, где оно происходило, при участии в нем людей, реально действовавших и сейчас только повторяющих эти свои реальные действия, — стремление, родственное мистической «театротерапии» того же Евреинова и глубоко характерное для наиболее крайних идеалистических и мистических тенденций упадочной интеллигенции. И крайне любопытно, что полгода спустя тот же Евреинов был инициатором уже совершенно откровенного опыта «автобиореконструктивного» представления, учиненного в 13‑й советской школе, где школьникам было предложено, в порядке театротерапии, воспроизвести на сцене свое прошлое в мельчайших деталях, «каждый шаг самого себя»[[307]](#footnote-308).

Но в том-то и дело, что в действительном осуществлении октябрьской инсценировки, в исполнении красноармейцев и восприятии ста тысяч рабочих зрителей, атака 320 грузовых, ощетиненных штыками, автомобилей, внезапно вспыхнувшие 400 окон Зимнего, четыреста световых экранов для теневых пантомим последней схватки старого мира с новым — были прежде всего чрезвычайно ярким и целеустремленным художественным образом, выражающим классовую идеологию революции, были прекраснейшим образцом политического спектакля. Так и на этот раз перед нами противоречивая двойственность и на этот раз пропагандистская устремленность массового зрелища преодолела идеалистический замысел художника — выходца из буржуазной интеллигенции. Она прорыла глубокую пропасть между политически-активным «Взятием Зимнего дворца» и пошло-интеллигентским, уводящим от социальной действительности «автобиореконструктивным» представлением в 13‑й школе, и тем более — последовавшим полгода спустя спектаклем того же Евреинова «Самое главное», устремленным на глубоко реакционные цели.

Пропагандистское воздействие «Взятия Зимнего дворца» своеобразно сказалось между прочим и на А. Р. Кугеле, с большой энергией и инициативой руководившем в этой инсценировке «белой площадкой». Активнейший участник реакционных выступлений интеллигенции в дни керенщины и Октября, А. Р. Кугель, успевший с тех пор пройти опыт художественно-агитационной работы в Красной армии, в постановке этой театральной сатиры на керенщину поистине активно отказывался от своего реакционного прошлого.

### IV

Несколько отличной от всего этого ряда огромных по масштабу и по числу участников батальных историко-символических зрелищ была постановка «Блокады России», осуществленная 20 июня того же 1920 г. на Каменном острове. В этот день состоялось торжественное открытие «Острова отдыха», как был официально переименован старинный остров особняков и вилл, отведенных под первые в стране «дома отдыха». Декоративное убранство за несколько дней переменило облик Каменного острова. Тяжелая деревянная триумфальная арка с рострами над Невой (построенная архитектором И. А. Фоминым) открывала усаженную цветами въездную аллею острова и вела к площади «народных собраний», посреди которой стояла огромная десяти саженная гипсовая фигура «пролетария». На дорогах острова, в {283} темной летней зелени, были расставлены оранжевые, синие, красные щиты (работы С. В. Чехонина и молодых художников декорационных мастерских) с эмблемами плодов и орудий труда. На одном из внутренних прудов острова архитектором И. А. Фоминым в несколько считанных (в подлинном смысле слова) дней был построен из балок и бревен, на которых еще висели клочки колючей проволоки (следы застав и баррикад эпохи обороны Петрограда), отлогий открытый деревянный амфитеатр, вмещавший до 10 000 зрителей и полукруглой орхестрой своей непосредственно примыкавший к воде. А против амфитеатра, на зеленом, поросшем тополями островке, помещалась «сцена», соединенная с берегом небольшим боковым мостом, тогда как оркестр помещался непосредственно на воде, на твердо закрепленных плотах, примыкавших к «подножию» этой необычной сцены.

Самый замысел театра на воде слегка напоминал затеи старинных театров, например, знаменитый театр короля Станислава-Августа на озерах Лазенковского парка (1760 г.), или Петергофский театр на прудах Заячьего ремиза (1852 г.). Это было данью традиционализму, столь же характерной для архитектора Фомина, как и его ростры и триумфальная арка. Но и на этот раз новые задачи, потребовавшие создания многотысячного амфитеатра и предназначившие берега и гладь озера для массовых зрелищ, совершенно по-новому повернули и использовали этот замысел, в кратчайшие сроки осуществленный силами и средствами Петроградского Театрального отделения под непосредственным руководством М. Ф. Андреевой и ее заместителя по Театральному отделению П. П. Крючкова и при ближайшем сотрудничестве Политического управления Петроградского Военного округа.

В такой исключительной обстановке, в торжественный день открытия, после митинга под открытым небом, режиссером С. Э. Радловым была поставлена инсценировка «Блокада России».

Действие было условно-историческим и делилось, как гласила афиша, на три отделения: 1) интервенция Антанты; 2) нашествие Польши; 3) торжество {284} всемирного Интернационала. Островок посреди пруда изображал РСФСР — осажденную, блокируемую страну.

Советские рабочие (их изображали красноармейцы) заняты трудом, нарушаемым происками империалистов. На ялике, превращенном в игрушечный броненосец, на озеро выплывает лорд Керзон. Обозревая в длинную трубу мятежную страну, Керзон терпит различные приключения, с «шутками, приличествующими театру», и в конце концов бултыхается в воду. Происки империалистов продолжаются. Польский шпион попадает на островок. Его обнаруживают. Цирковой акробат (гимнаст Серж) залезает на верхушку дерева и, прыгая с ветки на ветку, спасается от погони. Белая Польша затевает войну. Сражение происходит на мостике, с высшей точки которого хвастливый, надутый польский пан, в кунтуше и с длинной саблей (цирковой актер Дельвари), с размаху, двойным сальто, кувыркается в озеро. Сражение продолжается на воде. Выплывающая лодочная флотилия «империалистических броненосцев» сталкивается с «советской эскадрой» и после довольно сложных эволюции (здесь показали себя гребцы-краснофлотцы) терпит поражение. Зрелище приближается к апофеозу. Берега озера расцвечиваются знаменами и лентами — оранжевыми, красными, синими. На озеро выплывает целый рой легких разукрашенных лодок под разноцветными парусами: это торжественно приветствуют победоносную страну рабочие мира. Таким жизнерадостным парадом заканчивается инсценировка.

По содержанию своему она повторяет схему, довольно распространенную в 1920 г., с присущими ей упрощенностью и схематизмом. Но если в массовых инсценировках у Биржи и у Зимнего мы могли говорить о воздействии теории и практики символистского театра, то здесь перед нами развернутая формула примитива «народного балаганного представления», которая, как уже было отмечено, на ряду с символистскими теориями основательно входила в эстетику художественной интеллигенции эпохи военного коммунизма. И не случайно количество участников здесь считается не тысячами, а сотнями, правда, доходя до 750 человек. Но основное действие ведут отдельные цирковые актеры, на их акробатической игре, на яркой и преувеличенной бутафории сосредоточивается внимание. В зрелище на Каменном острове были снова воспроизведены многие приемы спектаклей Железного зала Народного дома: акробатическая погоня, клоунские антре и пр. Но если спектакли «Народной комедии» от несмелых попыток театральной публицистики все время сбивались в сторону к традиционалистскому стилизаторству и абстрактному эстетизму, то здесь арсенал разнообразных приемов, разработанных «Народной комедией», был использован для создания политически-сатирического спектакля, при всей примитивности образов действующего целеустремленно и агитационно. Агитационное осмысление получили и акробатическое ныряние в воду, и беготня по деревьям, и сами буффонные фигуры «Керзона-пустозвона», «польского пана» и т. д., — последние — не без воздействия политических масок, сложившихся в массовом самодеятельном рабочем и красноармейском театре. Особо надлежит отметить разрешение проблемы движения и пространства в этой инсценировке. Геометрическое членение монументальных масс, контрасты численности этих масс, использованные С. Э. Радловым в постановке у Биржи, заменены здесь преувеличенно выразительным движением отдельных фигур. И если в подходе режиссера в обоих случаях бесспорно наличествовали формалистские тенденции, надо тем не менее признать, что как средство организации далеко видного движения в «инсценировке» под {285} открытым воздухом здесь были намечены любопытные, достойные быть использованными пути. Современная критика справедливо отмечала также «остроумие, проявленное в использовании природных условий местности: отдельных деревьев, двух раскинутых на их фоне шатров, мостика, суши, ведущих к воде ступеней и прежде всего самой воды»[[308]](#footnote-309). И хотя использование пространства в «Блокаде России» и давало тому же критику повод к характерному для формалистской концепции требованию «не то, что считаться, не то, что использовать естественные условия в массовых постановках, а исходить из них, строить на них действие», то все-таки это единственный в своем роде спектакль на воде заслуживает несомненного внимания в истории театра эпохи гражданской войны, так же как и вся недолговечная судьба амфитеатра на Каменном острове.

Построенный для массовых постановок амфитеатр на Каменном острове в дальнейшем использовался для выездных спектаклей и концертов, правда, бывших порою весьма эффектными (здесь над прудом, белой ночью, при вечерней луне, ставилось, например, «Лебединое озеро»). А спустя несколько лет великолепное, но недолговечное сооружение Фомина окончательно обветшало и было снесено в 1924 г.

История этого характернейшего памятника Петрограда эпохи военного коммунизма заставляет поставить вопрос, почему массовые постановки, в том виде, как они нарастали в зиму 1919 – 1920 гг., развернулись стремительно и ненадолго в лечо 1920 г. и не получили прямого развития в последующие годы. Ответ заключается именно в том, что эти массовые военно-политические зрелища были самым тесным образом связаны с творческими и организационными методами эпохи военного коммунизма. Как справедливо писала после июльской постановки «Петроградская правда», «разве мертвый или умирающий город мог бы выдвинуть столько организаторов, художников, режиссеров и, главное, восторженных зрителей?.. Только Великий город может смелым жестом открыть новую страницу в истории мирового театра». Необычайная централизованность, организационный размах, воодушевление при огромной материальной скудости характеризуют эти постановки. Штабы по созданию массовых инсценировок у Фондовой биржи и у Зимнего дворца работали как военные органы. С руководящей «тройкой» во главе штабы эти состояли из отделов сценарного, мобилизационно-учетного, строительно-технического, транспортного, продовольственного, связи, режиссерского. Сценарный отдел в срок от 3 до 5 дней составлял «партитуры» постановки, мобилизационно-учетный набирал те тысячи исполнителей, часто весьма текучего состава, на которых строились эти зрелища, собиравшие в опустелом Петрограде 1920 г. с населением, упавшим до 800 тысяч человек, по 10 000 чел. участников и до 75 000 зрителей.

Продовольственный отдел снабжал эти тысячи участников селедками, леденцами и добавочными восьмушками хлеба (никакого денежного вознаграждения не полагалось). Монтировочный доставал из театральных мастерских и стоявших закрытыми складов тысячи костюмов и раздавал их тысячам участников, превращая центральный зал Фондовой биржи и дворцовые залы Зимнего в гигантские костюмерные, в которых в перерывах между репетициями происходили под музыку военных оркестров танцы участвующей в постановке костюмированной молодежи.

На строительно-технический отдел падала труднейшая задача — в условиях огромной материальной нищеты добыть и наладить освещение ночных {286} зрелищ военными прожекторами с Невы или огромными лампами, как это было на «Взятии Зимнего дворца». Надо было построить — и притом в кратчайший срок — такие громоздкие сооружения, как декорации Анненкова на площади Зимнего дворца. Это было возможным только благодаря тому исключительному напору энергии, когда архитектор И. А. Фомин, например, без чертежей лично расчерчивал на земле контуры своего амфитеатра, а саперы красносельских лагерей в ночь накануне зрелища дренажными канавами осушили набрякший от прошедших дождей луг, предназначенный для празднества. Это было возможным благодаря огромной плановости, бравшей на учет и использовавшей по единому замыслу немногие имевшиеся в распоряжении материальные ресурсы.

Художественные методы постановок 1920 г. также определялись тем полным дисциплины общеполитическим и военным энтузиазмом, который характеризовал эпоху военного коммунизма. Массовые постановки расцвели в лето 1920 г., когда «уже стало ясным, что враг нас не задушит, что главная петля с шеи нами сорвана», но они не пережили 1920 г., так как, непосредственно связанные со всем строем эпохи военного коммунизма, они потеряли почву вместе с переходом к новой экономической политике. Потеряли почву именно как массовые военные зрелища, со всеми связанными отсюда и преимуществами и несовершенствами в методе. Главнейшим из этих недостатков, на ряду с указанным выше идейным примитивизмом и абстрактным символизмом в разработке политической темы, на ряду с сильными влияниями формалистских и символистских тенденций, — была текучесть организации масс, привлекаемых к зрелищам, и связанная с этим недостаточная самодеятельная активность их. Правильнее было поэтому выдвинутое С. Э. Радловым пожелание, чтобы в массовых спектаклях участвовали «не случайные воинские части, а театральные кружки, составленные из людей, уже полюбивших театр, чтобы кружки эти целиком входили в действие, беря на себя ту или иную группу действующих лиц, чтобы таким образом между кружками могло возникнуть соревнование».

Этот чрезвычайно существенный переход наметился уже в том же 1920 г., когда, как сказано, в связи с окончанием фронтов и начавшейся демобилизацией армии, нерв художественной самодеятельности стал перемещаться в рабочие, в частности, в комсомольские кружки. Работа этих кружков продолжала во многом методы военных инсценировок, но на иной организационной основе. Работа эта строилась на тесно спаянных, сравнительно узких по численности, постоянных по составу кружках. Именно здесь обозначился поэтому идейный и методологический рост массовых зрелищ (при одновременном уменьшении масштабов их), получивший в дальнейшем свою конкретизацию в комсомольских, организуемых ТРАМом, уличных постановках.

Кружки взяли на себя организацию массовых зрелищ на новых началах, на началах «сводных постановок», в которых на долю отдельных кружков выпадали самостоятельные подготовительные задачи, сводимые в единое целое на двух-трех общих репетициях. Начало такой работы наметилось еще в ту самую октябрьскую годовщину 1920 г., когда линия военных инсценировок достигла своего предельного развития во «Взятии Зимнего дворца». В этот же день в залах дворца Урицкого (б. Таврического), Морского корпуса, в зале Народного собрания (б. Дворянского) состоялись праздничные зрелища в исполнении рабочих драматических и хоровых кружков. Дать в «массовых движениях, шествиях, песнях картину трех лет советской республики, Октябрь, борьбу на фронте, субботники, построить их так, чтобы {288} к концу празднества зрелище переходило бы в манифестацию, переносящуюся в зрительный зал, захватывающую всех присутствующих», — так была поставлена задача центральной праздничной комиссией.

В зале Народного собрания, например, была поставлена инсценировка «Через тернии к звездам», написанная драматическим кружком клуба им. Карла Маркса и премированная на конкурсе, устроенном клубной секцией первого городского района. Участвовали — объединенные драмкружки района. Режиссер — С. Тимошенко. Действие шло на двух сценах с проходом посредине. «Под звуки орудийных залпов в страхе пробегает женщина с ребенком. Бегут солдаты, щелкая затворами винтовок. Спешат на баррикады рабочие. На улице собираются кучками трусливые обыватели. Среди них появляется рабочий с молотом, говоря о близкой победе рабочих над буржуазией»[[309]](#footnote-310). Заканчивалась инсценировка возвращением красноармейцев с фронтов. «Рабочий, красноармеец, крестьянин и матрос держат в руках земной шар, а над ними стоит женщина — всемирная коммуна».

В тот же день подобные празднества, с заключительными манифестациями и танцами, состоялись и в остальных районных залах, и маскированные фигуры лордов, попов, западных рабочих до утра кружились вдоль посеребренных изморозью колонн Екатерининского зала дворца Урицкого и мимо гигантской статуи Петра, продолжавшей еще стоять в зале Морского корпуса.

Уже ко дню Парижской коммуны 1921 г. массовые постановки силами объединенных клубных кружков состоялись в шести районных залах.

Кронштадтское восстание отодвинуло день празднества, и оно состоялось на этот раз не 18 марта, а только 9 апреля. В основу каждой постановки был положен общий текст, изменяемый в зависимости от возможностей и инициативы кружков. И здесь действие разворачивалось в приемах исторической символики. В центре стоял хор — парижские рабочие, с вожаком Делеклюзом во главе. Враги олицетворялись в Тьере и масках буржуа, жандармов и генералов. Действие происходило на двух площадках, изображавших восставший Париж и белый Версаль. Одно за другим следовали шествия, песни хоров, речи, бой, процессия с телом убитого героя, стрельба, общий апофеоз. В каждой постановке участвовало до 100 человек, всего по шести районам — до шестисот. Число небольшое, по сравнению с тысячами, участвовавшими в массовых постановках перед Зимним дворцом и у Фондовой биржи. Но важно, что эти шестьсот были собраны на началах углубленной творческой работы объединенных кружков.

Заключением празднества Парижской коммуны 1921 г. была инсценировка, разыгранная на площади Восстания, на помосте вокруг памятника Александру III. Массовая инсценировка эта разворачивала сценарий предыдущих шести постановок в приемах уличного зрелища, заимствуя из постановок у Фондовой биржи такие выразительные средства, как дымовая завеса в качестве воздушного занавеса, уличный бой и т. д. Инсценировка эта, разбитая на 92 эпизода, была осуществлена, в смысле руководства ею, по принципам централизованных военных зрелищ 1920 г., но в исполнении объединенных клубных кружков первого городского района. Так традиции военных инсценировок переходили, углубляясь, в последующий этап развития массовых зрелищ.

К этому времени ведущую роль в массовых постановках рабочих кружков начинает играть Центральная агитстудия, занимающая на этом втором {290} этапе такое же, примерно, место, как Театрально-драматургическая мастерская Красной армии в массовых постановках эпохи гражданской войны, а в дальнейшем, уже на следующем этапе развития массовых постановок, — ТРАМ.

Так продолжалась в измененной обстановке эта линия зрелищ, как сказано, не только выразившая, как в великолепном фокусе, характернейшие и ярчайшие черты политического театра эпохи военного коммунизма, но и получившая широчайший резонанс далеко за пределами блокируемой, осажденной советской страны.

Для либерально-буржуазных журналистов и критиков, почитающих традиции массовых празднеств Французской революции, — гигантские зрелища революции пролетарской явились предметом почтительного и несколько растерянного недоумения (образ небывалого, нового монументального искусства предстал здесь перед ними). Отношение к этим празднествам передовой революционной интеллигенции Запада хорошо передает Ромен Роллан в предисловии к русскому изданию «Лилюли»: «Я узнал, как кишели новые опыты, массовые театры на открытом воздухе, которые всего изумительнее — примитивно, беспорядочно, но захватывающе — расцвели в 1920 г. на революционных праздниках в Ленинграде. Когда я читал о них, руки у меня чесались. Почему я не принял в них участия». А для зарубежных рабочих опыт советских массовых инсценировок стал образцом для целой вереницы политических зрелищ под открытым небом, организованных в 1920 – 1925 гг. коммунистическими и комсомольскими организациями Германии в противовес буржуазным и социал-демократическим представлениям. Как и выросшие из этих массовых инсценировок агитационные труппы германского комсомола, они были ростками пролетарского театра в обстановке гниющего капитализма.

А советский театр эпохи военного коммунизма, со всеми трудностями и противоречиями его первоначального роста, стал первым в мировой истории примером социалистического театрального строительства в стране пролетарской диктатуры, — строительства затрудненного, исполненного противоречий, происходящего в условиях сильнейшей классовой борьбы, но начинающего собою подлинную историю театра человеческого общества, перед которой все предшествующие театральные эпохи должны считаться часто великолепной, но все же лишь «предысторией» театра.

# **{****291}** И. Соллертинский Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма

## **{****293}** Глава первая Общая постановка проблемы

### I

В истории музыкального театра в России Октябрьская революция сыграла решающую роль. Начнем с указания, что самый термин «музыкальный театр» и обозначаемое им понятие создались в послеоктябрьскую эпоху. Предреволюционный театральный словарь знал лишь обозначения для трех «больших жанров», резко отграниченных друг от друга — драмы, оперы и балета.

Драма была «разговорной» и строилась — если взять ходовую драматургию последних предреволюционных лет — на анализе психологических взаимоотношений двух-трех лиц. Этих последних объединял чаще всего адюльтерный конфликт; его сдабривали иногда небольшой приправой из сенсационно-проблемного фельетона (по образцу французских pièces à thèse). «Гражданственность» в годы 1910 – 1914 была не в большом фаворе, тогда как философию — в ее откровенно метафизическом виде — взяли «на откуп» символисты — Мережковский, Брюсов, Сологуб, вплоть до автора «Анатэмы» и «Царя Голода». У преобладающего большинства остальных торжествовал «психологизм». В пьесах Миртова, Арцыбашева и Винниченко он не поднимался выше уровня репортерского отчета, смакующего пряные детали модного судебного процесса. Наоборот, в МХАТе торжествовала «психология глубин», в многозначительных паузах раскрывались «тайники бессознательного», и нить от сценических поступков героев аналитически вела к сложнейшим психическим комплексам. Камерный план драматургии вполне удовлетворялся словесным материалом, и музыка вводилась на драматическую {294} сцену лишь изредка для создания «настроения»: плакали «осенние скрипки» и лопалась струна в «Вишневом саду».

Таким образом музыка в театре была почти исключительным достоянием оперы и балета. Однако эти два вида сценического искусства меньше всего можно было объединить в общем понятии «музыкальный театр», понимая его в том смысле, который ныне является общепринятым в советской прессе: в смысле актуального, идеологически-полноценного, патетического или сатирического, философски и социально проблемного искусства Именно эти атрибуты считаем мы необходимыми для советского музыкального театра, и именно они целиком или в большей своей части отсутствовали в опере и балете дореволюционного времени.

В самом деле: для конца XIX и начала XX века опера и балет — это в значительной мере законсервированные, идеологически малоценные жанры Они живут преимущественно старым репертуаром XIX столетия. Элемента феодально-придворного стиля проступают в них достаточно явственно: в меньшей мере — в опере, в несравнимо большей — в балете. Преобладает зрелищная эстетика «grand spectacle» — пышного, парадного развлечения в духе Мейерберовской оперы или массивных балетов позднего Петипа. Большой идейно-смысловой нагрузки не несут ни опера ни балет: «проблемность» передается в иные инстанции — Драматический театр, литературу и пр. Исключением является лишь Вагнеровская «музыкальная драма», начинающая расцветать в Мариинском театре в Петербурге с начала девятисотых годов.

Кто посещает оперу и балет? Прежде всего — и главным образом — «абонементная публика»: двор, гвардия, сливки дворянской и финансовой аристократии, высшие слои бюрократического чиновничества. Опера и балет входят составной частью в быт старорежимной дворянской и капиталистической аристократии: «ездить в оперу», «иметь ложу в балете» — признак светского времяпрепровождения. Балетные «среды» в Мариинском театре (балетные спектакли давались здесь по средам и воскресеньям) представляют собой нечто вроде вернисажа или клуба полусветского-полуделового характера; тут встречались и кавалерийские генералы, и директора департаментов, и отставные губернаторы, и светские хлыщи, и банковские тузы, и рантье, и «люди со средствами», и всевозможные дельцы. Здесь обменивались светскими сплетнями и биржевыми новостями, заключали сделки, получали заказы на всевозможные поставки и наряды, спекулировали на ценностях и т. д. Разумеется, не в искусстве была тут сила; разве лишь привлекали внимание верхнее «до» модного тенора, колоратурные трели знаменитой певицы итальянской школы, головокружительные тридцать два фуэте балерины в коде pas de deux или излюбленная, запетая ария. Остальное — режиссер, инсценировка, сюжетное действие, декорации, ансамбль — все это принадлежало к вещам второстепенным. Смотрели не спектакль, а несколько отдельных его ударных точек и аттракционов.

Так было в императорских театрах. Неудивительно, что в передовых, культурно более квалифицированных слоях буржуазной и особенно мелкобуржуазной интеллигенции к опере и балету на долгое время установилось презрительно-ироническое отношение. Опера стала синонимом аляповатости, крикливой роскоши, дурного вкуса, рутины и бессмыслицы. «Оперный герой» — ходульный, фальшивый герой, «оперная пышность» — безвкусие и отсутствие выдумки, «оперные страсти» — Поддельные, картонажные страсти. Поставленная в 1908 г. в театре «Кривое зеркало» остроумная пародия Эренберга «Вампука», высмеивавшая оперные штампы, пользовалась {295} исключительной популярностью, а самое слово «вампука» сделалось нарицательным и вошло в лексикон обиходного языка как символ оперной пошлости и недомыслия.

Тем не менее, после революции 1905 г., когда блок между дворянством и деловой буржуазией начинал становиться все теснее, когда большая часть дворянской и буржуазной интеллигенции, «разочаровавшаяся» в общественных идеалах, устремилась в объятия идеализма, дурно переваренного ницшеанства, приват-доцентского кантианства Марбургской и Фрейбургской школ, когда выступили на сцену символизм, индивидуалистические «дерзания», мистические увлечения, богоискательство и т. п. — в эти именно годы эстетствующая интеллигенция обращается и к оперно-балетному театру. Трамплином служит учение Вяч. Иванова, наибольшего архаика и «византийца» из второго поколения символистов, — учение его о «соборном действе» и «русском дионисийстве», а дальше — истоки идей Вяч. Иванова: восторженная юношеская книга Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1870 г.) и метафизика музыки Шопенгауэра, изложенная им в третьей книге его основного труда «Мир как воля и представление».

Эти теории становятся философской основой русского импрессионистского оперно-балетного театра. В это десятилетие достигает высшей точки русское вагнерианство; на арену оперной режиссуры выступает В. Э. Мейерхольд, дебютирующий в Мариинском театре постановкой Вагнеровского «Тристана» (20 октября 1909 г.) и позади себя имеющий длинный ряд постановок символистской и импрессионистской драматургии (главным образом в театре В. Ф. Комиссаржевской — «Сестра Беатриса», «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка, «Жизнь человека» Леонида Андреева, «Победа смерти» Ф. Сологуба, «Балаганчик» Ал. Блока); примерно в эти же годы М. М. Фокин — не без серьезного влияния «раскрепощенного» танца Айседоры Дункан — реформирует в импрессионистском плане классический балет, более последовательно — во время знаменитых гастролей, организованных Дягилевым в Париже, несколько половинчато — в Мариинском театре. В 1911 г. в Петербурге под художественным руководством И. М. Лапицкого возникает театр Музыкальной драмы, уже не на средства министерства двора, а на счет крупных банкирских домов; в нем делается попытка полной буржуазной реконструкции оперы, якобы на основе метода МХАТа. В этом оживлении интереса к оперно-балетному театру и завоевании им новых зрительских кадров, конечно, не последнюю роль играет то обстоятельство, что на сцене его подвизаются первоклассные артистические индивидуальности: Анна Павлова, Ф. И. Шаляпин, И. В. Ершов. Мы умышленно выделяем эти имена, показательные именно в историко-культурном разрезе, оставляя в стороне плеяду премьеров — М. Ф. Кшесинскую, Т. П. Карсавину, Медею Фигнер, Л. В. Собинова, Д. А. Смирнова, И. А. Алчевского и др. Ф. И. Шаляпин и И. В. Ершов — не просто талантливые оперные любимцы; они репрезентативны именно для высшего слоя оперной культуры этого времени: на Шаляпине держится основной массив русской оперы (и прежде всего «Хованщина» и «Борис Годунов» Мусоргского), на Ершове — весь Вагнеровской репертуар.

Однако набросанная нами картина «просперити» русского импрессионистского оперно-балетного театра, этого плода смычки самодержавия и дворянской интеллигенции с банковской рантьерской буржуазией, длится недолго.

Внутренние противоречия его становятся особенно отчетливо видимыми в годы империалистической войны. Импрессионизм оказывается в значительной {296} мере в тупике. «Дореформенная» рутина поднимает голову и в опере и в балете. Репертуар Мариинского театра в сезон 1916 – 1917 г. свидетельствует о полном упадке, репертуарном кризисе; интерес к нему в кругах буржуазной интеллигенции сильно понижается. Квази-реалистические эксперименты «Музыкальной драмы» также не приводят к коренной реформе оперного театра, ибо игнорируют один весьма существенный момент: необходимость построения оперного спектакля на музыке. В таком примерно состоянии застает оперно-балетный театр Октябрьская революция.

Первое — крупнейшее — следствие Октябрьской революции не замедлило сказаться тотчас же: была в корне разрушена кастовая замкнутость зрительного зала.

Гигантское по масштабу расширение аудитории, качественно не сравнимое ни с каким «театром для народа» в прошлом, поставило впервые одну из центральных проблем — проблему освоения пролетариатом оперно-балетного наследия.

Для театра это было испытание не легкое: далеко не все из мировой оперной литературы вообще имелось в репертуаре (так, например, совершенно отсутствовал великолепный театр Моцарта), далеко не все из когда-то имевшегося в репертуаре сохранилось до Октябрьской революции (так, из-за шовинистического угара в начале империалистической войны был разрушен обширнейший цикл Вагнера, включавший в себя всю тетралогию «Нибелунгов», «Тангейзера», «Лоэнгрина», «Тристана», «Мейстерзингеров», а в отдельные сезоны и «Моряка-скитальца»); наконец, далеко не все из сохранившегося имело одинаковую идеологическую и художественную ценность. Таким образом, естественно вставали вопросы методологического характера: что отбирать, что оставить, что изымать; какие оперные организмы сохранить и т. д. А отсюда — уже в годы военного коммунизма — начинает создаваться и новая концепция советской оперы, правда, пока еще в философско-теоретическом разрезе.

Таким образом, проблема освоения оперно-балетного наследия, оставшегося от России самодержавной, России помещичьей и капиталистической, — проблема, поставленная чрезвычайно широко и развернуто, — кажется нам центральной для оперно-балетного театра эпохи военного коммунизма.

Это не значит, что в нем не происходило никаких других процессов. Весьма существенна, например, политическая борьба внутри труппы, но она в общем повторяла общий процесс дифференциации внутри актерства, особенно б. императорских театров, что входит в тему другой статьи. Происходит перегруппировка и самих театральных организмов: так, «Музыкальная драма» осенью 1918 г. вливается в труппу Оперного театра Народного дома, и они вместе образуют Государственный Большой оперный театр (Госбот). В Михайловском театре, где прежде подвизалась французская труппа, ныне наряду с драматическими начинают давать и оперные спектакли. Однако новых постановок — по вполне понятным причинам — очень немного. В большинстве своем они завершают старые репертуарные линии, пополняя «наследие»: так, в Мариинском театре цикл опер Римского-Корсакова завершается постановками «Кощея» и «Золотого петушка»; в театре Музыкальной драмы возобновляется «Парсифаль». И только единичные постановки, вроде «Луизы» Шарпантье в Михайловском театре, как бы предвосхищают последующее развитие оперного театра: в «Луизе» можно рассмотреть элементы урбанизма, расцветающие позже, в 1926 – 1929 гг. («Дальний звон» Шрекера и в значительно большей степени — обе оперы Кшенека: «Прыжок через тень» и «Джонни»).

{297} Сказанным определяется и постановка темы в нашей статье. Это не будет ни прагматическая история оперных и балетных театров Петрограда в годы военного коммунизма, ни хроника спектаклей в них, ни экономика актерского быта. Это будет развернутая постановка проблемы оперно-балетного наследия с изучением философских и стилевых предпосылок и особенностей каждой группы внутри этого наследия. Этапами нашей статьи будут: «академическое наследие» XIX в. в его основных частях (русская опера, итальянская, французская); русское вагнерианство, по ряду соображений несколько выделяемое из предшествующей темы; русский импрессионистский и символистский оперно-балетный театр, его классовые корни, философия, эстетика и сценическая практика, его главные деятели — В. Э. Мейерхольд и М. М. Фокин; далее — эклектический театр с натуралистическими тенденциями, как Музыкальная драма и другие театры эклектического типа (Госбот). Аналогичным путем мы обследуем и балетный театр. Из этого явствует, что нам придется хронологически расширить рамки нашей темы, захватывая период 1908 – 1917 гг., а иногда совершать экскурсы и в еще более ранние эпохи. Однако это кажется принципиально допустимым, ибо речь идет именно об оперно-балетном наследии, отлагавшемся десятилетиями и имеющем целую цепь традиций. Что же касается до советской оперы в собственном смысле слова, то первые попытки ее создания и сценической реализации делаются уже после 1921 г. Композиторы выступают на театральную арену — отчасти вследствие политической и мировоззренческой отсталости, отчасти в силу специфических трудностей музыкального театра — много позже драматургов и литераторов.

Иначе говоря, оперно-балетный театр эпохи военного коммунизма — и это вполне закономерно — живет классиками и наследием. Но в отличие от предшествующих лет ориентируется он на нового многомиллионного пролетарского зрителя.

## **{****298}** Глава вторая Мариинский театр на пороге Октября

### I

Основным «монументом» оперно-балетного наследия в Петрограде являлся Мариинский театр. Располагавший громадными дотациями министерства двора, театр этот уже к началу XX века имел большую, с именами, оперную труппу, «первую в мире» балетную труппу и превосходный оркестровый коллектив, отшлифованный долголетними стараниями и педантичной волей Э. Ф. Направника.

Популярное библейское выражение о колоссе на глиняных ногах характеризовало положение театра достаточно метко. Отсутствие подлинного художественного руководства (влияние Направника распространялось только на оркестр и хор и в лучшем случае на вокально-интонационную сторону работы певцов); отсутствие творческого метода; хаотическая политика в области репертуара, где Рихард Вагнер уживался с Шенком (автором заслуженно забытой ныне оперы «Чудо роз»), а подле великого С. Танеева («Орестея») ютился его бездарный, но сановный однофамилец А. Танеев (опера «Метель»); отсутствие актерской школы; «премьерство» с неизбежным инвентарем сценических и вокальных штампов; отсутствие настоящей музыкальной режиссуры (исключение — единичные постановки В. Э. Мейерхольда), — все это и многое другое можно было бы поставить в упрек лучшему оперному театру дореволюционной столицы. Нетрудно отыскать и первопричину этого положения: репертуарный, стилистический и всякий иной эклектизм в последнем счете вытекал из двусмысленной и сложной социологической ситуации Мариинского театра, соединявшего {299} в себе черты и феодально-монархической вотчины, и капиталистического предприятия, и эклектически подновлявшего осевший и сильно потрескавшийся массив феодально-дворянской идеологии буржуазными тенденциями разных толков. Отсутствие рельефного классового профиля естественно приводило и к отсутствию последовательной художественной платформы. Декаданс Мариинского театра стал особенно ясен в годы империалистической войны.

Художественное лицо театра определяется прежде всего его репертуаром. Репертуар Мариинского театра в сезон 1916 – 1917 гг. — последний сезон перед революцией — был чрезвычайно далек от того, чтобы показывать все лучшее из наследия прошлого. Его репертуарный фонд поражал уже одной количественной бедностью: всего 25 опер (тогда как в несравненно более бедном — и в художественном отношении и в отношении аппарата — Народном доме в тот же сезон шло 26 опер, а в Музыкальной драме, открывшейся лишь в 1911 г., репертуарный фонд состоял уже из 15 опер). Но дело, как известно, не только в количестве. Самый состав репертуара далеко не безукоризнен. Русская опера была представлена 14 произведениями: «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» Глинки, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Князь Игорь» Бородина, «Дубровский» Направника — из идущих по традиции из года в год, — а из более новых постановок — «Хованщина» Мусоргского, «Опричник» Чайковского, «Сказка о царе Салтане» и «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Сын мандарина» Кюи, «Метель» А. С. Танеева и «Князь Серебряный» Казаченко. В качестве четырнадцатой оперы прибавляется только что поставленный В. Э. Мейерхольдом «Каменный гость» Даргомыжского. Иностранный репертуар представлен 11 операми: «Аида», «Риголетто» и «Травиата» Верди, «Севильский цирюльник» Россини, «Гугеноты» и «Иоанн Лейденский» («Пророк») Мейербера, «Фенелла» («Немая из Портичи») Обера, «Лакмэ» Делиба, «Манон» Массенэ, «Мадам Баттерфляй» Пуччини и «Мегаэ» современного польского композитора Адама Венявского.

Задержимся не надолго на анализе этого репертуара. Прежде всего — высокий процент малохудожественных, не представляющих никакого музыкального интереса, зачастую дилетантских, беспомощных опер. Если из пиетета к Направнику можно мириться с «Дубровским» — оперой хотя и не крупной, но вполне грамотной, то незначительный «Сын мандарина» Кюи и примитивно-рутинный «Князь Серебряный» Казаченко ни в коей мере не соответствуют большой академической сцене. И во всяком случае не имеют оправдания любительские рукоделья — «Мегаэ» Венявского и путанно-претенциозная «Метель» А. С. Танеева, ничтожные и в сюжетном и в музыкальном плане. Итого — 20 % сомнительной, а то и просто бездарной музыки.

Далее — необычайная консервативность при отборе наследия больших композиторов. Если Чайковский — идут «Онегин» и «Пиковая Дама», если Верди — излюбленная «трилогия» «Аида», «Риголетто», «Травиата». Нет ни гениальных его произведений последнего периода — «Отелло», «Фальстафа», нет — из более ранних — ни «Бала-маскарада», ни «Сицилийских вечерен» (в последние годы, кстати сказать, «заново открытой» на Западе), ни «Луизы Миллер», ни «Эрнани».

Чем подсказан выбор подобного репертуара? Менее всего принципиальными соображениями: у театра нет настоящего плана. Мотивировки включения той или иной оперы разнохарактерны. Тут и поддержка официального монархического культа («Жизнь за царя», из года в год регулярно открывающая {300} оперный сезон). Тут и традиционная дань отечественной музыкальной культуре — русский оперный цикл, особенно близкий сердцу националистически настроенной буржуазии и обуржуазившейся части дворянства; в постановках этого типа, часто неряшливых сценически и музыкально (варварские купюры, с которыми идут, например, «Руслан» или «Салтан»), особо подчеркивается патриархальная обрядовость и сусальность старины, стилизованная сказочность — своего рода великодержавный эстетизм («Руслан», сказочные оперы Римского-Корсакова), а и иногда и империалистические тенденции — историческая миссия Руси на Востоке («Князь Игорь»); и лишь исключительная популярность Шаляпина укрепляет в репертуаре музыкальные трагедии Мусоргского (в редакции Римского-Корсакова); впрочем и они — в обычной трактовке — менее всего «народные драмы»: «Борис» — скорее трагедия индивидуальной вины коронованного выскочки; «Хованщина» — поражение мистического сектантства и торжество государственно-монархической идеи.

Но если в так называемом русском цикле — пусть неполном, зачастую в архаических, истрепанных инсценировках — и можно найти подобие некоего серьезного идеологического обоснования, то Запад представлен уж вовсе бессистемно. Часто репертуар подгоняется под модные имена. «Иоанн Лейденский» («Пророк») ставится в 1916 г. ради И. А. Алчевского, желающего петь эффектную заглавную партию. И уже, конечно, не слабенькая либерально-романтическая революционность продиктовала возобновление «Фенеллы» Обера, в целом музыкально обветшавшей, несмотря на отдельные удачные куски (увертюра), но прихоть всемогущей балерины Кшесинской, стремившейся сыграть большую мимико-драматическую роль «Немой из Портичи». Вот почему преобладают запетые гастролерами оперы «Фауст», «Манон», «Лакмэ». Нет соответствующих первачей — и опера исчезает с афиш («Кармен» в 1916 г.).

Разумеется, после всего сказанного грубейшей ошибкой было бы утверждать, будто дореволюционный Мариинский театр культивировал лучшие образцы оперной литературы прошлого. Наоборот, обширные, громадной ценности исторические пласты оперного наследия совершенно выпадали из его поля зрения. Начисто блистал отсутствием замечательный музыкальный театр Моцарта. Вернее, в свое время — значительно раньше — было сделано как будто все, чтобы сделать Моцартовский репертуар столь непопулярным. Русскому оперному театру есть отчего покраснеть перед Моцартом. Сценические воплощения его всегда были из рук вон плохи. К Моцарту подходили как к музейному материалу, как к тягостной академической повинности, стараясь поспешной и дешевой стилизацией поскорее сбыть его с рук. Трудно вообразить больший контраст, нежели тот, что возникал между гениальной, ослепительно-жизнерадостной, импульсивной, бьющей ключом музыкой Моцарта — подлинной музыкой молодого класса передовой буржуазии XVIII века — и салонным рококо во вкусе мещан второй половины XIX века, в своих сентиментальных мечтаниях отождествлявших «галантный век» с розовыми павильонами и жеманными фарфоровыми маркизами. В руках доморощенных Гонкуров Моцарт превращался как раз в обратное тому, чем на самом деле был гениальный композитор «бури и натиска» молодой буржуазии — в некий засушенный цветок выцветшего аристократического гербария. А между тем еще в самом начале XX столетия Малер знаменитой постановкой «Дон Жуана» в Венской опере показал, какой исключительной театральной выразительности можно достигнуть, если подойти к Моцарту как к живой музыке, без ретроспективной стилизации. Но именно этого не {301} было в дореволюционном русском оперном театре, и потому ни превосходная сатира «Свадьба Фигаро», где текст комедии Бомарше неразрывно связан с воспоминаниями о Великой французской революции, ни демонически «веселая драма» («dramma giocoso») «Дон Жуан», ни лебединая песнь Моцарта «Волшебная флейта» на сцене не появились, либо после немногочисленных спектаклей снимались, как якобы «не пользующиеся успехом у широкой публики». К сожалению, такого мнения (возникшего на почве совершенно искаженной трактовки Моцарта) придерживаются и до сих пор.

Аналогичная судьба постигает шедевр и другого гиганта музыки — единственную оперу Бетховена «Фиделио». Опять непонимание классового смысла великого дела Бетховена, опять неумение построить спектакль на музыке — и опера, которую еще Вагнер считал высшим проявлением драматического гения Бетховена, в 1908 г. после сравнительно небольшого количества представлений снимается с репертуара как «не сценичная».

Список игнорируемого наследия можно продолжить и дальше. Нет вообще XVIII века; «Орфей» Глюка — единственное, да и то редко возобновляемое исключение. Нет Вебера, нет Берлиоза. Итальянская опера представлена совершенно ничтожным процентом: главным образом «Севильским цирюльником» Россини и наиболее затасканной триадой Верди.

Не будем продолжать перечень отсутствующего наследия. Обратим лишь внимание, что и с современниками дело обстоит не лучше. Из богатейшей немецкой оперной литературы XX века (Рихард Штраус, Пфицнер, Шрекер, Бузони, Гумпердинк и др.) удостаивается постановки лишь одна «Электра» Штрауса (1913 г.), наиболее сложное и трудное произведение из всей тогдашней новой литературы, да и то молниеносно снимается. Французские импрессионисты не появляются вовсе; и даже из веристов, несравнимо более легких для восприятия, нежели импрессионистские партитуры, ставится лишь «Мадам Баттерфляй» Пуччини, колониальная мелодрама, полная особо таинственной и влекущей после злосчастной войны 1904 – 1905 гг. японской экзотики. Очевидно, музыка промышленной буржуазии капиталистического Запада просачивается на императорскую оперную сцену лишь в микроскопических дозах.

В таком же — если не худшем — положении оказываются и передовые музыканты-«модернисты» отечественной промышленной буржуазии. Специфика исторического развития этой буржуазии в условиях русского самодержавия приводит к тому, что композиторы данного типа — минуя реалистический этап оперной эволюции (на Западе — веризм, Шарпантье с «Луизой», нарождающийся урбанизм, лишь отчасти — «Кармен» Бизе) — обращаются к импрессионизму, экзотике, культу «языческой стихийности» и «скифства» («Весна священная» Стравинского, «Скифская сюита» Прокофьева), своеобразному эстетствующему мистицизму (или мистическому эстетизму). Русский импрессионизм в области оперы дал до 1917 г. — если не считать «Кощея» и частично «Золотого петушка» Римского-Корсакова — два достаточно крупных произведения: «Соловья» Стравинского и «Игрока» Прокофьева. Ни одна из названных вещей (включая «Кощея» и «Петушка») до революции поставлены на Мариинский сцене не были. Лишь в годы военного коммунизма импрессионистская оперная линия нашла свое завершение: в 1918 – 1919 гг. осуществились постановки обеих опер Корсакова и «Соловья» Стравинского.

Зато до революции охотно ставились эпигонские «новинки», сочинявшиеся «просвещенными любителями» из управляющих «собственными канцеляриями его величества», гофмейстеров или просто служащих в управлении {302} театров. Таким способом в репертуаре Мариинского театра появилась «Метель» А. С. Танеева и ряд других опер. Много раньше был поставлен аляповатый «Князь Серебряный» Казаченко, автор которого служил хормейстером театра.

### II

Среди этого унылого репертуарного пейзажа лишь одно крупное явление в довоенном Мариинском театре заслуживало серьезного внимания. Это — большой Вагнеровский цикл, из года в год пополнявшийся новыми постановками, пока шовинистическая одержимость начала империалистической войны не разрушила одним росчерком пера это с таким трудом проводившееся начинание. Помимо «Лоэнгрина» (поставлен в 1868 г.) и «Тангейзера» (в 1874 г.) начиная с 1900 г. в репертуаре Мариинского театра одна за другой появляются «музыкальные драмы» Вагнера: в 1900 г. поставлена «Валькирия», в 1901 г. — «Зигфрид», в 1903 г. — «Гибель богов», в 1905 г. — «Золото Рейна», в 1909 г. — «Тристан и Изольда» (в постановке В. Э. Мейерхольда), в 1911 г. — «Моряк-скиталец»; наконец, за четыре месяца до начала войны, в марте 1914 г. цикл был завершен постановкой «Мейстерзингеров». Иными словами, в репертуаре находились все оперы, кроме бунтарского «Риенци» и мистерии «Парсифаль» (до 1914 г., как известно, являвшейся монополией Байрейтского театра). С оркестровой и вокальной стороны Вагнеровский цикл был обставлен наилучшим образом: неизменным протагонистом был И. В. Ершов, сыгравший решающую роль в истории русского вагнерианства; оркестр был в руках Э. Ф. Направника и — позже — Альберта Коутса. Можно утверждать с полной уверенностью, что кульминационным пунктом деятельности довоенного Мариинского театра были ежегодные исполнения всей тетралогии «Кольца Нибелунгов» в т. наз. «великом песту».

Русское вагнерианство — явление достаточно противоречивее и сложное, сумевшее сплотить вокруг себя разнообразных представителей буржуазной и дворянской интеллигенции. Вагнер импонировал прежде всего своим грузным философским глубокомыслием, что резко выделяло его из фаланги оперных композиторов обычного типа. Это глубокомыслие — что было не менее привлекательно для вагнерианской интеллигенции — выражалось не в точных конкретных формулах, диктующих ту или другую действенную практику, — но было задрапировано в великолепные метафизические одежды «космического» цвета. Даже социально-политический замысел «Кольца Нибелунгов», в своей первоначальной редакции повествовавшей о власти золота и неизбежном взрыве капиталистического мира, по мере отхода Вагнера от революционных настроений, превращался в символическую трагедию абстрактных мировых сил, и место революционного протеста заступала романтическая космология, которая позволяла говорить о лучшем будущем не в конкретно-политическом, но в некоем мифологически-вселенском плане. Это было покойнее и в то же время создавало иллюзию необычайной философской глубины, выгодно контрастировавшей с будничной «поверхностностью» политики. С другой стороны, империалистические чаяния русской буржуазии акцентировали те стороны Вагнеровского творчества, которые можно назвать «мистическим империализмом». Образ стихийного, сильного человека, «белокурого зверя» — Зигфрида становился как бы идеализированной проекцией могучего арийца-колонизатора и тем самым перекликался с империалистическо-арийскими теориями графа Гобино, комментатора Вагнера {304} и философа-антисемита Чемберлена, да и самого Вагнера, некогда мечтавшего «о реальном духовном возрождении арийства через мистерию».

Последнее перед революцией теоретическое обоснование Вагнер нашел в России в лице символиста Вяч. Иванова и возглавляемых им кругов гуманитарно-филологической интеллигенции. Здесь Вагнер выступает как воскреситель древней трагедии, как мифотворец, иерофант, мистик «в Дионисе». «Мирообъятный замысел его жизни, его великое дерзновение поистине были внушением Дионисовым. Над темным океаном симфонии Вагнер-чародей разостлал сквозное златотканое марево аполлинийского сна — Мифа», «он сделал хором своей музыкальной драмы — оркестр»… «поскольку мы приходим в святилище Вагнера и “творить”, не только “созерцать”, — мы становимся идеальными молекулами оргийной жизни оркестра»[[310]](#footnote-311).

И дальше: Вагнер, полагая новую («органическую», по терминологии Вяч. Иванова) эпоху, пришел «с призывом к слиянию художественных энергий в синтетическом искусстве, долженствующим вобрать в свой фокус все духовное самоопределение народа». Здесь Вагнер в идее Вяч. Иванова целиком смыкается с собственными концепциями русских символистов (и в первую очередь самого Вяч. Иванова) о синтетическом соборном искусстве и преодолении индивидуализма на эстетической территории. Эстетическим же путем осуществляется и политическая реформа: «организация будущего хорового действа есть организация всенародного искусства, а эта последняя — организация народной души… И только тогда, прибавим, осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной»[[311]](#footnote-312).

Концепция Вяч. Иванова, в представлении известной части буржуазно-дворянской интеллигенции включившая Вагнера в контекст судеб русской национальной культуры и хитроумно перенесшая политические проблемы в сферу эстетики (явление чрезвычайно характерное для эпохи, последовавшей за подавлением революции 1905 г.), — в дальнейшем стала одним из краеугольных камней империалистического оперного театра.

Мы вернемся к ней в связи с постановкой В. Э. Мейерхольдом «Тристана». Но она продолжает существовать и после Октября. Ее пытается проводить тот же Вяч. Иванов, но уже в органах ТЕО Наркомпроса. Сошлемся на относящуюся к этому времени статью его «Бетховен, Вагнер, Скрябин»[[312]](#footnote-313), где вновь говорится о глубочайшем самопознании человеческого духа в соборном хоровом действе, о вселенском пожаре, испепеляющем мир, и т. д. Термины «массовость» и «народность» расшифровываются все еще в плане идеалистической метафизики. Из теории Вяч. Иванова черпают свои философские предпосылки массовые празднества эпохи военного коммунизма, она внедряется в практику самодеятельного движения и т. д.

Были и другие причины увлечения Вагнером, особо специфические для эпохи 1906 – 1914 гг. Проблема искупления и смирения (ср. с реакционно-поповским сборником «Вехи», где проповедовалось смирение и покаяние), частое для Вагнера балансирование между эротикой и мистикой, единение любви и смерти совсем в духе Новалиса, очень высоко ценимого символистами («Тристан»), Шопенгауэровский пессимизм, тема обратившейся блудницы (Кундри в «Парсифале», тогда еще не поставленном, но почитаемом вершиной творчества Вагнера), — все это приходилось очень ко двору той {305} дворянско-буржуазной интеллигенции, которая выделяла основные кадры русских вагнерианцев. Добавим еще увлечение средневековьем, характерное для романтизма и всяческих неоромантизмов, внешнюю, пусть статическую и иногда порядком безвкусную импозантность мизансцен, отдельные феерические эпизоды не без традиционного оперно-балетного налета (любимые фрагменты — начало III акта «Валькирии» — «Полет валькирии», конец этого же акта — «прощание Вотана», с океаном бутафорского огня, сцены с рейнскими девами из «Золота Рейна» и III акта «Гибели богов» и т. д.), пышную звучность грандиозного Вагнеровского оркестра с четверным деревянным составом, восемью валторнами и т. д. Наконец, немалую роль, как всегда в буржуазном обществе, играла мода на Вагнера: посещать великопостные спектакли «Кольца» с их чопорной торжественностью считалось признаком высококультурного вкуса. Говоря о русском вагнерианстве, нельзя не упомянуть о великом интерпретаторе Вагнеровского репертуара — И. В. Ершове, бессменном исполнителе Зигмунда, Зигфрида, Тристана… Ершов и Шаляпин — два крупнейших имени в истории дореволюционной русской оперной сцены, два актера, интуицией нашедших выход из оперной рутины и премьерства к большому трагическому искусству. Зигфрид и Гришка Кутерьма (в «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова); брызжущий стихийной жизнерадостностью юный сверхчеловек, сын лесов в звериной шкуре, владеющий тайной понимать и шелест листьев и щебетанье птиц, держащий в своих руках судьбы Валгаллы, — и взлохмаченный жалкий пьяница в отребьях, со смертельным отчаянием в интонациях надтреснутого испитого голоса — таковы два полюса в творчестве Ершова. Быть может, ближайшим аналогом Ершову — в области драматического театра — будет Александр Моисси, такой же актер идеалистического типа, играющий образ обреченного и трагического человека. Ершов строит свою игру не на натуралистических приемах, но прежде всего — на музыке. Он ритмизует движения, в пределе доводя их до танца (наиболее показательный пример — в значительно более позднюю эпоху, в 1924 г. — его Труффальдино из «Любви к трем апельсинам» {306} Прокофьева); тем самым он интуицией предвосхищает теории Мейерхольда о танце как пантомимном языке оперы. Если что-либо и сближает Ершова с лучшими актерами МХАТа — это общие философско-этические предпосылки, вытекающие из идеалистической этики (типа мелкобуржуазной этики Достоевского); идеалистический пафос, жгучее сострадание к изображаемому герою, внутреннее оправдание его образа (Кутерьма — единственный живой человек, которому «сочувствуешь», среди иконописных ликов прочих персонажей «Китежа»). Но, в противоположность МХАТовским актерам, Ершову чужда будничность тона: он всегда приподнят, патетичен, праздничен… Это — подлинный актер музыкального театра.

### III

Мы подробно охарактеризовали наследие академической сцены в части репертуара. Лучшая часть его — Вагнеровский цикл — была бессмысленно разрушена шовинистическим тупоумием в первом же году империалистической бойни. Обратимся к постановочной стороне.

Когда-то, еще в XIX столетии, известный критик и композитор А. Н. Серов метко окрестил оперный спектакль «костюмированным концертом». Это определение целиком применимо к спектаклям Мариинского театра до появления В. Э. Мейерхольда (в 1907 г.). Актеры превосходно поют, но в игре не имеют метода и беспомощно комбинируют мелодраматически-ходульные штампы итальянских и французских певцов. Из заколдованного круга штампов вырываются лишь гениальные одиночки: Ершов, Шаляпин, предшественник его бас Федор Стравинский… Постановка сводится к разводу певцов по мизансценам и обучению несложным манерам хора и мимистов, да заботе о внешней зрелищной помпезности. Постановщик, как правило, исходит из либретто, игнорируя партитуру. Хор беспомощно топчется, неуклюже и наивно проделывает положенные передвижения, а затем застывает на сцене бесформенным клейстером. В изобразительной части царит принцип «обстановочности»: побольше пышности (пусть аляповатой), бутафории, фееричности, процессий, балов и т. д. Впрочем, к концу XIX века оскудевает и вырождается некогда блестящая культура феерических полетов, провалов, превращений на виду у зрителя, пиротехнических эффектов, машинерии, Декорации пишутся живописцами-ремесленниками — Бочаровым, Ламбиным и др. — далеко не для каждой новой оперы; обычно исходят от клише: «лес», «дворец в стиле ренессанс», «зловещая внутренность тюремной башни» и т. д. Правда, уже с начала XX в. декоративная живопись начинает обновляться. Так, например, в 1902 г. в Мариинский театр приглашается будущий сподвижник реформы Мейерхольда А. Я. Головин, делающий оформление «Ледяного дома», «Руслана и Людмилы», «Дон-Кихота», «Псковитянки», балета Корещенко «Волшебное зеркало». Этапом являются его декорации к «Кармен» (сезон 1907 – 1908 г.). Но при отсутствии настоящего режиссера один художник-декоратор еще не в состоянии обновить сценический стиль (если только он не сочетает в себе — подобно Александру Бенуа — функции режиссера и декоратора).

Немногим лучше обстояло дело и со сценическим воплощением Вагнеровского цикла. Вагнеровское глубокомыслие, питающееся модными философскими системами его времени — от Фейербаха до Шопенгауэра — парадоксальным и нелепым образом было одеваемо в бутафорские одежды оперной вампуки. Придворно-феодальная эстетика оперы, правда, уже порядком {307} подбитая и поистрепавшаяся, все еще рассматривала оперу преимущественно как развлекательный жанр, и произвести серьезную реформу была бессильна, да и не чувствовала в ней необходимости. Реформа осуществляется позже, когда после революции 1905 г. под давлением буржуазной интеллигенции на оперной сцене возникает новый стиль — импрессионизм. Проводником его в Мариинском театре явился В. Э. Мейерхольд.

## **{****308}** Глава третья В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм

### I

После революции 1905 г. среди значительной части буржуазной интеллигенции начинается отказ от революционных идей, общественных задач, «гражданских чувств», либерализма и т. д. в сторону индивидуализма, аморализма, эротических тенденций, богостроительства и идеализма. В философии господствуют идеалистические течения, преимущественно кантианского толка, либо вульгаризированное ницшеанство, понятое как метафизическая санкция мещанского лозунга «все дозволено», либо разного рода религиозно-мистические концепции, от сведенборгианства и Беме до казенного поповского православия, подновленного экс-марксистами типа С. Булгакова. Понемногу завоевывают симпатии Бергсон и — в меньшей мере — более трудный Эдмунд Гуссерль. Возникают попытки ревизовать марксизм, с изъятием из него диалектики и «дополнением» в виде эмпириокритицизма Маха и Авенариуса, Петцольда и Пирсона: в 1908 г. появляется пресловутый сборник «Очерки по философии марксизма», где объединились Базаров, Богданов, Луначарский, Берман (написавший специальную статью, посвященную «разгрому» диалектики), Гельфонд, Юшкевич, Суворов, — и который вызвал весной следующего 1909 г. громовый ответ В. И. Ленина в «Материализме и эмпириокритицизме».

Еще раньше в сборнике «Вехи», где объединились ренегаты от марксизма — Н. Бердяев, С. Булгаков — с профессорами от идеалистической философии и реакционными журналистами, — русская интеллигенция призывалась к покаянию, смирению, религиозной покорности, с многочисленными вариациями {309} на евангельскую тему: «блаженны нищие духом» или тему Достоевского: «смирись, гордый человек». Провозглашаются лозунги модернистского эстетизма, в литературе царит символизм, в живописи и музыке — импрессионизм. Реализм объявляется «зашедшим в тупик» и «упраздненным», МХАТ ставит Гамсуна, Леонида Андреева и Метерлинка в абстрактно-символических тонах, Мейерхольд создает систему «условного театра» у Комиссаржевской. «Бытовизму» объявлена беспощадная война.

Отход от реализма приводит к эстетической реабилитации оперно-балетного театра в глазах буржуазной интеллигенции. Ему вменяется в добродетель то, что раньше вносилось в обвинительный список: условности, ненатуральность, погружение в сказку, миф или историческую легенду, живописная праздничность, иллюзорность, частое отсутствие жизненно-психологических мотивировок и т. д. В оперной игре, — пишет Мейерхольд о Шаляпине — «всегда правда, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью, — это несколько разукрашенная правда искусства». Громадную роль в этом обращении буржуазной интеллигенции к оперно-балетному театру сыграл и культ музыки, столь распространенный у символистов («De la musique avant toute chose» Верлена, стремление к музыкальности стиха, к музыкальности интонации в условном театре, к зрительной передаче музыки — например, в живописных опытах Чурляниса и т. д.). При этом музыка трактовалась как чувственное, алогическое, внереальное искусство чистых ощущений и эмоций, либо как голос мистического «сверх‑я», («телефон для сообщения с потусторонним миром» по ироническому замечанию Ницше).

Однако эстетическое сознание буржуазной интеллигенции поколения символистов не может принять императорскую оперу в том виде, в каком она существовала в начале XX столетия. Оно тяготеет к декоративной живописи, но не в образе ремесленного профессионализма Ламбина, Левота, Шишкова или Бочарова, — а к новой живописи группы «Мира искусства». Оно стремится к музыке, но более изысканной, нежели запетые итальянские или французские оперы; пусть то будут Глюк, Вагнер, Мусоргский, создатели музыкальных трагедий, но не Верди или Мейербер. Наконец, оно стремится к сценическому стилю, а не бесстильному эпигонству, господствовавшему в игре актеров, обычно рутинной в духе второй половины XIX в., и в том, что с натяжкой можно назвать постановочной работой. Оно требует режиссера-новатора, который выступил бы с планами реконструкции оперного театра на базе идеологии этой буржуазной интеллигенции.

Таким режиссером оказался В. Э. Мейерхольд. Его четыре больших оперных постановки в Мариинском театре — «Тристан и Изольда» Вагнера (худ. А. К. Шервашидзе, премьера 30 октября 1909 г.), «Орфей и Эвридика» Глюка (балетмейстер М. М. Фокин, художник А. Я. Головин; премьера — 21 октября 1911 г.), «Электра» Рихарда Штрауса (худ. А. Я. Головин, премьера — 18 февраля 1913 г.), и «Каменный гость» Даргомыжского (худ. А. Я. Головин, премьера 27 января 1917 г.) — эти четыре спектакля являются вехами развития импрессионизма в русском оперном театре, реконструируя его в плане идеологии эстетствующей верхушки буржуазной интеллигенции эпохи империализма. Мы умышленно опустили пятую (по порядку — вторую) оперную постановку В. Э. Мейерхольда в Мариинском театре — возобновление «Бориса Годунова» Мусоргского с Шаляпиным в заглавной роли (худ. А. Я. Головин, премьера — 6 января 1911 г.), так как спектакль этот был сделан на скорую руку и к тому же использовал работу Головина, осуществленную им для русского оперного сезона в Париже, где «Борис» шел {310} в постановке А. А. Санина; иными словами, Мейерхольд был связан чужой трактовкой и лишь в массовых сценах создал нечто отличное от Санина, не раздробляя толпу в индивидуально-психологическом плане, но объединяя ее в обобщенные типовые группы — калик перехожих, бояр и т. д. Таким образом, «Борис Годунов» существенным этапом в оперной реформе Мейерхольда не явился.

Итак, магистралью оперных работ В. Э. Мейерхольда были четыре постановки (из коих три осуществлены совместно с постоянным соратником Мейерхольда в императорских театрах А. Я. Головиным), последовательно проводящие в оперной инсценировке принципы импрессионизма.

Уже первая постановка Мейерхольда в Мариинском театре — «Тристан и Изольда» Вагнера — рельефно показывает основные линии его оперной реформы. Не случайно, что объектом ее становится именно «Тристан». Он явился не только простым продолжением давно начатого Вагнеровского цикла, но и переломным моментом в нем, вносящим некое новое качество. Из всего Вагнеровского наследия «Тристан» с его пряной, отравленной буддийско-эротической атмосферой, с его идеей о небытии, нирване, в которой навеки сливаются исступленные души средневековых любовников, с его философскими раздумьями, теснее, чем где-либо соприкасающимися с Шопенгауэром, с его утонченной гармонической тканью, начиная с знаменитых аккордов вступления, как бы истаивающих в болезненном тумане, с его задержаниями и хроматизмами, — этот «Тристан» оказался необычайно «своим» в окружении русского символизма.

«Новый театр снова тяготеете началу динамическому, — писал философский вождь символистов Вяч. Иванов: не таково ли Вагнерово действо о Тристане и Изольде, где лики любящих возникают в конвульсиях трагической страсти, из воли темного хаоса, всемирного Мэона (“μή όν” — по-гречески “не сущее”, небытие. *И. С*.), чтобы снова поникнуть и истаять в нем, платя, как индивидуумы, по слову древнего Анаксимандра, своею гибелью искупительное возмездие за самое возникновение свое, — так что ничего более не остается перед потерянным взором соглядатая их судеб, кроме беспредельного пурпурового океана неугомонной мировой Воли и неистомного мирового Страдания»[[313]](#footnote-314). Рождение («возникновение» в приведенной цитате), эротический акт и смерть — таковы биологические категории, возведенные до ранга метафизических, которыми оперирует Вяч. Иванов. «Мировая воля» из того же пассажа — термин знакомый по Шопенгауэру: слепая субстанция мировой жизни.

Для значительной части буржуазной интеллигенции, испытавшей не только политическое, но и моральное поражение в 1905 г., откатившейся от общественных проблем в сторону разнохарактерного индивидуализма (мистического, анархического, эротического, какого-нибудь иного, в данном случае это все равно), это гипостазирование биологических категорий, фетишизация их — в высшей степени характерны. Воспевание взаимно сопряженных эротики и смерти мы встретим и у Валерия Брюсова и в сонетах того же Вяч. Иванова; опустившись в бульварную литературу, — даже у Арцыбашева, в романах которого сангвиническим самцам всегда «диалектически» противопоставлены леденеющие от предсмертного ужаса чахоточные самоубийцы. Но это уже ополоски темы, ее крайняя (хотя и социологически характерная) вульгаризация. Во всяком случае «тристанизм» оказался удачной проблемой эпохи; это становится очевидным хотя бы из того, что несколько месяцев {311} спустя после Вагнеровской премьеры тот же Мейерхольд в Александринском театре ставит пьесу на ту же тему — драму немецкого импрессиониста Эрнста Харта «Шут Тантрис» в переводе, проредактированном Вяч. Ивановым и М. Кузминым. Впрочем, тема о Тристане у Харта модернизирована еще в большей мере, нежели, Плавтовский «Амфитрион» у Клейста.

Мейерхольд приступил к «Тристану» с богатым опытом работы в области символического и условного театра (в театре В. Ф. Комиссаржевской, в Доме интермедий и др.) и с последовательной программой. Ее изложение мы встретим в лекции, прочитанной им в ноябре 1909 г. и позже вошедшей в сборник его статей «О театре» под заглавием: «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 г.». К этому теоретическому опыту Мейерхольд подошел, как явствует из приложенной библиографии использованных трудов, после длительного штудирования как самого Вагнера в его литературных работах, так и его комментаторов филолога-германиста Гольтера (специально по вопросу о «Тристане») и Чемберлена и Лиштанберже (в плане общей концепции.). Упомянуты в библиографии и принципиальные работы по реформе театра оперы и, в частности, вышедшие в Германии и действительно оказавшие большое влияние на русскую театральную мысль и практику: «Revolution des Theaters» руководителя Мюнхенского Художественного театра режиссера Георга Фукса (1909 г.; русский перевод — 1911 г.), «Die Musik und die Inszenierung» — в свое время нашумевшая книга Адольфа Аппиа (1899), популярная в России книга Гордона Крэга «The Art of the Theatre» и, наконец, «Oper und Szene» известного немецкого режиссера и теоретика Карла Гагемана (1905 г.). Все названные авторы отходят от натурализма в сторону импрессионизма, «ре-театрализации театра» и т. п., все ориентируются на идеалистическую эстетику. Пожалуй, наибольшее влияние на данном этапе оказывает на Мейерхольда Георг Фукс.

### II

Основной предпосылкой оперной теории и практической реформы для В. Э. Мейерхольда является положение, согласно которому режиссер и актер оперного театра должны исходить не из либретто, не из литературного сюжета, но из партитуры. Сущность и смысл оперы заключены в ее музыке.

«Драматическая концепция музыкальных драм, — пишет В. Э. Мейерхольд, — чтобы начать жить, не может миновать сферы музыкальной, тем самым они во власти таинственного мира наших чувствований, ибо мир нашей души в силах проявить себя лишь через музыку и, наоборот, одна только музыка в силах во всей полноте выявить мир души. Черпая свое творчество из недр музыки, конкретный образ этого творчества автор музыкальной драмы оживляет в *слове* и *тоне*, и так возникает партитура — словесно-музыкальный текст… Аппиа (“Die Musik und die Inszenierung”) не видит возможности прийти к драматической концепции иначе, как сначала повернув себя в мир эмоций, в музыкальную сферу»[[314]](#footnote-315).

Эта концепция музыки, как субстанции действия, метафизически обосновывающей поступки и состояния героев, вообще говоря, не нова. Ее вобрал уже готовою в свои философско-эстетические опыты Вяч. Иванов (большинство статей о символизме, театре и трагедии в сборниках «По звездам» и «Борозды и межи»). Русский символизм унаследовал ее от ранней книги Ницше {312} «Рождение трагедии из духа музыки» (1870 – 1871), где с исключительной экспрессией и блеском дана (разумеется, идеалистическая) диалектика аполлинического и дионисийского начал, сыгравшая столь значительную роль в философско-эстетических умозрениях эпохи империализма, и где сценическое действие толкуется как аполлиническое сновидение, возникающее из дионисийского океана музыки. Эта концепция, связанная с филологической античностью в значительной мере номенклатурно (Дионис из «Рождение трагедии» столь же восходит к исторической Элладе, как ницшевский Заратустра к археологической зендско-иранской культуре), в свою очередь ориентируется на философию музыки Шопенгауэра, изложенную в третьем томе «Мира как воли и представления» и являющуюся как бы сгущением и систематизацией музыкально-философских воззрений немецких романтиков.

Философия музыки Шопенгауэра является органическим звеном его пессимистической метафизики, этого наиболее яркого философского выражения моральной депрессии романтиков у мелкобуржуазной интеллигенции после Венского конгресса; популярность себе она завоевывает, после тридцатилетнего слишком замалчивания ее, в годы, последовавшие за политическими неудачами немецкой буржуазии в 1848 – 49 гг. и окончательные распадом правого гегельянства.

В основу мирового процесса, как известно, Шопенгауэр полагает слепую иррациональную волю к жизни. Дадим слово самому Шопенгауэру: «Адекватной объективацией воли служат идеи (в Платоновском смысле); вызвать познание этих идей путем изображения отдельных вещей (ибо такими все же являются все художественные произведения), — что возможно лишь при соответственной перемене в познающем субъекте, — вот цель всех других искусств. Все они таким образом объективируют волю лишь косвенно, — именно, при посредстве идей; и так как наш мир не что иное, как проявление идей во множественности, посредством вступления в principium individuationis (т. е. форму познания, возможного для индивидуума как такового), то музыка, не касаясь идей, будучи совершенно независима и от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было, — чего о других искусствах сказать нельзя. Музыка — это *непосредственная* объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, умноженное проявление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектностью которой служат и идеи: вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе. Но так как и в идеях и в музыке объективируется тем не менее одна и та же воля (только совершенно различным образом в каждой из этих областей), то между музыкой и идеями, проявлением которых во множественности и несовершенстве служит видимый мир, — несомненно существует, правда, совсем не непосредственное сходство, но все же параллелизм, аналогия»[[315]](#footnote-316).

Мы умышленно задержались на этом длинном отрывке, ибо мысль Шопенгауэра о музыке как непосредственном выражении мировой субстанции становится основой не только оперных реформ Мейерхольда, но и ряда других аналогичных явлений театрального импрессионизма. «Музыку» танцует Айседора Дункан, пластическими движениями «раскрывая» ее глубокий {313} смысл. Музыку «расшифровывает» в зрительных образах Фокин, подобно Мейерхольду также исходящий из партитуры. В музыке ищут уже не только тональную и ритмическую опору для театрального действия, но глубочайший внутренний смысл, отраженным светом которого и должно быть то, что происходит на сцене. Зрительный образ — лишь пластический комментарий звуковой субстанции. При этом музыка понимается как некое иррациональное, алогическое единство, несравненно более древнее и глубокое, нежели мир человеческих понятий. «Гениально построенная музыка, — пишет Мейерхольд о “Тристане”, — погружает слушателя в тот мир грез, где немыслима никакая мозговая работа»[[316]](#footnote-317).

В этом признании за музыкой ведущей роли в оперно-балетном спектакле были свои положительные моменты; оперные режиссеры и балетмейстеры XIX столетия безусловно недооценивали ее организующую силу, исходя узко-интеллектуалистически из либретто, в большинстве случаев художественно менее добросовестного, нежели партитура. Однако, музыка понималась чисто идеалистически: не как исторически изменяющаяся форма классовой идеологии, но как метафизическая субстанция. Отсюда субъективный индивидуализм в ее истолковании, приводящий порой к необузданному произволу. Впрочем, такая концепция музыки как мистического голоса хаотической «мировой души» вполне соответствовала эстетическому пессимизму русской буржуазной интеллигенции 1910‑х годов.

В основе музыки лежит ритм. Поэтому актерская пантомима в опере должна быть строго ритмизована. В пантомиме «каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), — как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля, — точно предопределены музыкой, модификацией ее темпов, ее модуляций, вообще — ее рисунком. В пантомиме ритмы движения, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки; и только при достижении этой слитности ритма, представляемого на сцене, с ритмом музыки пантомима может считаться идеально выполненной на сцене» — пишет Мейерхольд[[317]](#footnote-318).

И дальше он задает вопрос: «Почему же оперные артисты в движениях своих и жестах не следуют с математической точностью темпу музыки — тоническому рисунку партитуры? Разве прибавленное пантомимным артистам пение меняет существующее в пантомиме взаимоотношение между музыкой и инсценировкой?.. Происходит же это, я думаю, оттого, что игру свою оперный артист создает преимущественно в плане материала, извлеченного им не из партитуры, но из либретто»[[318]](#footnote-319).

Поэтому, по мнению Мейерхольда, игра оперного актера должна строиться не на натуралистическом жесте, но на условном, пластическом и ритмическом. «Партитура, предписывающая определенный жест, освобождает актера музыкальной драмы от подчинения произволу личного темперамента. Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка»[[319]](#footnote-320). Оперный актер должен телесно тренировать себя. Высшей же формой телесного языка является танец. «Танец для нашего тела — то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращавшаяся к содействию познания, форма»[[320]](#footnote-321). И дальше: «Музыкальную драму Рих. Вагнер {314} определил как “симфонию, которая становится видимой, которая уясняется в видимости и понятном действии” (ersichtlichgewordene Thaten der Musik). “Симфония же для Вагнера ценна заключенной в ней танцевальной основой…” Итак, видимое и понятное действие, — а его выявляет актер, — есть действие танца», и «оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера»[[321]](#footnote-322). Мейерхольд указывает на М. М. Фокина, который кажется ему «идеальным балетмейстером новой школы».

Таким образом оперный спектакль начинает тяготеть к синтетическому действию, где сливаются музыка, поэтический жест, танец и декоративная картина. Режиссер работает в полном сотрудничестве с балетмейстером и художником (наиболее яркий пример такого сотрудничества — «Орфей» Глюка, где Мейерхольд, Фокин и Головин органически срослись). Уже Вагнер зовет художника в театр не для одной живописи, но для режиссуры. А так как актеры на оперной сцене должны размещаться в пластических, скульптурных позах и группах, то художник, помимо ландшафтной или иной живописи на заднем плане, должен создавать лепные пратикабли-рельефы, которые позволяют актеру прикасаться к ним, не вызывая неприятного впечатления от контраста трехмерного тела актера и двухмерного измерения декораций, и служат как бы пьедесталом для скульптуры. Опыт этих пратикаблей-рельефов Мейерхольд заимствовал у Фукса, употреблявшего их в Мюнхенском Художественном театре, и применил их уже в «Тристане». Таким образом в синтетическое действие музыкального спектакля должны быть введены новые участники — Скульптор и архитектор.

Таковы общие контуры оперной эстетики Мейерхольда. В целом — музыкальный театр резко противопоставлен бытовому и строится на принципе «театральной», а не «жизненной» правды. Танцевальная пантомима в опере окончательно убивает возможность приближения действия к натурализму. «Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя — зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят»[[322]](#footnote-323).

Задержимся немного на идее «синтетического спектакля». Это одна из характернейших проблем импрессионизма вообще. Попытка построить произведение искусства на чистом ощущении или впечатлении (основной тезис импрессионизма) скоро приводит к необходимости комбинировать ощущения разного порядка. Французские композиторы-импрессионисты пытаются передавать звуками чисто-оптические впечатления («девушка с волосами цвета льна», «брызги воды») либо полуоптические-полуакустические («звон колоколов через листву»); Римского-Корсакова, Скрябина занимают вопросы цветного слуха (в свое время не интересовавшие ни Моцарта ни Бетховена); Скрябин дополняет партитуру «Прометея» пресловутой «световой» строкой и мечтает о симфонии запахов; Чурлянис рисует музыку; поэты интересуются не столько смысловой нагрузкой стиха, сколько его «музыкальностью» и т. д. В описываемые годы в синтетическом искусстве видели высшую форму искусства вообще. Однако эта идея (как и другая, родственная ей — религиозного синкретизма) обычно появляется среди пресыщенной, эпигонской, клонящейся к упадку цивилизации, в эпохи александринизма, декадентства и т. д.

{315} Развертывая принципы условного театра, оперная эстетика Мейерхольда, воплощаясь в практику, будет тяготеть, очевидно, не к реалистическим операм, но к сюжетам из мифологии, легендарной истории, хронологически отдаленным, а потому экзотически воспринимающимся эпохам и т. д. Кельтские предания и средневековый роман («Тристан»), стилизованная античность («Орфей»), с налетом крито-микенской археологии («Электра»), наконец, красочная маскарадная Испания, отнюдь не этнографическая, даже не обычно ренессансная, но взятая в ракурсе романтической стилизации 1830‑х годов, Испания, вымышленная Пушкиным и Мериме («Каменный гость»), — вот где локализуется действие основных оперных постановок Мейерхольда. Не характерно ли: единственный раз, когда Мейерхольд на Мариинской сцене берется за реалистическое произведение — трагедию Мусоргского «Борис Годунов» — он пасует, ибо в Мусоргском романтическая стилизация неуместна и условные принципы теряют убедительность.

Отсюда рождается концепция мифа как оперной темы. Не действительно существующее (или существовавшее), но вымышленное поэтом, не реальность, но миф, «творимая легенда» подлежит воплощению в музыкальном театре. С легкой руки Брюсова, Белого, Сологуба, особенно Вяч. Иванова, слова «миф», «мифологема», «мифотворчество» не сходят с уст теоретиков символизма. «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество»[[323]](#footnote-324). Со времен Шеллинга никогда о мифе не писали столь много и глубокомысленно, как около 1910 г. Из мифа должна родиться новая трагедия, циклически повторяя пути античности. Далее: в тисках болезненно сознаваемого символистами кризиса индивидуализма миф соблазняет своим сверхиндивидуальным, «народным» происхождением. Мейерхольд цитирует Вагнеровского комментатора Лиштанберже: «мифы *не носят* на себе клейма строго определенной исторической эпохи (подчеркнуто всюду Мейерхольдом. *И. С*.); дела, о которых они повествуют, совершаются где-то очень далеко, в умершем прошлом; герои, которых они воспевают, *слишком просты и легки для изображения на сцене*, они живут уже в воображении народа, который создал их, и *достаточно нескольких определенных штрихов*, чтобы вызвать их; их чувствования — произвольные, элементарные эмоции, некогда волновавшие человеческое сердце; это все — души совсем *юные, примитивные*, носящие в самих себе принцип действия, у которых нет ни наследственных предрассудков, ни условных мнений. Вот какие герои, какие повествования годятся для драматургов» (речь идет о драматургах музыкального театра)[[324]](#footnote-325).

Стоит ли доказывать, что ни Орфей, ни Тристан, ни Клитемнестра с Эгисфом, ни даже покоритель сердец из Севильи не были близки русскому «народному сознанию» и что вся эта концепция мифа отдает кабинетным интеллектуализмом! Ее реальная функция была другая: оправдать отход музыкального театра от действительности, от гримас отечественного российского быта, от сознания неотвратимо надвигающейся несмотря на 1905 г. (вернее — благодаря 1905 г.) социальной катастрофы. Такова была позиция значительной части буржуазно-дворянской интеллигенции в описываемый период. «Народность» мифа (его «демотичность» — характерный неологизм Вяч. Иванова) как бы страховала эту интеллигенцию от внутренних упреков {316} в ренегатстве перед «народом»: дело, мол, не менее важное, нежели политическая борьба, — ведь создается большое «освобождающее», «демотическое» искусство! По существу же мы вновь встречаемся с типичной подстановкой эстетических проблем вместо социально-политических.

### III

Мейерхольд был реформатором, но не революционером в опере. Он не разрушил концепцию XVIII – XIX вв.: опера — сказка, историческая легенда; оперная сцена — иллюзорный мир. Мейерхольд лишь упорядочил и социально переадресовал оперу: она стала сказкой для взрослых и, филологически образованных интеллигентов, для чего были мобилизованы Вагнер и теории символистов; она превратилась в полный недосказанного глубокомыслия миф, утеряла подчас аляповатую примитивность, из «наивной» (по Шиллеровой терминологии) стала «сентиментальной». Но старые атрибуты ренессансной оперной эстетики — «сказочность», «иллюзорность», «зрелищность» — остались незыблемыми. Модернизовали лишь их философский фундамент.

Изменился зато характер зрелища. Внедрение на императорскую сцену художников группы «Мира искусства», начатое в начале века по инициативе Теляковского, нашло свой кульминационный пункт в блестящей совместной работе А. Я. Головина и В. Э. Мейерхольда. Уже первая их общая оперная постановка — «Орфей» Глюка — вызвала всеобщие восторги по адресу живописи Головина. Два занавеса, — малиновый с серебром и другой, с малиновыми полями, украшенными перламутровой инкрустацией, и песочно-серой серединой, расшитой кружевными арабесками, — отделяли друг от друга сценические картины. Наибольший успех имел второй акт: преисподняя с танцами фурий, мастерски поставленными М. М. Фокиным (третьим равноправным автором постановки) и Элизиум блаженных теней. — «Как увлекательна своей бурной страстностью пляска фурий в подземном царстве! Эти фурии сначала кажутся вросшими в дикие скалы и утесы, окружающие берега мрачного Стикса. Они ползут со всех сторон, эти ожившие каменные глыбы; чудовища заполняют всю сцену, исступленно вытягивая свои длинные, гибкие, змеящиеся руки, — руки, зовущие к танцу, влекущие за собой тела, что переплетаются в адском плясе, громоздятся друг на друга, внезапно вспыхивают языками фиолетового пламени на акцентируемых аккордах оркестра и тотчас рассыпаются мелкими искрами движений на фоне дробных фигурации» (из рецензии В. Г. Каратыгина). А дальше — «момент, когда после мрака преисподней (впрочем, недостаточного) наступает рассвет и видишь под блеклым белеющим небом нескончаемые, прекрасно печальные леса, в которых живут тени праведных, — этот момент принадлежит к самым волшебным из всех мною виденных» (Александр Бенуа).

Постановка «Орфея» Мейерхольдом, Головиным и Фокиным имела из всех оперных работ Мейерхольда наибольший успех и может считаться показательной для русского оперного импрессионизма. Удаление действия в античность, но не археологическую, а идеализованную, пластическую в Винкельмановском смысле, слегка преломленную сквозь XVIII век французской большой оперы или лирики Андре Шенье. Последовательное проведение принципа синтетического действия на танцевальной основе, вследствие чего роль балетмейстера органически срастается с ролью режиссера, — не только в неистовых плясках фурий или элегических хороводах блаженных {317} теней, но и в скульптурных позах оперных протагонистов, в воздетых руках, в ритуале погребения Эвридики, в заключительной сцене. Сюжет Глюка углублен в философско-мистическом плане; ему приданы элементы статуарного священнодействия, «обрядового чередования символических формул». Приведем характерные строки отзыва М. Кузмина по поводу одного из последующих возобновлений «Орфея» уже в годы военного коммунизма: «Опера распадается на три части, соответствующие ее трем действиям. Первое: плач об Эвридике вроде панихиды, надгробные хоры, чередующиеся с погребальными пантомимами и заключающиеся пением Орфея. Второе действие — обычные мистические мытарства, масонские испытания, род Дантовской поэмы — в первой своей части построено антифонно, т. е. в виде правильного чередования хоров, песни Орфея и танца фурий, затем переход, вроде чистилища, и, наконец, рощи блаженных. Последний акт заключает в себе небольшое лирическое действие и апофеоз. И вместе с тем это не оратория, предназначенная для исполнения в концерте: “Орфей” требует сцены, декораций, движения и действия, но всего этого в каком-то минимальном количестве. Погребальная, загробная, полусонная атмосфера застилает и туманит все явления, блаженная дремота теней распространяется на нежные звуки, и чувствуешь себя наполовину живым, наполовину мертвым, скорбно и благородно»[[325]](#footnote-326). Дальше тот же автор называет «Орфея» театром «хороводным, пасторальным и литургическим».

Мы процитировали эти строки не для характеристики композитора XVIII в., — Глюк в них слишком модернизован ссылками на Данте и философско-религиозной терминологией в духе символистов, — но как характерное свидетельство, что видели и чем восхищались современники в постановке Мейерхольда, каким идеологическим запросам она отвечала и в какую социально-философскую традицию входила. Опера Глюка воспринималась как сакральный миф, доступный чуть ли не теософско-оккультной расшифровке. В исторической же последовательности Глюка (с значительно большими уже основаниями) рассматривали как предшественника Вагнера на пути мифологической музыкальной драмы.

Несколько иной принцип был положен Мейерхольдом в основу постановок «Тристана» и «Электры». Если в «Орфее» господствовала античность в идеализированном абстрактном виде, то в «Тристане» и «Электре» был проведен принцип исторической локализации. «Тристан» трактован в обстановке и костюмах Франции XIII века, т. е. в тонах исторического средневековья, «Электра» — в тонах Греции крито-микенского периода. На сцену извлекались археологические памятники, консультантом по постановке «Электры» приглашен был специалист по эгейской эпохе Б. Л. Богаевский, по глиняным дощечкам восстанавливались фасады домов, по фрескам из «Hagia triada» — постаменты; на сцене фигурировали заимствования из архитектуры Кносского тронного зала или лестницы Аэстского дворца. Традиционная античность была таким образом разрушена. Равным образом, оформление «Тристана» строилось на основе использования средневековых французских миниатюр.

Однако было бы вовсе неправильным истолковать эти постановки как определяемые стилем исторического натурализма. Сам Мейерхольд предлагает другое объяснение: не натурализм, но конкретный символизм. «Почему, раз в пьесе есть символы, — полемизирует он по поводу “Тристана” с Александром Бенуа, — непременно необходимо, чтобы покрой платьев был {318} выдуман и чтобы корабли (речь идет о корабле из I действия “Тристана”) не был похож на корабль XIII века? Вещь не исключает символа; как раз наоборот: быт, углубляясь, сам себя уничтожает как быт; иначе говоря: быт, становясь сверхнатуральным, становится символом. Самый натуральный корабль XIII века, если его вещественность довеществлена художником до той крайней натуральности, когда можно уже сказать: здесь подражание природе прошло путь вымысла (Сезанн), — самый натуральный корабль становится более символическим, чем тот корабль, который станут представлять символическим, когда его облик совсем не связан с натурой»[[326]](#footnote-327). Так своеобразно в театральной практике Мейерхольда претворяется лозунг Вяч. Иванова «de realibus ad realiora» («от реального к реальнейшему»). Высшая реальность, диалектически вобравшая в себя свою вещность, есть символ. Впрочем, надо полагать, в этом обращении к археологии были и другие причины, исходившие от художника и его живописных задач. Мало известные станицы истории, не заштампованные «костюмными» пьесами, могли дать возможность новых, необычных цветовых пятен, экзотических ощущений и т. п. «Варварские» эпохи истории вообще часто служили резервуаром для империалистического искусства (параллель из музыки — скифство «Весны священной» Стравинского и «Скифской сюиты» Прокофьева). Речь шла именно не о вскрытии движущих сил той или иной стадии исторического процесса, но о новых комплексах острых ощущений, вызываемых у высоко цивилизованного, пресыщенного капиталистически-городской действительностью буржуазного интеллигента от прикасания к древнейшим пластам исторических культур прошлого (тема, наиболее ярко поставленная в «Мертвом городе» Габриэля Д’Аннунцио). После идеализованной, хорошо знакомой среднему интеллигенту античности «Орфея» парадоксально острой и новой выглядела эгейская, доэллинская культура пелазгов в «Электре»: причудливо странными казались все эти двойные секиры, синие сарафаны кринолином с красными позументами у прислужниц Атридов, краснокожие рабы со светящимися плошками в руках, движения которых позже переходят в зловещий факельный танец, протагонисты трагедии, движущиеся «в профиль» по барельефному принципу и т. д. Необычной казалась и живопись фона: небо «черное, с инкрустациями желтого мрамора». В архаическом же плане была осуществлена архитектурная декорация: серые каменные ступени, спускающиеся к рампе, украшенные кровавыми секирами (как бы символическое напоминание об убийстве Агамемнона) и черными с золотом светильниками. Консультант постановки Б. Л. Богаевский так описывает декорацию: «справа от зрителей находится здание, в главном помещении которого стоит трон из белого камня. Рядом с тронным залом, опустелым после убиения Агамемнона, несколько ступеней ведут к площадке, откуда двери выходят во внутренние покои высокого здания с простой террасой. Фасад его украшен мотивами, передающими каменную кладку и выступающие концы круглых деревянных балок. Слева от этого здания находится двухэтажная постройка с низкой дверью. Вверху здания расположена терраса с балюстрадой и деревянными Эгейскими колоннами, прототипом будущих дорийских; в их капители воткнуты небольшие секиры, а перед ними висят, в виде украшения, нити крупных цветных бус. Верх здания уставлен по краям излюбленными эгейскими предметами в форме рогов быка, животного, почитающегося священным»[[327]](#footnote-328).

{319} Подобная архаизация не вытекала ни из музыки Рихарда Штрауса, правда, жесткой, суровой, действительно трагической, ни, подавно, из модернизованного либретто Гофмансталя с почти эпилептической героиней. Она была приемом-самоцелью. Это не могло укрыться от критики. «Со сцены веяло археологией, а из оркестра неслись вопли, крики, стоны, в судорогах корчилась растерзанная душа композитора, неврастеника-импрессиониста самой новейшей формации. Контраст получился разительный» — писал после премьеры В. Каратыгин. Действительно, в «Электре» рельефно обозначилось одно из основных противоречий импрессионистского театра: противоречие между режиссером, субъективно истолковывающим в своей экспозиции партитуру, — и художником, которому статуарно-зрелищный принцип оперной инсценировки дает возможность сыграть — часто в ущерб режиссеру, певцам и самой музыке — ведущую роль. Ибо в эту эпоху художники Бакст, Анисфельд, Судейкин, Рерих и мн. др. устремились на сцену не только из влечения к театральности, но и чисто живописной «тоски по фреске» (И. Грабарь).

Работа с оперными певцами и хором определялась для Мейерхольда принципами условного музыкального театра, о которых мы говорили выше. Отсутствие натуралистической повадки и интонаций; вышелушивание всех элементов как бытовизма, так и итальянского маньеризма; статуарность поз; неторопливая ритмизованная пантомима, в пределе переходящая в танец; скульптурный, тщательно дозированный жест; ритм, угадываемый не только в движениях, но и в застывшей неподвижности; хор не дробится по мейнингенской выучке, не индивидуализируется, лишен натуралистической суетливости; он разбит на стилизованные скульптурные группы, лишь внезапно — в великолепном контрасте — приводимые в быстрое взволнованное движение, впрочем, ритмическое даже в беге. Таковы фурии в «Орфее», выбег рабов со светильниками в «Электре». В «Тристане» Мейерхольдом акцентируется внутренняя сила Вагнеровского жеста: Тристан, закрывающий Изольду пурпуровым плащом; группа воинов с Мелотом во главе, зловеще застывшая и готовая каждую минуту броситься на несчастных любовников (конец II акта); верный Курвенал, один защищающий мост против целого отряда, и т. д. В первом акте — сцене на корабле — Мейерхольд не дает обычной натуралистической беготни и возни матросов на палубе и канатах; вместо этого — живая картина: полуденная жара, общая истома, как бы аккомпанирующая изнемогающим от любовной страсти героям.

Последней оперной постановкой Мейерхольда на Мариинской сцене явился осуществленный почти накануне Февральской революции «Каменный гость» Даргомыжского (премьера 27 января 1917 г.)

Опера эта занимает в истории русской музыки особое место: с одной стороны, по тщательной работе в речитативах, по верности музыкальных интонаций Пушкинскому тексту, по своеобразному музыкальному реализму («я не намерен низводить музыку до забавы. Хочу — чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды», — писал Даргомыжский). По строгости и лаконизму письма «Каменный гость» как бы является русским аналогом флорентийского «stilo rappresentativo» и попадает в традицию Пери — Монтеверди — Люлли — Глюка.

С другой стороны, изысканнейшие гармонические и мелодические обороты, задержания, параллельные трезвучия, знаменитая целотонная последовательность, замечательно передающая ужас перед ожившей статуей командора, — сближает эту оперу с письмом импрессионистов. Камерный {320} характер «Каменного гостя» (без хора, с участием немногочисленных персонажей) дал возможность Мейерхольду и Головину сконцентрировать действие на просцениуме и небольшой основной сцене отграниченной порталом от неиспользованного пространства Мариинской сцены. Испания не воспроизводилась путем реалистического подражания, но была дана сквозь призму романтической стилизации. Символические связи героев были акцентированы.

«Считая, что Лаура и Донна Анна есть только разные мысли одной эротической сущности, Мейерхольд подчеркнул эту мысль единством планировок обеих женских комнат, причем комната Лауры была вся убрана цветами, а комната Донны Анны была затянута в черный бархат, окаймленный серебром. Статуя командора в третьей картине была поставлена в профиль, и это давало особый страшный эффект, когда Лепорелло звал статую на ужин. Наконец, самое появление статуи в четвертой картине Мейерхольд поставил так, чтобы у зрителя получилось нарастание ужаса. Для этого был сделан длинный коридор, уходящий в глубину по целому ряду ступеней. Фигура командора появлялась в глубине и двигалась в публику en face. Чтобы еще больше оттенить беспощадную сосредоточенность статуи, Мейерхольд мизансценировал предшествующий явлению командора выбег Дон Жуана в виде неверных трепетных зигзагов»[[328]](#footnote-329).

И здесь Мейерхольд остался верен принципам импрессионистского оперного театра, разрешая «Каменного гостя» как трагический маскарад на фоне условной Испании, сотканной из мечтаний романтических поэтов Франции и России, где неразрывно сплелись эротическая страсть, балаганное шутовство и леденящий душу страх смерти.

### IV

Постановки Мейерхольда просуществовали на Мариинской сцене сравнительно недолго. «Электра», испугав ошеломляющей новизной своего музыкального языка, продержалась лишь несколько представлений. «Тристан» был ликвидирован вместе во всем вагнеровским циклом в начале империалистической войны. «Каменный гость» также сошел с афиш довольно скоро после Февральской революции (чему причиной отчасти была смерть И. А. Алчевского — первоклассного Дон-Жуана). Наиболее долговечным оказался «Орфей», неоднократно возобновлявшийся в годы военного коммунизма.

Однако относительная краткость сценического бытия оперных постановок Мейерхольда не должна умалить их громадного исторического значения. Не разрушая в целом концепцию придворного оперного спектакля, Мейерхольд сумел так перестроить и переакцентировать все его элементы, что тем самым сыграл решающую роль в освоении его значительной частью буржуазной интеллигенции предвоенного времени. Правда, то была не передовая мелкобуржуазная или деклассированная интеллигенция, не прекращавшая и после 1906 г. легальной или подпольной политической борьбы и, разумеется, не имевшая ни возможности, ни времени, ни идеологической потребности в освоении тогдашнего оперно-балетного театра. Мейерхольд ориентировался на круги рантьерской, капиталистической интеллигенции и примыкавшей к ней части мелкобуржуазной и дворянской, ориентировался {321} на русский эстетизм, на филологическую культуру, на кружки символистов. Именно адресуясь к этим группам буржуазии, Мейерхольд наряжал сказочное оперное либретто в импозантные одежды глубокомысленного мифа, ослеплял зрителей Головинской живописью, заставил их забыть казенные декорации учеников Гельцера и Левота, насаждал принципы условного театра, культивировал «театральную правду» вместо «жизненной».

Еще более существенно то обстоятельство, что Мейерхольд первый пытался построить эстетику оперной инсценировки, исходя из специфики музыкального театра. Эта эстетика, как мы видели, оказалась идеалистической; предпосылки ее восходили к метафизике музыки Шопенгауэра. Музыка понималась как стихийная алогическая субстанция, а не особая диалектически развивающаяся форма классовой идеологической практики.

Поэтому проблема *реалистического* музыкального театра (что никоим образом не следует смешивать с натурализмом в инсценировке либретто в духе театра Музыкальной драмы), проблема реалистического (а не символического) музыкального образа осталась для Мейерхольда на данном этапе не только не разрешенной, а даже не поставленной. Оно и понятно. Решить ее можно, только исходя из предпосылок диалектического материализма, и практическое осуществление реалистического музыкального театра во всей полноте еще предстоит советской оперной сцене.

Как бы то ни было, заслугой Мейерхольда остается именно попытка уяснить специфику музыкального театра и режиссировать спектакль, исходя из этой специфики.

В этом отношении, с учетом идеалистического коэффициента, у Мейерхольда многому могут научиться современные оперные режиссеры. И поныне огромное большинство наших оперных режиссеров инсценирует лишь либретто, игнорируя музыку или беспомощно топчась вокруг нее и не зная, как к ней подойти. Опыт оперного Мейерхольда тут может многому помочь. Только этот опыт тоже нужно «поставить с головы на ноги».

Само собой разумеется, Мейерхольд — оперный режиссер, главный участник буржуазной реконструкции императорского оперно-балетного театра — лишь один из моментов творческого становления гениального мастера. «Преодоление» эмпирической реальности, уход в иллюзорный мир, погружение в миф, замена политики «эстетикой» (что, разумеется, тоже было своего рода политикой буржуазной интеллигенции десятых годов), — все это оставлено Мейерхольдом позади, как и философия «трагического балагана» и маска доктора Дапертутто. Но в период 1910 – 1917 гг. оперная линия Мейерхольда была одной из ведущих. Можно рассматривать даже «Маскарад» — этот кульминационный пункт русского театрального импрессионизма — как «оперу без музыки», где, однако, сохранены основные принципы построения парадного оперного зрелища. Своеобразные рецидивы оптической, зрелищной оперности можно отыскать и в «Ревизоре» и в «Горе уму», где вообще частично возрождены — хотя и транспонированы в экспрессионистскую тональность — отдельные приемы Мейерхольда-импрессиониста.

Более важно другое: музыкальная линия в творчестве Мейерхольда не обрывается на 1917 г. Правда, после Октября Мейерхольд не берется за режиссуру оперы (хотя и обдумывает проекты постановок «Носа» Шостаковича в Большом театре в Москве, «Игрока» Прокофьева в Готобе, или «Новостей дня» Хиндемита в Малом оперном театре в Ленинграде). Но именно в послеоктябрьские годы Мейерхольд широко раздвигает старые рамки музыкального театра, раньше ограничивавшего себя оперой и балетом, {322} и принимается за омузыкаливание драматического театра. В «Учителе Бубусе», «Ревизоре», «Горе уму», «Клопе», «Командарме 2» оживают концепции о построении спектакля на музыке, о движении актера сообразно партитуре, о музыке, которая вскрывает смысл спектакля, комментирует его, обнажает молчаливые переживания персонажей, служит фарватером «подводного действия» спектакля, организует патетическое отношение к будничным фактам (в спектаклях, например, посвященным нашим дням), или иронически трактует, «разоблачает», срывает маску с мнимо-значительных событий и героев. В советском драматическом театре музыка уже не служит лирической подмалевкой действия, но смело вторгается в бытовую, сатирическую и даже проблемную драматургию. В этом специфическом уже для послеоктябрьского времени деле омузыкаливания драматического театра Мейерхольду принадлежит ведущая роль. Любопытно проследить, как постепенно в этих спектаклях Мейерхольд преодолевает шопенгауэровскую, отвлеченно идеалистическую трактовку музыки. Но эта тема выходит за пределы настоящей статьи.

Отметим, что процесс омузыкаливания советского драматического театра этим не исчерпывается: помимо наличия в спектакле кусков «звучащей музыки», самая структура спектакля трансформируется под натиском силы музыки. Полифоническое построение отдельных сцен у Мейерхольда ее множеством взаимно сопряженных или перебивающих друг друга голосов (скажем, «столовая» в «Горе уму», или сцена свадьбы в «Клопе») точная ритмическая организация мизансцен; установление — чуть ли не по метроному — единого, хотя и варьирующегося, сквозного темпа действия, — все это проблемы, относящиеся к области «внутренней формы» спектакля, претерпевающей серьезнейшие изменения под влиянием «духа музыки». Из музыки же заимствована Мейерхольдом и другими режиссерам! и новейшая театральная терминология («партитура света», «сценический контрапункт» и т. д.).

Разумеется, только Октябрьская революция дала идеологическую и материальную базу столь обширного развития музыкального театра. Однако, в этом сыграло не малую роль и критическое освоение тех эмбрионов системы музыкального театра, которые были заключены — пусть в идеалистической форме — в оперной деятельности Мейерхольда за 1910 – 1917 гг. Вот почему мы сочли необходимым поставить эти явления в причинную связь.

Что же касается до линии импрессионистской режиссуры в советском оперном театре, то она продолжает существовать на ряду с реалистической и псевдореалистической, однако, в большинстве случаев носит эпигонский характер. Оперный импрессионизм начинает терять позиции, оттесняется на задний план сначала мелкобуржуазным экспрессионизмом, а затем — новым стилем крупной западной буржуазии эпохи империализма — урбанизмом, появившимся у нас в связи с так называемой «современнической» ориентацией в области музыкального репертуара. Наконец, за самые последние годы в оперной режиссуре, в связи с появлением первых опытов создания советской оперы («Северный ветер» Книппера, «Лед и сталь» Дешевова, «Тайга» Штрассенбурга и др.), наблюдается поворот к реализму. Импрессионизм, бывший хронологически первым крупным буржуазным стилем в искусстве оперной инсценировки, все более отходит в историю, хотя далеко еще не преодолен окончательно.

## **{****323}** Глава четвертая Классический балет Петипа

### I

Обратимся теперь к хореографическому наследию.

К началу Октябрьской революции балетный репертуар Мариинского театра в основном распадается на две группы: большие «классические» балеты, унаследованные от XIX в. и — почти без исключений — созданные или переработанные Мариусом Петипа и его сотрудниками, и вторая, численностью и масштабами значительно уступавшая первой, но игравшая стилистически ведущую роль: группа балетов М. М. Фокина, созданная под влиянием примерно тех же социальных сдвигов, что и оперные постановки Мейерхольда. Эта группа являлась основой русского импрессионистического балета. Между этими двумя основными группами располагалась промежуточная: привезенные из Москвы постановки Горского. Этим собственно классическое наследие в искусстве хореографии и исчерпывалось. Судьба классического балета в России в выспей степени интересна и поучительна. Возникший в Италии XVI в. на стыке феодализма и капитализма, перенесенный в конце того же столетия во Францию, там пышно расцветший в эпоху абсолютизма Людовиков, — балет этот во вторую половину XVIII в. был завезен в Россию и уже в XIX в. дал блестящие всходы. Далее пути западного и русского балета расходятся. В то время как в Европе, — и прежде всего во Франции, еще в 30‑е годы XIX в. создавшей романтический балет, — во вторую половину XIX в. классическая хореография приходит к упадку и вырождению, — в России балет, это выспреннее, изысканное и орнаментально-абстрактное создание умирающего {324} феодализма, приходится чрезвычайно ко двору петербургской военно-самодержавной монархии, получив новый блеск в созданиях Петипа.

К началу XX в. балет занимал внутри русского театра весьма своеобразное место. Архаичный в своих наивно-сказочных сюжетах, в своей иероглифической пантомиме (восходящей к придворному оперному театру XVII – XVIII вв.), в своем ученом, технически необычайно изощренном танце с его веками создававшейся хореографической грамматикой, полный пережитков феодально-придворных условностей, — балет являлся кастовым театром двора, аристократии и верхушек финансового мира. Кастовость закреплялась абонементной системой: из 50 балетных спектаклей, даваемых ежегодно в Мариинском театре, 40 было распределено по абонементам, 3 – 4 спектакля бенефисного или юбилейного характера шли по особо повышенным ценам, а остальные давались преимущественно на рождественских праздниках и масляной неделе, и на них обычно дворянские семьи возили детей.

Таким образом, для рядовой буржуазной интеллигенции попасть в балет было делом почти невозможным. Да она и не стремилась туда, относясь к нему с резким пренебрежением: танец почитался делом легкомысленным, балет — дорогой аристократической забавой, лишенной всякого здравого смысла, нелепым и неправдоподобным зрелищем. Фрондирование по адресу самодержавия и двора переносилось и на любимый придворный жанр; за хореографическим театром упрочилась репутация великокняжеского гарема. В этих буржуазных кругах балет воспринимался не эстетически, а как социально-бытовой атрибут монархии; талант Кшесинской ценили лишь знатоки и балетоманы, но ее связи с лицами императорской фамилии, ее ненасытные аппетиты и закулисное влияние на бюрократические круги были на устах у всех. С точки же зрения стилистической основная масса либеральной буржуазной интеллигенции (речь идет все время о периоде до 1905 г.) считала балет вопиющим архаизмом, облупившимся осколком «галантного века» на фоне развивающегося промышленного капитализма и империализма.

Действительно, феодально-придворная концепция театра как эффектного, красочного зрелища, лишенного какой бы то ни было серьезной идейной нагрузки и предназначенного лишь увеселять знать и демонстрировать пышность и великолепие режима (в чем и заключалась ее классовая функция), была дана в балете совершенно неприкрыто. Высшее и последнее выражение она нашла в творчестве Мариуса Петипа. Балет его — по существу не что иное, как парадные, многоактные хореографические дивертисменты, демонстрирующие виртуозность танцовщиц и кордебалетных масс, в окружении пышной, хотя зачастую аляповатой и безвкусной обстановки. Сюжетная линия, излагаемая пантомимой, — только швы, кое-как наложенные на дивертисмент, с целью придать ему хотя бы приблизительное единство. Впрочем, уже к началу последнего акта даже видимость сюжета отбрасывается, и дивертисментный принцип обнажается полностью (например, в «Раймонде», «Спящей красавице» и т. д.).

Принцип растворения сюжетного действия и перенесения акцента на самодовлеющий декоративный классический танец Петипа применяет не только к балетам собственной композиции. Он вносит изменения и в переставляемые им старые балеты Коралли, Перро, Сен-Леона, Доберваля, где еще сильна традиция действенного, пантомимного балета, восходящая к французскому буржуазному реформатору второй половины XVIII в. Новерру и французскому романтическому балету 30‑х годов XIX в. Петипа вводит в них в изобилии вставные номера, pas de deux, кордебалетные вальсы, {325} не смущаясь стилевыми несоответствиями, усложняет техническую структуру па и топит в танцах и без того жидкое драматическое действие. Подобной операции подвергается и «Тщетная предосторожность» — классический балет из стилизованного крестьянского быта, поставленный учеником Новерра Добервалем еще в 1786 г. и являющийся самым старым балетом на нашей сцене, и «Жизель» Сен-Жоржа, Коралли и Готье — лучший образец романтического балета, где авторам удалось добиться столь редкого в балете сквозного танцевально-драматического действия. В меньшей мере пострадала «Эсмеральда» Перро.

Так или иначе, Петипа наложил свою властную и тяжелую руку на весь преднайденный им хореографический репертуар. Поэтому анализ старого, до-Фокинского балета фактически сведется к анализу стиля Петипа. Задержимся на отдельных его элементах.

Собственно действие дается в минимальном количестве. Обычно это сказка, или историческая легенда. Место безразлично: будь то древний Египет («Дочь фараона») или Индия («Баядерка»), малоазиатская Греция («Царь Кандавл») или средневековый Прованс («Раймонда») — поступки, страсти, манеры, повадка персонажей остаются неизменными; меняется лишь декоративный фон и покрой костюмов. Впрочем, и последнее относится преимущественно к второстепенным и мимическим персонажам: балерина, ведущее лицо в классическом танце, внешне превращена в максимально-абстрактную фигуру: в ней нет ни социальных признаков (принцесса и крестьянка одинаково одеты, одинаково движутся и танцуют), ни национальных (одни и те же тюники для дочери фараона, испанки Китри в «Дон Кихоте» или индийской баядерки).

Действующие лица — влюбленные принцы, томные царевны, благодетельные феи, великодушные короли, злые волшебники, зачарованные лебеди. Порхают воздушные сильфиды, взвиваются в прыжковых вариациях всяческие «гении ветров», лесные нимфы прельщают расфранченных пастушков, толпа изящных «пейзан» принимает живейшее участие в веселых *забавах* короля. В этом буколическом социальном рае нет классовых противоречий: это патриархальный золотой Овидиев век.

Сюжетная интрига… Некий остроумный француз Жорж Польти не так давно вычислил, что во всей мировой драматической литературе всех времен и народов можно найти всего лишь 36 драматических коллизий и ситуаций. Не будем обсуждать, верно ли это вообще, но для старого классического (он же романтический) балета цифра эта может быть уменьшена ровно в 36 раз. Строго говоря, балет обходился всего одной сюжетной ситуацией, лишь до бесконечности варьируя ее. В центре — любовь. Она осложняется соперничеством и ревностью. Обычный треугольник: герой и две героини (реже — наоборот). Одна из соперниц — принцесса, другая — прстагонистка-пейзанка, или уличная танцовщица, или баядерка. Иногда конкурируют земная женщина и воздушная фея, полюбившая смертного. Эти антитезы не принадлежат Петипа; они идут от французского романтического балета, от сюжетов по Гюго, Готье, Нодье и т. д.; отсюда — некоторый их, весьма условный, демократизм. Далее — умиравшая или околдованная героиня-балерина превращалась в виллису, или тень, или зачарованную лебединую принцессу, и страсть героя раздваивалась между земной и мистической возлюбленной. Таким образом, в балете торжествовал романтический миф о любви в двух планах — земном и потустороннем.

Сообразно такой ситуации раздваивалась и чисто хореографическая сторона: «часть земная» отводилась всякого рода пейзанским увеселениям, {326} характерным и салонным танцам, сильфиды же, тени и лебеди изъяснялись на языке классики.

Под именем «характерных» танцев фигурировали стилизованные подобия этнографических танцев, ведущие свое происхождение опять-таки от западного романтического балета. Их основу обычно составляли польская мазурка, венгерский чардаш, неаполитанская тарантелла, испанские «качуча», «болеро» или «фанданго». В 30‑е – 40‑е годы во Франции интерес к ним диктовался буржуазно-либеральными тенденциями: мазурка сделалась популярной во время польского восстания, чардаш — во время венгерского, обращение к пляскам Италии и Испании было связано с общими причинами интереса романтиков к этим странам. Позже к ним стали присоединяться — не без влияния усиливающихся колониальных интересов — страны более экзотические: Индия, Персия, Кавказ. Все названные танцы — это относится и к Западу и к Востоку — даются либо в салонно-классической стилизации, например, в мазурке (пышные кунтуши и доломаны польских панов, танец на полупальцах, выворотность, общая повадка), либо преломляются сквозь призму парижско-богемных кабачков, варьете и шантана (что нередко случается с испанскими и восточными танцами). Подлинные этнографические движения, выросшие на почве крестьянства или городских низов, либо вовсе отсутствуют, либо изменены до неузнаваемости: танцы из балета «Дон Кихот» столь же мало имеют общего с испанскими «Escarraman» или «Zapateado», как хореография «Баядерки» — с подлинными плясками танцовщиц Гвалиора или Камбоджи. Если же выводятся на сцену крестьянские танцы, то это либо условные пейзане в кружевных жабо и камзолах, танцующие обычную классику, либо комикующие неуклюжие простаки («бретонский», «голландский» танцы и т. п.).

К этим заимствованным с Запада образцам характерного танца Петипа присоединяет новую группу — «русских» танцев. Принцип стилизации остается тот же. В массовых танцах — это пейзане в белоснежных опорках и пряничных костюмчиках, водящие хороводы с разрумяненными девицами в расшитых сарафанах и кокошниках. В сольных — павой подбоченивалась балерина, и лихо отплясывал присядку премьер. Все это — на фоне сусальной Ропетовской «петушковой» Руси. Так была представлена «великодержавная народность» в императорском балете.

Несравнимо более великолепно была представлена другая ветвь хореографии — собственно классический танец. Возникший в XVII в. из отанцования дворцового этикета (поклона, церемониального шага, почтительного реверанса), получивший в последующем XVIII столетии основы виртуозной техники (первые пируэты, кабриоли, антраша) благодаря процессу освоения его актерами-профессионалами, окончательно канонизовавший свой стиль в эпоху романтизма (фиксация традиционного костюма — белых тюников, выдвижение на первый план балерины и т. д.), — классический танец в созданиях Петипа достигает высшего расцвета.

Петипа, синтезируя французскую и итальянскую школу хореографии, необычайно обогащает ее в плане технической виртуозности; в адажио, коде, особенно в вариациях, он изобретателен и неутомим.

Однако, выиграв в технике, танец его все более теряет непосредственную эмоциональную выразительность, вырождается в своей драматико-повествовательной функции. Это менее заметно в танцах кордебалета: мысля масштабами большого сценического пространства, Петипа умело динамизирует его массами танцующих, — при этом часто выходя из чисто декоративных композиций в сферу чуть ли не танцевального симфонизма (акт {328} «теней» в «Баядерке», большой танец лебедей во второй картине «Лебединого озера», впрочем поставленный сотрудником Петипа, одареннейшим, хотя и мало известным широкой публике Львом Ивановым). Зато в pas de deux и сольных танцах все более торжествует самодовлеющая виртуозность. При этом Петипа, как это всегда бывает в общественной среде, где господствует эротико-гедонистическое понимание танца, окончательно переносит акцент на балерину. Он культивирует женский танец во всевозможных модификациях, оформляя его с большим знанием запросов зрительного зала и проявляя изощренную фантазию.

Наоборот, мужской танец, когда-то игравший ведущую роль в хореографии (достаточно вспомнить головокружительные триумфы в Европе «бога танца» Гаэтана Вестриса, этого Нижинского XVIII в., далеко оставлявшие позади успех тогдашних балерин — Прево, Салле, Камарго или Гимар), в руках Петипа вырождается; танцовщик превращается в женоподобного эфеба или андрогина, из его танца исчезает мужественное начало, его функция «кавалера» все больше сводится к поддержке балерины; в иных балетах протагонисту не дают даже вставной вариации, и его участие в танце в собственном смысле слова ограничивается лишь двумя-тремя па в общей коде («Спящая красавица», «Дочь фараона» и т. д.). Неудивительно, что к началу XX в., при наличии ряда превосходных танцовщиц. (Кшесинская, Павлова, Трефилова, Преображенская, Егорова и т. д.), к которым присоединились еще итальянские гастролерши (например, Генриэтта Гримальди), мужской персонал значительно слабее. Только эпоха Фокина, возродив мужской танец на ином пути, выдвигает такого первоклассного танцовщика, как Нижинский.

Самодовлеющий, лишенный драматургических мотивировок и часто эмоционального напряжения, классический танец не имел настоящих обоснований и в партитуре композитора. От последнего Петипа требовал только ряд разрозненных музыкальных кусков определенной длительности и определенного темпа и метра (счета). Остальное: качество и разработка тем, музыкальные характеристики героев, симфоническое развитие внутреннего музыкального действия, оркестровка и т. д. — Петипа не интересовало. Неудивительно, что балетная музыка долгое время находилась на откупе у третьесортных композиторов-ремесленников типа пресловутых Минкуса и Пуни. Дешевая мелодия, цирковая инструментовка, наличие пошлейших мелодраматических эффектов, даже внутренняя статичность их музыки не смущали Петипа: он великолепно сработался с Пуни, ценя его за так называемую «дансантность» — грубый лошадиный метр музыки. Композиторской: индивидуальности ему не требовалось: чем более обезличен композитор, тем легче он идет навстречу всем требованиям балетмейстера. Музыкальную обезличенность не скрывала и афиша, на которой часто фигурировали надписи вроде: «музыка Минкуса и прочих авторов».

Петипа не изменил своему отношению к музыке и тогда, когда в балет пришли такие композиторы, как Чайковский или Глазунов. В изысканной партитуре «Спящей красавицы» он брал только то, что раньше извлекал из Минкуса и Пуни: ту же темпо-метрическую канву. Вот почему, при внешнем великолепии постановки «Спящей» или «Раймонды», в них неисчислимое количество ляпсусов относительно музыкального действия: кульминационные пункты и грандиозные нарастания в оркестре, например, часто никак не акцентируются хореографически и наоборот.

Аналогичные требования предъявлял Петипа к области декоративной живописи. Аляповатая, бесстильная, но «роскошная» обстановка и «костюмы {329} по рисункам художника Пономарева» вполне его удовлетворяли. Ни историческая или стилистическая точность, ни чисто живописные достоинства, ни даже координация цветовых пятен костюмов танцующих и общего декоративного фона его по существу не занимали. К новым течениям он относился отрицательно, и приглашение Теляковским А. Я. Головина для написания декораций к балету «Волшебное зеркало» (музыка Корещенко) вызвало со стороны Петипа протесты и даже интриганские происки, приведшие в конце концов к скандалу на премьере (в 1903 г.). Крупные декораторы — Коровин, Бакст, Бенуа — появляются в балете позже, в связи с реформаторской деятельностью Горского и особенно Фокина.

Итак, репутация балета в эпоху Петипа строилась исключительно на парадной инсценировке классического танца (в чистом виде сохранившегося к началу XX в. только в императорской России), первоклассных солистках и многочисленном, отлично вымуштрованном кордебалете.

Кадры труппы ежегодно пополнялись из императорского балетного училища, гордого своими многовековыми традициями. Плюсом школы был высокий профессионализм, исключавший возможность небрежного дилетантизма. Телесная тренировка начиналась с восьмилетнего возраста и беспрерывно тянулась вплоть до самого ухода актера со сцены. Отсюда — высокое, технически изощренное цеховое мастерство, методами своей специализации напоминавшее подготовку актеров в театре Индии или Японии. Однако отсюда же вытекали и все опасности сугубого профессионализма — пресловутая кастовая замкнутость, «жреческое» пренебрежение к «профанам», консерватизм, поддерживавшийся между прочим и отсутствием письменной традиции (проблема записи танцев, как известно, несмотря на опыты более чем многовековой длительности, не разрешена удовлетворительно и до сей поры).

Однако плюсы традиционализма обращались в собственную противоположность: танцовщицы и танцовщики буквально изнемогали под блистательным грузом исторического прошлого. На примере школы это становилось особенно ясно. Из года в год, из десятилетия в десятилетие «экзерсис у палки» чередовался с «экзерсисом посредине зала», чтобы завершиться чуть ли не ритуальным копированием партии какого-либо старого балета. Творческая инициатива была вытравлена. Так испарялась из балета всякая эмоциональность, непосредственный порыв, и создавался «кастовый» круг блюстителей классических форм. И если какая-либо одаренная артистическая индивидуальность (а такие всегда были) все же чутко откликалась на новые веяния в искусстве (Фокин, Карсавина, Нижинский) или силой таланта разбивала рамки канонического танцевального образа (Анна Павлова), то делалось это не благодаря школе, но скорее вопреки ей.

Стоит ли добавлять, что школа выпускала только танцовщиков и танцовщиц, а не актеров хореографического танца? Что вместо обучения методам создания сценического образа в школе преподавалась архаическая пантомима, восходящая к XVIII в., жеманная, напыщенная, состоявшая из набора механически заучиваемых условных жестов описательного или эмблематического характера?

## **{****330}** Глава пятая Импрессионизм в хореографии Дункан и Фокин

### I

В таком законсервированном виде вступил русский балет в наше столетие. Кастовое искусство двора и аристократии, «украшение императорской короны», — балет взращивался в оранжерейной атмосфере, изолированной от каких-либо веяний прогрессивного буржуазного искусства. Общественная мысль буржуазной интеллигенции платила ему пренебрежительным игнорированием: аристократические «бирюльки» не заслуживали серьезного философско-эстетического рассмотрения. О хореографии пописывали балетоманы — Скальковский, Плещеев, — принципиальный уровень которых не поднимался выше дилетантски производимой сравнительной оценки достоинств той или другой балерины.

Однако, в первое же десятилетие XX в. отношение буржуазной интеллигенции к балету меняется. Водоразделом и здесь служат 1905 – 1906 гг. И здесь действовали те же социологические причины, что и в обращении к опере. В балет шли, как в идиллический оазис, уцелевший среди политических «испытаний в грозе и буре». Шли насладиться «улыбкой божества» и пережить «откровение» беспримесной пластической красоты, пока «вся Россия не превратилась еще в избирательный околоток или фабричный митинг», как писал в статье о балете Александр Бенуа[[329]](#footnote-330). «Будни» драматической сцены теряют привлекательность. Балет соблазняет своей фантастикой и алогичностью. «Балет есть средоточие бессмысленной красоты, {331} чудодейственных форм без проникающего их идейного содержания. Балет — царство красоты, являющейся здесь как самоцель» — так восхищенно и вместе с тем схематически определял притягательную силу балета Э. Старк[[330]](#footnote-331).

Однако полная реабилитация классического танца, с провозглашением его «эстетическим самоутверждением творящего духа» и «идеалистическим порывом ввысь» (А. Л. Волынский), с защитой всех его условностей от «обывательского культа естественности» (А. Левинсон), — наступает позже. Как и в опере, эстетическое сознание буржуазной интеллигенции может освоить балет лишь в реформированном виде. Воспитанная на символистах, Верлене и Брюсове, Ницше и Вячеславе Иванове, живописи раннего «Мира искусства» и импрессионизма, буржуазная интеллигенция этого типа не может удовлетвориться тем бесстильем и аляповатостью, что вполне угождали вкусам балетоманов из генералов по ремонту кавалерии или тайных советников. Хореографические левиафаны Петипа в лучшем случае воспринимались как музейные экспонаты. Принимая в целом балет как зрелищный жанр, оставляя прежней его основную функцию (уход от действительности в сказочный мир, примат «чистой» эстетики и т. д.), эстетствующая интеллигенция требовала ревизии отдельных его слагаемых — музыки, пантомимы, танца, сюжета, живописного оформления и т. д. Параграфы программы нового балета были в общем те же, что и в опере: реконструкция в символико-импрессионистском плане. В уже цитированном нами диалоге о балете Александр Бенуа так формулирует свои desiderata в отношении хореографии:

Драма отягчена утилитаризмом, дидактикой… Балет (признавая историческую скомпрометированность этого слова, Бенуа предпочитает говорить о «пляске») — искусство литургическое. «Балет есть культ божества радости». Это не исключает драматических коллизий и переживаний. Ведь и «церковная литургия разыгрывает во время обедни величайшую драму танцуя, т. е. совершая ряд прекрасных переходов и жестов». Сюжетом балета может быть все, в чем «меньше житейской и больше божеской правды». Божество, впрочем, понимается отнюдь не конфессионально. Оно может именоваться — по установившейся уже традиции — и Аполлоном, и Дионисом, и Христом. Славянски-языческая мифология, античная, индийская, скандинавская в изобилии дадут сюжеты для балета. Оптическая безвкусица должна быть ликвидирована: в балете будет царить художник, полностью реформирующий сценическое освещение, дающий то пышную гамму красок, то почти монохромные декорации, «точно огромные рисунки тушью или гравюры». Вместо кулис — безграничные горизонты. Танцы будут ставиться то в виде силуэтов, то — барельефов, то еще как-нибудь иначе. Для осуществления нового хореографического театра, разумеется, лучше всего обойтись без финансовой поддержки правительства, дабы оградить балет от бестолкового вмешательства бюрократии. Только тогда он станет подлинно национальным.

Таков эскиз нового балета. Он чрезвычайно абстрактен: даже вымышленный собеседник Бенуа из процитированного диалога не удовлетворен его туманностью и расплывчатостью. Тем не менее он чрезвычайно показателен. Литургичность, антитеза Аполлона и Диониса, ставшая в эпоху символизма общим местом, мифотворчество в пляске — все это знакомые термины и категории. Бенуа не ограничивается чисто отвлеченным теоретизированием на тему о грядущем танце: он называет имя артистки, которая {332} уже осуществила «проект», «примитив нового балета». Речь идет, конечно, об Айседоре Дункан.

В истории русской хореографии, — как дореволюционных, так и послереволюционных лет, — калифорнийской танцовщице Айседоре Дункан (1880 – 1927) довелось сыграть значительную роль. Уже первое ее появление (в Германии — в 1902 г., в России — в 1904 г.) вызвало самые ожесточенные споры: одни видели в ней гениального новатора, фанатическую миссионерку нового танца; другие — претенциозную дилетантку, «с припрыжкой гувернантки» (Оскар Би), убогую в своей технической беспомощности. Знатоки были, шокированы легкостью ее одеяний и серьезностью танцуемой ею музыки.

Историческая дистанция, отделяющая нас от первых боев вокруг имени реформаторши из Сан-Франциско, ныне позволяет с большей беспристрастностью определить ее место в хореографии XX в.

Айседора Дункан была сильна как лозунг, как эстетическая программа. То был протест против условного жеста, против ложного стыда, мешающего освободить тело от громоздкого театрального одеяния, против всей балетной эстетики XVIII в. Базой ее воззрений был типический мелкобуржуазный утопизм. Сутулым, анемичным, физически деградирующим жителям больших капиталистических городов с их механизированным трудом, приводящим к болезненному развитию какой-либо одной способности за счет атрофии прочих, — Дункан хотела привить идеалы «раскрепощенного тела»… «гармонического развития» личности на основе ритма и эмоциональной «естественности», понимаемой в духе мелкобуржуазных воззрений Руссо.

Сочетая проповеднический фанатизм с практической сметливостью янки на манер Мэри Бэкер, основательницы «христианской науки» и других апостолов и апостольш из Нового Света, она мечтала о сети школ и студий., покрывающей Европу и Америку, где будет осуществлено нечто вроде физической, эстетической и моральной регенерации человеческого рода. Такова была, так сказать, программа-максимум.

Программа-минимум суживала миссионерские чаяния до более скромных размеров собственной концертной деятельности. Отбросив заученные па и условный жест, выворотность ног, пять позиций и балетные туфли, Дункан стремилась к непосредственному выражению эмоции в пластическом танце. Эмоциональным резервуаром служила музыка. Дункан танцевала Бетховена и Брамса, Шопена и Вагнера, Глюка и Чайковского. Размеры исполняемого произведения ее не смущали: она брала и 7‑ю симфонию Бетховена, и «Патетическую» Чайковского, и целые оперные акты Глюка. Она обходилась без анализа партитур и отнюдь не стремилась к разрешению каких-либо больших композиционных заданий, вытекающих из музыкальной структуры произведения. Из танцуемой музыки она извлекала лишь эмоциональную «сущность» ее (романтико-шопенгауэровское понимание музыки) и ритм. Диапазон ее эмоций был не слишком велик. В конце концов Дункан танцевала только самое себя. Ей была присуща небольшая клавиатура лирических настроений и сантиментальных чувствований. Ее стихия — романтическая скорбь, или наивная идиллическая радость, которой она предавалась со всей англо-американской серьезностью. Позже — уже во время пребывания в советской России в годы военного коммунизма — она пыталась войти в сферу больших социальных; коллизий драматических чувств («Славянский марш»).

Танец ее был любопытным сочетанием морали и гимнастики. Несмотря на сенсационную репутацию «босоножки» и легкость костюма (антикизированная туника), в ее танце не было эротизма — даже в вакханалии из {333} «Тангейзера». На нем всегда налет пуританства, и это обстоятельство сыграло далеко не последнюю роль в окончательном неуспехе Дункан — после кратковременных триумфов — на Западе.

Своим «освобожденным» телом Дункан владела далеко не свободно. Техники в настоящем смысле слова у нее не было, да она и отвергала ее по принципиальным соображениям как помеху естественной экспрессивности. Движения ее были монотонны и схематичны: коленопреклоненная поза, прыжок, бег по кругу с воздетыми руками. Она прибегала нередко и к имитирующей жестикуляции: в «Весне», хореографической копии картины Боттичелли, она как будто рассыпала цветы, в «Ангеле» — играла воображаемым смычком на воображаемой скрипке, в «Славянском марше» — разрывала и сбрасывала цепи. В мимике ей были свойственны стереотипные выражения лица — наивно удивленный взгляд, робкая стыдливость, легкий {334} смех… Легионы дилетантствующих пластичек, рабски копировавших Дункан, затаскали эти несложные жестикуляционные и мимические клише по всему цивилизованному миру. Впрочем, сама Дункан была одарена… весьма незаурядным мимо-пластическими талантом, выгодно отличавшим ее от названных имитаторш.

В сущности, танец Дункан являлся импрессионистской импровизацией на музыку. Вот почему Дункан лучше всего удавались миниатюры — танцы на музыку Шуберта, Шопена, Брамса, Грига. Здесь побеждала искренность лирического переживания. Для крупных произведений — симфоний Бетховена, Чайковского, больших фрагментов Вагнера — в ее хореографическом арсенале уже не хватало выразительных средств. По этим же причинам не удалось и то, на что возлагались большие надежды: восстановление античной хоредрамы, — в «Орфее» и «Ифигении в Авлиде» Глюка, — долженствовавшее дать слияние плясового жеста, музыки и драмы.

Эллинистические увлечения Айседоры Дункан вытекают из предпосылок ее мелкобуржуазного утопизма. Еще для XVIII в. античность служила идеальной проекцией неосуществимых в современной мелкобуржуазному поэту действительности политических и эстетических мечтаний — вспомним хотя бы Гельдерлина. «Гармоническая» культура человеческого тела, пропагандируемая Дункан, некогда реализованная в олимпийских, истмийских и других состязаниях древней Эллады, ставит перед артисткой проблемы возрождения греческой орхестики. Дункан обращается к фрескам, вазовой живописи, танагрским статуэткам. Реконструкция, конечно, не удается. Она требует не только более точных археологических методов исследования (а Дункан безнадежно путает, например, сакральные танцы античности с эротико-кабаретными), но и особой хореографической техники. От античности у Дункан остается лишь видимость: туника, обнаженные ноги, да общая спортивно-гигиеническая установка. Однако эта видимость, став эстетической модой, создает Дункан громадную популярность в кругах филологически образованной интеллигенции и художественной богемы. Размножаются фотографии с изображениями американской танцовщицы, предающейся пляске перед кариатидами Эрехтейона или среди развалин театра Диониса.

Влияние лозунгов и личного примера Дункан было велико. В России ее восторженно приветствовали художники, профессора гуманитарных наук, поэты-символисты, частично — музыканты. Либеральная буржуазная интеллигенция видит в ней «свой» танец, воинственно противопоставляя его условной, затянутой в придворный корсет «бездушной» классике. «Переживание» вместо формальной виртуозности; Бетховен и Шопен вместо Минкуса и Дельдевеза; понятная простота вместо вычурной сложности; реабилитированное нагое тело вместо традиционных балетных пачек; наконец, — и это самое импонирующее, — художественно-этическая серьезность танца, его мелкобуржуазная социально-педагогическая направленность — вместо барской развлекательности с фривольно-эротическими балетоманскими обертонами, — все это вменялось в достоинство Дункан, а параллельные минусы балета осуждались с удвоенной силой. Убедительным казалось и «возвращение к античности», хотя позы и движения Дункан при более пристальном рассмотрении скорее напоминали английских прерафаэлитов — Данте Габриэля Россетти, Гельмана Гента, Вильяма Морриса, или даже, восходя к оригиналам — Боттичелли. Приверженцы Дункан нашлись и среди молодежи императорского балета: ею горячо восхищался М. М. Фокин. Через Дункан начались увлечения буржуазной интеллигенции пластикой, ритмической гимнастикой Жака Далькроза, открывшего {335} в 1911 г. свою школу в Хеллерау близ Дрездена и пропагандируемого у нас С. М. Волконским. Позже в этот же контекст включается имя Франсуа Дельсарта.

Связанные с идеями Айседоры Дункан либерально-утопические чаяния, перекликающиеся с «соборно-действенными» теориями Вяч. Иванова («весь народ сольется в экстатическом братстве, танцуя финал IX симфонии Бетховена!» и т. д.), особенно расцветают среди мелкобуржуазной русской интеллигенции после Октября. Не мало способствует их распространению и приезд Дункан в РСФСР, ее разочарование в художественной культуре Запада и перспективы танцевально-педагогической деятельности в Советской России. В Москве организуется ею студия-школа, позже гастролирующая по СССР и за границей. Дункан (а за ней — и многочисленные дунканистки) пляшет Интернационал. Вырастают многочисленные ритмопластические студии типа ленинградского «Гептахора». Открывается Институт ритма (впоследствии ликвидированный) в Ленинграде и аналогичное учреждение в Москве. Впрочем, как концертно-эстрадная танцевальная традиция, дунканизм — вследствие творческого бессилия питающей его либерально-утопической мелкобуржуазной идеологии, да и отсутствия какой бы то ни было рациональной техники — немногим переживает самое Айседору и распадается, оставив лишь осколки. Более значителен толчок, данный дунканизмом академической хореографии (Фокин, позже — некоторые молодые советские балетмейстеры). Наконец, в сфере педагогической, — введение в программу ритмической гимнастики и соответствующих музыкальных упражнений безусловно, хотя и не непосредственно, связано с деятельностью Дункан, пробудившей серьезный интерес к педагогически организующей силе ритма.

### II

Системы нового театрального танца, соответствующего идеологическим запросам передовой буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, Дункан в России не создала. Задача эта выпала на долю балетмейстера Мариинского театра М. М. Фокина, который и может считаться зачинателем импрессионистской хореографии в России[[331]](#footnote-332).

Начиная с 1908 – 1909 гг. Фокин создает ряд балетов и хореографических композиций в операх (половецкие пляски в «Князе Игоре» — 1909, «Орфей» — 1911, «Руслан») во время организованных С. П. Дягилевым гастролей русского балета в Париже, а затем — в Мариинском театре, и тем закладывает основы нового балетного стиля.

Фокина часто уподобляли Новерру, сводя его дело к усилению натуралистической пантомимы, к осмыслению сюжета, рационализации танца, введению исторической правдоподобности в движениях, декорациях и костюмах, к «сценическому и психологическому реализму» (А. Левинсон) и чуть ли не к передвижническим тенденциям.

{336} Между тем, такое понимание и односторонне и неправильно. Ни в «Шехеразаде», ни в «Орфее», ни в «Стеньке Разине», ни даже в половецких танцах археологического натурализма нет и в помине, а что до осмысления пантомимы и сюжетного правдоподобия, то в наиболее типичных фокинских балетах — «Карнавале», «Шопениане», «Прелюдиях» — сюжета вовсе нет никакого, в «Павильоне Армиды», «Эросе», — он лишь эскизно намечен и притом крайне нереалистически, и лишь «Шехеразада» или «Египетские ночи» дают связное драматическое повествование.

В чем же своеобразие фокинских балетов? Прежде всего в их принципиально новом, по сравнению с Петипа, отношении к музыке. Мейерхольд вычитывал из партитуры (а не из либретто) режиссерскую экспозицию оперы. То же делает Фокин в отношении балета. И для него, как для Мейерхольда, как для Вагнера, Ницше, Шопенгауэра, Вакенродера и романтиков, внутренний смысл действия лежит в обосновывающей его музыке, которую предстоит «вскрыть» и перевести на язык зрительных образов. Никакой особой «дансантности» музыки не нужно, и Фокин, ободренный прецедентом Дункан, смело отбрасывает ремесленную музыку a la Цезарь Пуни и обращается к симфоническим произведениям, по мысли их авторов вовсе для танцевального воплощения не предназначавшихся. «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Аррагонская хота» Глинки, «Исламей» Балакирева, симфоническая поэма Листа «Прелюдии», скерцо «Ученик чародея» Поля Дюка, «Франческа да Римини» и струнная серенада Чайковского, инструментованные фортепианные произведения Шопена и Шумана — вот материал фокинских хореографических транскрипций. Если он оперирует специально балетной музыкой-то это будет Стравинский («Жар-птица», «Петрушка» — вещи первого, импрессионистского периода), либо менее значительный, но вполне доброкачественный Черепнин («Павильон Армиды», «Нарцисс и эхо»).

Правда, Фокин работает интуицией; он не исходит от структурного анализа партитуры (как это делал позднее Федор Лопухов, балеты которого из-за мелочного ритмико-мелодического соответствия деталям партитуры порой напоминают танцуемое алгебраическое уравнение). Интуиция отличается иногда склонностью обманывать: тогда Фокин совершает ляпсусы, за которые на него с резкостью обрушиваются музыканты. Из «Шехеразады» выброшено вступление к III части и порой неудачно подтекстован новый сюжет; в «Струнной серенаде» Чайковского (балет «Эрос») купюрован финал; массивная оркестровка давит фортепианную поэзию Шумана и Шопена; в первоначальной постановке «Клеопатры» (ныне «Египетские ночи») в партитуру Аренского вкраплены отрывки из «Млады» Римского-Корсакова и «вакханалия» из «Времен года» Глазунова. Список этот можно продлить.

Но при отсутствии в балетном театре какого бы то ни было опыта хореографической интерпретации серьезной, особенно симфонической, музыки, ошибки были неизбежны. В целом же музыкальная интуиция и ритмическое чувство Фокина не могут оспариваться. Игорь Глебов, оценивая творчество балетмейстера, писал: «Существо Фокинских завоеваний таится в проницательном проникании в процесс звучания, в “хватке” тех точек отправления, тяготения, опоры и вращения, на которых основано движение музыки (звучащего вещества) и в силу ритмических чередований и сопоставлений которых рождается крепкая спайка элементов музыки или сменность и взаимопроницательность частиц музыкальной ткани. Фокин, остро ощущая и подмечая эти “узлы” или моменты концентрации звуковых частиц, тонко реагировал на смены ритмических биений и в колорите, и в динамике звучности, да в чередовании длительностей, и в логике музыкальных ударений. На этих {337} звучащих опорных точках он воздвигал ритмический фундамент или основные связующие элементы танца, проводя от них сплетающиеся в разных направлениях линии (пластический контрапункт?) и строго различая танец в собственном смысле этого понятия от пластического речитатива или сказа, в отличие от обыденно-балетного шаблона общемимических условных сцен — у Фокина тщательно проработанного». И дальше: «“Шопениана” и “Египетские ночи” столь поучительны в своей музыкальности, что при внимательном анализе сущности их пластического действия можно раскрыть в нем развитие музыкальных идей, которые лишь намеком заключены в произведении, послужившем импульсом к созданию данного пластического рельефа»[[332]](#footnote-333).

Эту ритмическую выразительность мы встречаем, начиная с самых ранних работ Фокина. Уже в 1909 г. «половецкие пляски» поразили, ослепили стихийной силой ритма. Эта блестящая постановка создала Фокину мировую славу. Превосходные ритмические находки можно найти и в любой другой постановке: назовем к примеру хотя бы выход Коломбины и Арлекина в «Карнавале», когда арлекин передвигается большими прыжками, вдвое более медленными, нежели мелкие шажки партнерши.

Из музыки встает оптическое видение — сценическая картина. Композитор — вдохновитель балетмейстера; художник — соавтор. Роль живописи в импрессионистском театре вырастает до предела, порою сводясь к гегемонии художника. Живописная декорация в балетах Фокина — не нейтральный фон (как у Петипа), но главное действующее лицо. Без гобелена Александра Бенуа нет «Павильона Армиды», без пустынного уголка бакстовского сада, залитого луной, — нет «Карнавала», без картины масленичных балаганов на Царицыном лугу — нет «Петрушки». В этой последней постановке декорационная и костюмная стилизация петербургского быта 30‑х годов — все; танцы — далеко не на первом месте; самое запоминающееся — мастерские типажи Бенуа: сарафаны кормилиц, «рожи» ряженых, красочные платки цыганок с гитарами, треуголки, шинели, бекеши военных и чиновников… Художник направляет, консультирует балетмейстера: Рерих помогает Фокину воссоздать «скифство» неистового половецкого стана, Бенуа — эпоху Людовика XIV и т. д. Любопытно, что зачастую первый импульс постановки идет именно от художников, ибо они задумывают либретто: автор сюжета «Павильона Армиды» — Бенуа, «Нарцисса» — Бакст и т. д.

Функция художника в импрессионистском балете простирается дальше. В чистой классике тюник есть нейтральный рабочий костюм, стандартный — с небольшими изменениями — для всех балетов. В импрессионистском танце движение всегда стилизовано, и принципы стилизации определяются костюмом. В «Шопениане» удлиненные тюники стилизуют классику под 30‑е – 40‑е годы и эпоху Тальони; если переодеть танцовщиц в обычные классические пачки — все танцевальные движения этой «романтической грезы» мгновенно теряют сценический смысл. То же можно повторить о танцах «Павильона Армиды», «Эроса» и других балетов. Глаз воспринимает прежде всего движущиеся красочные пятна, не дифференцируя людей и вещи: пурпур, золото, серебро, бронза оптически определяют «Шехеразаду» (парижская постановка, по многим соображениям не повторенная в Петербурге, но чрезвычайно характерная для Фокина); черное, белое, голубое, зеленое во всех оттенках — «Карнавал» и т. д. Неудивительно, что успех {338} Фокинских балетов в Париже оказался одновременно и триумфом русской живописи, и рядом с именами Карсавиной, Нижинского и др. сразу же встали имена Бакста, Анисфельда и Александра Бенуа. Gesammtkunstwerk очень часто давал крен в сторону живописца. А это всегда обрекало на некоторую, пусть великолепную, статичность на сцене, — упрек вполне обратимый, например, к «Карнавалу».

Стилизация под чужую эпоху, инсценировка ее необычности современному сознанию, служащей источником новых, неизведанных ощущений, приводит обычно к культивированию экзотики. Обращаясь вглубь исторических и полулегендарных эпох, Фокин отказывается от приевшихся чардашей, мазурок, тарантелл, как и салонных придворных танцев. Испания встречается в его балетах лишь раз («Аррагонская хота»). Зато выдвигаются: античность («Эвника», цикл вакханалий, «Нарцисс», «Дафнис и Хлоя», пляски из «Орфея»), жестокий гаремный Восток («Шехеразада» и «Исламей») или сказочная Русь («Жар-птица»), но не Ропето-Стасовского типа, а данная сквозь призму Востока в духе «Мира искусства». Как и в оперных постановках Мейерхольда, не археологические цели лежат в основе всех этих обращений к древним историческим пластам цивилизаций: восстанавливается не Египет, например (балет «Египетские ночи»), но зыбкое отражение его в мозгу рафинированного европейца эпохи империализма: отсюда. — кордебалет, выстроенный в плоскости рампы барельефной группой (хотя плоскостное движение отнюдь не было свойственно историческим обитателям Фив или Мемфиса, а обуславливалось в сохранившихся памятниках техникой изображения), стилизованные египетские атрибуты и т. д. Все это, быть может, ближе к истории, нежели лубочный примитив «Дочери Фараона», культурнее, живописнее; но в сущности перед нами новая, модернизованная редакция европейского мифа о Египте. К большему импрессионизм не стремится: историческая легенда ему дороже подлинного документа; собственное ощущение от прикасания к экзотическим страницам прошлого — важнее вскрытия реальных движущих сил исторического процесса.

Не задавая себе больших сюжетных и философских концепций, стремясь построить хореографический спектакль на ощущении, а не на идее (тенденция, характерная для художников, обслуживающих рантьерскую буржуазию эпохи империализма), Фокин отнюдь не нуждается в больших полотнах и грандиозных масштабах. Многоактные мастодонты Петипа уступаю! место небольшим одноактным композициям. В «Эросе», «Карнавале» «Шопениане», «Нарциссе», «Видении розы» Фокин становится миниатюристом. И дальше: эскизность становится у Фокина принципом развертывания действия; сюжет всегда или почти всегда лишен рельефных очертаний и точных мотивировок; он возникает, по мысли балетмейстера, как некое расплывающееся видение, он недосказан, как стихотворение Малларме или Рембо. Кто эти бидермейеровские парочки в полумасках — иллюзорные персонажи «Карнавала», о чем тоскует вымазанный мукой Пьеро, — все это должно остаться не разъясненным. Символико-мистический колорит обволакивает «Прелюдии» (на музыку симфонической поэмы Листа); символические начала Эроса и ангела вступают в единоборство в сновидении девушки («Эрос»). Атмосфера, в которую погружено хореографическое действие (здесь уже дозволяется произнести сакральное интеллигентское слово «действо») — совсем иная, нежели в бездушных, детски-наивных сюжетах Петипа. В фокинских балетах уже есть принимаемое буржуазной интеллигенцией мировоззрение: его корни восходят к «Весам», «Золотому руну», «Миру искусства», «Аполлону»…

{340} Первым и наиболее явственным лейтмотивом Фокинских балетов является эротическая тема. Она не нова сама по себе; мы встречаем ее и в придворной классической хореографии. Совпадение отнюдь не загадочно: и в том и в другом случае балет строился на идеологических предпосылках паразитарного класса. Балет классический — на идеологии дворянства с некоторой прививкой сентиментально-буржуазных идей эпохи романтизма. Балет импрессионистский — на идеологии рантьерской буржуазии эпохи империализма и обслуживающей ее деклассированной дворянско-помещичьей и мелкобуржуазной интеллигенции. Эротика в балетах Петипа была наивной и чувствительной. Эротика Фокина — более рафинирована, жестока, она смыкается с романтико-символическими отождествлениями любви и смерти, ей не чужды модного покроя 1910 г. одежды «философии пола», она связана с интеллигентским культом Эроса с большой буквы, она не прочь пококетничать, приняв серьезный вид, с мистикой; она склонна объявить себя космическим законом… В «Шехеразаде», «Исламее» сцена наполняется телами, корчащимися в эротических спазмах и конвульсиях; бронзовые индусы, громадные негры в серебряных шароварах сплетаются в объятиях на персидских коврах и шелковых подушках с затворницами султанского гарема; внезапно появляется свирепый падишах с телохранителями — и начинается неистовая резня. Пронзенные кинжалами и мечами, гибнут любовники, еще содрогаясь от последних судорог страсти. В «Египетских ночах» — сюжете, освященном именами Пушкина и Валерия Брюсова — жизнью расплачивается Амун за проведенную с Клеопатрой любовную ночь. Фокин не ограничивается сценами исступленной, хищной страсти и кровавым ориентальным фоном. Другой, более утонченный, окутанный романтическим флером аспект эротики проступает в «Видении розы», в «Эросе»: трепетное пробуждение пола у уснувшей после бала девушки, волнующие символические видения, лживый и прекрасный Эрос — Дионис, — воплощение чувственной любви…

Отсюда путь — через гипостазирование эротики — к культу оплодотворяющих сил природы, к фаллическому космизму, к стихийности. Сюда относится серия Фокинских вакханалий (на музыку Глазунова из «Времен года», вакханалия в Венерином гроте из «Тангейзера» и т. д.). Особняком стоит «скифство» половецких плясок: в этом шедевре Фокину удалось выйти за пределы импрессионистски-рафинированного смакования «первобытной дикарской стихийности» и стилизованной варварской эротики и на основе изумительно схваченных и хореографически воплощенных ритмов музыки Бородина воссоздать, пусть проблематический с точки зрения археологии, поразительный массовый этнографический танец. Ничего подобного не знала в своих «характерных танцах» старая балетная хореография XIX века.

Другая тема фокинских балетов, также сближающая их с модными умонастроениями модернистской буржуазной интеллигенции 1907 – 1912 гг., — это, условно говоря, Фокинский «гофманизм», идея миражной обманчивости видимых людей и вещей, игра чередующимися — реальным и фантастическим — планами. Таков «Павильон Армиды», где сходит с ума переночевавший в незнакомом замке молодой путешественник, убедившись, что приснившееся ему ночью видение — ожившая на гобелене Армида — оставила ему материальную память — розовый шарф. И сардоническим хохотом провожает безумца старый маркиз, — владелец замка, загадочно сочетавший в себе гостеприимного хозяина и Асмодея, — нечто вроде Калиостро, или доктора Дапертутто, или персонажа из романа Казотта. В романтическом {341} раздваивающемся мире, зыбком и неверном, предметы оборачиваются нежданной изнанкой, как бы меняя личины; жизнь уподобляется «трагическому балагану» (термин знакомый), где нити, обвязанные вокруг пальцев неведомого фокусника, — судьбы, — приводят в движение людей-кукол, где игрушечные сердца истекают настоящей кровью. Это — тема «Петрушки», где марионеточная драма дана в обрамлении пестрого масленичного разгула.

В ту же традицию включается и «Карнавал» — самое лирическое произведение Фокина. Это — отнюдь не стилизованная жанровая картинка: карнавал обобщен до символа жизни, сотканной из улетучивающихся мгновений, где в призрачном веселье проносятся маски, где страдает Пьеро и предается романтической меланхолии поэт Эвсебий, полный мучительного и сладостного сознания «тщеты земных видений». Эта концепция жизни как маскарада развернута в поэзии французских (например, у Верлена, Лафорга) и русских символистов и чрезвычайно типична для мировоззрения пресыщенной верхушки рантьерской буржуазии, «все вкусившей и во всем разочаровавшейся», и примыкающей к ней богемной интеллигенции. В ней как бы заключена в конденсированном виде пессимистическая изнанка эпикурейского эротизма, горацианского «наслаждения минутой» и вообще всякого гедонизма. Отсюда — повышенная символическая значимость темы маскарада и масок в литературе, живописи, музыке («Fêtes» Дебюсси, «Pierrot lunaire» Шенберга), театре (Мейерхольд); здесь же, думается нам, лежат и последние корни возрождения commedia dell’arte, персонажи которой вновь становятся нарицательными именами, населяя поэзию и сценические подмостки. Во всяком случае, если половецкие пляски — наиболее ценное из всего фокинского наследия, — «Карнавал» — наиболее репрезентативное для эпохи, его породившей.

Историческое значение Фокина не должно быть недооценено. Он наметил и в общих чертах осуществил буржуазную реконструкцию балета. Он первый в русской хореографии понял организующее значение музыки; его творчество сыграло не последнюю роль в формировании музыкального гения Игоря Стравинского, все крупные партитуры которого, — от «Жар-птицы» до «Аполлона Мусагета» и «Поцелуя феи», — написаны в форме балетов. Фокин порвал с барским, гурманско-гастрономическим пониманием хореографии как балетоманского развлечения и подвел ее к последним завоеваниям буржуазной эстетической культуры, правда, в ее рантьерско-упадочной разновидности. Тесное сотрудничество Фокина с художниками обогатило балет живописью Бенуа, Головина, Анисфельда, Бакста…

Иными словами, как это видно было из всего предыдущего изложения, дело Фокина было хореографическим аналогом оперной миссии Мейерхольда. Оба они создали русский импрессионистский оперно-балетный театр.

В связи с реформами Фокина тяга буржуазной интеллигенции в балет значительно усиливается. Хореографический театр перестает почитаться только дворянским кастовым искусством.

Большую роль в этой «социальной реабилитации» балета сыграли и организованные Дягилевым триумфальные выезды русского балета за границу, начиная с 1908 г., где были показаны первые работы Фокина. Еще раз подчеркиваем знаменательный факт, что буржуазную реконструкцию балета оказалось легче начать в Париже, столице мировой рантьерской буржуазии, а не в покрытых плесенью традиций стенах императорских театров. Успех за границей был колоссальный; в нем потонули отдельные протестующие голоса (например, Гордона Крэга). «Русский балет» начал котироваться на европейском художественном рынке наравне с «русской литературой» — {342} Достоевским и Толстым — и модной русской иконописью. Отсюда — рикошетом — и еще одна не маловажная причина изменения отношения к балету буржуазной интеллигенции: из «аристократической забавы» он стал «национальной гордостью», «авангардом завоевывающего западные рынки национального русского искусства».

Разумеется, нельзя обойти молчанием и влияние больших артистических имен. Если имя Кшесинской по вполне понятным причинам — несмотря на ее несомненный и крупный талант — не могло приобрести широкой популярности за пределами балетоманско-аристократического круга, то имена Карсавиной, Нижинского, Больма — сподвижников Фокина — сделались известными значительно более широким слоям. Особо следует выделить блестящее дарование Анны Павловой. В славе русского балета за границей, да и у нас, среди новых для балета зрительских кадров буржуазной интеллигенции ей принадлежит львиная доля. Ее «Умирающий лебедь» (музыка Сен-Санса), поставленный тем же Фокиным, получил всемирную репутацию и единогласно был признан высшим достижением хореографии XX в. Французские, германские, русские, английские, американские критики лили чернила, чтобы найти восторженные слова для передачи своеобразных эмоций, вызываемых танцем этой великой артистки. Дело не в технической виртуозности, а скорее в одушевлении танца во всех его технических деталях драматическим огнем, который заставлял забывать условность всех антраша, арабесков и фуэте. Благодаря интуиции из танцовщицы она сделалась первой хореографической актрисой: ее «Жизель» принадлежала уже искусству трагедии.

### III

Процесс освоения буржуазной интеллигенцией балета, начавшийся с Фокинских реформ, продолжался дальше. Через Фокина, через Анну Павлову подошли к реабилитации задним числом и самой системы классического танца. Строго говоря, Фокин от нее не отрывался. Элементы классического экзерсиса у него сохранены. Он лишь социально переадресовал их (термин, который мы употребили и в отношении оперных реформ Мейерхольда), дав им новый сценический коэффициент.

Этот новый этап в освоении классики начинается статьями балетного критика Андрея Левинсона (ныне пребывающего в белой эмиграции), который в 1911 г. выступил с защитой классического танца. Разумеется, классика переосмысляется; в ее пользу мобилизуются иные аргументы, нежели «любовь к старинке» балетоманов из сановно-дворянского круга. Апология Левинсона идет по линии формалистской: он против пантомимы, психологии, реализма, он за «искусственность» и «идеальность» классического танца, кажущегося ему воплощением «бесцельной» художественной свободы. «Классический танец не обусловлен никаким причинным принуждением извне; он носит в самом себе свой имманентный закон, свою внутреннюю логику»[[333]](#footnote-334). Классический танец, в силу своей «самоцельности», становится козырем в философии буржуазного эстетизма и формализма. В нем ищут кантовское «чистое», «незаинтересованное» наслаждение. Его культ начинает совпадать с культом заумной речи в формалистической поэтике раннего Опояза. Все это — явления одинакового социологического эквивалента.

{343} Дело реабилитации классики продолжил — главным образом в послереволюционное время — в цикле статей в «Жизни искусства» А. Л. Волынский. Он дал развернутую идеалистическую концепцию, изложенную чрезвычайно цветисто и выспренне. Классический танец совершенно произвольно возводится им к орхестике древней Греции. Это — героический язык человеческого духа. Метафизическую санкцию получает все профессиональные признаки классики: пуанты — «устремление духа ввысь», выворотность — «раскрытие идеального лика» и т. п. Принципы эти распространяются и на прочие искусства: «Зигфрид» Вагнера — образец «звуковыворотного» ликования, в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, — этом, по мнению А. Волынского, «экспрессивном фейерверке», — «выворотно» дана фигура Христа и т. д. Элевация, баллон, effacee, croisee, — все эти классические термины в руках Волынского превращаются в метафизические категории. Эстетика балета становится ключом для постижения законов мироздания.

В 1920 г. Волынский обращается к наркому просвещения А. В. Луначарскому с открытым письмом[[334]](#footnote-335), где набрасывает проект «реформы государственного балета».

Если оставить в стороне пышную декламаторскую фразеологию и космические эпитеты, украшающие номенклатуру классических па, — суть письма сводится к следующему. Балет гибнет. «Искусство балета, развивавшееся до сих пор полусознательно, без участия интеллектуальных рычагов, из собственной своей пластической стихии, приблизилось, наконец, к предельной черте». Классические и характерные танцы вульгаризируются и искажаются. Что делать? Рецепт спасения чисто идеалистический: артисты балета должны осознать метафизическую важность танца. Они должны понять, что классические танцы «отражают явления идеального порядка и потому тождественны у всех народов», что танец некогда был «литургийным действованием, выражавшим надежды и верования целого народа», и должен вновь стать таковым. В классическом экзерсисе должны быть отброшены «шикарные французские титулы с неизменным оттенком стилистики галантных эпох»; он весь должен быть пересмотрен под углом зрения идеалистической философии, с ориентацией на античную хореографию. Для этого необходимо открыть государственную школу хореографии, где читались бы курсы греческого театра, музыкальной эстетики, а главное — философии классического и характерного танца (разумеется, по системе А. Л. Волынского)! Тогда из школы выйдут просвещенные балетмейстеры и танцовщики, обладающие совершенным пониманием «героичности» и «литургичности» классики, — и балет будет спасен. Такая школа — в несравненно более скромных масштабах — впоследствии была действительно открыта А. Л. Волынским, и вышедшая в 1925 г. «Книга ликований» была итогом его лекций по философии танца. Иных осязательных результатов школа не принесла и мессианистских чаяний не оправдала. Подведем итоги.

Октябрьская революция унаследовала от старого хореографического театра две традиции. Во-первых — классический балет в строгом смысле слова, восходящий к придворному театру XVII – XVIII вв., и в первую половину XIX в. подвергшийся некоторой прививке буржуазно-романтических элементов, впоследствии в значительной мере выветрившихся. Основным массивом его являются балеты Мариуса Петипа. В последние перед революцией годы этот классический балет получил в качестве надстройки {344} новое идеологическое осмысление в терминах реакционной буржуазной философии (формализм эстета А. Левинсона, идеалистическая метафизика А. Волынского). На советской сцене чисто классическая линия дала два произведения: танцсимфонию «Величие мироздания» Федора Лопухова (1923), как бы реализующую космические мудрствования Волынского, и «Крепостную балерину» того же постановщика (1927), где классика заключена в скобки ретроспективно-исторической стилизации.

Вторая традиция была представлена импрессионистским балетом, созданным на основе переработки классики М. М. Фокиным в 1908 – 1913 гг. и выразившим в балете идеологию верхушек рантьерской буржуазии эпохи империализма и группирующейся около нее мелкобуржуазно-богемной и деклассированной дворянской интеллигенции. Эта традиция, продолженная на Западе Нижинским, а затем Брониславой Нижинской, Мясиным и др. (Дягилевский балет), — у нас, в послереволюционное время, — помимо немногочисленных эпигонских постановок («Сольвейг» П. Н. Петрова, «Шубертиана» А. И. Чекрыгина), — завершается постановкой «Жар-птицы» Федором Лопуховым (1922), где, впрочем, намечаются элементы нового акробатического танца. Импрессионистские следы существуют и в последующих постановках Ф. Лопухова («Пульчинелла», «Ледяная дева» и т. д.) в Петроградском государственном театре оперы и балета.

Импрессионистская линия продолжается и в малых жанрах эстрадного танца (эротизм Голейзовского в «Полдне фавна», его же стилизация испанских танцев, постановки Лукина и т. д.). Впрочем, уже в эпоху нэпа импрессионизм начинает вытесняться новым движением — акробатическим урбанизмом (акробатика Лопухова, «танцы машин» Фореггера и т. д.), стилем промышленной буржуазии Запада и технической интеллигенции. Основа акробатики — фетишизация человеческого тела как идеально натренированной машины. Порою акробатический урбанизм сближается с разновидностями спортивного и физкультурного танцев («Золотой век»), К 1929 – 1930 гг. хореографический урбанизм уже исчерпывает себя.

Наконец, на ряду с классической и импрессионистской линиями можно найти в хореографическом наследии еще третью — это «системы» танца, ведущие начало от Дункан и Далькроза, т. е. всяческие разновидности ритмопластики. Помимо педагогических моментов, отразившихся на программах художественного воспитания школ Соцвоса, ритмо-пластика выбросила на эстрадный рынок ряд хореографических номеров, не имевших, впрочем, ведущего значения.

Заканчивая беглый анализ хореографического наследия, мы не можем не отметить одного обстоятельства: после революции судьбы русского хореографического театра раздваиваются. Половина его — в качестве «наследия» в точном смысле слова — продолжает существовать на советской сцене, будучи осваиваема пролетариатом и изменяясь — хотя и в медленном темпе — в процессе роста советского театра. Другая половина доживает свой век за рубежом. В эмиграции — рано или поздно — оказываются Анна Павлова, Т. П. Карсавина, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, О. О. Преображенская, Е. А. Смирнова, О. А. Спесивцева, М. М. Фокин, А. И. Вильтзак, Б. Г. Романов и мн. др. Они либо сплачиваются организационно («Русский романтический балет» Смирновой и Романова в Берлине, ныне распавшийся; труппа Анны Павловой, тоже распавшаяся; Дягилевский балет и т. д.), либо работают в иностранных театрах (например, Спесивцева в «Grand Opera» в Париже). Ныне русский балет за границей постепенно растерял былую славу и находится в состоянии творческого маразма; кризиса и тупика {345} не избежал даже такой относительно более долговечный и крепкий организм, как балет Дягилева (ныне умершего). Страница хореографии, озаглавленная «русский балет за границей», по-видимому, может считаться дописанной.

Иное дело — советская хореография, перед которой раскрываются широкие, непроторенные пути. Но это — особая тема, выводящая за пределы настоящей работы, основная задача которой — дать общий анализ оперно-балетного театра на пороге Октябрьской революции.

## **{****346}** Глава шестая Театр музыкальной драмы

Из оперных сцен предреволюционного Петербурга не входивших в состав объединенных императорских театров, принципиальный интерес представляет главные образом театр Музыкальной драмы, организованный в 1911 г., открывший сезон годом позже и просуществовавший до 1919 г., когда труппа вместе с театральным имуществом были слиты с оперной труппой Народного дома и на территории последнего образовали Большой оперный театр (Госбот).

Свою относительно кратковременную сценическую жизнь театр Музыкальной драмы прожил отнюдь не бесшумно. Каждый эксперимент его в области оперных реформ (а таковым была — или пыталась быть — всякая его новая постановка) сопровождался рекламой, чернильными боями на страницах прессы, почти сектантскими восторгами и ожесточенной хулой. Впрочем, благие намерения театра, как и грубейшие ошибки, были слишком очевидны и в особой дискуссии не нуждались. Шум происходил не столько от самого существа эксперимента, сколько от того резонанса, который давал оперно-театральный быт 1911 – 1914 гг. Тем или другим постановкам театра был порою присущ легкий аромат скандала, а театральный скандал буржуазной прессой — особенно в наиболее желтой ее части — всегда раздувался до масштабов крупного общественного события. Кое-какую услугу театру это обстоятельство все же оказывало. Как-никак, а время от времени он все же попадал в центр внимания.

{347} Театр Музыкальной драмы открылся в Большом зале Консерватории. Пресса уведомила о перестройке зала и сцены (принадлежавших императорскому Русскому музыкальному обществу), обошедшейся в 500 000 рублей. Субсидировал театр русский частный финансовый капитал. Организационно театр принадлежал акционерному обществу, возглавлявшемуся правлением. Одним из виднейших акционеров был банкир Давидов, в свободное от финансовых операций время предававшийся музыкальной композиции. Опера его «Сестра Беатриса» и балет «Принц-свинопас» были — без особого успеха — доставлены в данном — «своем»; — театре. Прочие акционеры были тоже так или иначе заинтересованы. Меценатство здесь было несколько иного, более узкого и деловитого порядка, нежели московская купеческая широта Мамонтовых, Морозовых и Алексеевых. К финансовым делам театра причастен был, между прочим, и небезызвестный банкир Дмитрий Рубинштейн.

Художественным руководителем театра был приглашен московский режиссер И. М. Лапицкий, воспитанный на примерах МХТ. Ему принадлежала роль идейного вдохновителя театра. Теоретическая платформа Лапицкого была смела, последовательна и в общем несложна: исходя из уравнения «оперность — вампука», Лапицкий объявлял войну оперным условностям, оперным сюжетам, оперному жесту, оперной вокальной манере и вообще всякой оперности, стремясь к замене ее натуралистической, психологически осмысленной музыкальной драмой. Место придворных императорских традиций, с их обстановочным великолепием и барским пренебрежением к правдоподобию, заступал деловой буржуазный «здравый смысл».

Однако уже первые постановки — «Онегин», «Мейстерзингеры» и «Садко» — обнаружили серьезные внутренние противоречия в реализации теорий Лапицкого. По мере накопления новых спектаклей противоречия эти начинали зиять все больше и больше.

Мы пишем не хроникальную историю театра Музыкальной драмы, но общий обзор ее «наследия», с упором на принципиальную сторону и стилистический анализ. Поэтому в дальнейшем рассмотрении мы будем исходить из всей деятельности данного театра в целом.

Первое противоречие, сразу же бросающееся в глаза: резкое расхождение между узкими, последовательно натуралистическими режиссерскими принципами Лапицкого и поразительным эклектизмом репертуара. Казалось бы, режиссер, влюбленный в оперный натурализм, будет отдавать исключительное предпочтение тем произведениям, где и в музыке и в сюжете преобладает реалистический стиль. Хотя бы «Борису Годунову» или «Женитьбе» Мусоргского, «Каменному гостю» Даргомыжского, «Вражьей силе» Серова или, на худой конец, итальянским веристам. И, наоборот, будет избегать опер фантастических, сказочных, подчеркнуто-романтических по музыке, и уж во всяком случае опер мистических.

Однако репертуар театра именно удивляет своим беспринципным смещением имен, названий и стилей. Правда, здесь и «Борис», и «Каменный гость», и «Богема», и «Мадам Баттерфляй», и заштатная «Мадемуазель Фифи» Кюи, и даже водевильная «Свадьба» Эренберга, но в промежутках между ними — фантастические «Сказки Гофмана», — сомнительная реализация мечты Оффенбаха о серьезной опере, — и сказочный «Садко», и две оперы на сюжеты из Метерлинка — «Пелеас и Мелисанда» Дебюсси и «Сестра Беатриса» Давидова, где действуют не реальные люди, а призраки или фантомы, на зыбком, завуалированном, символически-абстрактном фоне. Тут и затасканный оперный репертуар, изгнать из которого оперность возможно лишь ценой удушения самого произведения или по меньшей мере выхолощения {348} его существа: достаточно назвать «Аиду», «Риголетто» (перекроенного в «Король забавляется»), «Фауста»… А между тем Лапицкий не испугался столь безнадежной операции, как превращение в рационалистско-натуралистическую драму «Аиды», этой «оперы из опер», этого гениального вокально-драматического дивертисмента, написанного на открытие Суэцкого канала, с маршами, процессиями, плясками, дуэтами, трио, секстетами и т. д.

Вопиющие стилистические противоречия существуют и внутри отдельных спектаклей: Метерлинковская легенда на тему средневекового миракля, «Сестра Беатриса» Давидова, дается в один вечер с колониальной мелодрамой эпохи империализма — «Мадам Баттерфляй» Пуччини; эпизод из франко-прусской войны «Мадемуазель Фифи», впрочем сильно пострадавший от переделки Метенье с бледной музыкой Кюи, отдаленно не достигающей остроты Мопассановского рассказа, объединяется с «Паяцами» и т. д. Мы не говорим уже о чрезвычайно широкой амплитуде музыкальных качеств исполняемых произведений: Вагнеровский «Парсифаль» — и ничтожный «Quo vadis» с конфетной музыкой француза Нугэса и «картинным» Римом Альма Тадема или обстановочной итальянской фильмы фабрики «Чинес», типа «Кабирии» или «Мациста» — на сцене.

И если Музыкальная драма действительно имеет заслуги в выборе «Пелеаса» Дебюсси (в первый раз в России), или «Парсифаля» (срок байрейтской монополии на которого окончился в декабре 1913 г., и который был впервые поставлен в России — несколько раньше, чем в Музыкальной драме — графом Шереметевым в Народном доме, с Фелией Литвин в роли Кундри), или «Мейстерзингеров» — то заслуги эти не могли не умаляться от компрометирующего соседства какой-нибудь «Сестры Беатрисы». Дирекция объясняла репертуарную мешанину откровенно коммерческими соображениями: для того-де, чтобы поставить бездоходного «Пелеаса», надо вставить в репертуар «Аиду» или «Фауста». Но этим не предвосхищался еще самый принцип отбора как «доходных», так и «бездоходных» опер. Во всяком случае пестрота репертуара Музыкальной драмы, призванного дать бой рутине казенных театров, ничем не отличалась от пестроты репертуара этих самых казенных театров и, собственно, даже усугубляла ее.

Не в этом единство театра, — возражали защитники его. Единство лица театра гарантируется единой постановочной линией, — натурализма в духе раннего МХТ, проводимого с несокрушимой последовательностью И. М. Лапицким.

Тут-то и вступает в свои права противоречие между музыкальным стилем оперы и режиссерским методом. Реалистическая трагедия Мусоргского, импрессионистская мистерия Дебюсси, яркая оперная театральность Верди, лирическая романтика Чайковского, — все кладется на Прокрустово ложе натурализма, — натурализма, понятого как торжество бытовой детали, «всамделишного» аксессуара, раскрашенной фотографии, «психологически» обоснованной мизансцены… Режиссер не принимает в расчет, что композитор строит систему музыкальных образцов, которые могут быть реальны и без натуралистической фактографии. Мы говорим о глубоком реализме бетховенского «Фиделио», где, например, нет ни намека на бытовизм или музыкальное звукоподражательство. Лапицкий упорно игнорирует партитуру с ее системой музыкальных характеристик и образов. Единственной данностью для него является либретто; ему непонятна реальность музыкального образа; он не видит нужды в его сценической расшифровке. Иными словами, специфики музыкального театра он не учитывает.

{350} Это значит, что в сценической практике режиссер вступает в единоборство с композитором, что режиссер хочет осуществить свой постановочный замысел вопреки композитору. Поединок нелегкий, когда противниками выступают Вагнер, Верди, Пуччини, Чайковский, Бизе…

Первый метод борьбы: вивисекция партитур. Выбрасываются целые сцены, арии (например, ария Валентина в «Фаусте»), выбрасываются — что часто хуже — посреди сцены 3‑4 такта (например, в «Фаусте», куда вставляются отрывки и из Делибовской редакции) или дается — как в «Пелеасе и Мелисанде» — инструментальный аккомпанемент без соответствующей вокальной партии. В «Мадам Баттерфляй» Пуччини уничтожается… весь первый акт, заменяемый «прологом» сочинения Щепкиной-Куперник, который читается актером в японском костюме; в «прологе» содержание первого акта рассказывается «своими словами». Купюры и перетасовки в весьма обильном виде встречаются и в «Пелеасе», и в «Риголетто», и в «Аиде», и в «Севильском цирюльнике» и мн. др. Это не исключение, не тяжелая необходимость, а метод.

Купюрами дело не ограничивается. Следующий этап борьбы с композитором проводится под флагом борьбы с оперным пением. И здесь лежащая в основе здравая мысль искажается априорным безапелляционным применением ее — в гипертрофированном виде — к любой постановке: речитативы то поются, то выкрикиваются; тесситуры партий меняются то с большим основанием (Зибель в «Фаусте» — тенор вместо сценически шокирующего травести), то с весьма малым (партию Джильды — Бланш в «Риголетто» — «Король забавляется» исполняет лирико-драматическое сопрано вместо колоратурного). Ломаются темпы по соображениям отнюдь не музыкальной логики, но сюжетно-психологическим; как пример, приведем объяснение Марины с Самозванцем из «Бориса Годунова» Мусоргского, где музыкально совпадающие фразы Марины и Самозванца проводились в разной скорости, дабы оттенить «разницу характеров». Мы не говорим уже о сознательном нарушении акустических законов, о хоре из «Аиды», поющем спиной к зрительному залу, о рассказе в «Борисе» про чудо на могиле царевича, исполняемом в том же положении, и о многочисленных аналогичных случаях, действительно выгодно рекомендующих свободу режиссера от оперной рутины, но резко ухудшающих слышимость оперы.

Не оценив партитуры, игнорируя систему заключенных в ней музыкальным образов, Лапицкий берет исходной точкой либретто. Точнее, даже не либретто, а то драматическое событие, которое положено в его основу. Поэтому переделка распространяется и на либретто: в «Севильском цирюльнике», например, речитативы secco заменены — довольно удачно — подлинным текстом комедии Бомарше, что в значительной мере перестроило образы Бартоло и дона Базилио (хотя, если не вопреки, то помимо музыки Россини). Несравнимо менее удачной оказалась операция превращения «Риголетто» в «Король забавляется» — «сцены из драмы В. Гюго и оперы Д. Верди». Наиболее безболезненно прошло переименование действующих лиц: Риголетто вернулся к своему литературному первоисточнику — Трибуле, Джильда стала называться Бланш, герцог получил повышение, став Франциском I, королем Франции и т. д. Изменения более существенного свойства оказались менее удачными; полного совпадения Верди и Гюго не получилось; впрочем и великий итальянский композитор и французский драматург-романтик равно плохо поддавались стрижке под натуралистическую гребенку. Укажем, что в постановке «Риголетто» были применены приемы, впоследствии часто употребляемые оперными режиссерами: например, {352} передача реплики или даже целой арии — ради вящего правдоподобия — другому лицу, нежели указанное в партитуре, так, например, баллада герцога в I акте исполнялась не «Франциском I», любовавшимся в это время танцами, но певцом за сценой. При этом упомянутая баллада пелась на итальянском языке.

При такой установке режиссера чрезвычайно двусмысленной становится работа с актером над сценическим образом. Музыкальная структура образа — в угоду рационализму — не принимается в расчет; певец, таким образом, лишается точек опоры в партитурной характеристике. Либретто, взятое независимо от композиторской реализации его, далеко не всегда может предоставить актеру необходимый материал. Лапицкий же трактует образ в порядке борьбы с оперной рутиной, исходя «от противного», и тем самым вместо живого героя дает некую полемическую конструкцию.

В традиционном оперном «Онегине», скажем, Ленский поет предсмертную арию, застыв на месте. Лапицкий заставляет Ленского кружиться вокруг бутафорского дерева и притом демонстрировать подошвы, набеленные мелом: герой увязает в снежных сугробах. «Раскрытие образа», иными словами, происходит с помощью более или менее удачного внешнего типажа и ряда натуралистических деталей, зачастую не вытекающих из оперы, но присочиненных режиссером. И если в театре Музыкальной драмы встречались действительно большие актеры, вроде А. И. Мозжухина — язвительного, полного сарказма, хотя и лишенного феерической романтики Мефистофеля, умного Бориса Годунова, превосходного Ганса Закса и Амфортаса, или Н. Н. Рождественского — Великолепного Германа и Дон-Хозе, или молодого П. М. Журавленко, — решающую роль здесь играла высокая музыкальность самих актеров, через голову рационалиста-режиссера обращавшихся к партитурному первоисточнику.

Зато режиссер торжествует в массовых сценах, поддающихся натуралистической интерпретации: такова драка II акта «Мейстерзингеров»; таков модернизованный последний акт «Кармен», изображающий задний двор («будничность») цирка с пантомимой докторов, сестер милосердия, носилками и т. д. Сюда же относятся массовые сцены «Богемы», где Мюрже играет бесспорно бóльшую роль, нежели Пуччини; или же «Сестры Беатрисы», где перед статуей Мадонны собираются калеки, убогие, нищие, уроды, — словом, всякий сброд вроде персонажей из «Лурда» Эмиля Золя. Режиссируя эти и аналогичные сцены, Лапицкий индивидуализирует хор, дробит его реплики, поручая их отдельным группам хористов, что порою — например, в сцене ларинского бала в «Онегине» — приводит к натуралистически эффектным результатам, хотя опять-таки невыгодно отражается на акустической стороне дела.

Но стоит режиссеру подойти к сказочному, легендарному, фантастическому материалу, как он оказывается несостоятельным. Ничего, кроме «рационализации» сюжета будничными, серыми, квази-психологическими мотивировками, он придумать не может. Вянет яркая театральность «Сказок Гофмана» с ее романтикой оживающих кукольных механизмов и перерастанием быта в кошмарный гротеск. В дешевую феерию народнодомского характера превращается «Вальпургиева ночь» из «Фауста» с слащавыми сплетениями полуобнаженных тел. Грязный, желто-серый купол весьма прозаического Монсальватского замка («Парсифаль») чередуется с третьесортными олеографиями садов Клингзора. Поэзия намеков и символов Метерлинка материализуется в форме кровавого средневекового анекдота («Пелеас»). Тон спектакля резко снижается, фантастика подменяется каскадом {353} незатейливых трюков, сказочные образы вульгаризуются, Снегурочка превращается в разбитную субретку и т. п.

Особо слабым местом театра Музыкальной драмы была декоративная живопись. За исключением единственной серьезной работы — оформления Рерихом «Сестры Беатрисы», — все остальное стояло на чрезвычайно низком уровне. Декорации заменялись какими-то архитектурно-лубочными постройками, большими размалеванными клееными макетами или — на лучший конец — хромофотографиями. Вместо живописи заднего фона — купольный горизонт с монотонным белесоватым небом, не меняющим своей расцветки ни для знойной Севильи ни для палящей жары Египта. В то время как на других сценах работают Бенуа, Анисфельд, Головин, Судейкин, Бакст, — Музыкальная драма обходится Вещиловым, Андреевым, Шильдером, Болдыревым.

Правда, делается ставка на археологию: подобно тому как в первые годы МХТ при постановке «Власти тьмы» снаряжали экспедицию в Тверскую губернию, чтобы изучить русскую избу, и привозили оттуда подлинные образчики земли, так и в Музыкальной драме для «Аиды» ездили в Египет. Однако историческая и этнографическая точность все же оказывались проблематичными. «Японщина Музыкальной драмы, — писал “Музыкальный современник” по поводу постановки “Мадам Баттерфляй” Пуччини — это японщина стенных вееров, за которые обыкновенно в мещанских “уютных” обстановках затыкают открытые письма с изображениями раскрашенных красавиц». Древний Рим из «Quo vadis» воссоздавался главным образом по Сенкевичу, Альме Тадеме и Семирадскому.

Было бы наивно приписывать все эти ляпсусы, равно как и принципиальные ошибки театра, исключительно Лапицкому. Корни их уходят много глубже: они определяются классовым лицом театра. Театр был создан кругами отечественной финансовой буржуазии новейшей формации, не имевшими никаких культурных традиций «нуворишами», дельцами, «зашибающими деньгу», но в эстетических вкусах путающими картину подлинного мастера с олеографией. Отсюда — мещанский эклектизм стиля с уклоном в наивный деляческий натурализм, бесцеремонное отношение к оперному наследию, вакханалия приспособлений, переделок, вставок, купюр и т. д.

К положительным качествам театра Музыкальной драмы может быть отнесено высокое качество оркестра и хора, наличие хороших дирижеров (М. А. Бихтер, Г. Г. Фительберг, А. Э. Маргулян и др., для вагнеровских спектаклей выписывался Шнефохт), тщательная срепетованность. Правда, натуралистические тенденции режиссуры отражались и на дирижерском исполнении: желание «драматизировать» партитуру приводило к частым ломкам темпов, произвольным ускорениям и замедлениям, манерному подчеркиванию деталей, паузам, странным акцентам и т. п.

Нельзя отрицать, наконец, и того, что попытка «осмыслить» оперу сама по себе была чрезвычайно почтенной, что неустанное экспериментирование, пусть в ошибочном направлении, выгодно выделяло театр от застоя и рутины обычных оперных сцен, что тем же Лапицким был разработан ряд приемов оперной режиссуры (трактовка движений хора, массовых сцен и т. д.), которые вполне применимы — и действительно применялись — в постановках опер реалистического типа. Но то, что уместно, скажем, в «Луизе» Шарпантье, становится нелепым в «Пелеасе» Дебюсси или «Парсифале» Вагнера. Основным же грехом театра продолжало оставаться непонимание специфики музыкального театра. А это последнее обстоятельство парализовало многие самые благие намерения театра.

{354} В 1919 г. Музыкальная драма как самостоятельный организм была, закрыта. Помещение ее было передано под вновь открывающийся Большой Драматический театр, а труппа вместе с театральным имуществом переведена в Народный дом. Здесь она была объединена с труппой незадолго перед этим национализированного оперного театра Народного дома (б. антреприза А. Р. Аксарина), и на этой основе ретроградским театральным отделением был создан Государственный Большой оперный театр (Госбот).

Государственный Большой оперный театр унаследовал часть постановок Музыкальной драмы. Здесь же И. М. Лапицким довольно удачно была осуществлена еще ранее разработанная им постановка веристской оперы д’Альбера «В низинах» («Долина»), тогда как основной репертуарный костяк нового театра складывался из постановок режиссера В. Р. Раппапорта, среди которых заслуживают упоминания постановки «Торжества Вакха» Даргомыжского и «Маккавеев» Рубинштейна, шедшие в декоративном оформлении В. А. Щуко.

Закрытие Музыкальной драмы было закономерно. Серьезным «наследием» Музыкальная драма не являлась, ее экспериментальное значение в основном было исчерпано, ибо ошибочность направленности экспериментов к этому времени выяснилась с полной очевидностью.

## **{****355}** Глава седьмая Итоги

Подведем итоги. Октябрьская революция застает музыкальный театр в состоянии хаотическом и кризисном. В Мариинском театре основная масса спектаклей (в последнем счете восходящих к принципам придворно-феодальной оперы) обступает количественно малочисленную группу импрессионистских постановок Мейерхольда. Последний имеет перед ними прежде всего одно неоценимое преимущество: он знает специфику музыкального театра и овладевает его творческим методом. Однако этот метод — насквозь идеалистического типа. В остальном — и в репертуаре и в игре оперных актеров — царит эклектизм. Лишь Ф. И. Шаляпин и И. В. Ершов возвышаются над общей массой актеров музыкального театра — и притом не только как вокалисты: Ершов, сочетающий в своей игре принципы этического идеализма с подчеркнутой театральностью, и Шаляпин, с бóльшим, чем кто-либо правом могущий быть названным отцом музыкального реализма. Остальной состав труппы — опытные и часто талантливые вокалисты, в своей игре перемежающие старые оперные штампы XVIII и середины XIX в. с двумя-тремя натуралистическими приемами, механически заимствованными от драматического театра.

Это — на академической сцене. Но и эксперименты театра Музыкальной драмы не вывели дореволюционный оперный театр из творческого тупика. Непонимание специфики музыкального театра, наивный и некритический натурализм в духе раннего и вульгаризированного МХТ, сочетающийся с мещанским эклектизмом, — все это останавливает поступательное {356} движение театра еще до наступления революции. Отдел театров и зрелищ Наркомпроса ликвидирует театр Музыкальной драмы, и часть его традиций, вместе с носительницей их — труппой и самим руководителем — перебрасывается в эклектический оперный театр Народного дома, где существует некоторое время.

Аналогичная опере картина наблюдается и о балете. И здесь основной массив придворных балетных спектаклей конкурирует с буржуазно-импрессионистским новаторством Фокина. Вне большой сцены (но оказывая на нее время от времени воздействие) расцветает идеалистическая мелкобуржуазная традиция так называемого свободного дунканистского танца.

Таков в самых общих чертах идейно-художественный баланс оперно-балетного наследия к моменту Октябрьской революции.

Эпоха военного коммунизма, как и следовало ожидать, не приводит к полному повороту в области музыкального театра. В области репертуарной политики завершается линия буржуазной оперы: цикл Римского-Корсакова, «Соловей» Стравинского, отдельные возобновления Вагнера. В ослабленном и ухудшенном виде традиции Фокина оживают в постановках «Сольвейг» П. Н. Петрова и «Шубертианы» А. И. Чекрыгина. Классический танец пробивает дорогу на эстраду, в студии, педагогическую практику. Проблема советской оперы и советского балета в силу многих причин встает позже: после нэпа, после ориентации на урбанистические оперы — это последнее слово буржуазно-музыкальной культуры и после преодоления западничества. В эпоху военного коммунизма лишь намечаются, да и то весьма расплывчато, отдельные контуры этой проблемы.

Но, не внеся существенных сдвигов в репертуар, эпоха военного коммунизма ставит во весь рост другую громадную проблему — проблему освоения оперно-балетного наследия феодальной и буржуазной культуры новыми многомиллионными слушательскими массами рабоче-крестьянской аудитории.

История этого серьезнейшего процесса, история нового зрителя, анализ его восприятия на разных ступенях роста его культурного сознания, — все эти большие вопросы требуют тщательного и специального исследования. Тема другого исследования — это классовая борьба внутри самих кадров оперно-балетного театра, уход одной части во внешнюю или внутреннюю эмиграцию и перерастание другой в отряд подлинно советской художественной интеллигенции. К этим вопросам мы будем иметь случай вернуться в следующих томах «Истории советского театра», в пределах же данной работы наша задача много скромнее: она сводилась лишь к смотру состояния музыкального театра в Петрограде на пороге Октябрьской революции и к выяснению его классовых корней, его философских предпосылок и стилистических признаков.

# **{****357}** А. Булгаков, С. Данилов Обзор литературы по театру эпохи военного коммунизма

{358} В основу списков непериодических изданий полошены библиографические материалы, составленные сотрудником кабинета театроведения Государственной Академии искусствознания В. В. Познанским.

## **{****359}** I

Непериодическая литература о театре за время о 1917 по 1921 г. составляет около 125 отдельных названий по вопросам истории, теории и практики театра. По отдельным годам это количество распределяется далеко не равномерно. Наименьшая цифра относится к 1917 г., когда — в условиях обостренных общественно-политических событий двух революций — вопросы искусства вообще отошли на второй план. В 1918 и 1919 гг. количество печатной продукции о театре дает значительный подъем, примерно вдвое против 1917 г., что ближайшим образом объясняется интенсивной издательской деятельностью Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению. В последующие два года — 1920 и 1921 — выпуск литературы о театре опять дает резкое снижение, что связано с ухудшением издательских возможностей, когда к 1921 г. производство бумаги сократилось по сравнению с довоенными нормами в десять раз. Бумажным кризисом, характерным для первых лет революции, частично объясняется еще одна внешняя особенность вышедших в то время работ о театре: огромное большинство изданий составляют разного рода брошюры в несколько десятков страниц.

Качественный уровень литературы о театре за период 1917 – 1921 гг. в целом очень невысок. Мы почти не находим здесь сколько-нибудь значительных театроведческих работ, а попытки придать отдельным работам известный принципиальный характер обычно неубедительны за общей методологической несостоятельностью авторов. В особенности это относится к ряду работ, претендующих на положение марксистских, по существу же подменяющих марксистско-ленинскую методологию вульгаризацией марксизма. Наибольшую ценность сохраняют работы историко-театральные, и то, главным образом, в отношении заключающегося в них фактического материала. Но при всем том непериодические издания о театре, вышедшие за время с 1917 по 1921 г., представляют большой интерес в историческом аспекте, в целом наглядно характеризуя принципиальный уровень и направление театроведческой мысли на конкретном историческом этапе и в этом смысле выразительно дополняя общую картину развития советского театра в первые годы революции.

Если в целом литература о театре, относящаяся к периоду 1917 – 1921 гг., отличается большой пестротой, как в качественном отношении, так и со стороны объема отдельных изданий, то в особенности это относится к 1917 г. и к первым месяцам 1918 г. В это время еще продолжает свою издательскую деятельность целый ряд дореволюционных частных предприятий, сплошь и рядом носящих спекулятивно-коммерческий характер. Выпуск литературы по театру, по существу, еще не планируется. В итоге литература этого времени отмечена необычайной никчемностью и как идеологический комплекс связана о мировоззрением буржуазного общества поры разложения и загнивания буржуазной культуры.

Наиболее значительными в принципиальном отношении работами, изданными в 1917 г., могли бы считаться третья часть монографии Евреинова «Театр для себя» и книга Миклашевского «La commedia dell’arte»; но обе эти работы написаны значительно ранее 1917 г.: первая относится к 1915 г., книга же Миклашевского была закончена в 1914 г. Лишь случайно, в силу технических издательских затруднений в связи с войной, указанные работы вышли из печати в 1917 г. То же надо сказать и о книге Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского», целиком относящейся к 1916 г. Таким образом эти работы по существу должны быть отнесены к дореволюционному периоду.

Несколько историко-театральных работ, как, например, очерки Сиповского «Из истории русской комедии XVIII века» и Крыжицкого «Влияние Руссо на Аблесимова», {360} имеющие характер обычных «академических» исследований дореволюционной эпохи, и популярные исторические брошюры Кизеветтера «Щепкин» и «Первый общедоступный театр в России» — вот наиболее значительная печатная продукция по театру 1917 г. Все остальное необычайно разнородно по своему содержанию и носит весьма несерьезный характер. Столь же разнородны и работы о театре, появляющиеся в первые месяцы 1918 г.

С начала 1918 г. все театральное дело Республики получает твердое правительственное руководство со стороны Наркомпроса через специально организованный для этой цели его Театральный отдел. Около этого же времени начинает широко разворачивать свою деятельность сформировавшаяся еще в 1917 г. новая общественная организация — «Пролеткульт». Эти значительные общественные события скоро сказываются и в области литературы о театре: выпуск непериодических изданий по театру утрачивает стихийный характер и в целом значительно упорядочивается. В то же время в литературе начинают явно намечаться два основных течения театроведческой мысли. Одно из них проявляется прежде всего в заботах о сохранении для пролетариата культурного наследия. Второе течение опиралось в своих принципиальных основаниях на общие высказывания Богданова о пролетарской культуре. В практике театра это направление было представлено Пролеткультом, а в области литературы о театре — работами Керженцева «Революция и театр» и «Творческий театр».

В целях большего уточнения круга вопросов, которые разрабатываются в литературе о театре с весны 1918 г., наметим здесь несколько основных его разделов. Наиболее значительной по количеству изданий является группа работ, касающихся вопросов истории театра. Основным назначением этих работ было ознакомление нового читателя с прошлым театра, приобщение его к культурным ценностям прошлого. Большая часть историко-театральных работ вышла из недр ТЕО Наркомпроса. Наиболее крупными изданиями исторического характера, выпущенными ТЕО Наркомпроса, являются: «Сборник Историко-театральной секции» — собрание статей и материалов по театру исключительно исторического характера — и серия (12 выпусков) биографических очерков мировых драматургов — «Драматические писатели». Цель этих, изданий — сообщение читателю фактических материалов по истории театра и драмы. Такой же характер некритического опубликования эмпирических материалов носит и ряд изданий по истории театра, выпущенных помимо ТЕО Наркомпроса. Сюда относятся два сборника «Бирюч», которые включают в себя статьи и материалы чисто исторического характера, а современной театральной жизни касаются лишь в своих хроникальных, библиографических и некрологических частях; сюда же должен быть отнесен «Ежегодник петроградских государственных театров», ограничивающийся опубликованием исключительно исторических материалов.

Весьма значительно в эпоху военного коммунизма число работ по теоретическим вопросам в области театра. Здесь прежде всего должны быть отмечены уже названные выше книги Керженцева «Революция и театр» и «Творческий театр», ярко отражающие богдановско-пролеткультовскую концепцию развития пролетарского театра. Отвлеченно-теоретический характер носит брошюра Когана «В преддверии грядущего театра», в своей проповеди действенного театра, массовых театрализованных празднеств и соборного действа одним концом примыкающая ко взглядам Керженцева, другим соприкасающаяся с упадочно-декадентскими буржуазными теориями годов предвоенной реакции. Так же абстрактен в целом и характерен по своей направленности для предреволюционных интеллигентских настроений сборник «Искусство старое и новое», в основном ставящий вопрос о соотношении искусства «былого» с искусством «грядущего». В ряде теоретических работ надлежит особо отметить книгу Таирова «Записки режиссера», которою в некоторой мере подытоживался путь условно-эстетического театра предреволюционной эпохи. Для характеристики теоретического раздела литературы о театре рассматриваемого периода весьма показателен самый факт издания этой книги в 1921 г.

К группе изданий теоретического характера примыкает ряд брошюр и книг на тему «народный театр». Уже самая возможность такого признака для группировки выразительно характеризует принципиальную сущность всех этих работ. В целом работы о «народном театре» являются своего рода запоздалым рецидивом народнических тенденций на театральном фронте. Этот отпечаток мелкобуржуазного «просветительного» подхода к вопросам театра осложнен, однако, общей направленностью предреволюционной буржуазной театроведческой мысли, вследствие чего либерально-«просветительные» мотивы сочетаются с отголосками театрального традиционализма, эстетски смаковавшего «народный театр» давно минувших эпох. Большинство работ впрочем не ограничивается, теоретическими положениями, а одновременно преследует и цели конкретной помощи театральной практике. Частично авторы стремятся помочь строительству нового театра путем ознакомления его практических работников с прошлым «народного театра», с театральным фольклором, путем руководства ими в выборе репертуара и т. д. Такой характер {361} носят работы: Филиппова — «Задачи народного театра и его прошлое в России», Тихоновича — «Народный театр» и многие другие. Ряд работ непосредственно посвящен технике «народного» театра и касается вопросов оборудования сцены, актерского костюма, грима, общего метода упрощенных постановок и т. п. Сюда относятся работы Брянцева, Толбузина и Шемшурина, Скородумова, Лебединского, Славяновой. Совершенно четкую практическую установку помощи работе режиссера и руководителя деревенского театра, как в области чисто постановочной, так и в выборе репертуара, носит ряд небольших популярных брошюр. Но, конечно, указанная выше принципиальная порочность теоретических позиций дает себя знать и во всех чисто практических предложениях. Задачи подлинного строительства массового пролетарского театра в целом оказываются сниженными в сторону опрощенчества и вульгаризации практики профтеатра. Отдельно в группе «народный театр» стоит переиздание старой переводной книги Ромена Роллана «Народный театр», примыкающей к работам Керженцева и имеющей чисто теоретический характер.

Небольшую группу составляют работы, посвященные театрально-педагогическим вопросам. Здесь прежде всего должны быть отмечены лекции Гайдебурова «Театральное дело внешкольника», сыгравшие отрицательную роль в практике самодеятельного театра первых лет революции своим принципиальным обоснованием театрального «культурничанья». Сюда же относятся брошюры, посвященные драматизации в школе I и II ступени, пытающиеся наметить материалы и методы работы школьных теакружков, но любопытные не столько по существу, сколько фактом своего появления.

Отдельной группой могут быть выделены работы, относящиеся к музыкальному театру. В основном это комментированные либретто отдельных опер текущего репертуара и популярные биографии композиторов, предназначенные служить справочником для нового посетителя оперного театра.

Наконец, в течение периода 1917 – 1921 гг. мы находим целый ряд изданий, носящих случайный характер. Значительное место в этой группе занимает «юбилейная» литература обычного для такого рода изданий панегирического тона. Сюда относятся книги, посвященные отдельным актерам и деятелям театра («М. Н. Ермолова», «К. С. Станиславский», «В. И. Качалов» и др.) и отдельным спектаклям, подробно описывающие всю работу вокруг постановки («Двести представлений “Свыше нашей силы” в Передвижном театре», книги, посвященные постановкам «Трех сестер», «Вишневого сада» в МХТ и др.).

В целом литература о театре, относящаяся к периоду 1917 – 1921 гг., не представляет на сегодня большой ценности: теория и практика советского театра далеко ушли вперед. Указанные издания полезны сейчас, главным образом, в качестве материалов, да и то при условии осторожного критического подхода к ним. Но, будучи поставлена в связь со всей совокупностью театрального строительства первых лет революции, — в основном — эпохи военного коммунизма, — литература о театре того времени имеет несомненную ценность в деле уточнения общей направленности театральной мысли своего времени и изучения классовой борьбы на театральном фронте во всей совокупности и многообразии ее проявлений.

АРВАТОВ, Б. Пролетариат и современные художественные направления. Доклад, прочитанный на 2‑м Всероссийском съезде Пролеткульта. Арватов. «Искусство и классы». ГИЗ, П.‑М., 1923, стр. 73 – 87.

АРМАНД, П. и ЕВДОКИМОВ, А. Народный театр и кооперация. Доклады театральному съезду в Москве. Изд. «Труд», М., 1917, 24 стр.

БЕЛЕНСОН, АЛЕКСАНДР. Искусственная жизнь. Вступительная статья *Н. Н. Евреинова*, обложка и 13 рис. в тексте работы *Ю. Анненкова*. Изд. «Стрелец». П., 1921, 88 стр.

БИРЮЧ Петроградских государственных театров. Сборник статей под ред. А. С. Полякова. Изд. Петр. Гос. Театров, П., 1919, 190 стр.

Статьи: Календарь театрала. Июнь-август 1919 г. *Вальтер, В. Г*. — Рыцарь Парсифаль и дева Феврония. *Д. Л*. — Балет в эпоху Великой французской революции. *Гнедич, П. П*. — К предстоящему сезону. Из записной книжки театрала. *Светлов, С. Ф*. — Театральный дневник (1882 г., январь — май) с пред. и прим. А. С. Полякова. *Ильинский, Л. К*. — Крылов-драматург (1769 – 1844 – 1919). *Спиридонов, В. С*. — Новые страницы из деятельности Ап. Григорьева (драма «Отец и сын»). *Аполлонская-Стравинская*. — Несколько слов о пьесе Ибсена «Привидения». *Долгов, Н. Н*. — Ее роль в истории русской сцены. Из прошлого. *Р‑берг, И. С*. — Театр без критики. *Ред*. — Что означает слово «Бирюч». — По музеям и научным обществам. — Новые книги и ноты. — Юбилеи: Н. П. Шаповаленко, Э. С. Кабелла, М. В. Владимиров. *Розенберг, И. С*. — Тяжелый {362} сезон. — Хроника. Некрологи: П. Д. Боборыкин, В. М. Невежин, В. А. Миронова, Е. М. Беспятов.

БИРЮЧ Государственных академических театров. II. Сборник статей под ред. А. С. Полякова. Изд. Петр. Гос. акад. театров, П., 1920, 421 стр.

Статьи: *Светлов, С. Ф*. — Театральный дневник с пред. и прим. А. С. Полякова. *Долгов, Н. Н*. — Добролюбов о «Темном царстве» и позднейшая критика об Островском. *Д. Л*. — Работа балетмейстеров. *Носков, Н. Д*. — Наш долг. *Переселенное, С. А*. — Затерявшиеся пьесы Н. Н. Сандунова. *Боянус, С. К*. — Задачи театра и техники театрального дела в эпоху Шекспира. *Аполлонская-Стравинская, И. А*. — Несколько слов о пьесе Ибсена «Дочь моря». *Срезневский, В. И*. — О личном элементе в драме Л. Н. Толстого «И свет во тьме светит». *Мурбанов, М. М*. — Отрывки из воспоминаний об А. П. Бородине. *Гнедич, П. Л*. — В. А. Лядова. *Глебов, Игорь*. — Музыкальная реставрация оперы Чайковского в б. Мариинском театре. *Переселенков, С. А*. — «Театральный календарь на 1811 г.» Борка. *Поляков, А. С*. — Письмо М. С. Щепкина к сыну А. М. Щепкину. *Срезневский, В. И*. — Два письма А. Н. Островского к Н. А. Некрасову. *Ильинский, Л. К*. — Из театральных мелочей: 1) Докладная записка А. А. Потехина. 2) «Около денег» В. Крылова. 3) Беспокойное vis-a-vis. *Поляков, А. С*. — Письмо И. С. Тургенева к князю Н. В. Юсупову. *В. С*. — Хороший человек (Л. Л. Леонидов). *Модзалевский, Б. Л*. — Автобиография композитора Верстовского. *Лернер, Н. О*. — Письма А. Н. Серова к Ю. Ф. Абаза. *Переселенков, С. А*. — М. Н. Лонгинов — блюститель нравов. *Каплан, Б. И*. — Стихотворение Д. Д. Минаева «Полине Антипьевне Стрепетовой». *Утевский, Д. С*. — М. Г. Савина и болезнь Тургенева. *Гнедич, П. П*. — 50‑летие Эрве на сцене Александринского театра. — По музеям и научным обществам. — Библиография и книжные новости. — Юбилеи: 1) *Ю. В. Корвин-Круковский*. — К юбилею М. Н. Ермоловой. 2) *А. П*. — К. Н. Яковлев. 3) *Д. Л*. — Н. А. Солянников. 4) *Д. Л*. — Прощальный бенефис Р. Е. Дриго. — Сезон 1919 – 1920 г. — Некрологи: Ф. Д. Батюшков, А. А. Блок, Н. С. Васильева, М. В. Дальский, М. И. Долина, Ц. А. Кюи, Л. А. Лейферт, П. О. Морозов, Аделина Патти, И. М. Уралов и др.

«БОРИС ГОДУНОВ» А. С. ПУШКИНА. Материалы к постановке под ред. В. Мейерхольда и К. Державина. Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 64 стр.

БОРОЗДИНА, Т. Н. Древне-египетский танец. Изд. Д. Я. Маковский и сын, М., 1919, 36 стр. + 4 табл.

БОСТУНИЧ, ГР. Почему погиб Киевский драматический театр. Скорбные наблюдения и печальные выводы театрала. Изд. Театр, библ. М. А. Соколовой, М., 1917, 23 стр.

БРЯНЦЕВ, А. А. Опрощение театральной декорации. Опыт художественной схематизации в работах Общедоступного и передвижного театра. Рис. Оскара Клевера. Изд. Общ. и передв. театра, П., 1917, 52 стр.; изд. 2‑е, исправленное и дополненное, 1919.

ВАРНЕКЕ, Б. Актер древней Греции. Изд. «Омфалос», Одесса, 1918.

ВАРНЕКЕ, Б. Античный театр. Изд. «Омфалос», Одесса, 1919, 14 стр.

ВАРНЕКЕ, Б. Тургенев — драматург. (Одесский юбилейный сборник памяти И. С. Тургенева). Изд. Ивасенко, Одесса, 1918.

ГЛАГОЛИН, Б. Образ императора Павла. Очерк. Изд. «Россия», Харьков, 1918, 35 стр.

ГЛАГОЛИН, Б. Проповедь театра. Изд. «Россия», Харьков, 1918, 32 стр.

ГЛАГОЛИН, Б. Творческий путь театра. Харьков, 1917, 56 стр.

ГЛЕБОВ, ИГОРЬ. Игорь Стравинский. Очерк жизни и творчества. Изд. Гос. Акад. театра оперы и балета, 1921, 31 стр.

ГЛЕБОВ, ИГОРЬ. Н. А. Римский-Корсаков. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди. (Разбор оперы). Изд. Гос. акад. театра оперы и балета, П., 1921, 7 стр.

ГЛЕБОВ, ИГОРЬ. Римский-Корсаков. Майская ночь. (Разбор оперы). Изд. Гос. акад. Малого оперного театра, П., 1921, 11 стр.

ГНЕДИЧ, П. Д. И. Фонвизин. Очерк. «Драматические писатели», вып. IV. Изд. ТЕО НКП, П., 1918, 14 стр.

ГНЕДИЧ, П. П. Редакция театрального текста и примечания к комедии Грибоедова, А. С. — «Горе от ума». Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 104 стр.

ДВЕСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ «СВЫШЕ НАШЕЙ СИЛЫ» В ПЕРЕДВИЖНОМ ТЕАТРЕ П. П. ГАЙДЕБУРОВА И Н. Ф. СКАРСКОЙ. Юбилейный сборник статей. Изд. Передвижного театра, П., 1921, 78 + 2 ненум. + 7 вкл. лист.

Программа двухсотого представления. — *Свенцицкий, В*. — Чудо в театре. *Прохаско, О*. — К характеристике Бьернсона. *Гайдебуров, П*. — Сто представлений норвежской {363} мистерии. — Справка. — Обращение П. П. Гайдебурова к исполнителям. — *Панина, С. В*. — Вступление к спектаклю. Вариант его. — Вступительное слово П. П. Гайдебурова. Вариант его. — Предисловие в программах. — Отзывы прессы. — Из откликов. — Штриховые зарисовки исполнителей Оск. Клевера.

ДЕЛА И ДНИ БОЛЬШОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА. Изд. режисс. управл. Больш. Драм. театра, П., 1919, 66 стр.

Статьи: *Горький, М*. — Трудный вопрос. *Блок, А*. — Больш. Драм. театр в предстоящем сезоне. *Кузмин, М*. — Пафос юношеских драм Шиллера. *Луначарский, А*. — 1‑й спектакль Больш. Драм. театра. *Мишеев, Н*. — Больш. Драм. театр (К истории возникновения). *Ромм, Г*. — Из жизни театра. — Исторический театр. Из бесед с режиссерами и артистами Больш. Драм. театра. — Больш. Драм. театр (состав труппы).

ДЕЛЕРТ, ДАН. Искусство драматурга. (Руководство). ГИЗ, Донск. отд. Ростов-на-Дону, 1921, 44 стр.

ДОПОЛНЕНИЕ 3 К КАТАЛОГУ ПЬЕС ЧЛЕНОВ ОБЩЕСТВА ДРАМАТИЧЕСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ И ОПЕРНЫХ КОМПОЗИТОРОВ. (С 27 апреля по 10 августа 1917 г.) М., 1917, 8 стр.

ДРАМАТИЗАЦИЯ В ШКОЛЕ ПЕРВОЙ СТУПЕНИ. Изд. Отд. единой труд. школы НКП, ГИЗ, М., 1920, 16 стр.; переизд. Губ. отд. нар. образ., Воронеж, 1921.

ДРАМАТИЗАЦИЯ В ШКОЛЕ ВТОРОЙ СТУПЕНИ. Изд. Отд. единой труд. школы НКП, ГИЗ, М., 1920, 8 стр.

ЕВРЕИНОВ, Н. Н. Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в ее возникновении. Фольклористический очерк. Серия «Театр» под ред. Д. К. Петрова и Я. И. Блоха. Монографии по истории и теории театра, вып. I. П., 1921, 58 стр.

ЕВРЕИНОВ, Н. Н. Театр для себя. Часть третья (практическая). Рис. Н. И. Кульбина. Изд. Н. И. Бутковской, П., 1917, 233 стр.

ЕВРЕИНОВ, Н. Н. Что такое театр? Книжка для детей. Изд. «Светозар», П., 1921, 76 стр.

ЕЖЕГОДНИК Петроградских Государственных театров под ред. А. С. Полякова. Изд. Петр. Гос. театров, П., 1920, 284 стр.

Статьи: *Лукиан*. — О пляске. Диалог. Перев. с греческого, предисл. и примеч. А. И. Малеина. *Боянус, С. К*. — Внешний обиход придворного театра времени королевы Елизаветы. *Срезневский, В. И*. — Юбилейный альбом И. И. Сосницкого. *Модзалевский, Б. Л*. Из архива артиста М. И. Писарева. *Переселенков, С. А*. — А. В. Сухово-Кобылин. *Спиридонов, В. С*. — А. Н. Островский в оценке Григорьева. *Григорьев, А. А*. — О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене. *Гнедич, П. П*. — Мои цензурные мытарства. *Перетц, В. Н*. — Несколько мыслей о старинном русском театре. *Островский, А. Н*. — «Пока», комедия в 3‑х действ. с предисл. А. С. Полякова.

ЗАПИСКИ ИНСТИТУТА ЖИВОГО СЛОВА. Наркомпрос, П., 1919, VII+121 стр.

Официальный орган Института; единственный номер, выпущенный Институтом, заключает в себе положение об Институте, учебные программы, сведения о личном составе Института и стенограмму речи Луначарского при его открытии.

ЗЕЛИНСКИЙ, Ф. Введение к комедии Плавта «Близнецы». Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 32 стр.

ЗЕЛИНСКИЙ, Ф. Еврипид. Очерк. «Драматические писатели», вып. VII. Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 16 стр.

ЗЕЛИНСКИЙ, Ф. Предисловие, вступительная статья и примеч. к «Королю Лиру» В. Шекспира. Изд. ТЕО НКП, П.‑М., 1920.

ЗЕЛИНСКИЙ, Ф. Ф. Редакциями комментарии к Еврипиду. Т. II. 5) Гераклиды. 6) Геракл. 7) Елена. 8) Ипполит. Перев. с послесловием И. Ф. Анненского. Изд. Сабашниковых, М., 1917, 516 стр.

ЗЕЛИНСКИЙ, Ф. Ф. Редакция и комментарии к Еврипиду. Т. III. Театр Еврипида: Ифигения Авлидская. Ифигения Таврическая. Ион. Киклон. Введение и послесловие И. Анненского. Изд. Сабашниковых, М., 1917, 548 + 5 стр., 5 вкл. лист.

ЗЕЛИНСКИЙ, Ф. Софокл. Очерк. «Драматические писатели», вып. V. Изд. ТЕО НКП, П., 1918, 17 стр.

ЗЕЛИНСКИЙ, Ф. Эсхил. Очерк. «Драматические писатели», вып. I. Изд. ТЕО НКП, П., 1918, 16 стр.

ЗОРГЕНФРЕЙ, В. Предисловие к трагедии Грильпарцера «Любуша». Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 18 стр.

ИГРА. Непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Изд. ТЕО НКП, № 1 — П., 1918, 40 стр.; № 2 – 1918, 56 стр.

{364} ИСКУССТВО СТАРОЕ И НОВОЕ. Сборник под. ред. Конст. Эрберга. Изд. «Алконост», П., 1921, 186 стр.

Статьи: *Эрберг, К*. — О догматах и ересях в искусстве. *Штейнберг, А. З*. — Развитие и разложение в современном искусстве. *Иванов-Разумник.* — «Мистерия или буфф?» *Пяст, Вл*. — Театр слова и театр движения. *Гиппиус, В*. — Театр и народ. *Эйхенбаум*. — Трагедии Шиллера в свете его теории трагического. *Гурлянд-Эльяшева, Э. З*. — Идея творческого сознания в драмах Ибсена.

КАМЕНСКИЙ, ВАСИЛИЙ. Книга об Евреинове. Над. «Свободное искусство» Н. И. Бутковской. П., 1917, 101 стр.

КАМЗОЛКИН, Е. Рабочий и крестьянский театр. М., 1919.

КАНКАРОВИЧ, АНАТОЛИЙ. Опера. Н. А. Римский-Корсаков. (Биографическая, справка). Изд. Моск. Совета раб. депутатов. М., 1917, 8 стр.

КАРА-МУРЗА, С. Г. А. П. Ленский. Доклад в торжественном заседании Малого театра, посвященном памяти Ленского, 5 ноября 1918 г. (Кара-Мурза. «Малый театр», М., 1924, стр. 182 – 200).

КАРА-МУРЗА, С. Г. О. О. Садовская. Доклад в торжественном заседании Малого театра, посвященном памяти Садовской, 12 янв. 1920 г. (Кара-Мурза. «Малый-театр». М., 1924, стр. 51 – 64).

КЕРЖЕНЦЕВ, В. М. Революция и театр. Изд. «Денница». М., 1918, 63 стр.

КЕРЖЕНЦЕВ, В. М. Творческий театр. Пути социалистического театра. Изд. «Книга», П., 1918, 72 стр. То же ГИЗ, П., 1920, 155 стр. То же ГИЗ, М., 1923, 233 стр. Изд. 5‑е, пересмотр. и дополн.

КИЗЕВЕТТЕР, А. А. М. Н. Ермолова. Речь на заседании Общества любителей росс, словесн., посвященная чествованию 50‑летия сценич. деятельности М. Н. Ермоловой [в 1920 г.] Помещено в книге Кизеветтера «Театр», изд. «Задруга», М., 1922, стр. 71 – 83,

КИЗЕВЕТТЕР, А. А. М. С. Щепкин. Эпизод из истории русского сценического искусства. Изд. «Задруга», М., 1917, 129 стр.

КИЗЕВЕТТЕР, А. А. Первый общедоступный театр в России. Изд. 2‑е, «Задруга». П., 1917, 31 стр.

КЛЕПИКОВ, А. К. Несколько слов о работе режиссера. Изд. Секции содействия устройства дерев., фабричн. и школьных театров при Моск. Отд. народн. универс. М., 1918, 16 стр.

КОГАН, П. С. В преддверии грядущего театра. Изд. «Первина». М., 1921, 44 стр.

КОМИССАРЖЕВСКИЙ, Ф. Творчество актера и теория Станиславского. «Свободное искусство» — библиотека иллюстрир. монографий. Изд. тов. «Свободное искусство». П. (без года).

КОНЧИНА М. Г. САВИНОЙ. Т. I и II. М., 1917, 400 стр.

КРАСНОАРМЕЙСКИЙ ТЕАТР. Инструкция о театральной работе в Красной армии. Под ред. А. И. Пиотровского. Изд. Управл. Петрогр. военн. окр., 1921, 29 стр.

КРЫЖИЦКИЙ, Г. Влиянье Руссо на Аблесимова. («Le Devin du village» Руссо и «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова). Отд. оттиск из Изв. Отд. русск. яз. и слез. Росс. Ак. наук, 1917, т. XXII, кн. 2.

ЛАНДЕР, К. Наша театральная политика. ГИЗ, 1921, 15 стр.

ЛЕБЕДИНСКИЙ, П. А. Мимика лица. Этюды. Теория и практика. Для сценических деятелей. Ярославль, 1918, 176 стр.

ЛЕВИНСОН, АНДРЕЙ. Старый и новый балет. Изд. «Свободное искусство», П., 1918, 129 + 2 стр.

ЛЕВРО, Л. Драма и трагедия во Франции. Изд. ТЕО НКП, П.‑М., 1919, 87 стр.

ЛИФШИЦ, Я. (инструктор Политуправления ПВО). Что и как ставить в Красноармейском театре. Объяснительная записка. (Технические указания инструктора). Ярославль, 1920, 24 стр.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. «Борис Годунов». (Об опере Мусоргского «Борис Годунов»). ГИЗ, М., 1920, 16 стр.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. «Князь Игорь». (Об опере «Князь Игорь» Бородина). ГИЗ, М., 1920, 13 стр.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. Чему служит театр? Речь в ТЕО в 1920 г. Московск. театральное изд‑во, 1925, 56 стр.

МАККАВЕИ, опера А. Г. Рубинштейна. Сезон 1921 – 22 гг. Изд. «Гос. Большой оперный театр», П., 1921, 24 стр.

{365} МИКЛАШЕВСКИЙ, К. La commedia dell’arte. Театр итальянских комедиантов, часть первая. Изд. Н. И. Бутковской. П., 1914 – 1917, 111 + XIV стр.

МОРОЗОВ, П. Дон Мануэль Томайо и Баус. Очерк из истории испанской драмы XIX стол. Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 26 стр.

МОРОЗОВ, П. О. История европейской сцены. Лекции. Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 129 стр.

МОРОЗОВ, П. О. Гуцков. Очерк. «Драматические писатели», Вып. XII. Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 16 стр.

МОРОЗОВ, П. О. А. С. Пушкин. «Драматические писатели», Вып. XI. Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 16 стр.

МОРОЗОВ, П. Тургенев (1818 – 1883). Очерк. «Драматические писатели», Вып. VI. Изд. ТЕО НКП, П., 1918, 15 стр.

МОРОЗОВ, П. Шиллер (1759 – 1805). Очерк. «Драматические писатели», Вып. II. Изд. ТЕО НКП, П., 1918, 15 стр.

МОРОЗОВ, П. О. Островский. Очерк. «Драматические писатели», Вып. III. Изд. ТЕО НКП, 1918, 15 стр.

НАКАЗ О СУДЕ ЧЕСТИ для членов оперной труппы Гос. Мариинского театра. XI., 1917, 5 ненум. стр.

НАРОДНЫЙ ДОМ. Социальная роль, организация, деятельность и оборудование Народного дома, с прилож. библиографии, типовых планов, примерного устава и первой всеросс. анкеты о Народных домах. Изд. сотрудников Лиговского Нардома Паниной. П., 1918, 424 + X стр.

ПЕЛЬШЕ, Р. Нравы и искусство французской революции. Изд. Всеросс. Сов. Пролеткульта. П., 1919, 52 стр.

ПЕРЕТЦ, В. Н., акад. Акт о Сарпице дуксе ассирийском. (Из истории театра эпохи Петра I). Отд. оттиск из «Изв. II. Отд. Росс. Акад. наук», 1921, т. XXVI, стр. 103 – 123.

ПОПОВ, Н. Театральный справочник. Собрание рисунков, чертежей и планов, снимков с картин, гравюр, фотографий и театральных постановок, нот, указателей и т. п. Справочный материал по всем отраслям театрального дела. Т. I, тетр. 1, 2, 3.

«Искусство театра», Вып. IV. «Театр», изд. Магнуссен, М., 1918, 15 табл.

ПРЫГУНОВ, М. Д. Русская сцена за последние 40 лет (1880 – 1920 гг.). Программа публичных лекций. ГИЗ, Казань, 1921, 28 стр.

ПЫПИН, А. Н. А. С. Грибоедов. Изд. «Сотрудничество», П., 1919, 46 стр.

РАКОВ, И. М. Театр в деревне. Практические указания для организаторов народного театра по устройству сцены и режиссуре; список пьес для народного театра. Изд. Союза просветительных организаций Нижегородского края. Нижний Новгород, 1919, 92 стр.

РЕПЕРТУАР. Сборник материалов. Изд. ТЕО НКП — 1919, 132 стр.

Статьи: Отчет о деятельности Репертуарной секции Петр. Отд. ТЕО Наркомпроса за 1918 г. Основной список пьес, рекомендуемых Репертуарной секцией Петр. Отд. ТЕО для постановки на сцене народных театров. Рецензии о пьесах. *Морозов, П. О*. — К вопросу об основном репертуаре народного театра. *Соловьев, В. Н*. — О репертуаре. *Зелинский, Ф. Ф*. — Фердинанд Раймунд. *Блок, А*. — О репертуаре коммунальных и государственных театров. *Григорьев, Апол*. — Мысли о театре. Собр. Вл. Княжин. *Кальдерон, Д*. Очерк развития английской прамы. *Вл. С*. — Библиография.

РОЛЛАН, РОМЕН. Народный театр. Предисл. Вяч. Иванова. Изд. ТЕО НКП, П.‑М., 1919, XIV + 134 стр.

РОСЛАВЛЕВ, БОРИС. Дело народной сцены. Изд. Средн. Волж. Союза потребительских обществ. Самара, 1918, 225 стр.

САХНОВСКИЙ, В. Г. Художественный театр и романтизм на сцене. (Письмо к К. С. Станиславскому). М., 1917, 80 стр.

СБОРНИК ИСТОРИКО-ТЕАТРАЛЬНОЙ СЕКЦИИ. Т. I. Изд. ТЕО НКП. П., 1918, V + 1 + 308 стр.

Статьи: *Соловьев, В*. — Памяти И. А. Шляпкина. *Морозов, П. О*. — Драматическая литература и театр в Италии со времени ее политического возрождения. *Сильверсван, Б*. — «Король Лир» Шекспира. *Сильверсван, Б*. Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму. *Радлов, С. Э*. — О технике греческого актера. *Гнедич, П*. — Хроника русских драматических спектаклей. на императорской петербургской сцене 1881 – 1890 гг. *Брянский, А. М*. — Переписка А. Е. Мартынова. *Всеволодский-Гернгросс, В*. — Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв.

{366} СБОРНИК РЕЦЕНЗИЙ ПЬЕС для народного театра, легких по содержанию для исполнения и постановки. 25 пьес. (Секция содействия устройству дерев., фабричн., школьных театров при Моск. Отд. народн. унив.). Изд. Секции. М., 1918, 32 стр.

СИПОВСКИЙ, В. Из истории русской комедии XVIII в. (к литературной истории «тем» и «типов»). Отд. оттиск из «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Росс. Ак. наук», 1917, т. XXII, кн. 1.

СКОРОДУМОВ, Н.Устройство сцены и декораций народном театре. М., 1920, 32 стр. + 8 стр. чертежей.

СЛАВЯНОВА, З. М. Рабоче-крестьянский театр. (С чертежами и иллюстр.) Отд. ГИЗа, Казань, 1921, 210 стр. + 18 стр. рис.

СОБОЛЕВ, ЮРИЙ. Вл. Ив. Немирович-Данченко. П., 1918, изд‑во «Светозар», 147 стр.

СОЮЗ ДРАМАТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ. Отчет за 1915 – 1916 гг. П., 1917, 136 стр.

СХЕМЫ К ИЗУЧЕНИЮ СПЕКТАКЛЯ. (Работа слушателей Курсов мастерства сценических постановок). Изд. Наркомпроса, П., 1918, 38 стр.

ТАИРОВ, АЛЕКСАНДР. Записки режиссера. Изд. Камерного театра, М., 1921. 190 стр.

ТАИРОВ, АЛЕКСАНДР. Прокламации художника. Изд. Шлугпейт и Бронштейн. М., 1917.

ТВЕРСКОЙ, МИХ. «Ревность» Арцыбашева и постановка ее в театрах. (Краткий критический очерк). Самара, 1918, 16 стр.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО ВНЕШКОЛЬНИКА. (Организация народных театров). Лекции П. П. Гайдебурова, читанные на инструкторских курсах в ноябре и декабре 1918 г. ГИЗ, П., 1919, 64 стр.

ТИХОНОВИЧ, В. В. Народный театр. Пособие для режиссеров, инструкторов и руководителей народных театров. Вып. I. — Сущность и значение народного театра. Вып. II — Прошлое народного театра. Вып. III – IV — Репертуар народного театра. Вып. V – VI — Творчество актера; грим и костюм. Изд. Магнуссен, М., 1918, 24 + 27 + 50 + 42 стр.

ТОЛБУЗИН, Д. и ШЕМШУРИН, Н. Походный театр. 1) Значение и преимущество походного театра. 2) Устройство ширм. Устройство складного павильона. Изд. Секции сод. устройству дерев., раб. и школьных театров при Моск. Общ. народн. универс. М., 1918, 21 стр.

ТРУДЫ ВСЕРОССИЙСКОГО СЪЕЗДА ДЕЯТЕЛЕЙ НАРОДНОГО ТЕАТРА в Москве, 27 дек. 1915 г. — 5 янв. 1916 г. Изд. Комитета по организации съезда. П., 1919, 463 стр.

ТУРГЕНЕВ В МАСТЕРСКОЙ ПЕРЕДВИЖНОГО ОБЩЕДОСТУПНОГО ТЕАТРА. Чествование памяти И. С. Тургенева. Столетие со дня его рождения (28 окт. 1818 г. – 28 окт. 1918 г.). Изд. Мастерской Передв. общедост. театра. П., 1918, 21 стр.

ТУРГЕНЕВ И САВИНА. Письма И. С. Тургенева к М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной о Тургеневе. С предисл. и под ред. А. Ф. Кони, при ближайшем сотрудничестве А. Е. Молчанова. Изд. Гос. ак. театров, П., 1918, XXXVIII + 115 стр.

ТЬЕРСО, ЖЮЛЬЕН. Празднества и песни французской революции. Перев. К. Жихаревой. Изд. «Парус». П., 1917 (на обл. 1918), 254 стр.

УСТАВ СОЮЗА АРТИСТОВ-СОЛИСТОВ Государственного Мариинского театра. П., 1917, 8 стр.

ФИЛИППОВ, ВЛ. Задачи народного театра и его прошлое в России. «Народный театр», справочник-руководство к постановке общедоступных спектаклей. Вып. 1. Изд. «Наука», М., 1918, 48 стр.

ФИЛИППОВ, ВЛ. Как устроить и оборудовать сцену в народном театре (с 20 рис.). Изд. «Наука», М., 1918, 48 стр.

ХВОЙНИК, ИГНАТИЙ. Константин Коровин. К выставке работ. Под ред. Н. К. Крайтора. ГИЗ, М., 1921, 28 стр.

ХОЛОДКОВСКИЙ, Н. А. В. Гете. Очерк. «Драматические писатели». Вып. X. Изд. ТЕО НКП., П., 1919, 20 стр.

ЧЕТЫРКИН, В. Краткий справочник по народному театру. Указания по библиографии, организации, репертуару и художественной технике народного театра. Изд. Всеросс. Центр. Союза потреб. обществ. М., 1919, 48 стр.

ЧУДОВСКИЙ, В. Дюма-отец. Очерк. «Драматические писатели». Вып. VIII. Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 15 стр.

{367} ЧУДОВСКИЙ, В. Скриб. Очерк. «Драматические писатели». Вып. IX. Изд. ТЕО НКП, П., 1919, 16 стр.

ШАГИНЯН, МАРИЭТТА. Искусство сцены. Изд. «Аралэзы», Ростов-на-Д., 1919, 31 стр.

ЭФРОС, Н. Е. В. И. Качалов. (Фрагмент). Изд. «Светозар», П., 1919, 102 стр.

ЭФРОС, Н. «Вишневый сад», пьеса А. П. Чехова, в постановке Моск. Худож. театра. «Пьесы А. П. Чехова» под ред. В. И. Немировича-Данченко. М., 1919, 94 + 64 стр.

ЭФРОС, НИКОЛАЙ. К. С. Станиславский. (Опыт характеристики). П., 1918, 128 стр.

ЭФРОС, Н. М. Н. Ермолова. К 50‑летию сценической деятельности (1870 – 1920). Изд. Гос. Мал. театра, М., 1920, 32 стр.

ЭФРОС, Н. М. С. Щепкин. (Опыт характеристики). Изд. «Светозар», П., 1920, 88 стр. + 5 вкл. лист.

ЭФРОС. Н. Пров Саровский (Опыт характеристики). Изд. «Светозар». П., 1920, 46 стр. + 4 вкл. листа.

ЭФРОС, Н. Е. «Сверчок на печи». Инсценировка рассказа Ч. Диккенса в Студии Моск. Худ. театра. Изд. А. Э. Когана, П., 1918, 86 стр.

ЭФРОС Н. Е. «Три сестры», пьеса А. П. Чехова, в постановке Моск. Худ. театра. П., 1919, 74 стр.

Данным перечнем непериодических изданий, затрагивающих вопросы собственно театра, далеко не будет исчерпан круг работ, охватывающих проблему театра во всей ее принципиальной полноте, если сюда же не будет привлечен и ряд работ, трактующих вопросы искусства в широком смысле этого слова. Поэтому в дополнение к приведенному перечню необходимо добавить список изданий общеискусствоведческого теоретического характера.

БЕССАЛЬКО, П. и КАЛИНИН. Ф. Проблемы пролетарской культуры. Пути и достижения культуры в освящении рабочих писателей. Изд. «Атекей». П., 1919, 127 стр.

БОГДАНОВ, А. Искусство и рабочий класс. Изд. журн. «Пролетарская культура». М., 1918, 79 стр. + 1 ненум.

БОГДАНОВ, А. О пролетарской культуре (1904 – 1924). Изд. «Книга». Л.‑М., 1924.

ВАГНЕР, РИХАРД. Искусство и революция. Перевод с предисл. И. М. Каценеленбогена и вотупл. А. В. Луначарского. Изд. Лит.‑издат. отд. НКП. П., 1918, 32 стр.

ВАНДЕРВЕЛЬДЕ, ЭМИЛЬ. Социализм и искусство. Перев. Е. и И. Леонтьевых Изд. «Жизнь и знание». П., 1917 (на обложке 1918), 99 стр.

Переиздание перевода, впервые вышедшего в 1906 г. Содержание: Социализм и искусство. Искусство и буржуазный строй. Искусство при социалистическом строе. Заключение и выводы.

ДЕСТРЕ, ЖЮЛЬ. Искусство и социализм. Перев. с франц. И. Арденина под ред. и с предисл. А. Богданова. (Библиотека Великой русской революции, серия популярно-научная). Изд. кн‑ва И. Р. Белопольского, П., 1918, 40 стр.

Впервые издано в 1906 г. Содержание: Предисловие А. Богданова. Социалистам. и представителям искусства. Искусство и политические партии. Искусство и партия социалистов. Основы обязанностей государства по отношению к искусству. Искусство в коллективистическом обществе. Искусство в обыденной жизни. Возможность государственного эстетического воздействия. Государство обязано предоставлять искусству свободу. Сохранение национальных памятников искусства, сооружений, природных, красот и произведений искусства. Увеличение национального достояния в области искусства.

ЗАЛЕВСКИЙ, К. Искусство и пролетариат. Изд. ВЦИК Сов. раб., крест. и красноарм. деп. М., 1918, 48 стр.

КЕРЖЕНЦЕВ, В. М. К новой культуре. ГИЗ. П., 1921.

Стр. 67 – 76 — Пролетариат и искусство.

КУШНЕР, Б. Демократизация искусства. Тезисы, предлагаемые в качестве основания для программы блока левых деятелей искусства. Изд. «Авентюра», П., 1917, 13 стр.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. Диалог об искусстве. Изд. «Пролетарская культура», М., 1919, 67 стр.

Переиздание работы, написанной в 1905 г. и впервые напечатанной в сборнике статей Луначарского «Отклики жизни», изд. О. Поповой, СПБ, 1906.

{368} ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. Культурные задачи рабочего класса. Изд. «Социалист». П., 1917.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. Речь, произнесенная на открытии Петроградских Гос. свободных художественно-учебных мастерских 10 окт. 1918. С предисл. Н. Н. Лунина. Изд. Отд. изобр. искусств. НКП, П., 1918, 32 стр.

СИДОРОВ, А. А. Революция и искусство. М., 1918, 31 стр.

ФРАНЦЕВ, М. Искусство и пролетарское государство. (Революционные задачи искусства: «искусство для масс» и «искусство из масс»). ГИЗ, Орел, 1921, 36 стр.

Содержание: Искусство буржуазное и искусство пролетарское. Современное положение искусства. Революционные задачи искусства.

ЧУЖАК, Н. К диалектике искусства. От реализма до искусства как одной из производственных форм. Изд. «Дальпечать». Чита, 1921, 120 стр.

## II

Непериодические издания по театру, появившиеся после 1921 г., в которых так или иначе затронуты вопросы, связанные с процессом исторического развития театра в период 1917 – 1921 гг., — в основном — с теорией и практикой советского театра эпохи военного коммунизма, — очень многочисленны. Однако полное перечисление таких работ в качестве литературы о театре за время с 1917 по 1921 г. лишь на основании упоминания в них отдельных событий и дат этого хронологического периода было бы вряд ли целесообразным даже при стремлении достичь максимальной библиографической цельности работы. В ряде изданий театру названного периода уделено всего две‑три фразы общего характера в предисловиях, вступлениях и вводных частях. Фактические сведения о театре после Февральской революции 1917 г., о советском театре эпохи военного коммунизма приведены во многих работах до такой степени отрывочно и случайно, что не только не раскрывают хода исторического развития советского театра, но, в лучшем случае, представляют интерес для специального исследования по частному вопросу. Включение таких работ в перечень литературы о театре 1917 – 1921 гг. чрезвычайно перегрузило бы его со стороны количественной и в то же время незначительно обогатило бы его по существу. Поэтому мы не придерживаемся формально-хронологического признака и не включаем в помещенный ниже перечень всего того, что не представляется значительным в смысле принципиальных оценок и не является сколько-нибудь существенным в отношении фактических данных.

В значительной своей части работы носят *безоценочно-описательный* характер. На таких позициях обычно стоят авторы основной массы юбилейных изданий, появившихся в связи со столетней годовщиной Московского Малого театра, двадцатипятилетием, а затем тридцатилетием, деятельности Московского Художественного театра, целым рядом юбилейных дат провинциальных театров, разного рода юбилеями отдельных актеров и т. д. История театра здесь, по существу, подменяется более или менее комментированной хроникой театральной жизни; но даже в пределах хроники мы не всегда находим необходимую принципиальную четкость построения работы. Так, в статье В. А. Филиппова «Малый театр в годы революции» в юбилейном сборнике «Московский Малый театр» мы имеем хронику деятельности театра без сколько-нибудь значительного разграничения периодов Февральской и Октябрьской революции; совершенно смазан вопрос о первых годах революции в другом юбилейном издании — работе Н. Эфроса: «Московский Художественный театр», изданной к двадцатипятилетней годовщине театра, и т. д.

В целом ряде других работ мы имеем *эклектическое соединение* повествований о различных событиях театральной жизни за первые годы революции с попыткой обобщений и суждений принципиального порядка, по существу большею частью формалистских и эстетских. Сюда относится работа Маркова «Новейшие театральные течения», безоговорочно включающая формалистскую практику отдельных режиссеров в первые годы революции в главу «Революционный театр». Сюда же должны быть причислены книжки Цехновицера о массовых празднествах, дающие описание массовых театральных постановок о первых лет революции в одном качественном ряду с западноевропейскими карнавалами, религиозными и патриотическими праздниками.

Исследовательской ценности такого рода работы не представляют. Тем не менее, при критическом отношении к ним, они могут быть пригодны современному читателю как материалы по истории театра за тот период, фактические сведения о котором крайне недостаточны и в первоисточниках порой уже утрачены.

В этом же смысле особого внимания заслуживают *эмпирические труды*, появившиеся в связи с пятилетней, а главное, десятилетней годовщиной Октябрьской революции — сборник «Театры Москвы» (1917 – 1927 гг.), сборник «Театрально-декорационное искусство {369} в СССР», выпущенный Академией художеств в 1927 г., и др. Сюда же должны быть причислены издания, связанные с юбилеями советских общественных организаций, как, например, исторический очерк «Пять лет Всерабиса».

На ряду с этим существует ряд работ, где имеются попытки дать *исторический анализ* работы театра за время с 1917 по 1921 г., попытки исторически осмыслить театр эпохи военного коммунизма. Однако тяжелый груз методологических ошибок, которыми отмечен путь развития советского театроведения, лежит и на этих работах.

Наиболее широко и разносторонне представлен театр первых лет революции в книге Всеволодского-Гернгросса «История русского театра», где в специальной главе «Театр советский» объединен целый круг вопросов, связанных с процессом развития театра после Октября 1917 г. Уже самым фактом помещения главы о советском театре в капитальную историческую работу сделана попытка поставить период развития театра послереволюционных лет в определенный исторический ряд, ввести его в общую концепцию исторического процесса, раскрываемого на материале театра. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что социологический анализ, на наличие которого претендует названная работа, сводится в главе о советском театре к общим местам о значении революции, руководящей роли рабочего класса и т. д. Характеристика же театра по существу проведена путем некритического комментирования данных о теории и практике отдельных театральных организаций за ранние годы революции, без осмысления советского театра как арены ожесточенной классовой борьбы, без раскрытия классовой сущности формалистских и эстетских экспериментов режиссуры, при явной склонности автора к переоценке их значения. В неразрывной связи с этим в главе «Театр советский» еще раз вскрывается методологическая порочность исходных позиций автора, определяющего театр как «искусство действования» и тем самым уничтожающего подлинную специфику театра как категории искусства, как особой формы классовой идеологической практики: в генезис самодеятельного театра автор безоговорочно вводит спортивные выступления.

Значительно определеннее в принципиальном отношении другая историко-театральная работа, частично также затрагивающая вопросы развития советского театра в эпоху военного коммунизма, а именно монография Гвоздева о театре им. Мейерхольда. Через всю работу последовательно проходит вполне законченная система театроведческих воззрений, неразрывно связанная с буржуазно-реакционной эстетикой предреволюционных лет. Отсюда вся практика Мейерхольда рассматривается в работе под углом зрения его формальных достижений. В результате взамен объективной исторической оценки данного театра, которая помогла бы театральной практике и вместе с тем на частном примере раскрывала бы творческий путь всего советского театра, мы имеем субъективную апологетику «формотворчества» Мейерхольда.

Специально вопросам развития самодеятельного театра с первых лет революции посвящены работы Пиотровского и Авлова. Так же как в работе Гвоздева о театре Мейерхольда, характеристика Пиотровским исторического развития этого участка советского театра базируется на определенной законченной системе эстетических взглядов, корнями своими уходящей в субъективно-идеалистическую философию годов реакции, в теорию и практику буржуазного театра поры его распада в эпоху империализма. Именно на этой основе построены все суждения его в области теории и истории самодеятельного театра. Работа Авлова «Клубный самодеятельный театр» содержит богатый фактический материал по истории самодеятельного театрального движения и, в частности, довольно обстоятельно охватывает эпоху военного коммунизма. Однако подлинная классовая сущность театральных боев, происходивших на фронте театральной самодеятельности, автором не раскрыта, и политическая вредность теории единого художественного кружка в этом смысле не разоблачена.

К работе Авлова примыкает и книга Булгакова и Данилова «Государственный агитационный театр в Ленинграде». Недостаточно критическое отношение к реальной театральной практике, к теоретическим суждениям по вопросам строительства самодеятельного театра, к ряду высказываний Пиотровского — приводит авторов к эклектическому соединению разнокачественных принципиальных положений.

Наконец, после 1921 г. опубликован уже некоторый *мемуарный* материал, где в той или иной мере говорится о театре эпохи военного коммунизма. Записи очевидцев, часто непосредственных участников театрального строительства первых лет революции, имеют, естественно, исключительную ценность для истории советского театра. Но, конечно, глубоко субъективная оценка исторических событий, характерная для мемуарной литературы вообще, сохраняется в полной мере и здесь. В смысле фактических сведений наиболее значительны названные ниже мемуары Станиславского, Беспалова, Мгеброва, Орленева, книга Захавы о театре Вахтангова и др.

Остается упомянуть несколько изданий, которые стоят обособленно в перечне основных названий. Это — опубликованные итоги развития советского театра, которые в течение {370} пятнадцати лет несколько раз подводила советская общественность. Правда, во всей полноте они касаются обычно более поздних лет. Но, неизбежно затрагивая в той или иной степени ранние годы революции и в то же время являясь результатом широкого коллективного обсуждения отдельных проблем, они уже многого достигают на пути объективного социологического анализа ряда вопросов истории советского театра и принципиальной классовой оценки их. В этом смысле наиболее значительными являются стенограммы и резолюции партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б), состоявшегося в мае 1927 г. — сборник «Пути развития театра», подводящий итоги творческого формирования советского театра за десять лет.

АВЛОВ, Г. Клубный самодеятельный театр. (Эволюция методов и форм). Со вступ. статьей А. Пиотровского (см.). Теа-кино-печать, Л., 1930, 160 стр.

«АКИМОВ, Н. П.» Современные театральные художники. Изд. «Академия», Л., 1927, 54 стр. Статьи: *Пиотровский, Адр*. — Акимов. *Петров, Н*. — Н. П. Акимов как театральный художник. *Брюлов, Б*. — Акимов — художник. Перечень театральных работ.

АЛПЕРС, Б. В. Театр революции. (Очерк работы). Изд. «Теа-кино-печать», М., 1928, 85 + 2 стр.

В вводной части — о Теревсате 1920 – 1922 гг.

АЛПЕРС, Б. Театр социальной маски. (Гос. ТИМ). Огиз — Гихл, М.‑Л., 1931, 132 стр.

В вводной части касается постановок Мейерхольда в первые годы революции.

АМАГЛОБЕЛИ, С. Грузинский театр. Предисловие А. В. Луначарского. Изд-Гос. Ак. худ. наук, М., 1930, 152 стр.

Непосредственно о советском театре за время с 1917 по 1921 г. очень немного, так как для Грузии это, в основном, период демократической меньшевистской республики.

АННЕНКОВ, Ю. Естественное отправление. В сб. «Арена». Изд. «Время», П., 1924, стр. 103 – 114.

Касается отдельных постановок в первые годы революции, в частности массового зрелища на Фондовой бирже в Петрограде в мае 1920 г.

АПУШКИН, Я. Камерный театр (1914 – 1927). Изд. «Кино-издат. РСФСР», М.‑Л., 1927, 64 стр.

АШМАРИН, В., КОЛЬЦОВ, М., ТАИРОВ, А. и ПИСАРЕНКО, Ю. Наталия Сац. (Десять лет среди детей). ГИЗ, М., 1928, 64 стр.

Очерк деятельности руководительницы Московского театра для детей.

БАРДОВСКИЙ, А. А. Театральный зритель на фронте в канун Октября. Изд. РТО, Л., 1928, 116 стр.

БАРТОШЕВИЧ, А. Кустодиев в театре. Изд. Л. О. С. Т. Н., 1927, 47 стр.

С перечнем театральных работ Кустодиева.

БЕСКИН, Э. М., А. И. Южин-Сумбатов. 4 сентября 1857 – 17 сентября 1927 г. (Очерк жизни и деятельности). Изд. «Теа-кино-печать», М., 1928, 32 стр.

БЕСКИН, Э. «Старый закал». В сб. «Южин — 1882 Малый театр 1922». Изд. Ю. Писаренко, М., 1922; стр. 21 – 54.

Общая характеристика А. И. Южина, в частности касающаяся деятельности его в первые годы революции.

БЕСПАЛОВ, В. Ф. Театры в дни революции 1917 г. Под ред., с предисловием и примечаниями Евг. Кузнецова. Театральные мемуары. Изд. «Академия», Л., 1927, 136 стр.

БОЯРСКИЙ ЯК. Пролетарская революция и театр. Сб. «100 лет. Александринский театр — Театр Госдрамы». Изд. Дирекц. Ленингр. Гостеатров, 1932, стр. I – XXIV.

БРАУДО, Е. М. Музыкальная жизнь. Оперные театры после Октября. Сб. «Октябрь в искусстве и литературе» 1917 – 1927, изд. «Красной газеты» (1927), стр. 47 – 49.

БРЯНСКИЙ, А. Юрьев и Александринский театр. В сб. «Юрьев, Ю. М.». Л., 1927, стр. 59 – 68.

Касается постановки «Царя Эдипа» в цирке в 1918 г.

БУЛГАКОВ, А. и ДАНИЛОВ, С. Государственный агитационный театр в Ленинграде. 1918 – 1930. Предисл. В. С. Бухштейна. Изд. «Академия», М.‑Л., 1931, 200 стр.

ВОЛКОВ, Н. Александр Блок и театр. Изд. ГАХН. М., 1926, 155 стр.

Разд. V — в революцию (1917 – 1921).

ВОЛКОВ, Н. Вахтангов. Изд. «Корабль», М., 1922, 23 стр. + 4 вкл. л.

{371} ВОЛКОВ, Н. Всеволод Мейерхольд. Монография. Проспект. Изд. «Театр. Октябрь», М., 1926, 10 стр.

В частности дан проспект неизданной части монографии — «В революцию» (1917 – 1926).

ВОЛКОВ, Н. Мейерхольд. Изд. «Зрелища», М., 1923, 39 стр.

ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС, В. Н. История русского театра. Предисл. и общ. ред. А. В. Луначарского. Редактор издательства Б. В. Алперс. В 2‑х томах. Изд. «Теа-кино-печать», Л.‑М., 1929.

Гл. XI — Театр советский.

ВЫСТАВКА ЭСКИЗОВ театральных декораций и работ мастерских [Декоративного] института за 1918 – 1922 гг. Каталог со вступ. статьями Л. Жевержеева, Н. Пунина и Г. Стебницкого. Изд. «Акад. Центр. декор. инстит.», 1922, 66 + 4 ненум. стр.

ГАЙДЕБУРОВ, П. П. Зарождение спектакля (Сборник статей о театр, постановках Передвижного театра). Изд. Передв. театра Гайдебурова и Скарской, П., 1922, 109 стр.

В частности о постановке в 1918 г. пьесы Юшкевича «Город Иты».

ГВОЗДЕВ, А. А. Театр им. Вс. Мейерхольда. (1920 – 1926). Изд. «Академия», Л., 1927, 55 стр.

ГЕРОЙСКИЙ, Г. Алиса Коонен. (Очерк-характеристика). Кино-изд. РСФСР, М.‑Л., 1927, 32 стр.

Перечень ролей А. Г. Коонен, в том числе относящихся к первым годам революции.

ГИЛЯРОВСКАЯ, Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Изд. «Восток», Казань, 1924, 62 + 2 стр. + 6 вкл. лист.

С приложением каталога выставки «Театрально-декорационное искусство Москвы 1918 – 1923 гг.».

ГОЛЛЕРБАХ, Э. Ф. А. Я. Головин. Жизнь и творчество. Изд. Акад. художеств, Л., 1928, 90 (3) стр.

С перечислением и характеристикой ряда театрально-декорационных работ художника за период 1917 – 1921 гг.

ГОЛЛЕРБАХ, Э. Ф. и ЯНКОВСКИЙ, М. О. М. П. Бобышев. Живопись и театр. Изд. Акад. художеств, Л., 1928, 72 + 2 стр.

С перечисл. театрально-декорационных работ Бобышева.

ГОРИН, А. Кто, что, когда в Московском Камерном театре. 1914 г. — X — 1924 г. (Альбом снимков с текстом). М., 1924, 37 стр.

ГРОССМАН, Л. Алиса Коонен. (Очерк сценической деятельности). Изд. «Академия». М.‑Л., 1930, 105 стр.

Характеристика ролей А. Г. Коонен, в том числе за период 1917 – 1921 гг.

ГУРСКИЙ, В. Н. «Ревизор» Станиславского и… Гоголя. (К постановке его на сцене МХТ и к исполнению М. А. Чеховым роли Хлестакова) (1921 г.). М., 1922, 20 стр.

[ДАНИЛОВ, С. С.] «Theatre», статья в «Leningrad Guide», Л., 1932, стр. 113 — 123; то же — в «Leningrad Führer», стр. 119 — 130.

Статья о современных Ленинградских театрах, частично затрагивающая эпоху военного коммунизма.

ДЕЙЧ, Ал. Маски еврейского театра. (От Гольдфадена до Грановского). Изд. РТО, М., 1927, 48 стр.

ДЕРЖАВИН, КОНСТАНТИН Эпохи Александринской сцены. 1832 — С — 1932. Предисловие академика А. В. Луначарского. Ленгихл, 1932, стр. 242.

Раздел V — 1917 – 1932 гг.

ДЕРЖАВИН, КОНСТАНТИН. Февраль и Октябрь в театре. Сб. «100 лет. Александринский театр — Театр Госдрамы». Изд. Дирекц. Ленингр. Гос. Театров. 1932, стр. 381 – 440.

[ДЕРЖАВИН, КОНСТ.] A Century of the State Dramatic Theatre 1832 – 1932, by Const. Derjavine, engravings P. Shillingovsky. Leningrad. State Publishing House, MDCCCCXXXII, 120 p.

Гл. VI — эпоха военного коммунизма.

ДЕСЯТЬ ЛЕТ РАБОТЫ МАЛОГО ТЕАТРА. 1917 – 1927. (Каталог). Академический Малый театр. Изд. Музея Мал. театра, 1927, 104 стр.

ЗАХАВА, Б. Вахтангов и его студия. Предисл. Вл. Филиппова. Изд. «Академия», Л., 1927, 155 стр.; 2‑е изд. исправл. и дополн. — «Теа-кино-печать», М., 1930, 200 стр.

{372} ИРКУТСКИЙ ГОРОДСКОЙ ТЕАТР. Тридцать лет Иркутского городского театра. 1897 – 1927 г. Изд. «Юбилейного комитета». Иркутск, 1927, 96 стр.

КАЛУЖСКИЙ ГОРОДСКОЙ ТЕАТР. (К 150‑летию существования театра). Юбилейный сборник под ред. Абаршалина М. П., Дмитриева Н. П., Муромского Е. П. Изд. «Юбилейного комитета». Калуга, 1929, 13 + 7 стр.

КАШИН, Н. П. Исторический очерк управления Малого театра. В сб. «Московский Малый театр». М., 1924, стр. 555 – 602.

КЛЕЙНБОРТ, Л. М. Рабочий класс и культура. Т. II — «Искусство». Изд. 2‑е, ВЦСПС, М., 1925.

Гл. III — Театр по-революционный.

КОБРИН, ЮРИЙ. Театр имени Вс. Мейерхольда и рабочий зритель. С предисл. А. В. Луначарского. Изд. Моск. театр. издат., М., 1926, 61 стр.

КОРОЛЕВИЧ, ВЛ. Нежданова. (Очерк-характеристика). Изд. «Теа-кино-печать» М., 1928, 32 стр.

В частности — о широкой массовой концертной деятельности Неждановой в эпоху военного коммунизма.

КРЫЖИЦКИЙ, Г. К. Режиссерские портреты. Предисл. С. А. Воскресенского. Изд. «Теа-кино-печать», М.‑Л., 1928, 101 + 1 стр. + портр.

К СПЕКТАКЛЯМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕДВИЖНОГО ТЕАТРА «КРАСНЫЙ ФАКЕЛ». (Отзывы прессы, репертуар, состав труппы). Изд. «Красный факел» [без даты и места издания], 18 стр.

Театр «Красный факел» основ. 20 апреля 1920 г.

КУГЕЛЬ, А. К тридцатилетию Русского театрального общества. В сб. «Временник РТО». М., 1925, стр. 5 – 14.

В частности — о деятельности РТО после революции.

КУГЕЛЬ, А. Р. Н. Монахов. Жизнь и творчество. Кино-издат. РСФСР, М.‑Л., 1927, 30 + 2 стр.

В частности — о деятельности Монахова с 1919 г. в Большом Драматическом театре в Петрограде.

КУГЕЛЬ, А. Р. Профили театра. Под ред. А. Луначарского. Примеч. И. С. Туркельтауба. Изд. «Теа-кино-печать», 1919, 276 стр.

Театра первых лет революции касаются главным образом очерки о Монахове и Юрьеве.

КУГЕЛЬ, А. Р. Ю. М. Юрьев. В сб. «Юрьев, Ю. М.». Л., 1927, стр. 15 – 32.

В частности — об участии Юрьева в работах основанного в 1919 г. в Петрограде Большого Драматического театра.

КУЗНЕЦОВ, ЕВГ. Цирк. Происхождение, развитие, перспективы. Изд. «Академия», М.‑Л., 1931, 448 стр.

Гл. XXIII — Советский цирк;

КУЗНЕЦОВ, ЕВГ. Чему смеетесь? (Отрывки из книги: «Театр России семнадцатого года»). В сб. «Арена». Изд. «Время», П., 1924, стр. 77 – 90.

«ЛЕНИН И ИСКУССТВО». Литература. Музыка. Театр. Кино. Изо. Составил С. Д. Дрейден. Под общ. ред. В. А. Быстрянского. Предисл. А. В. Луначарского. Изд. «Теа-кино-печать», Л.‑М., 1929, 123 стр.

Три отдела: 1) Непосредственные высказывания Ленина об искусстве и его представителях. 2) Материалы о влиянии Ленина на государственную политику в области искусства. 3) Личное отношение Ленина к искусству по воспоминаниям современников.

Театра первых лет революции касаются воспоминания об отношении В. И. к проекту закрытия в 1919 г. б. императорских театров, к Пролеткульту.

ЛЕШКОВ, Д. И. Репертуар и актеры Малого театра за сто лет. В сб. «Московский Малый театр». М., 1924, стр. 665 – 708.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. К столетию Александринского театра. Предисловие к книге Конст. Державина «Эпохи Александринской сцены». Ленгихл, 1932, стр. III – XVI.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. Насколько воспоминаний о Ю. М. Юрьеве. В сб. «Юрьев, Ю. М.». Л., 1927, стр. 5 – 14.

В частности — о художественной деятельности Юрьева в первые годы революции.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. Основы театральной политики советской власти. ГИЗ, М.‑Л., 1926, 28 стр.

Доклад в Ленинградском Большом Драматическом театре в 1925 г.; частично Затрагивает вопросы развития театра в первые годы революции.

{373} ЛУНАЧАРСКИЙ, А. О театре. Сборник статей. 3 части. Изд. «Прибой», Л., 1926, 237 стр.

Советскому театру посвящены статьи первой части сборника.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. Староста Малого театра. В сб. «Южин — 1882 Малый театр 1922». Изд. Ю. Писаренко, М., 1922, стр. 21 – 54.

В частности — об общественной деятельности Южина в первые годы революции.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. В. Театр и кино. Сб. «Октябрь в искусстве и литературе». 1917 – 1927. Изд. «Красной газеты» [1927], стр. 9 – 18.

ЛУНАЧАРСКИЙ, А. Театр и революция. (Сборник статей). ГИЗ, М., 1924, 482 стр.

Часть I — Театр после революции.

МАКАРЬЕВ, Л. Творческий путь ТЮЗа. Сб. «Театр юных зрителей» (1922 – 1932). Л., 1932, стр. 4 – 55.

В разделе I — общая характеристика советского театра первых лет революции, происхождение ТЮЗа и т. д.

МАРГОЛИН, С. Первый рабочий театр Пролеткульта. Изд. «Теа-кино-печать», М., 1930, 59 стр.

МАРКОВ, П. А. Новейшие театральные течения. 1898 – 1923 гг. Опыт популярного изложения. Ред.‑изд. отд. ВСНХ, М., 1924, 68 стр.

Гл. III — Революционный театр.

МАРКОВ, П. А. Роли, игранные М. Н. Ермоловой с 1870 по 1920 г. В сб. «Ермолова, М. Н.». Л., 1925, стр. 156 – 166.

МАРКОВ, П. Современные актеры. В сб. «Временник РТО». М., 1925, стр. 241 – 260.

МГЕБРОВ, А. Жизнь в театре. (Мемуары). Комментарии Э. А. Старка. Т. II. Изд. «Академия», М.‑Л., 1932, 507 стр. Стр. 301 – 500 — «Пролеткульт».

«МЕЙЕРХОЛЬД, В. Э.» Сборник. К 20‑летию режиссерской и 25‑летию актерской деятельности. Изд. «Октябрь», Тверь, 1923, 50 стр.

Статьи: *Бескин, Э*. — На дыбы. *Блюм, В*. — Мейерхольд и революция. *Левидов, М*. — Мейерхольд — возжигатель костров. *Арватов, Б*. — Разрушитель фетишей. *Февральский, А*, — Всеволод Мейерхольд. *Яроцкий, Б*. — Земля дыбом. *Чужак, Н*. — Три скандала Мейерхольда. *Аксенов, И*. — В. Мейерхольду. *Херсонский, Х*. — Из блокнота пассажира. *Богушевский, Вл*. — С революцией в ногу. *Бебутов, В*. — Мейерхольду. *Семашко, Н*. — Чем привлекает Мейерхольд. *Масс, Вл*. — Мейерхольд. *Львов, Н*. — Актер в театре Мейерхольда. *Керженцев, П*. — Мейерхольд. *Третьяков, С*. — Всеволод Мейерхольд. *Загорский, М*. — Всеволод Мейерхольд — журналист. *Каменский, В*. — Я и Мейерхольд 20 лет назад и 20 лет вперед. *Амтер, Израэлъ*. — Когда я в первый раз увидел Мейерхольда. *Мак-Кей, Клод*. — Мои впечатления о работе Мейерхольда. *Цесарец, А*. — Мейерхольд и театр будущего. *Джевальд, Ахмет*. — Театр Мейерхольда. *Назим*. — Да здравствует Мейерхольд. *Городецкий, Сергей*. — Всеволоду Мейерхольду. Юбилейное действо (в обработке Б. Лунина). *Арго*. — Что вы скажете по этому поводу?

МИРОНОВ, В. Ф. Скорбная памятка. Е. К. Лешковская. ГИЗ, М., 1926, 29 стр. В частности — о педагогической деятельности Лешковской с 1920 г.

«МОНАХОВ, НИКОЛАЙ ФЕДОРОВИЧ.» К 30‑летию артистической деятельности. 1896 – 1926. Изд. «Академия», Л., 1926, 68 стр.

Статьи: *Блок, А. — И. Ф*. Монахову. *Пиотровский, А*. — Н. Ф. Монахов. *Кузмин, М*. — Монахов в оперетке. *Кузмин, М*. — «Монахов — Филипп». *Кузмин, М*. — «Монахов — Шейлок». *Мокульский, С*. — «Монахов — Труффальдино». *Мокульский*,*С* — «Монахов — Распутин». *Пиотровский, А*. — «Монахов — Рузаев». *Пиотровский, А*. — «Монахов — Башле». О Монахове: *Кугель, А*. — Актер. *Замятин, Е*. — По горизонтали. *Никитин, Н*. — Актер и слово. *Чуковский, К*. — Монахов. Его щедрость и скупость. *Лаврентьев, А*. — Перед «Дон-Карлосом». *Комаровская, Н*. — Вечно ищущий. *Шапиро, Р*. — Монахов и Большой Драматический театр. Роли Монахова в Большом Драматическом театре.

МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ ОКТЯБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ. 1917 – 1927 г. Выставка. Изд. Гос. Акад. худож. наук и гос. театр, музея А. Бахрушина, М., 1928, 11 + 2 стр.

МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ ОКТЯБРЬСКОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ. 1917 – 1927 гг. Каталог выставки. Изд. Гос. Акад. худож. наук, М., 1928, 57 стр.

МОСКОВСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР. 1825 – 1925. Изд. Упр. Гос. Акад. театров, М., 1925, 236 стр.

Непосредственно деятельности Большого театра в период 1917 – 1921 гг. сборник не затрагивает, но в целом интересен и для характеристики театра в первые годы революции, {374} главным образом из-за вводной статьи А. Луначарского «Почему мы сохраняем Большой театр».

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР. Краткий исторический очерк. Изд. «Кужд», Л., 1927, 43 стр.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР. Московский Художественный академический театр. Краткий исторический очерк под ред. Бродского. Гастроли театра по СССР. Л., 1925, 47 + 15 стр.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ВТОРОЙ. Изд. Моск. Худ. театра Второго. М., 1925, 178 стр.

Статьи: *Бродский, А*. — От редактора. *Ромашов, Б. С*. — Московский Художественный театр Второй и современность. 1922 – 1925. *Марков, П. А*. — Первая студия. Сулержицкий — Вахтангов — Чехов. 1913 – 1922.

НИЖЕГОРОДСКИЙ ТЕАТР ЗА 130 ЛЕТ. 1798 – 1928. Выставка материалов по истории театра в Нижнем Новгороде. Изд. Нижегор. театр. музея, Нижний Новгород, 1929, 15 стр.

ОРЛЕНЕВ, П. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанная им самим. (Мемуары). Предисл. А. В. Луначарского. Ред. И. С. Ежова, Д. Л. Тальникова. Примеч. Э. А. Старка. Изд. «Академия», Л., 1931, 522 стр.

О театре эпохи военного коммунизма — гл. XXV, XXVI.

О ТЕАТРЕ. Сборник статей. Изд. «Тверск. издат.», Тверь, 1922, 151 + 5 ненум. стр.

Статьи: *Блюм, В*. — На перевале. *Бескин, Э*. — На новых путях. *Фердинандов, Б*. — Театр сегодня. *Ган, А*. — Борьба за массовое действо. *Аксенов, И*. — Театр в дороге. *Тихонович, В*. — Пролетарский театр. *Загорский, М*. — Театр и зритель эпохи революции. *Арватов, Б*. — Театр как производство. *Блюм, Оскар*. — Актер и режиссер. *Раппапорт, В*. — Театральные теории и современная наука. *Сабанеев, Л*. — Музыка, сцена и современная проблема искусства.

ПАДВО, М. и ВОСКРЕСЕНСКИЙ, С. О некоторых жанрах эстрады. Сб. «Эстрада». (Пути советской эстрады). Изд. «Кино-печать», М.‑Л., 1928, стр. 39 – 63. В частности — об эстраде в первые годы революции.

ПЕЛЬШЕ, Р. А. (Стенограмма доклада на диспуте о кризисе и перспективах современного театра в Центральном доме искусств в Москве в феврале 1925). Луначарский, А. В., Пельше, Р. А., Плетнев, В. Ф. — «Пути современного театра». Главполитпросвет, ГИЗ, М.‑Л., 1926, стр. 5 – 37.

В частности — затрагивает ряд вопросов, непосредственно касающихся советского театра эпохи военного коммунизма.

ПЕРВЫЙ РАБОЧИЙ ТЕАТР МОСКОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ПРОЛЕТКУЛЬТА. Гастрольная поездка. Лето 1930 г.

ПИОТРОВСКИЙ, А. И. За советский театр. Изд. «Академия», Л., 1925, 78 + 2 стр.

Сборник статей, касающихся советского театра первых лет революции, как в целом, так и по ряду отдельных вопросов.

ПИОТРОВСКИЙ, А. Празднества РСФСР. (Петербургские празднества). В сб. «Зеленая птичка». П., 1922, стр. 151 – 162. О массовых постановках 1920 г.

ПИОТРОВСКИЙ, А. Самодеятельный театр и советская театральная культура. Вступ. статья к книге Авлова, Г. — «Клубный самодеятельный театр» (см.). Л., 1930, стр. 3 – 14.

В частности — характеристика путей развития самодеятельного театра в первые годы революции.

ПИОТРОВСКИЙ, А. И. Хроника Ленинградских празднеств 1919 – 1922 г. В сб. «Массовые празднества». Изд. «Академия», Л., 1926, стр. 53 – 84.

«ПОЛИТПРОСВЕТРАБОТА и ИСКУССТВО». Под ред. Р. Пельше и С. Корева. С предисл. А. В. Луначарского. ГИЗ, Главпролитпросвет, М.‑Л., 1926.

См. о самодеятельном театре эпохи военного коммунизма в докл. Исполнева «О клубной пьесе», стр. 52 – 64.

«ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ» (театрально-трагическая сказка в 5 актах Карла Гоцци) в постановке третьей студии Московского Художественного академического театра им. Евг. Вахтангова. ГИЗ, М.‑П., 1923, 223 стр.

Сборник статей и материалов, касающихся названной постановки; театр эпохи военного коммунизма частично затрагивает гл. «История постановки».

{375} ПУТИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРА. (Стенограф. отчет и решение партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 г., со вступ. статьей В. Г. Кнорина.) Под ред. С. М. Крылова. Кино-издат. РСФСР, М.‑Л., 1927, 524 стр.

ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ. 1878 – 1928. (Филармония — ЦЕТЕТИС). Сборник. Музыкально-драм. училище Филарм. об‑ва — Центральн. техникум театр, искусства. Изд. ЦК Всерабис, М., 1929, 58 + 6 стр.

Специально о периоде 1917 – 1921 гг. см. в статье А. Усова — «Краткий исторический очерк 1917 – 1928 гг. (ГИМДР — ГИТИС — ЦЕТЕТИС)».

ПЯТЬ ЛЕТ ВСЕРАБИСА. Исторический очерк. 1919 – 1924 гг. Изд. «Вестн. работа, искусств», М., 1924, 148 стр.

РАДЛОВ, С. Десять лет в театре. Предисловие С. Мокульского. Изд. «Прибой», Л., 1929, 328 стр.

Сборник статей, частично касающихся театра эпохи военного коммунизма (см. его же «Статьи о театре»).

РАДЛОВ, С. Э. Статьи о театре. 1918 – 1922. Изд. «Мысль». П., 1923, 93 стр.

Статьи: О единой воле в театре. Электрификация театра. В двести первый и последний раз о кризисе театра. Слов творец и кормчий человеков. Яго. О массовом действии и вещах более важных. Массовые постановки. Угроза кинематографа. Кинематограф, драма, пантомима. «Скорбь бесконечная». (Современность в искусстве). Словесная импровизация в театре. Обряд и театр. О технике греческого актера.

РАДЛОВ, С. Электрификация театра. В сб. «Зеленая птичка». П., 1922, 249 стр.

Статья затрагивает вопрос о массовой постановке на Фондовой бирже в Петрограде петом 1920 г.

РЕДЬКО, А. Е. Театр и эволюция театральных форм. Изд. М. и С. Сабашниковых. М., 1926, 132 стр.

Касается ряда театральных постановок первых лет революции.

РЫКОВ, А. Народная комедия. В сб. «Зеленая птичка». П., 1922, стр. 163 – 179.

Очерк деятельности «Театра народной комедии», основанного в Петрограде в 1920 г. режиссером С. Э. Радловым.

РЮМИН, ЕВГ. Массовые празднества. Под ред. О. М. Бескина. ГИЗ, М.‑Л., 1927, 80 стр.

САХНОВСКИЙ, ВАС. Мейерхольд. В сб. «Временник РТО». М., 1925, стр. 219 – 240.

САХНОВСКИЙ, В. Г. Театр А. Н. Островского. Изд. Моск. О‑ва народн. универс. М., 1919, 192 стр.

СЕРЕЖНИКОВ, В. 10 лет работы за культуру живого слова. (10 лет работы первой русской школы живого слова). 1913 – 27 / XI — 1923 гг. Изд. Моск. Инстит. деклам., М., 1923, 71 стр.

СМЫШЛЯЕВ, ВАЛ. Техника обработки сценического зрелища. Изд. 2‑е. Всеросс. Пролеткульт. М., 1922, 215 стр.

В качестве примеров приведен опыт Первого рабочего театра Пролеткульта в Москве и Театральной студии Московского Пролеткульта в первые годы революции.

СОБОЛЕВ ЮРИЯ. За кулисами провинциального театра. Изд. «Теа-кино-печать», М., 1928, 80 стр.

В частности — о деятельности Нижегородского театра в первые годы революции

СОБОЛЕВ, Ю. В. Московский Художественный театр. XXX лет исканий и работы. Изд. «Теа-кино-печать», М., 1922, 107 + 2 стр.

СОБОЛЕВ, Ю. Вл. И. Немирович-Данченко. Под общ. ред. П. С. Когана. Изд. «Теа-кино-печать», М., 1929, 36 стр.

В частности касается основанной в 1919 г. музыкальной студии В. И. Немировича-Данченко.

СОБОЛЕВ, Ю. Театральная Москва. Большой и Малый театры (Культурно-историческая экскурсия). Изд. «В. В. Думнов, н‑ки бр. Салаевых», М., 1924, 114 + 2 стр.

О театре первых лет революции см. в главе «Музей Большого театра», стр. 23 – 27.

СОКОЛОВ, И. Режиссура А. Я. Таирова. 1914 – 1924 г. Эскиз для монографии «Таиров» (Формальный анализ). Изд. автора, М., 1925, 31 стр.

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. Моя жизнь в искусстве. Изд. ГАХН, М., 1926, 537 + 4 стр. Изд. 2‑е. «Академия», Л., 1929, VII + 715 стр.

Главы: Революция. Катастрофа. «Каин».

«СТЕПАН КУЗНЕЦОВ» Сборник статей. ГАХН, М., 1927, 44 стр.

Статьи: *Степан Кузнецов* — автобиография. *Луначарский*, *А*. — Несколько впечатлений. {376} *Загорский, М*. — Жизнь и творчество Степана Кузнецова. *Филиппов, Вл*. — О сценических приемах Сыпана Кузнецова. *Ромашов, Б*. — Степан Кузнецов.

ТАВЗАРАШВИЛИ, Г. Грузинский театр. Основные вехи развития. К 140‑летию, грузинского старого театра — 1790 – 1930 — и 80‑летию нового театра — 1850 – 1930. Изд. «Теа-кино-печать», М., 1930, 94 стр.

Собственно советского театра касается немного, так как в основном для Грузии первые годы революции были периодом демократической (меньшевистской) республики.

ТЕАТР ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА. Музей. Каталог выставки за 5 лет. 1920 – 1925. Изд. «Театральный Октябрь», М., 1926, 23 стр.

ТЕАТР ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ. 1922 – 1927. Опыт работы театра для детей и юношества. Изд. «Академия», Л., 1927, 142 стр.

Статьи: *Брянцев, А*. — Пять лет. *Пиотровский, А*. — Пути Театра юных зрителей. *Макарьев, Л*. — Постановки. *Макарьев, Л*. — Пьеса. *Стрельников, Н*. — Музыка. *Бахтин, Н*. — Педагогическая работа. *Бахтин, Н., Горлов, Л*. — Библиография. *Горлов, Л*. — Хронологическая таблица.

В связи с открытием ТЮЗа сборник затрагивает ряд вопросов развития театра для детей в первые годы революции.

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО В СССР. 1917 – X — 1927. Выставка в залах Академии художеств. Ленинград. Каталог. Сборник статей. Изд. «Комит. выставки», Л., 1927, 400 стр.

Статьи: *Головин, А. Я*. — Роль художника в театре. *Голлербах, Э. Ф*. — Театр как зрелище. *Стебницкий, Г. В*. — Об основных течениях в декорационном искусстве. *Бартошевич, А. А*. — Театр в провинции. *Всеволодский-Гернгросс, В. Н*. — Фотосценическая коробка и амфитеатр. *Янов, А. А*. — Театральный костюм. *Янишевский, Б. Э*. Практика театральной монтировки. *Брянцев, А. А*. — Сценическая вещь и сценический человек. *Самойлов, В. Г*. — Революционные празднества. *Схочинский, В. К*. — Театральная афиша и кино-плакат. — Ленинградские театральные художники (материалы для словаря). — Театры о себе: *Д. П*. — Декорационное искусство в Ленингр. Гос. Акад. театрах. — Сведения о спектаклях в Ленингр. Гос. Ак. театрах. Гос. Большой Драм, театр. Театр юных зрителей. Театр «Комедия». *Гайдебуров, П. П*. — Гос. Передвижной театр. — Театр «Музыкальная комедия». Ленингр. «Театр Сатиры». Гос. Агиттеатр. Рабочий театр Ленингр. Пролеткульта. Белорусский Второй Гос. театр. *И. Э*. — Рекламное бюро ЛГОНО. Каталог выставки.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОКТЯБРЬ. Сборник I. Изд. «Театральный Октябрь», Л.‑М., 1926, 182 стр.

Статьи: *Гвоздев, А*. — Вместо предисловия. *Мокульский, С*. — Переоценка традиций. *Аксенов, И*. — Пространственный конструктивизм на сцене. *Соловьев, В*. — О технике нового актера. *Гаузнер, Г., Габрилович, Е*. — Портреты актеров Нового театра. *Слонимский, А*. — Лес (опыт анализа спектакля). *Гусман, Б*. — На переломе (в связи с постановкой «Д. Е.»). *Извеков, Н*. — Зритель в театре. *Иванов, Вяч*. — «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана. *Конрад, Н*. — Театр Кабуки. *Верней, Эрик*. — Рабочий театр в Англии. *Герцог, Вильгельм*. — Театр современной Германии. *Матейка, И*. — О венгерском театре. *Мологин, Н*. — Из воспоминаний. *Иванов, Н*. — Опыт создания «театральной семейографии». *Нестеров, А*. — Клубно-методологическая лаборатория при театре и мастерских им. Вс. Мейерхольда.

Непосредственно периода 1917 – 1921 гг. отдельные статьи касаются в очень незначительной степени, но в целом сборник характеризует общую направленность театральных исканий Мейерхольда с первых лет революции.

ТЕАТРЫ МОСКВЫ. 1917 – 1927. Статьи и материалы. Изд. ГАХН. М., 1928, 195 стр.

Статьи: *Могилевский, А. И*. — Московский театр в цифрах (статистический обзор за 1919/20 – 1926/27 гг.). *Филиппов, Вл*. — Репертуар Октябрьского десятилетия. *Родионов, А*. — Материалы к истории театрального законодательства (1917 – 1927 гг.). Приложения: I. Список театров, действовавших в Москве в сезоны на 1917/18 – 1926/27 гг. II. Репертуарные списки Московских драмтеатров в сезоны 1919/20 – 1926/27 гг.

ТЕЛЕШОВ, Н. Д. Кого не стало. (К 30‑летию Московского Художественного театра). Под общ. ред. П. С. Когана. Изд. «Теа-кино-печать», М., 1929, 48 стр.

В частности — некрологи работников МХТ, умерших в период с 1917 по 1921 г.

ТИХОНОВИЧ, В. В. Самодеятельный театр. Пособие для инструкторов по самодеятельному театру и театральному просвещению. ГИЗ, Вологда, 1922, 197 + III + 8 ненум. стр.

Гл. II, разд. V — «Самодеятельный театр во время второй российской революции»

{377} ТРЕТЬЯКОВ, В. Очерк истории Таганрогского театра с 1827 по 1927 г. Изд. «Таганр. Худ. секц. Окрполитпросвета», Таганрог, 1927, 93 стр.

ФЕВРАЛЬСКИЙ, А. Десять лет театра Мейерхольда. «Федерация», М., 1931, 100 стр.

ФЕДОРОВ, В. В. Е. К. Лешковская. Опыт характеристики. 1864 – 1925. Изд. Музея Малого театра, М., 1926, 75 стр.

В частности — о педагогической деятельности и о ролях Лешковской в первые годы революции.

ФИЛИППОВ, В. А. Малый театр. Изд. «Теа-кино-печать», М., 1928, 79 стр.

ФИЛИППОВ, В. А. Малый театр в годы революции. В сб. «Московский Малый театр». М., 1924, стр. 491 – 554.

ФИЛИППОВ, В. Театр и запросы рабочих масс. Изд. Модпик, М.‑Л., 1927, 52 стр.

Итоги театральных диспутов, проведенных культотделом ЛГСПС по рабочим клубам в 1927 г. в порядке подготовки к совещанию о театре при Агитпропе ЦК ВКП (б); о театре эпохи роенного коммунизма — в тезисах «Профессиональный и самодеятельный театр».

ФОМИН, А. А. Школа сценического искусства при Малом театре. В сб. «Московский Малый театр». М., 1924, стр. 603 – 648.

«ХОДАСЕВИЧ ВАЛЕНТИНА». Изд. «Академия», Л., 1927, 69 стр.

Статьи: *Кузмин, М*. — В. М. Ходасевич. *Радлов, С*. — Режиссер о художнике. *Мокульский, С*. — Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма. *Мовшенсон, А*. — Декоратор В. М. Ходасевич и Театр народной комедии (1920 – 1922).

ХОДОТОВ, Н. Близкое-далекое. Предисл. Г. Адонца. Ред. А. М. Брянский. Памятники театр.‑общ. быта. Изд. «Академия», М.‑Л., 1932, 447 стр.

О театре после революции — в главе VIII.

ЦЕХНОВИЦЕР, О. Демонстрация и карнавал. Изд. «Долой неграмотность», 1927, 136 стр.

В частности — описание ряда массовых постановок за первые годы революции.

ЦЕХНОВИЦЕР, О. Празднества революции. Изд. «Прибой» (2‑е изд.), Л., 1931. 207 стр.

Второе, исправленное и дополненное, изд. книги «Демонстрация и карнавал».

ЧЕХОВ, М. А. Путь актера. Предисл. П. И. Новицкого. (Серия театральных мемуаров). Изд. «Академия», Л., 1929, 176 стр.

ЭФРОС, Н. Е. Александр Иванович Южин. 1882 – 1922. (Очерк артистической деятельности). М., 1922, 105 стр. + 4 вкл. листа.

ЭФРОС, Н. Е. М. Н. Ермолова, ее жизнь и творчество. В сб. «Ермолова, М. Н.». Л., 1925, стр. 61 – 110.

В частности — о 50‑летнем юбилее арт. деятельности Ермоловой в 1920 г.

ЭФРОС, Н. Е. Московский Художественный театр. 1898 – 1923. ГИЗ, М., 1924, 449 + 1 стр.

В заключение обзора литературы о театре первых лет революции считаем уместным назвать несколько работ по этому вопросу, изданных за границей на иностранных языках:

BAB, JULIUS. — Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. III. Theatergeschichtliche Monographien. Изд. H. H. Borchardt, K. Holl und Ft. Rapp. Лейпциг, 1928, 247 стр. с 78 илл.

BESSONOFF, N. — Das Moscauer Künstlertheater. Берлин, 1922.

BAKSHY, A. — Path of the modern Russian stage and other essays with twelve photo illustrations. 1918, 243 стр.

CARTER, H. — The New Theatre and Cinema of Soviet Russia. Лондон, 1924, 300 стр. Изд. «Chapman and Dodd».

COHAN, A. — The Moskow Art-Theatre. Чикаго, 1923.

GREGOR, J. und FUELOP-MILLER, R. — Das Russische Theater — sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berucksichtigung der Revolutionsperiode. Цюрих — Лейпциг — Вена, 1927, 138 стр. с 405 илл.

GPEGOR, J. — Neues russisches Theater — Stilformen und Wirkung. — «Das Theater», 1927, 8, 14.

HOLITSCHER, A. Das Theater im revolutionären Russlsfnd. — «Die Volksbühne», 1924.

{378} NICOLL, AL. — The British Drama. — Лондон, 1925, 498 стр. с илл. Изд. «G. Harrap and С‑о».

В ч. VI, гл. 7 — несколько слов о влиянии советского театра на театр зарубежный.

NICOLL, AL. — The Development of the Theatre — a study of theatrical art from the beginning to the present day. Нью-Йорк, 1927, 247 стр. с 271 илл. Изд. «Harcourt, Brace».

В гл. 12 — несколько слов о театре им. Вахтангова, о Камерном театре и др.

RUBINER, F. — Neue Bühnenversuche in Sowietrussland. — «Arbeiter-Litera, tun», Nr. 10.

SAYLOR, OLIVER M. — The Russian theatre. Лондон, 1923, XVIII +346 стр. с. 53 илл. Изд. «Brentano».

Театр первых лет революции по личным наблюдениям автора.

Первое издание 1920 г. под заглавием: «Russian theatre under the revolution», 273 стр.

## III

Периодические издания по театру, выходившие за время 1917 – 1921 гг., многочисленны и крайне разнообразны. В течение 1917 г. основную массу театральных журналов и газет составляли старые дореволюционные издания — «Обозрение театров», «Зритель», «Театр» и др. В качественном отношении эти издания стоят на весьма незначительном уровне. Обычно они не выходят за пределы поверхностных рецензий на отдельные постановки, случайных хроникальных заметок, сводок общего репертуара и ежедневных театральных программ.

В этой массе театральных журналов, доживающих до Октябрьской революции, существовали, впрочем, отдельные издания, выделявшиеся своей относительной серьезностью. На первом месте здесь должен быть поставлен основанный в 1897 г. журнал «Театр и искусство». В свое время этот журнал был рассчитан на интеллигентские круги и, на ряду с обзором текущий театральной жизни, помещал статьи теоретического и исторического характера по русскому и иностранному театру. В этом плане он продолжается и в 1917 г. Однако популярность «Театра и искусства» объяснялась главным образом популярностью его руководителя, критика А. Р. Кугеля (Homo Novus); по существу же даже этот наиболее серьезный из всех театральный журналов предреволюционных лет был лишен четкой принципиальной направленности.

Значительная часть театральных журналов 1917 г. сохраняется в первое время после Октябрьской революции. В большинстве эти журналы доживают до конца сезона 1917 – 1918 гг. и прекращают свое существование летом 1918 г. одновременно со всеми остатками буржуазной печати. С осени 1918 г. мы уже не имеем ни одного старого названия, за исключением «Записок Передвижного театра». Попытки выпуска новых изданий по образцу прежних театральных журналов, относящиеся ко второй половине 1918 г., оказались нежизненными: ежедневная газета-журнал «Театральный курьер», начавшая выходить в Москве в сентябре 1918 г., уже прекратила свое существование в январе 1919 г.; в течение октября и ноября 1918 г. выходил в Петрограде «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы»; листок «Смотр театрам» ограничился всего несколькими номерами, выпущенными летом 1918 г. Таким образом, к началу 1919 г. уже окончательно отмирает периодическая печать по театру, прямо или косвенно связанная с дореволюционными годами.

В области периодических изданий по театру 1918 г. являлся переломным. В этом году мы имеем наибольшее число названий театральных журналов за весь период 1917 – 1921 гг. Объясняется это тем, что параллельно с исчезновением прежних театральных газет и журналов в 1918 г. начинают появляться периодические издания по театру совершенно иного характера. Так, среди журналов, вышедших в этом году и непосредственно касавшихся театра, мы имеем ряд изданий официального или ведомственного характера, отражающих работу руководящих художественных организаций («Временник ТЕО Наркомпроса», «Известия Худож.‑просветительного отдела Московского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов», вскоре переименованные в «Искусство»). Сюда же должны быть причислены издания, затрагивающие профессиональную жизнь работников театра («Известия Профессионального союза московских актеров», «Вестник Центрального совета работников театра и зрелищ»). Одновременно с осени 1918 г. появляются совершенно новые литературно-театральные периодические издания.

На первом месте здесь надо назвать «Жизнь искусства», первоначально выходившую в виде ежедневной вечерней газеты, в которой помещались статьи о театре принципиального характера, исторические и критические заметки по различным вопросам {379} театра и лишь в качестве дополнительного отдела давались программы спектаклей Петроградских театров.

«Жизнь искусства», с первых дней своего существования являвшаяся официальным органом Отдела театров и зрелищ Наркомпроса Союза коммун Северной области (впоследствии — Петроградского театрального отделения) и весьма скоро сумевшая завоевать настоящую популярность, в годы военного коммунизма объединила вокруг себя те круги старой интеллигенции, которые были связаны с существовавшими в дореволюционную эпоху «левыми», эстетски-новаторскими направлениями в области театра. Отсюда корни того чрезмерного увлечения формотворчеством в области театра и театральным традиционализмом, которое характерно для «Жизни искусства» в первые годы ее существования. «Жизнь искусства», реорганизованная к 1923 г. в еженедельный журнал, явилась одним из основных, наиболее значительных и наиболее длительно существовавших (до 1929 г. включ.) периодических изданий по театру, родившихся в начале революции.

Другим новым литературно-театральным журналом, возникшим в 1918 г., является «Бирюч петроградских государственных театров». По своему ближайшему назначению «Бирюч» должен быть заменить прекратившиеся изданием афиши Государственных (б. императорских) театров. Но, в резкое отличие от последних, «Бирюч» уже с первых номеров заключал в себе, кроме репертуара и программ, еще информацию о текущей театральной жизни, небольшие статьи по вопросам театра и даже исторические материалы. При этом с течением времени последний раздел настолько здесь расширился, что стал характеризовать весь журнал и обусловил издание в 1919 – 1921 гг., под тем же названием «Бирюч», двух специально исторических сборников по театру, о которых мы уже говорили выше.

Наконец, надо отметить появление в том же 1918 г. в Москве журнала «Народный театр», на страницах которого мы находим ту же концепцию развития театра и то же абстрактное употребление термина «народ», что и в большинстве непериодических изданий на эту же тему. Журнал настойчиво выдвигал своим лозунгом «демократизацию», а не «пролетаризацию» театра и решительно восставал против подчинения его каким-либо иным задачам, кроме чисто художественных.

В 1919 г. мы видим резкое снижение количества периодических изданий по театру. Объясняется это прежде всего тем, что к этому времени окончательно прекратили свое существование старые дореволюционные издания. Вместе с тем в 1919 г. сохраняются лишь некоторые наиболее значительные издания, возникшие в 1918 г. Число советских изданий впрочем скоро пополнилось рядом новых названий. Самым значительным повременным изданием 1919 г. является «Вестник театра», первоначально выходивший как ежедневная газета. «Вестник театра» был органом ТЕО Наркомпроса и до известной степени носил характер руководящего издания. Впрочем, — как гласила программная статья в первом номере «Вестника театра», — последний не стремился играть исключительную роль «официоза». Ставя своей задачей «отвечать на основные текущие запросы всех участников театрального строительства», выявлять отношение ТЕО Наркомпроса «к театральной действительности» и «воздействовать на ее уродливые формы путем художественной пропаганды», — «Вестник театра» давал на своих страницах место дискуссионным статьям теоретического и театрально-политического характера, а также обстоятельным рецензиям и критике текущих театральных постановок. В виде дополнения в «Вестнике театра» помещались программы и репертуар Московских театров. В целом «Вестник театра» внешне очень приближался к выходившей в то же время в Петрограде газете «Жизнь искусства». Однако он существенно отличался от последней отсутствием крайних увлечений экспериментаторством в области театра. И если «Жизнь искусства» на первом этапе стала рупором «лево»-эстетских группировок, то «Вестник театра» — при всей дискуссионности его отдельных статей — все же отражал в основном позиции Наркомпроса. Другим весьма значительным периодическим изданием, начавшим выходить в конце 1919 г., был журнал «Художественная жизнь» — орган художественной секции Наркомпроса. Правда, этот журнал касался всех вообще областей искусства и большое внимание уделял музейному делу, а специально театру отводил очень ограниченное место, но даже в этих пределах он был одним из руководящих журналов.

Последние два года рассматриваемого периода, т. е. 1920 и 1921 гг., в сущности не вносят ничего нового в область повременных изданий по театру. Театральная периодика продолжает развиваться по путям, определившимся еще в сезон 1918 – 1919 гг. Основными органами, отражающими театральную жизнь страны, продолжают оставаться «Вестник театра» и «Жизнь искусства». По профсоюзной линии появляются «Вестник Рабиса» и «Бюллетени петроградского отдела Всерабиса». Впрочем, в конце 1921 г., с началом НЭПа, в области театральной периодики наблюдается некоторое оживление. {380} В частности, возникает ряд журналов-программ: «Театральная Москва», «Театральное обозрение», «Вестник театра и искусства».

Особо надо отметить появление в Москве в 1921 г. журнала «Культура театра» — органа Московских ассоциированных театров, представлявшего собою попытку дать впервые за годы революции серьезный журнал по театру типа «толстых» журналов.

В итоге мы видим, что в течение периода 1917 – 1921 гг. происходит ряд коренных изменений в области повременных изданий по театру. Основной направленностью путей развития театральной периодики является стремление поднять театральную газету и журнал на новую качественную высоту и обратить из беспринципных, играющих почти исключительно служебную роль, в органы руководящего характера. Переломным моментом в этом отношении является 1918 г., когда окончательно исчезают старые издания и начинает формироваться советская театральная периодическая печать.

Помещая ниже перечень периодических изданий по театру за время с 1917 по 1921 г., мы ограничиваемся исключительно театральными газетами и журналами, выходившими в Москве и Петрограде. Значительные затруднения, которые встретились даже при проработке этого списка, не позволили дополнить его провинциальной прессой.

АНТРАКТ. Литературно-юмористический журнал-программа; с иллюстр. Вых. еженедельно. П., 1918. Ред. В. Галиков; изд. Северн, областной комитет Союза увечных воинов. АРТИСТ И ЗРИТЕЛЬ. Театр — музыка — живопись — кино. Вых. еженедельно. М., 1917 (октябрь-ноябрь). Ред. Зиновьев; изд‑во «Артист и зритель».

АРТИСТ-МУЗЫКАНТ. Орган Московского профессионального Союза артистов-музыкантов. Вых. неопределенно. М., 1917 (с ноября), 1918, 1919. Ред. В. Тихонович; изд. Моск. профсоюз артистов-музыкантов.

АРТИСТИЧЕСКИЙ МИР. Журнал обществ, жизни, театра, искусства, варьете, цирка, спорта и кинематографа; с иллюстр. Вых. неопределенно. М., 1917, 1918 (вых, с 1912 г.) Ред.‑изд. А. Серполетти (Фронштейн).

АФИШИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ. Ежедневное издание (на отдельных листах). П.‑М., 1917, 1918 (вых. с нач. XIX в.).

Исключительно программы ежедневных спектаклей всех государственных и др. наиболее крупных столичных театров и еженедельный репертуар гостеатров.

БИНОКЛЬ. Театрально-литературный и сатирический еженедельник; с иллюстр. П., 1917 (с осени). Ред. М. Двинский; изд. Э. Дабужский.

БИРЮЧ Петроградских Государственных театров; с приложением репертуара гостеатров. Вых. четыре раза в месяц. П., 1918 (с ноября), 1919 (по май). Ред. А. Поляков; изд. Петрогр. Гос. театров.

Программы спектаклей только гос. театров (б. Мариинского, Александринского, Михайловского), рецензии, статьи, связанные с текущими постановками.

БЮЛЛЕТЕНИ ПЕТРОГРАДСКОГО ОТДЕЛА ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ. Вых. неопределенно. П., 1921 (с апреля). Ред. — редколлегия. Союза Рабис; изд. Петрогуботдел профсоюзов.

Официальные отчетные бюллетени, выходившие по мере накопления материала. ВЕСТНИК ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ. Вых. два раза в месяц. П., 1918 (с января), 1919, 1920.

Орган исключительно официального характера: декреты и распоряжения правительственной власти, касающиеся гос. театров, и приказы по Управлению Гостеатрами; с 1920 г. — «Вестник государственных академических театров».

ВЕСТНИК ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ, ИСКУССТВА, ТЕАТРА И ЛИТЕРАТУРЫ. Орган Центрального совета профессиональных союзов работников театра и зрелищ. Ежедневная вечерняя газета. П., 1918 (сентябрь-октябрь). Ред. В. Раппапорт, ред. информац. отдела П. Арский; изд. Центр, совет проф. союзов работн. театра и зрелищ.

В первой части — информация из области общественно-политической жизни; во второй — хроника текущей театральной жизни, программы спектаклей и репертуар петроградских театров.

ВЕСТНИК РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ. Ежемесячный журнал, орган ЦК Всерабиса. М., 1920 (с октября), 1921 (продолж. в след. году). Ред. — редколлегия; изд. ЦК Всерабис.

Основной орган союза Рабис, отражающий профессиональную жизнь Союза.

ВЕСТНИК ТЕАТРА. Вых. ежедневно. М., 1919 (с февраля), 1920, 1921. Ред. — редколлегия; изд. ТЕО Наркомпроса.

Орган ТЕО Наркомпроса; наиболее крупный из художеств.‑критических журналов.

{381} ВЕСТНИК ТЕАТРА И ЗРЕЛИЩ. Ежедневная утренняя газета-журнал. М., 1918 (с мая). Ред.‑изд. Н. П. Гольдин.

ВЕСТНИК ТЕАТРА И ИСКУССТВА. Орган Петроградского отдела Союза работников искусств. Вых. два раза в неделю. П., 1921 (с ноября; продолж. в след. году). Ред. — редколлегия; изд. Петрогр. отдел Союза Рабис.

ВЕСТНИК ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ СОЮЗОВ РАБОТНИКОВ ТЕАТРА И ЗРЕЛИЩ. Вых. два раза в месяц. П.‑М., 1918 (с апреля). Ред. — редколлегия во главе с предс. Л. Левидовым; изд. Центр, сов. профсоюзов работа, театра и зрелищ.

Журнал касается художественных вопросов и экономическо-бытовой стороны жизни работников театра.

ВРЕМЕННИК ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ. Вых. неопределенно. П.‑М., 1918 (с ноября), 1919. Ред. В. Мейерхольд; изд. — ТЕО Наркомпроса.

Официальный орган ТЕО Наркомпроса; распоряжения правительственной власти в отношении ТЕО, доклады по секциям ТЕО, положения и программы разного рода театрально-педагогических учреждений, хроника и т. п. материалы, отражающие работу ТЕО.

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА. Ежедневная вечерняя газета. П., 1918 (с октября), 1919, 1920, 1921 (продолж. в след. году). Редактор — редакционная коллегия (М. Кузмин, Игорь Глебов, В. Шкловский, Г. Ромм — с №№ 1 по 370; М. Ф. Андреева, Игорь Глебов, Евг. Кузнецов, Г. Ромм — с №№ 370 по 775); изд. Отдел театров и зрелищ Комиссариата народн. проcв. Союза коммун Северной области.

Основное периодическое издание по театру в Петрограде. Продолжало выходить до 1929 г. вкл.; с конца 1922 г. реорганизовано в еженедельный иллюстрированный журнал.

ЗАПИСКИ ПЕРЕДВИЖНОГО ОБЩЕДОСТУПНОГО ТЕАТРА. Издание непериодическое, отдельными выпусками, 10 – 12 вып. в год. П., 1917, 1918, 1919, 1920, 1921 (продолж. в след. году; вых. с 1916 г.). Ред. — редколлегия: П. Гайдебуров, В. Шимановский, А. Белогорский, С. Клеманский. Изд. «Передвижн. театра».

ЗОРИ. Вых. еженедельно. П., 1918 (с мая). Ред. В. Раппапорт и М. Стремин; изд. — Товарищество работников сцены Троицкого театра в Петрограде.

ЗРИТЕЛЬ. Ежедневная театральная газета-журнал; театры, концерты, выставки, аукционы, художественные новости, рассказы, программы, либретто. Вых. ежедневно. П., 1917 (вых. с конца 1916 г.). Ред. Н. Шебуев; изд. А. Семеновский.

Главным образом программы текущих спектаклей, хроника художественной жизни Петрограда и т. п.

ИЗВЕСТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СОЮЗА МОСКОВСКИХ АКТЕРОВ. Вых. ежемесячно. М., 1918 (с февраля). Ред. — редколлегия; изд. Профсоюз Моск. актеров.

Официальный орган союза; информация по вопросам узкопрофессионального характера.

ИЗВЕСТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОГО ОТДЕЛА Московского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. Вых. два раза в месяц. М., 1918 (с мачта). Изд. Худ. ‑проев, отд. Моск. Сов. раб., солд. и крест. деп.

С № 5 заменен журналом «Искусство» (см.).

ИСКУССТВО. Театр — живопись — музыка — скульптура. Орган Художественно-политического отдела народного просвещения Московского Совета рабочих депутатов. Вых. два раза в месяц. М., 1918 (с ноября). Ред. В. Кандинский; изд. Худож. п / о отдела народн. проев. Моск. Сов. раб. деп.

Заменил собой «Известия Худ.‑просвет, отд. Моск. Сов. раб., солд. и крест, деп.» (см.).

ИСКУССТВО. Журнал театра, литературы и живописи; с иллюстр. Вых. два раза в месяц. П., 1917 (вых. с 1916 г.). Ред.‑изд. М. Городецкий.

Богато иллюстрированный художественный журнал типа подобных же журналов дореволюционного периода; в большей своей части посвящен театру.

КУЛИСЫ. Театральный еженедельник; с иллюстр. М., 1917 (с января). Ред. Г. В. Сафронов; изд. В. А. Чиликин (о № 9 – 11 ред.‑изд. К. Зиновьев).

КУЛЬТУРА ТЕАТРА. Журнал московских ассоциированных театров. Вых. два раза в месяц. М., 1921 (продолж. в след. году). Ред. — редколлегия; изд. ГИЗ.

{382} НАРОДНЫЙ ТЕАТР. Журнал, с иллюстр. Вых. десять раз в год. М., 1918 (с марта. по июнь). Ред. В. Тихонович; изд. Секция содействия устройству деревенских, фабричных и школьных театров при Моск. отд. О‑ва народн. универс. Общее руководство журн. — Лит. отдел секции при ближ. участии Тихоновича, Клепикова и др.

НОВОСТИ СЕЗОНА. Ежедневная газета с программами и либретто театров и отделом «Биржевые новости». М., 1917 (вых. с 1894 г.).

ОБОЗРЕНИЕ ТЕАТРОВ. Ежедневная газета с программами и либретто петроградских театров. Вых. ежедневно. П., 1917, 1918 (до июля). (Вых. с 1906 г.). Ред. Г. Бахмутов; изд. И. Абельсон (И. Осипов).

Наиболее распространенный в предреволюционный период журнал-программа петроградских театров.

РАМПА И ЖИЗНЬ. Театр — музыка — литература — живопись — скульптура, с иллюстр. Вых. еженедельно. М., 1917, 1918 (вых. с 1909 г.). В 1917 г. ред.‑изд. Л. Мунштейн (Lolo); в 1918 — ред. Л. Мунштейн, изд. В. Ильнарская.

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА. Еженедельное издание; с иллюстр. П., 1917, 1918 (вых. с 1894 г.). Ред. — изд. Н. Финдейзен.

СМОТР ТЕАТРАМ. П., 1918 (июнь). Ред. П. М. Лебедев; изд. — Союз работе, театр, дела.

СЦЕНА. Журнал, посвященный сценическим наукам; с иллюстр. Вых. еженедельно. М., 1917. Ред.‑изд. К. Зиновьев.

СЦЕНА И АРЕНА. Иллюстрированный журнал Росс. Общества артистов варьете и цирка. Вых. два раза в месяц. М., 1917, 1918 (вых. с 1914 г.) Ред. Н. Бутлер (позднее — Н. Соколов, Хр. Шухмин, С. Рубин; с 1918 г. — А. Серполетти); изд. — Росс, общ. артистов варьете и цирка.

ТЕАТР. Газета с программами и либретто всех московских театров и концертов, кинотеатр, биржа, банки, спорт. Вых. ежедневно. М., 1917, 1918, 1919 (январь; вых. с 1907 г.). Ред.‑изд. С. Алексеев.

Журнал-программа для Москвы такого же типа, как «Обозрение театров» для Петрограда.

ТЕАТР И ИСКУССТВО. С иллюстр. Вых. еженедельно. П., 1917, 1918 (до октября, вых. с 1897 г.). Ред. А. Кугель; изд. 3. Тимофеева-Холмская.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ГАЗЕТА. Издание, посвященное искусству и быту театра; с иллюстр. Вых. ежедневно (в 1918 г. — еженедельно). М., 1917, 1918 (вых. с 1913 г.). Ред. Э. Бескин; изд. Э. Бескин и А. Ратнер.

ТЕАТРАЛЬНАЯ МОСКВА. Орган «текущего театрального дня»; с илрюстр. Вых. два раза в неделю. М., 1921 (с октября; продолж. в след. году). Ред.‑изд. А. Вакман и Т. Дорман; под ред. Э. Бескина.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ. Сцена — музыка — живопись — литература; с иллюстр. Вых. еженедельно. М., 1921 (продолж. в след. году). Ред.‑изд. В. Кугель и В. Попов.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КУРЬЕР. Ежедневное обозрение; театр — искусство — экран. Вых. ежедневно; с № 34 по № 44 — вечернее изд. М., 1918 (с сентября), 1919. Ред. — редколлегия в лице Б. Неволина, А. Таирова, М. Ленина и др.; изд. — Моск. Театр. комитет.

С № 51 (24 дек. 1918 г.) обращается в «еженедельник, посвященный театру в его худож. и проф. жизни», с иллюстр. и приложением программ московских театров на неделю.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЛИСТОК. Вечернее издание. Вых. ежедневно. П., 1918 (август-сентябрь). Ред. М. Двинский; изд. Д. Лазник.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ. Бюллетени. Орган Худож. секции Народного комиссариата по просвещению. Вых. один раз в два месяца. М., 1919 (с декабря), 1920. Ред. — редколлегия; изд. ГИЗ.

Посвящается вопросам музейного дела, а также вопросам всех искусств, в том числе и театру; один из руководящих журналов в области художественной жизни.

ЭХО ЦИРКА (Echo du Cirque). Орган Международного союза артистов цирка. Вых. ежемесячно. М., 1917 (с лета), 1918. Ред. — ред. совет; изд. Паевое товарищество.

# **{****383}** Указатели

## **{****385}** Именной указатель

[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)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Аблесимов [139](#_page139)

Авенариус [308](#_page308)

Аверченко [23](#_page023), [26](#_page026)

Адельгейм Роберт [67](#_page067)

Айзман [146](#_page146), [148](#_page148), [267](#_page267)

Аксарин [151](#_page151), [354](#_page354)

Аксенов [133](#_page133)

Александр III [151](#_page151)

Александров [67](#_page067)

Алексеев [347](#_page347)

Алексин [24](#_page024)

Аллегри [146](#_page146)

Аллегро [68](#_page068)

Алперс [XV](#_pageXV), [208](#_page208)

Алчевский [295](#_page295), [300](#_page300), [320](#_page320)

Д’Альбер [354](#_page354)

Альмединген [37](#_page037), [50](#_page050), [155](#_page155)

Альтман [212](#_page212), [266](#_page266)

Андреева [70](#_page070), [105](#_page105), [106](#_page106), [153](#_page153), [156](#_page156), [173](#_page173), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180), [183](#_page183), [192](#_page192), [272](#_page272), [283](#_page283)

Андреев, Л. [21](#_page021), [36](#_page036), [68](#_page068), [130](#_page130), [139](#_page139), [149](#_page149), [244](#_page244), [295](#_page295), [309](#_page309)

Андреев [139](#_page139)

Андреев (худ.) [244](#_page244), [353](#_page353)

Анисфельд [319](#_page319), [338](#_page338), [341](#_page341), [353](#_page353)

Анненков [190](#_page190) – [192](#_page192), [198](#_page198), [202](#_page202), [214](#_page214), [216](#_page216), [217](#_page217), [269](#_page269), [280](#_page280), [281](#_page281), [286](#_page286)

Анненский [245](#_page245)

Д’Аннунцио [318](#_page318)

Антимонов [194](#_page194)

Анценгрубер [152](#_page152)

Аппиа [311](#_page311)

Аполлонский [36](#_page036), [38](#_page038), [148](#_page148)

Апраксина [180](#_page180)

Арбатов [14](#_page014), [268](#_page268)

Аристотель [215](#_page215)

Арский [229](#_page229), [244](#_page244)

Архангельский [268](#_page268)

Арцыбашев [293](#_page293), [310](#_page310)

Асафьев (Игорь Глебов) [178](#_page178), [212](#_page212), [336](#_page336)

Ахматова [117](#_page117)

Аш cм. [Шолом Аш](#_Tosh0004033).

Базаров [308](#_page308)

Байрон [174](#_page174), [190](#_page190)

Бакст [319](#_page319), [329](#_page329), [337](#_page337), [338](#_page338), [341](#_page341), [353](#_page353)

Балакирев [336](#_page336)

Бардовский [67](#_page067)

Бакрылов [98](#_page098)

Барнаваль [70](#_page070)

Батюшков [27](#_page027), [31](#_page031), [32](#_page032), [38](#_page038), [93](#_page093), [94](#_page094), [96](#_page096), [97](#_page097)

Бебутов [133](#_page133)

Белая [24](#_page024), [68](#_page068), [229](#_page229)

Беме [308](#_page308)

Белинский [220](#_page220)

Белый [XVI](#_pageXVI), [91](#_page091), [119](#_page119), [122](#_page122), [128](#_page128), [132](#_page132), [226](#_page226), [315](#_page315)

Бенавенте [212](#_page212)

Бенуа [50](#_page050) – [52](#_page052), [58](#_page058), [59](#_page059), [70](#_page070), [160](#_page160), [178](#_page178), [184](#_page184), [188](#_page188), [306](#_page306), [316](#_page316), [317](#_page317), [329](#_page329), [330](#_page330), [331](#_page331), [337](#_page337), [338](#_page338), [341](#_page341), [353](#_page353)

Берг [207](#_page207)

Бергсон [XVI](#_pageXVI), [XXII](#_pageXVII), [16](#_page016), [91](#_page091), [134](#_page134), [281](#_page281), [308](#_page308)

Бердяев [XVI](#_pageXVI), [XVII](#_pageXVII), [15](#_page015), [308](#_page308)

Берлиоз [XXI](#_pageXXI), [XXII](#_pageXXII), [248](#_page248), [301](#_page301)

Берман [308](#_page308)

Беспалов [13](#_page013), [93](#_page093), [95](#_page095)

Бессалько [238](#_page238), [239](#_page239), [241](#_page241)

Бетховен [XXI](#_pageXXI), [301](#_page301), [304](#_page304), [314](#_page314), [332](#_page332), [334](#_page334), [335](#_page335), [348](#_page348)

Бизе [301](#_page301), [348](#_page348)

Билибин [50](#_page050)

Би [332](#_page332)

Бихтер [352](#_page352)

Блок [XXVI](#_pageXXVI), [118](#_page118) – [120](#_page120), [122](#_page122), [128](#_page128), [130](#_page130) – [132](#_page132), [135](#_page135), [137](#_page137), [164](#_page164), [178](#_page178), [180](#_page180) – [182](#_page182), [184](#_page184) – [186](#_page186), [200](#_page200), [226](#_page226), [295](#_page295)

Бобрищев-Пушкин [44](#_page044)

Бобышов [148](#_page148)

Богаевский [317](#_page317), [318](#_page318)

Богданов [72](#_page072), [77](#_page077), [89](#_page089), [90](#_page090), [115](#_page115), [234](#_page234) – [236](#_page236), [240](#_page240), [308](#_page308)

Бодров [67](#_page067)

Болдырев [352](#_page352)

Больм [342](#_page342)

Бомарше [146](#_page146), [301](#_page301), [349](#_page349)

Бонди [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195)

Бородин [299](#_page299), [340](#_page340)

Бостунич [24](#_page024)

Ботичелли [333](#_page333), [334](#_page334)

Бочаров [306](#_page306), [309](#_page309)

Брамс [332](#_page332), [334](#_page334)

Брик [124](#_page124), [218](#_page218)

Брюсов [XXVIII](#_pageXXVIII), [91](#_page091), [118](#_page118), [119](#_page119), [128](#_page128), [130](#_page130), [188](#_page188), [245](#_page245), [293](#_page293), [310](#_page310), [315](#_page315), [331](#_page331), [340](#_page340)

{386} Брянцев [156](#_page156), [168](#_page168)

Бузони [301](#_page301)

Булгаков [VI](#_pageVI), [15](#_page015), [16](#_page016), [308](#_page308)

Бурлюк [126](#_page126)

Бьернстьерне-Бьернсон [XXII](#_pageXXII), [64](#_page064), [158](#_page158)

Бюхнер [19](#_page019)

Бэкер [332](#_page332)

Вагнер [XV](#_pageXV) – [XIX](#_pageXIX), [270](#_page270), [294](#_page294), [298](#_page298), [301](#_page301), [302](#_page302), [304](#_page304) – [306](#_page306), [309](#_page309), [310](#_page310), [311](#_page311), [314](#_page314) – [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320), [332](#_page332), [336](#_page336), [343](#_page343), [349](#_page349), [352](#_page352), [356](#_page356)

Вадимов [169](#_page169)

Вакенродер [336](#_page336)

Валентинов [24](#_page024)

Вальтер [51](#_page051)

Варгунины [151](#_page151)

Ван-Лерберг [244](#_page244)

Ван-Орен [203](#_page203)

Варлих [269](#_page269), [272](#_page272)

Васильева [144](#_page144)

Вахтангов [XXIII](#_pageXXIII), [XXVII](#_pageXXVII), [65](#_page065), [142](#_page142)

Вебер [XXII](#_pageXXII), [301](#_page301)

Ведекинд [130](#_page130)

Ведринская [150](#_page150)

Венгеров [116](#_page116), [220](#_page220)

Венявский [299](#_page299)

Верди [299](#_page299), [301](#_page301), [309](#_page309), [348](#_page348), [349](#_page349)

Верлэн [309](#_page309), [331](#_page331), [341](#_page341)

Вермишев [229](#_page229), [244](#_page244)

Вестрис [328](#_page328)

Верхарн [19](#_page019), [68](#_page068), [70](#_page070), [208](#_page208), [221](#_page221), [223](#_page223), [239](#_page239)

Вещилов [352](#_page352)

Вильтзак [344](#_page344)

Винкельман [316](#_page316)

Винниченко [293](#_page293)

Виноградов [XXV](#_pageXXV), [XXVI](#_pageXXVI), [168](#_page168), [245](#_page245), [247](#_page247) – [250](#_page250), [254](#_page254)

Воинов [269](#_page269)

Волков [50](#_page050), [318](#_page318), [320](#_page320)

Волковыский [116](#_page116)

Волконский [31](#_page031), [335](#_page335)

Володарский [173](#_page173), [176](#_page176)

Волынский [XV](#_pageXV), [330](#_page330), [343](#_page343), [344](#_page344)

Вольтер [36](#_page036)

Всеволодский [128](#_page128), [137](#_page137), [140](#_page140), [215](#_page215)

Гаво [23](#_page023)

Газенклевер [216](#_page216)

Гайдебуров [XIV](#_pageXIV), [XVI](#_pageXVI), [52](#_page052), [64](#_page064), [70](#_page070), [122](#_page122), [156](#_page156), [158](#_page158) – [162](#_page162), [164](#_page164), [166](#_page166), [168](#_page168), [204](#_page204), [208](#_page208), [240](#_page240), [245](#_page245), [249](#_page249), [251](#_page251)

Галеви [188](#_page188)

Гамсун [309](#_page309)

Ган [237](#_page237), [262](#_page262)

Гандурин [73](#_page073)

Гарина [67](#_page067)

Гартман [VII](#_pageVII)

Гастев [239](#_page239), [241](#_page241)

Гауптман [19](#_page019), [21](#_page021), [138](#_page138), [152](#_page152), [172](#_page172), [211](#_page211), [222](#_page222), [231](#_page231)

Гваренги [189](#_page189)

Гвоздев [XIII](#_pageXII), [XIV](#_pageXIV), [XIX](#_pageXIX), [XXV](#_pageXXV)

Ге [68](#_page068), [95](#_page095), [244](#_page244)

Гейерманс [152](#_page152), [231](#_page231), [252](#_page252)

Гелсуорси [70](#_page070), [154](#_page154)

Гельдерлин [334](#_page334)

Гельфонд [308](#_page308)

Гельцер [321](#_page321)

Генеке [XIX](#_pageXIX)

Герасимов [243](#_page243)

Гент [334](#_page334)

Герман [XIII](#_pageXIII)

Гете [180](#_page180)

Гибшман [191](#_page191), [194](#_page194), [204](#_page204)

Гимар [328](#_page328)

Гиппиус, В. [128](#_page128)

Гиппиус, З. [15](#_page015), [19](#_page019)

Глаголин [16](#_page016), [18](#_page018), [58](#_page058)

Глазунов [328](#_page328), [336](#_page336), [340](#_page340)

Глинка [299](#_page299), [336](#_page336)

Глюк [212](#_page212), [268](#_page268), [301](#_page301), [309](#_page309), [314](#_page314), [316](#_page316), [317](#_page317), [319](#_page319), [332](#_page332), [334](#_page334)

Гнедич [128](#_page128), [146](#_page146)

Гобино [302](#_page302)

Гогин [13](#_page013)

Гоголь [37](#_page037), [181](#_page181), [136](#_page136), [138](#_page138), [143](#_page143)

Голейзовский [344](#_page344)

Головин, А. [50](#_page050), [51](#_page051), [147](#_page147), [160](#_page160), [188](#_page188), [190](#_page190), [222](#_page222), [306](#_page306), [309](#_page309), [310](#_page310), [314](#_page314), [316](#_page316), [319](#_page319), [320](#_page320), [329](#_page329), [341](#_page341), [350](#_page350)

Головин, Ф. [22](#_page022), [31](#_page031), [50](#_page050), [52](#_page052), [58](#_page058), [93](#_page093)

Головинская [204](#_page204), [246](#_page246)

Голубев [104](#_page104)

Гольдони [138](#_page138)

Гольтер [311](#_page311)

Гонзаго [146](#_page146)

Горбенко [256](#_page256)

Гордин [172](#_page172)

Городецкий [68](#_page068)

Горский [323](#_page323), [329](#_page329), [335](#_page335)

Горянский [26](#_page026)

Горький см. [Максим Горький](#_Tosh0004034)

Гофман [37](#_page037), [134](#_page134), [194](#_page194)

Гофмансталь [XXI](#_pageXXI), [319](#_page319)

Гоцци [134](#_page134), [138](#_page138), [193](#_page193)

Готье [200](#_page200), [325](#_page325)

Грабарь [319](#_page319)

Грановская [170](#_page170)

Грановский [173](#_page173)

Грессер [151](#_page151)

Григ [334](#_page334)

Грибоедов [138](#_page138), [143](#_page143)

Гримальди [328](#_page328)

Гриневская [15](#_page015)

Гриппич [208](#_page208)

Грузенберг [35](#_page035)

Гудков [161](#_page161)

Гумилев [193](#_page193)

Гумпердинг [301](#_page301)

Гуссерль [308](#_page308)

Гучков [26](#_page026)

Гюго [325](#_page325), [349](#_page349)

Гюисман [16](#_page016)

Давидов [347](#_page347), [348](#_page348)

Давыдов [36](#_page036), [143](#_page143)

Далькроз [334](#_page334), [344](#_page344)

Данте [317](#_page317)

Даргомыжский [299](#_page299), [309](#_page309), [319](#_page319), [347](#_page347), [354](#_page354)

Дебюро [200](#_page200)

{387} Дебюсси [341](#_page341), [347](#_page347), [348](#_page348), [352](#_page352)

Де-Бур [68](#_page068)

Делиб [299](#_page299), [349](#_page349)

Дельвари [191](#_page191), [198](#_page198), [200](#_page200), [204](#_page204), [206](#_page206), [284](#_page284)

Дельдевэз [334](#_page334)

Дельсарт [335](#_page335)

Демьян Бедный [73](#_page073)

Денисов [54](#_page054), [63](#_page063)

Державин [106](#_page106), [208](#_page208), [210](#_page210)

Дешевов [322](#_page322)

Джонсон [27](#_page027)

Дмитриев [208](#_page208)

Добужинский [50](#_page050), [160](#_page160), [172](#_page172), [174](#_page174), [178](#_page178), [184](#_page184), [269](#_page269), [270](#_page270)

Додэ [252](#_page252)

Доберваль [324](#_page324), [325](#_page325)

Долгов [37](#_page037)

Долинов [97](#_page097)

Доницетти [212](#_page212)

Достоевский [27](#_page027), [190](#_page190), [306](#_page306), [309](#_page309), [342](#_page342)

Дрейер [68](#_page068)

Дризен [XXVIII](#_pageXXVIII), [25](#_page025)

Дункан [226](#_page226), [295](#_page295), [312](#_page312), [330](#_page330), [332](#_page332), [333](#_page333) – [336](#_page336), [344](#_page344)

Дюка [336](#_page336)

Дягилев [31](#_page031), [295](#_page295), [335](#_page335), [341](#_page341), [344](#_page344), [345](#_page345)

Дыдышко [250](#_page250)

Евдокимов [75](#_page075), [229](#_page229)

Евреинов, [XVI](#_pageXVI), [XIX](#_pageXIX), [21](#_page021), [26](#_page026), [50](#_page050), [134](#_page134), [137](#_page137), [211](#_page211), [214](#_page214) – [216](#_page216), [257](#_page257), [280](#_page280), [281](#_page281), [282](#_page282)

Еврипид [268](#_page268)

Егорова [99](#_page099), [328](#_page328)

Ершов [295](#_page295), [302](#_page302), [305](#_page305), [306](#_page306), [355](#_page355)

Есенин [120](#_page120)

Жанэн [200](#_page200)

Жевержеев [189](#_page189), [218](#_page218)

Журавленко [350](#_page350)

Жюль-Верн [153](#_page153)

Зброжек-Пашковская [26](#_page026)

Зданевич [52](#_page052)

Зелинский [XVII](#_pageXVII), [10](#_page010), [128](#_page128)

Зилоти [93](#_page093)

Зимин [67](#_page067)

Золя [350](#_page350)

Зотов [24](#_page024), [75](#_page075)

Зубов [51](#_page051)

Зудерман [166](#_page166)

Ибсен [XII](#_pageXII), [27](#_page027), [65](#_page065), [130](#_page130), [156](#_page156), [158](#_page158), [164](#_page164), [172](#_page172), [222](#_page222), [241](#_page241)

Иванов, Вяч. [XIV](#_pageXIV) – [XVIII](#_pageXVIII), [XX](#_pageXX), [XXIII](#_pageXXIII), [119](#_page119), [128](#_page128) – [131](#_page131), [134](#_page134), [139](#_page139), [140](#_page140), [159](#_page159), [196](#_page196), [240](#_page240), [245](#_page245), [249](#_page249), [258](#_page258), [259](#_page259), [295](#_page295), [304](#_page304), [310](#_page310), [311](#_page311), [315](#_page315), [318](#_page318), [331](#_page331)

Иванов, Л. [328](#_page328)

Иванов-Разумник [120](#_page120), [122](#_page122), [128](#_page128), [157](#_page157), [220](#_page220), [221](#_page221)

Игорь Глебов см. [Асафьев](#_Tosh0004035)

Игорь Северянин [121](#_page121)

Игнатов [233](#_page233), [238](#_page238), [239](#_page239)

Иернефельд [173](#_page173), [185](#_page185)

Ирецкий [116](#_page116)

Казаченко [299](#_page299), [302](#_page302)

Кальдерон [130](#_page130), [131](#_page131), [138](#_page138), [152](#_page152), [172](#_page172), [203](#_page203), [204](#_page204), [205](#_page205)

Камарго [328](#_page328)

Каменева [100](#_page100), [103](#_page103), [104](#_page104), [173](#_page173)

Каменский, А. [18](#_page018)

Каменский, В. [126](#_page126), [210](#_page210)

Канкарович [190](#_page190)

Каратыгин, В. [316](#_page316), [319](#_page319)

Каратыгин, П. [139](#_page139)

Каракаш [99](#_page099)

Карлони [191](#_page191)

Карпов [20](#_page020), [36](#_page036), [38](#_page038), [70](#_page070), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [154](#_page154), [244](#_page244)

Карсавина [99](#_page099), [329](#_page329), [338](#_page338), [342](#_page342), [344](#_page344)

Каутский [88](#_page088)

Кауфман [116](#_page116)

Кайзер [188](#_page188)

Кайяве [23](#_page023)

Керенский [246](#_page246), [280](#_page280), [282](#_page282)

Керженцев [XXV](#_pageXXV), [102](#_page102), [141](#_page141), [209](#_page209), [235](#_page235) – [238](#_page238), [240](#_page240), [249](#_page249), [257](#_page257), [271](#_page271)

Кириллов [239](#_page239), [241](#_page241)

Клейст [311](#_page311)

Клюев [120](#_page120), [245](#_page245)

Книппер [322](#_page322)

Княжнин, В. [128](#_page128)

Княжнин, Я. [196](#_page196)

Коваленская [99](#_page099), [150](#_page150)

Козлов [229](#_page229), [241](#_page241), [242](#_page242)

Комиссаржевская, [21](#_page021), [130](#_page130), [132](#_page132), [134](#_page134), [159](#_page159), [166](#_page166), [169](#_page169), [172](#_page172), [180](#_page180), [238](#_page238), [240](#_page240), [295](#_page295), [309](#_page309), [311](#_page311)

Комиссаржевский [8](#_page008), [50](#_page050)

Каралли [324](#_page324), [325](#_page325)

Корещенко [306](#_page306), [329](#_page329)

Корнель [138](#_page138), [152](#_page152)

Корнилов [29](#_page029), [280](#_page280)

Коровин [329](#_page329)

Корчагина-Александровская [150](#_page150), [212](#_page212)

Косоротов [170](#_page170)

Котляревский [116](#_page116), [128](#_page128)

Коутс [51](#_page051), [302](#_page302)

Кошевский [26](#_page026)

К. Р. (Константин Романов) [13](#_page013), [332](#_page332)

Круглов [246](#_page246)

Крэг [194](#_page194), [209](#_page209), [311](#_page311), [342](#_page342)

Крючков [283](#_page283)

Кубиков [161](#_page161)

Кугель [XXVII](#_pageXXVII), [4](#_page004), [18](#_page018), [21](#_page021) – [23](#_page023), [32](#_page032) – [34](#_page034), [37](#_page037), [38](#_page038), [57](#_page057), [58](#_page058), [96](#_page096), [97](#_page097), [99](#_page099), [115](#_page115), [155](#_page155), [156](#_page156), [176](#_page176), [227](#_page227), [269](#_page269), [280](#_page280), [282](#_page282)

Кузмин [130](#_page130), [164](#_page164), [178](#_page178), [192](#_page192), [193](#_page193), [213](#_page213), [311](#_page311), [316](#_page316), [317](#_page317)

Кузнецов [206](#_page206), [285](#_page285)

Куликов [21](#_page021), [139](#_page139)

Курбатов [51](#_page051)

Курочкин [20](#_page020)

Курбский [24](#_page024)

де Курсель [206](#_page206)

Кусевицкий [70](#_page070)

Кустодиев [212](#_page212)

Кушнер [63](#_page063), [124](#_page124), [128](#_page128), [140](#_page140), [141](#_page141)

Кшенек [296](#_page296)

Кшесинская [295](#_page295), [300](#_page300), [324](#_page324), [328](#_page328), [342](#_page342), [344](#_page344)

Кюи [XIX](#_pageXIX), [299](#_page299), [347](#_page347), [348](#_page348)

{388} Лабиш [195](#_page195), [204](#_page204)

Лаврентьев [172](#_page172), [178](#_page178), [184](#_page184), [185](#_page185)

Ламбин [306](#_page306), [309](#_page309)

Ландау [192](#_page192), [194](#_page194)

Лансере [50](#_page050)

Лапицкий [155](#_page155), [295](#_page295), [347](#_page347) – [350](#_page350), [352](#_page352), [354](#_page354)

Лапшин [16](#_page016)

Лассаль [19](#_page019)

Лафорг [341](#_page341)

Лебедев, В. [273](#_page273)

Лебедев, Н. [16](#_page016), [246](#_page246)

Лебедев, П. [218](#_page218)

Лебедев-Полянский [235](#_page235)

Левберг [186](#_page186)

Левинсон [XVIII](#_pageXVIII), [193](#_page193), [221](#_page221), [331](#_page331), [335](#_page335), [342](#_page342), [344](#_page344)

Левот [309](#_page309), [321](#_page321)

Леже [191](#_page191)

Ленин [XIII](#_pageXIII), [XIV](#_pageXIV), [XXII](#_pageXXII), [XXIV](#_pageXXIV), [XXV](#_pageXXV), [5](#_page005), [6](#_page006), [11](#_page011), [26](#_page026), [29](#_page029), [55](#_page055), [71](#_page071), [83](#_page083) – [86](#_page086), [88](#_page088), [89](#_page089), [93](#_page093), [94](#_page094), [99](#_page099), [104](#_page104), [106](#_page106), [123](#_page123), [126](#_page126), [129](#_page129), [133](#_page133), [157](#_page157), [168](#_page168), [223](#_page223), [228](#_page228), [230](#_page230), [232](#_page232), [234](#_page234), [236](#_page236), [240](#_page240), [245](#_page245), [251](#_page251), [258](#_page258), [264](#_page264), [271](#_page271), [276](#_page276), [368](#_page368)

Ленский [139](#_page139)

Леонардо-да-Винчи [343](#_page343)

Леонидов [24](#_page024)

Леонтьев [16](#_page016)

Лермонтов [136](#_page136), [139](#_page139)

Лешков [38](#_page038), [98](#_page098)

Либкнехт [265](#_page265)

Лин [24](#_page024), [26](#_page026), [67](#_page067)

Линский [23](#_page023)

Лист [336](#_page336), [338](#_page338)

Литвин [348](#_page348)

Лиштанберже [311](#_page311), [315](#_page315)

Логинов [71](#_page071)

Лопе-де-Вега [19](#_page019), [131](#_page131), [138](#_page138), [155](#_page155), [210](#_page210), [211](#_page211)

Лопухов [366](#_page366), [344](#_page344)

Лотар [211](#_page211)

Лукин [344](#_page344)

Луначарский [35](#_page035), [70](#_page070), [73](#_page073), [74](#_page074), [89](#_page089), [90](#_page090), [91](#_page091), [93](#_page093) – [96](#_page096), [100](#_page100), [102](#_page102), [103](#_page103), [106](#_page106), [108](#_page108), [110](#_page110), [112](#_page112), [119](#_page119), [124](#_page124), [126](#_page126), [137](#_page137), [138](#_page138), [141](#_page141), [149](#_page149), [153](#_page153), [155](#_page155), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180), [183](#_page183), [208](#_page208), [221](#_page221), [230](#_page230), [236](#_page236), [237](#_page237), [238](#_page238), [243](#_page243), [258](#_page258), [262](#_page262), [264](#_page264), [267](#_page267), [308](#_page308), [343](#_page343)

Люлли [319](#_page319)

Люксембург [265](#_page265)

Львов [256](#_page256)

Маккиавелли [195](#_page195)

Максимов [178](#_page178), [182](#_page182), [183](#_page183), [212](#_page212)

Максим Горький [XVII](#_pageXVII), [26](#_page026), [31](#_page031), [35](#_page035), [36](#_page036), [50](#_page050), [58](#_page058), [69](#_page069), [70](#_page070), [116](#_page116), [126](#_page126), [139](#_page139), [144](#_page144), [152](#_page152), [154](#_page154), [173](#_page173), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180), [183](#_page183), [230](#_page230), [231](#_page231)

Малевич [55](#_page055), [124](#_page124), [218](#_page218), [220](#_page220)

Малер [300](#_page300)

Малиновская [10](#_page010)

Маларме [338](#_page338)

Мамонтов [101](#_page101), [347](#_page347)

Мандельштам [118](#_page118)

Манн [XXIII](#_pageXXIII)

Маргулян [352](#_page352)

Марджанов [21](#_page021), [50](#_page050), [182](#_page182), [211](#_page211) – [214](#_page214), [272](#_page272), [275](#_page275)

Маринетти [190](#_page190), [191](#_page191), [198](#_page198), [202](#_page202), [206](#_page206)

Маркс [13](#_page013), [14](#_page014), [15](#_page015)

Марэ [311](#_page311)

Масловская [209](#_page209)

Масснэ [299](#_page299)

Мах [XX](#_pageXX), [308](#_page308)

Маца [XXII](#_pageXXII)

Маширов [239](#_page239), [241](#_page241), [244](#_page244)

Маяковский [XXVIII](#_pageXXVIII), [54](#_page054), [124](#_page124), [126](#_page126), [148](#_page148), [191](#_page191), [193](#_page193), [218](#_page218) – [223](#_page223), [265](#_page265)

Майо [23](#_page023)

Майская [146](#_page146)

Мгебров [XX](#_pageXX), [XXI](#_pageXXI), [55](#_page055), [238](#_page238) – [241](#_page241), [243](#_page243), [244](#_page244)

Мегаэ [299](#_page299)

Мельяк [188](#_page188)

Мережковский [XVI](#_pageXVI), [15](#_page015), [22](#_page022), [23](#_page023), [119](#_page119), [131](#_page131), [155](#_page155), [171](#_page171), [186](#_page186), [293](#_page293)

Мериме [19](#_page019), [315](#_page315)

Меринг [178](#_page178)

Метенье [348](#_page348)

Метерлинк [36](#_page036), [65](#_page065), [130](#_page130), [158](#_page158), [166](#_page166), [171](#_page171), [172](#_page172), [190](#_page190), [194](#_page194), [211](#_page211), [295](#_page295), [309](#_page309), [347](#_page347), [348](#_page348), [350](#_page350)

Метцель [22](#_page022)

Мейербер [294](#_page294), [299](#_page299), [309](#_page309)

Мейерхольд [XII](#_pageXII), [XV](#_pageXV), [XIX](#_pageXIX), [XXIII](#_pageXXIII), [XXVIII](#_pageXXVIII), [6](#_page006), [21](#_page021), [34](#_page034), [36](#_page036), [37](#_page037), [46](#_page046), [50](#_page050) – [52](#_page052), [58](#_page058) – [60](#_page060), [91](#_page091), [96](#_page096), [104](#_page104), [108](#_page108), [120](#_page120), [128](#_page128), [130](#_page130) – [135](#_page135), [138](#_page138) – [140](#_page140), [144](#_page144), [147](#_page147), [148](#_page148), [159](#_page159), [167](#_page167), [172](#_page172), [188](#_page188) – [193](#_page193), [196](#_page196), [197](#_page197), [208](#_page208) – [210](#_page210), [218](#_page218) – [223](#_page223), [255](#_page255), [238](#_page238), [240](#_page240), [257](#_page257), [274](#_page274), [281](#_page281), [295](#_page295), [297](#_page297) – [299](#_page299), [304](#_page304), [306](#_page306) – [323](#_page323), [336](#_page336), [338](#_page338), [341](#_page341), [342](#_page342), [355](#_page355)

Миклашевский [51](#_page051), [195](#_page195), [203](#_page203), [211](#_page211)

Милюкова [20](#_page020)

Милюков [26](#_page026), [132](#_page132), [246](#_page246)

Минин [229](#_page229)

Минкус [328](#_page328), [334](#_page334)

Мирбо [231](#_page231)

Мирович [23](#_page023)

Миронова [44](#_page044), [45](#_page045)

Миртов [293](#_page293)

Михайлов [73](#_page073), Мичурина [98](#_page098)

Мозжухин [350](#_page350)

Моисси [305](#_page305)

Мокульский [XIII](#_pageXIII)

Мольнар [172](#_page172)

Монтеверди [319](#_page319)

Моракс [65](#_page065)

Мольер [21](#_page021), [131](#_page131), [138](#_page138), [155](#_page155), [180](#_page180), [184](#_page184), [188](#_page188), [190](#_page190), [203](#_page203), [210](#_page210), [211](#_page211)

Монахов [178](#_page178), [180](#_page180), [182](#_page182), [183](#_page183), [212](#_page212), [214](#_page214)

Мопассан [348](#_page348)

Морозов, П. [128](#_page128)

Морозов, С. [101](#_page101), [347](#_page347)

Моррис [334](#_page334)

Моцарт, [XXII](#_pageXXII), [212](#_page212), [296](#_page296), [300](#_page300), [301](#_page301), [314](#_page314)

Муравьев [93](#_page093)

Мусоргский [XXII](#_pageXXII), [212](#_page212), [295](#_page295), [299](#_page299), [300](#_page300), [309](#_page309), [315](#_page315), [347](#_page347), [348](#_page348), [349](#_page349)

Мюрже [350](#_page350)

Мясин [344](#_page344)

Набоков [25](#_page025), [35](#_page035)

Найденов [27](#_page027), [149](#_page149)

Направник [298](#_page298), [299](#_page299), [302](#_page302)

Невежин [68](#_page068), [75](#_page075), [137](#_page137)

{389} Неволин [75](#_page075)

Незлобии [13](#_page013), [14](#_page014), [23](#_page023), [92](#_page092), [169](#_page169), [171](#_page171), [172](#_page172)

Некрасов [88](#_page088)

Немирович-Данченко [31](#_page031)

Нижинская [344](#_page344)

Нижинский [328](#_page328), [329](#_page329), [338](#_page338), [342](#_page342), [344](#_page344)

Никонов [25](#_page025), [28](#_page028)

Николаи [212](#_page212)

Николай II [24](#_page024)

Никулин [214](#_page214), [227](#_page227)

Ницше [XV](#_pageXV) – [XVII](#_pageXVII), [XIX](#_pageXIX), [91](#_page091), [130](#_page130), [259](#_page259), [295](#_page295), [309](#_page309), [311](#_page311), [312](#_page312), [331](#_page331), [336](#_page336)

Новалис [304](#_page304)

Новерр [XXIII](#_pageXXIII), [325](#_page325), [335](#_page335)

Новожилов [230](#_page230), [249](#_page249)

Нодье [325](#_page325)

Нордау [XXII](#_pageXXII)

Нугэс [348](#_page348)

Обер [212](#_page212), [299](#_page299), [300](#_page300)

Ольденбургский [XXVIII](#_pageXXVIII), [150](#_page150)

Островский [36](#_page036), [59](#_page059), [136](#_page136), [139](#_page139), [140](#_page140), [143](#_page143), [144](#_page144), [153](#_page153), [252](#_page252)

Оффенбах [347](#_page347)

Павлова [295](#_page295), [328](#_page328), [329](#_page329), [342](#_page342), [344](#_page344)

Пальмский [24](#_page024)

Панина [XVI](#_pageXVI), [64](#_page064), [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160), [162](#_page162)

Пашковский [98](#_page098), [147](#_page147)

Пери [319](#_page319)

Перро [324](#_page324), [325](#_page325)

Петипа [XIII](#_pageXIII), [294](#_page294), [323](#_page323) – [329](#_page329), [331](#_page331), [336](#_page336) – [338](#_page338), [340](#_page340), [343](#_page343)

Петров, Н. [XXIV](#_pageXXIV), [149](#_page149), [178](#_page178), [195](#_page195), [211](#_page211), [214](#_page214), [272](#_page272), [280](#_page280)

Петров, П. [344](#_page344), [356](#_page356)

Петцольд [308](#_page308)

Пиотровский [XIII](#_pageXIII), [XIV](#_pageXIV), [XIX](#_pageXIX), [XXIV](#_pageXXIV), [XXVI](#_pageXXVI), [194](#_page194), [210](#_page210), [245](#_page245), [257](#_page257), [258](#_page258), [268](#_page268), [272](#_page272), [277](#_page277)

Пираделло [216](#_page216)

Пирсон [308](#_page308)

Писарев [157](#_page157)

Писемский [36](#_page036), [154](#_page154)

Плавт [196](#_page196), [197](#_page197), [311](#_page311)

Платон [312](#_page312)

Плетнев [XXV](#_pageXXV), [235](#_page235), [236](#_page236), [238](#_page238)

Плещеев [330](#_page330)

Победоносцев [12](#_page012)

Погосский [139](#_page139)

Поземковский [99](#_page099)

Польти [325](#_page325)

Пономарев [329](#_page329)

Попов [238](#_page238)

Потапенко [23](#_page023), [68](#_page068)

Потехин [149](#_page149)

По [16](#_page016), [171](#_page171)

Прево [328](#_page328)

Преображенская [328](#_page328), [344](#_page344)

Прокофьев [XXIII](#_pageXXIII), [301](#_page301), [305](#_page305), [318](#_page318), [321](#_page321)

Протопопов [68](#_page068)

Пуни [328](#_page328), [336](#_page336)

Пунин [52](#_page052), [124](#_page124)

Пуччини [299](#_page299), [301](#_page301), [348](#_page348) – [350](#_page350), [352](#_page352)

Пушкин [136](#_page136), [138](#_page138), [194](#_page194), [210](#_page210), [250](#_page250), [315](#_page315), [319](#_page319), [340](#_page340)

Пфицнер [301](#_page301)

Пшибышевский [130](#_page130)

Рабинович [4](#_page004), [211](#_page211), [212](#_page212)

Радаков [212](#_page212)

Радлов [128](#_page128), [167](#_page167), [190](#_page190) – [192](#_page192), [194](#_page194), [196](#_page196) – [198](#_page198), [200](#_page200), [202](#_page202) – [207](#_page207), [247](#_page247), [268](#_page268), [272](#_page272) – [277](#_page277), [283](#_page283), [284](#_page284), [286](#_page286)

Разумный [169](#_page169)

Рамазанов [24](#_page024)

Раппапорт [26](#_page026), [171](#_page171), [190](#_page190), [269](#_page269), [354](#_page354)

Расин [138](#_page138)

Распутин [24](#_page024)

Ратов [171](#_page171)

Рашильд [56](#_page056)

Райнис [70](#_page070)

Рембо [338](#_page338)

Ремизов [128](#_page128), [130](#_page130), [139](#_page139), [193](#_page193), [245](#_page245)

Рерих [50](#_page050), [319](#_page319), [337](#_page337), [352](#_page352)

Речкин [151](#_page151)

Рейнгарт [173](#_page173), [209](#_page209), [240](#_page240)

Рейснер, Л. [70](#_page070), [75](#_page075)

Рейснер, М. [68](#_page068), [214](#_page214)

Римский-Корсаков [296](#_page296), [299](#_page299), [300](#_page300), [301](#_page301), [305](#_page305), [314](#_page314), [336](#_page336), [356](#_page356)

Родзянко [26](#_page026)

Рождественский [350](#_page350)

Розанов [16](#_page016)

Ромен Роллан [70](#_page070), [137](#_page137), [210](#_page210), [241](#_page241), [269](#_page269)

Романов, Б. [344](#_page344)

Романов, К. см. [К. Р.](#_Tosh0004036)

Россетти [334](#_page334)

Россини [212](#_page212), [299](#_page299), [301](#_page301), [349](#_page349)

Ростовцев [216](#_page216)

Рошаль [26](#_page026)

Рощина-Инсарова [99](#_page099), [150](#_page150)

Рубинштейн [347](#_page347), [354](#_page354)

Руссо [332](#_page332)

Рыков [197](#_page197), [208](#_page208)

Рылеев [252](#_page252)

Рышков [68](#_page068)

Сабуров [20](#_page020), [23](#_page023), [170](#_page170)

Савинков [157](#_page157)

Садофьев [239](#_page239), [241](#_page241)

Сазонов, П. [231](#_page231)

Сазонов, Е. [67](#_page067)

Сазонов, Ю. [194](#_page194)

Салле [328](#_page328)

Салтыков-Щедрин [88](#_page088)

Самарин-Эльский [155](#_page155)

Санин [38](#_page038), [310](#_page310)

Сарду [19](#_page019)

Свентицкий [158](#_page158)

Седова [99](#_page099)

Сезанн [318](#_page318)

Сем-Бенелли [70](#_page070), [186](#_page186)

Семирадский [352](#_page352)

Сен-Жорж [325](#_page325)

Сенкевич [352](#_page352)

Сен-Леон [324](#_page324)

Сен-Сане [342](#_page342)

Сервантес [131](#_page131), [138](#_page138)

Серж [198](#_page198), [200](#_page200), [202](#_page202), [204](#_page204), [284](#_page284)

Серов [XVIII](#_pageXVIII), [306](#_page306), [347](#_page347)

{390} Скальковский [330](#_page330)

Скарская [122](#_page122), [156](#_page156), [166](#_page166) – [168](#_page168), [248](#_page248)

Скиталец [69](#_page069)

Скрябин [304](#_page304), [314](#_page314)

Славинский [141](#_page141)

Словатский [70](#_page070)

Слонимская [194](#_page194)

Смирнова [344](#_page344)

Смирнов [295](#_page295)

Смолич [144](#_page144), [148](#_page148)

Смышляев [238](#_page238)

Собинов [295](#_page295)

Соколовский [252](#_page252), [254](#_page254), [256](#_page256)

Сокольский [24](#_page024)

Соллертинский [XVI](#_pageXVI)

Соловьев, В. С. [16](#_page016), [130](#_page130)

Соловьев, В. Н. [XXIV](#_pageXXIV), [128](#_page128), [134](#_page134) – [136](#_page136), [190](#_page190), [197](#_page197), [203](#_page203), [204](#_page204), [208](#_page208), [218](#_page218), [268](#_page268), [272](#_page272), [274](#_page274)

Сологуб, А. [54](#_page054)

Сологуб, Ф. [91](#_page091), [116](#_page116), [130](#_page130), [139](#_page139), [159](#_page159), [293](#_page293), [295](#_page295), [315](#_page315)

Софокл [180](#_page180)

Сперанский [33](#_page033)

Спесивцева [344](#_page344)

Станиславский [110](#_page110), [112](#_page112)

Старк [36](#_page036), [47](#_page047), [331](#_page331)

Стасов [338](#_page338)

Стравинский, И. [XXIII](#_pageXXIII), [222](#_page222), [301](#_page301), [318](#_page318), [336](#_page336), [341](#_page341), [356](#_page356)

Стравинский, Ф. [306](#_page306)

Струве [15](#_page015)

Суворина [44](#_page044), [45](#_page045), [46](#_page046), [171](#_page171)

Суворин, А. А. [158](#_page158)

Суворин, А. С. [XXVII](#_pageXXVII), [16](#_page016), [23](#_page023), [40](#_page040), [44](#_page044), [92](#_page092), [93](#_page093), [171](#_page171), [172](#_page172), [180](#_page180)

Суворов [308](#_page308)

Судейкин [319](#_page319), [352](#_page352)

Сумбатов [31](#_page031), [68](#_page068), [75](#_page075)

Сухово-Кобылин [36](#_page036), [37](#_page037), [210](#_page210)

Сушкевич [178](#_page178)

Таиров [XXIII](#_pageXXIII), [6](#_page006), [21](#_page021), [25](#_page025), [42](#_page042), [43](#_page043), [46](#_page046), [50](#_page050), [62](#_page062) – [64](#_page064), [91](#_page091), [159](#_page159), [211](#_page211)

Такошимо [198](#_page198)

Тальони [337](#_page337)

Таманов [52](#_page052), [54](#_page054)

Тамара [22](#_page022), [212](#_page212)

Танеев, А. [XIX](#_pageXIX), [298](#_page298), [299](#_page299), [302](#_page302)

Танеев, С. [298](#_page298)

Тверской [155](#_page155), [178](#_page178), [192](#_page192), [193](#_page193), [208](#_page208)

Теляковский [31](#_page031), [316](#_page316), [329](#_page329)

Терещенко [134](#_page134)

Тиме [51](#_page051)

Тимошенко [214](#_page214), [288](#_page288)

Тирсо де Молина [131](#_page131), [138](#_page138), [172](#_page172), [190](#_page190)

Толлер [207](#_page207)

Толстой, А. К. [38](#_page038)

Толстой, А. Н. [23](#_page023)

Толстой, Л. Н. [88](#_page088), [120](#_page120), [146](#_page146), [147](#_page147), [152](#_page152), [154](#_page154), [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194), [222](#_page222), [342](#_page342)

Торнтон [151](#_page151)

Трефилова [328](#_page328), [344](#_page344)

Троцкий [89](#_page089)

Тургенев [166](#_page166)

Тэффи [26](#_page026), [95](#_page095)

Тьерсо [269](#_page269)

Уайльд [21](#_page021), [92](#_page092), [190](#_page190), [195](#_page195), [211](#_page211), [222](#_page222)

Уитмен [X](#_pageX), [239](#_page239), [241](#_page241), [243](#_page243)

Унгерн [172](#_page172)

Уралов [147](#_page147)

Урванцов [172](#_page172), [244](#_page244)

Урицкий [176](#_page176)

Ушин, А. [212](#_page212)

Ушин, Н. [212](#_page212)

Фальковский [23](#_page023)

Фейрбах [306](#_page306)

Фигнер [295](#_page295)

Философов [13](#_page013), [15](#_page015)

Финдейзен [XIX](#_pageXIX)

Фительберг [352](#_page352)

Де Флере [23](#_page023)

Фокин, А. [211](#_page211)

Фокин, М. [XIII](#_pageXIII), [XIV](#_pageXIV), [51](#_page051), [295](#_page295), [296](#_page296), [309](#_page309), [313](#_page313), [314](#_page314), [316](#_page316), [323](#_page323), [325](#_page325), [328](#_page328) – [330](#_page330), [334](#_page334) – [338](#_page338), [340](#_page340) – [342](#_page342), [344](#_page344), [356](#_page356)

Фомин [283](#_page283), [284](#_page284)

Форрегер [344](#_page344)

Франс [210](#_page210)

Фрейд [XXIII](#_pageXXIII)

Фриче [19](#_page019), [90](#_page090), [91](#_page091), [262](#_page262), [263](#_page263)

Фукс [209](#_page209), [311](#_page311), [314](#_page314)

Фуртенбах [XIII](#_pageXIII)

Франк [15](#_page015), [16](#_page016)

Франчин [24](#_page024)

Харитонов [73](#_page073)

Харт [310](#_page310)

Хейсин [161](#_page161)

Хиндемит [321](#_page321)

Ходасевич [193](#_page193), [198](#_page198), [203](#_page203)

Чайковский [299](#_page299), [328](#_page328), [332](#_page332), [334](#_page334), [336](#_page336), [348](#_page348), [349](#_page349)

Чекан [238](#_page238)

Чекрыгин [344](#_page344), [356](#_page356)

Чекуш [151](#_page151)

Чемберлен [304](#_page304), [311](#_page311)

Черепанов [153](#_page153)

Черепнин [336](#_page336)

Черешков [231](#_page231)

Черкасская [51](#_page051), [99](#_page099)

Чернов [157](#_page157)

Чернышевский [157](#_page157)

Чертков [147](#_page147)

Чехов [130](#_page130), [139](#_page139), [166](#_page166)

Чехонин [283](#_page283)

Чижов [230](#_page230)

Чимароза [212](#_page212)

Чинизелли [173](#_page173), [248](#_page248)

Чириков [69](#_page069)

Чулков, [128](#_page128), [157](#_page157)

Чурлянис [309](#_page309), [314](#_page314)

Шабельский [26](#_page026)

Шаляпин, [98](#_page098), [173](#_page173), [174](#_page174), [180](#_page180), [183](#_page183), [226](#_page226), [230](#_page230), [295](#_page295), [305](#_page305), [306](#_page306), [309](#_page309), [355](#_page355)

Шапорин [178](#_page178), [192](#_page192) – [194](#_page194)

{391} Шарпантье [296](#_page296), [301](#_page301)

Шекспир [131](#_page131), [174](#_page174), [178](#_page178), [180](#_page180), [184](#_page184), [188](#_page188), [190](#_page190), [203](#_page203), [204](#_page204), [206](#_page206)

Шеллинг [315](#_page315)

Шельдон [170](#_page170)

Шенберг [341](#_page341)

Шенк [298](#_page298)

Шентан [212](#_page212)

Шенье [316](#_page316)

Шервашидзе [50](#_page050), [309](#_page309)

Шереметев [348](#_page348)

Шиллер [19](#_page019), [65](#_page065), [146](#_page146), [178](#_page178), [180](#_page180), [184](#_page184), [190](#_page190), [316](#_page316)

Шильдер [352](#_page352)

Шимановский [XXV](#_pageXXV), [168](#_page168), [252](#_page252) – [254](#_page254)

Шишков [309](#_page309)

Шкловский [137](#_page137), [188](#_page188), [198](#_page198), [220](#_page220)

Шкляр [65](#_page065)

Школьник [22](#_page022), [211](#_page211)

Шмитгоф [214](#_page214)

Шнефохт [352](#_page352)

Шницлер [XXI](#_pageXXI), [19](#_page019), [92](#_page092)

Шолом Аш [27](#_page027)

Шопен [332](#_page332), [334](#_page334), [336](#_page336)

Шопенгауер [XVI](#_pageXVI), [XVII](#_pageXVII), [295](#_page295), [304](#_page304), [306](#_page306), [310](#_page310), [311](#_page311), [321](#_page321), [322](#_page322), [336](#_page336)

Шостакович [321](#_page321)

Шоу [XXIII](#_pageXXIII), [212](#_page212)

Шпенглер [XXI](#_pageXXI)

Шрекер [296](#_page296), [301](#_page301)

Шрейдер [94](#_page094)

Штейнберг [120](#_page120), [122](#_page122)

Штрассенбург [322](#_page322)

Штраус [301](#_page301), [309](#_page309), [319](#_page319)

Штукен [146](#_page146)

Шуберт [334](#_page334)

Шуман [336](#_page336)

Шулятиков [90](#_page090)

Щеглов, Д. [168](#_page168), [254](#_page254), [255](#_page255)

Щеглов, И. [139](#_page139), [151](#_page151), [152](#_page152), [154](#_page154)

Щепкина-Куперник [349](#_page349)

Щуко [172](#_page172), [178](#_page178), [184](#_page184), [269](#_page269), [354](#_page354)

Экскузович [98](#_page098), [100](#_page100)

Энгель [65](#_page065)

Энгельс [174](#_page174)

Эпикур [26](#_page026)

Эрберг [128](#_page128)

Эренберг [294](#_page294), [347](#_page347)

Эсхил [245](#_page245)

Эйзенштейн [191](#_page191), [238](#_page238)

Южин см. [Сумбатов](#_Tosh0004037)

Юренева [14](#_page014)

Юрьев [51](#_page051), [128](#_page128), [173](#_page173), [174](#_page174), [176](#_page176) – [178](#_page178), [181](#_page181) – [183](#_page183), [245](#_page245)

Юшкевич, С. [68](#_page068), [163](#_page163)

Юшкевич [308](#_page308)

Яворская [41](#_page041), [56](#_page056)

Яковлева [192](#_page192)

Яковлев [144](#_page144)

Ярцев [37](#_page037), [48](#_page048)

## **{****392}** Перечень драматических, оперных и балетных произведений, упоминаемых в тексте

[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)   [Ю](#_b31)

«Адвокат Пашелен» [228](#_page228)

«Адриенна Лекуврер» [117](#_page117)

«Аида» [299](#_page299), [348](#_page348), [349](#_page349), [352](#_page352)

«Александр I» [155](#_page155)

«Алтарь свободы» [20](#_page020)

«Амфитрион» [311](#_page311)

«Анархист-телеграфист» [27](#_page027)

«Анатэма» [36](#_page036), [293](#_page293)

«Аннексия и контрибуция» [27](#_page027)

Апофеоз «Учредительное Собрание» [95](#_page095)

«Аполлон Мусагет» [341](#_page341)

«Арлезианка» [252](#_page252)

«Аррагонская хота» [336](#_page336), [338](#_page338)

«Баб» [15](#_page015)

«Балаганчик» [130](#_page130), [295](#_page295)

«Бал-Маскарад» [299](#_page299)

«Барин» [139](#_page139)

«Барин и приказчик» [139](#_page139)

«Башня» [239](#_page239)

«Баядерка» [325](#_page325), [326](#_page326), [328](#_page328)

«Безработные» [229](#_page229)

«Белые и черные» [214](#_page214)

«Бесовское действо» [139](#_page139), [193](#_page193)

«Бесприданница» [69](#_page069), [75](#_page075)

«Благодать Гришки Распутина» см. [«Святой Черт»](#_Tosh0004038)

«Близнецы» [196](#_page196), [197](#_page197)

«Блокада России» [282](#_page282), [283](#_page283), [285](#_page285)

«Бова-Королевич» [194](#_page194)

«Богема» [347](#_page347), [350](#_page350)

«Бог мести» [27](#_page027)

«Бог, сатана и человек» [172](#_page172)

«Большевик и буржуй» [24](#_page024), [26](#_page026)

«Большевик и меньшевик» [27](#_page027)

«Борис Годунов», тр. [250](#_page250)

«Борис Годунов», оп. [295](#_page295), [300](#_page300), [309](#_page309), [310](#_page310), [315](#_page315), [347](#_page347), [349](#_page349)

«Борьба» [71](#_page071), [154](#_page154)

«Бранд» [172](#_page172)

«Бронзовый конь» [212](#_page212)

«Булочная» [139](#_page139)

«Бум и Юла» [65](#_page065)

«Буржуазка и мешечник» [169](#_page169)

«Бурлаки на Волге» [249](#_page249)

«Валкирия» [VII](#_pageVII), [302](#_page302), [305](#_page305)

«Вампука» [294](#_page294)

«В восемьдесят дней вокруг света» [153](#_page153)

«Великолепная» [23](#_page023)

«Величие мироздания» [344](#_page344)

«Венецианский купец» [184](#_page184), [188](#_page188)

«Вера Мирцева» [169](#_page169)

«Ветер, ветер, на всем божьем свете» [164](#_page164), [166](#_page166), [167](#_page167)

«Вечная любовь» [92](#_page092)

«Видение розы» [338](#_page338), [340](#_page340)

«Вильгельм Телль» [19](#_page019), [36](#_page036), [144](#_page144)

«Виндзорские проказницы» [188](#_page188), [203](#_page203), [204](#_page204)

«Вишневый сад» [139](#_page139), [294](#_page294)

«Взятие Бастилии», др. [210](#_page210), [218](#_page218), [227](#_page227), [241](#_page241)

«Взятие Бастилии», инсц. [271](#_page271)

Взятие Зимнего дворца, инсц. [280](#_page280), [281](#_page281), [282](#_page282), [285](#_page285), [286](#_page286), [288](#_page288)

«Владимир Маяковский» [218](#_page218), [220](#_page220)

«Власть Тьмы» [152](#_page152), [158](#_page158), [231](#_page231), [352](#_page352)

«В низинах» [354](#_page354)

«Вова революционер» [23](#_page023)

Военная инсценировка против белой Польши [271](#_page271)

«Волшебная флейта» [301](#_page301)

«Волшебное зеркало» [306](#_page306), [329](#_page329)

Волынка, инсц. [252](#_page252)

«Вольница» [69](#_page069)

«Воровка детей» [139](#_page139)

«Ворона в павлиных перьях» [21](#_page021), [139](#_page139)

«80 000 миль под водой» [153](#_page153)

«Восстание ангелов» [210](#_page210)

Восстание в селе Бездна, инсц. [255](#_page255)

«Войцек» [207](#_page207)

«Враги» [154](#_page154)

«Вражья сила» [347](#_page347)

«Времена года» [336](#_page336), [340](#_page340)

«Вторая дочь банкира» [202](#_page202)

«Вторая молодость» [75](#_page075)

«В чужой постели» [18](#_page018)

«Выгодное предприятие» [149](#_page149)

«Газ» [188](#_page188)

«Ганнеле» [138](#_page138), [152](#_page152)

«Гибель богов» [XVII](#_pageXVII), [302](#_page302), [305](#_page305)

«Гибель Надежды» [68](#_page068), [152](#_page152), [229](#_page229), [252](#_page252)

«Главдыня» [214](#_page214)

«Горе от ума» [144](#_page144)

{393} «Горе уму» [322](#_page322)

«Город в кольце» [229](#_page229)

«Город Иты» [163](#_page163)

«Горькая судьбина» [154](#_page154)

«Господин Пурсоньяк» [203](#_page203), [204](#_page204)

«Грелка» [188](#_page188)

«Гришка Распутин» [24](#_page024)

«Гришка Распутин — мужик всероссийский» [24](#_page024)

«Гришкин гарем» [24](#_page024)

«Гугеноты» [299](#_page299)

«Дальний звон» [296](#_page296)

«Дантон» (Бюхнера) [19](#_page019)

«Дантон» (Левберг) [186](#_page186)

«Дар мудрых пчел» [130](#_page130)

«Дафнис и Хлоя» [338](#_page338)

«Два мира» [170](#_page170)

«Два подростка» [139](#_page139)

«Две Леды» [24](#_page024)

«Двенадцатая ночь» [184](#_page184)

«Две сиротки» [139](#_page139), [152](#_page152), [169](#_page169)

«Джонни» [296](#_page296)

«Дедушка домовой» [139](#_page139)

«Дежурство у ворот» [169](#_page169)

«Дезертир» [26](#_page026)

«Декабрист» [146](#_page146)

«Делец» [216](#_page216)

«Дело» [36](#_page036), [37](#_page037)

«Деревенский судья» [203](#_page203), [204](#_page204), [205](#_page205)

«Дерево превращений» [193](#_page193)

«Дети Ванюшина» [27](#_page027), [149](#_page149)

«Дети греха» [75](#_page075)

«Дети капитана Гранта» [153](#_page153)

«Дети солнца» [154](#_page154)

«Действо о Георгии Храбром» [139](#_page139)

«Дмитрий Самозванец» [36](#_page036)

«Дни нашей жизни» [68](#_page068)

«Дон-Жуан», ком. [134](#_page134), [144](#_page144), [210](#_page210), [222](#_page222)

«Дон-Жуан», оп. [300](#_page300), [301](#_page301)

«Дон Карлос» [146](#_page146), [180](#_page180), [183](#_page183) – [186](#_page186), [188](#_page188), [226](#_page226)

«Дон-Кихот», вод. [139](#_page139)

«Дон-Кихот», бал. [306](#_page306), [325](#_page325), [326](#_page326), [335](#_page335)

«Дон Пасквале» [212](#_page212)

«Дон-Хиль» [138](#_page138), [190](#_page190)

«Дочь Минина» [56](#_page056)

«Дочь Фараона» [325](#_page325), [328](#_page328), [338](#_page338)

«Дубровский» [299](#_page299)

«Евгений Онегин» [299](#_page299), [347](#_page347), [350](#_page350)

«Европа», инск. стих. [239](#_page239)

«Египетские ночи» («Клеопатра») [336](#_page336), [337](#_page337), [338](#_page338), [340](#_page340)

«Его Величество» [23](#_page023)

«Екатерина Ивановна» [149](#_page149)

«Жакерия» [19](#_page019)

«Жареный Гвоздь» [139](#_page139), [152](#_page152), [228](#_page228)

«Жар птица» [336](#_page336), [338](#_page338), [341](#_page341)

«Жеманницы» [138](#_page138), [184](#_page184)

«Женитьба», ком. [66](#_page066), [158](#_page158)

«Женитьба», оп. [347](#_page347)

«Женитьба Фигаро» [144](#_page144), [146](#_page146)

«Женщина-змея» [138](#_page138), [193](#_page193)

«Жизель» [325](#_page325), [342](#_page342)

«Жизнь есть сон» [138](#_page138)

«Жизнь за царя» [299](#_page299)

«Жизнь человека» [130](#_page130), [139](#_page139), [172](#_page172), [295](#_page295)

«Жорж Дандэн» [222](#_page222)

«Заговор Фиеско» [19](#_page019), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [228](#_page228)

«Заколдованный Принц» [139](#_page139)

«За красные Советы» [229](#_page229)

«Зарево» [20](#_page020), [36](#_page036), [152](#_page152), [154](#_page154)

«Зеленая птичка» [193](#_page193)

«Зеленый попугай» [19](#_page019)

«Зигфрид» [XVI](#_pageXVI), [XVII](#_pageXVII), [302](#_page302), [343](#_page343)

«Зимний сон» [68](#_page068)

«Золотая Ева» [212](#_page212)

«Золотой век» [344](#_page344)

«Золотой конь» [71](#_page071)

«Золотой петушок» [296](#_page296), [301](#_page301)

«Золото Рейна» [VII](#_pageVII), [302](#_page302), [305](#_page305)

«Зори» [19](#_page019), [68](#_page068), [120](#_page120), [208](#_page208), [210](#_page210), [221](#_page221), [223](#_page223)

«Зыковы» [154](#_page154)

«Иванов Павел — анархист» [26](#_page026)

«Игра интересов» [212](#_page212)

«Игрок» [301](#_page301), [321](#_page321)

«Извозчик Геншель» [152](#_page152)

«Измаил» [153](#_page153)

«Из мрака к свету» [255](#_page255)

«Иоанн Лейденский» («Пророк») [299](#_page299), [300](#_page300)

«Индюк» [18](#_page018)

Инсценировка в память Июльских дней [271](#_page271)

Инсценировка в день Парижской коммуны [288](#_page288), [290](#_page290)

«Ипполит» [268](#_page268)

«Исламей» [336](#_page336), [337](#_page337), [340](#_page340)

«Иуда, принц Искариотский» [139](#_page139)

«Ифигения в Авлиде» [334](#_page334)

«Каин» [174](#_page174), [190](#_page190)

«Как важно быть серьезным» [195](#_page195)

«Как Гришку с Николкой мир рассудил» [24](#_page024)

«Каменный гость», др. [210](#_page210)

«Каменный гость», оп. [XV](#_pageXV), [299](#_page299), [309](#_page309), [315](#_page315), [319](#_page319), [320](#_page320), [347](#_page347)

«Каменщик» [241](#_page241)

«Кармен» [300](#_page300), [301](#_page301), [306](#_page306), [350](#_page350)

«Карнавал» [336](#_page336) – [338](#_page338), [340](#_page340)

«Касатка» [23](#_page023)

«Катюша Маслова» [56](#_page056)

«Кашей» [296](#_page296), [301](#_page301)

«Кающийся» [21](#_page021)

«Quo-vadis» [348](#_page348), [352](#_page352)

«К звездам» [36](#_page036), [244](#_page244)

«Классовая борьба в Вятской губернии» [230](#_page230), [249](#_page249)

«Клеопатра» см. [«Египетские ночи»](#_Tosh0004039)

«Клоп» [322](#_page322)

«К мировой коммуне» [272](#_page272), [281](#_page281), [285](#_page285)

«Князь Игорь» [299](#_page299), [300](#_page300), [335](#_page335)

«Князь Серебряный» [299](#_page299), [302](#_page302)

«Коварство и любовь» [190](#_page190)

«Кози фан тутте» [212](#_page212)

«Командарм 2» [322](#_page322)

{394} «Кольцо Нибелунгов» [XIV](#_pageXIV), [XVIII](#_pageXVIII), [296](#_page296), [302](#_page302), [305](#_page305)

«Кориолан» [228](#_page228)

«Королева Мая» [268](#_page268)

«Королевский брадобрей» [155](#_page155), [267](#_page267)

«Король-арлекин» [211](#_page211), [228](#_page228)

«Король забавляется» [348](#_page348), [349](#_page349)

«Король Лир» [174](#_page174), [184](#_page184), [270](#_page270)

«Красная правда» [229](#_page229)

«Красное знамя» [24](#_page024)

«Красные и белые» [244](#_page244)

«Красные отомстят» [230](#_page230)

«Красный год» [246](#_page246)

«Красный угол» [239](#_page239)

«Крах торгового дома Романов и Ко» [23](#_page023)

«Крепостная балерина» [344](#_page344)

«Кровавое воскресенье» [247](#_page247), [250](#_page250)

«Лакмэ» [299](#_page299), [300](#_page300)

«Лебединое озеро» [285](#_page285), [328](#_page328)

«Легенда о коммунаре» [229](#_page229), [241](#_page241), [242](#_page242), [243](#_page243), [244](#_page244)

«Леда» [18](#_page018)

«Лед и сталь» [322](#_page322)

«Ледяная дева» [344](#_page344)

«Ледяной дом» [306](#_page306)

«Лекарь по неволе» [21](#_page021), [184](#_page184), [190](#_page190)

«Лена» [238](#_page238)

Ленский расстрел, инсц. [255](#_page255)

«Летающий доктор» [138](#_page138)

«Лодка» [139](#_page139), [260](#_page260)

«Лоэнгрин» [VII](#_pageVII), [270](#_page270), [296](#_page296), [302](#_page302)

«Луиза» [296](#_page296), [301](#_page301), [352](#_page352)

«Луиза Миллер» [299](#_page299)

«Любовный кавардак» [23](#_page023)

«Любовь и золото» [206](#_page206)

«Любовь к трем апельсинам», театр, ск. [138](#_page138)

«Любовь к трем апельсинам», оп. [306](#_page306)

«Любовь Петр уши, который любит груши» [268](#_page268), [269](#_page269)

«Люди огня и железа» [75](#_page075)

«Мадам Бетерфляй» [299](#_page299), [301](#_page301), [347](#_page347), [348](#_page348), [349](#_page349), [352](#_page352)

«Мадам Сан-Жен» [71](#_page071)

«Мадемуазель Фифи» [347](#_page347), [348](#_page348)

«Майская ночь» [299](#_page299)

«Макбет» [135](#_page135), [174](#_page174), [176](#_page176), [184](#_page184)

«Маккавеи» [354](#_page354)

«Маленький Эйольф» [156](#_page156)

«Мандрагора» [195](#_page195), [269](#_page269)

«Манон» [299](#_page299), [300](#_page300)

«Мария Магдалина» [36](#_page036), [171](#_page171), [172](#_page172)

«Маскарад» [V](#_pageV), [5](#_page005), [58](#_page058), [134](#_page134), [144](#_page144), [148](#_page148), [188](#_page188), [321](#_page321)

«Мейстерзингеры» [XVII](#_pageXVII), [296](#_page296), [302](#_page302), [347](#_page347), [350](#_page350)

«Мельник — колдун, обманщик и сват» [139](#_page139)

Месса памяти Комиссаржевской [166](#_page166)

Месса в память Тургенева [166](#_page166)

«Метель» [298](#_page298), [299](#_page299), [302](#_page302)

«Мечта любви» [170](#_page170)

«Меч мира» [247](#_page247) – [250](#_page250)

«Мещане» [36](#_page036), [139](#_page139), [154](#_page154), [231](#_page231)

«Мещанин-дворянин» [210](#_page210)

«Мизантроп» [138](#_page138)

«Милорд Георг» [152](#_page152)

«Мистерия-Буфф» [148](#_page148), [193](#_page193), [210](#_page210), [218](#_page218) – [223](#_page223), [266](#_page266)

«Мистерия освобожденного труда» [269](#_page269), [270](#_page270), [271](#_page271), [272](#_page272), [273](#_page273), [275](#_page275), [285](#_page285)

«Млада» [336](#_page336)

«Мнимый больной» [138](#_page138), [154](#_page154)

«Мнимый барин» [138](#_page138)

«Много шуму из ничего» [184](#_page184)

«Моряк скиталец» [XVII](#_pageXVII), [296](#_page296), [302](#_page302)

«Мужики» [69](#_page069)

«На бойком месте» [69](#_page069), [252](#_page252)

«На всякого мудреца довольно простоты» [191](#_page191)

«Над землей» [146](#_page146)

«На дне» [36](#_page036), [69](#_page069), [139](#_page139), [144](#_page144), [154](#_page154), [231](#_page231)

«Над пучиной» [65](#_page065)

«Наполеон» [26](#_page026)

«Наполеон наших дней» [24](#_page024)

«Нарцисс» [336](#_page336) – [338](#_page338)

«Наша дума об Октябре» [252](#_page252)

«Небесная механика» [214](#_page214)

«Невеста мертвеца» [200](#_page200), [202](#_page202)

«Невольницы» [36](#_page036)

«Не все коту масленица» [66](#_page066), [252](#_page252)

«Немая из Портичи» см. [«Фенелла»](#_Tosh0004040)

«Непогребенные» [229](#_page229)

«Неспособный человек» [139](#_page139)

«Николай I» [155](#_page155)

«Новости дня» [321](#_page321)

«Нора» [120](#_page120), [222](#_page222)

«Нос» [321](#_page321)

«Ночные оргии Распутина» («Царский чудотворец») [24](#_page024)

«Обезьяна доносчица» [200](#_page200), [268](#_page268)

«Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») [19](#_page019), [210](#_page210), [211](#_page211), [212](#_page212), [219](#_page219), [228](#_page228), [272](#_page272)

«Огонь» [274](#_page274)

«Озеро Люль» [281](#_page281)

«Опричник» [299](#_page299)

«Орленок» [71](#_page071)

«Орфей и Эвридика» [134](#_page134), [301](#_page301), [309](#_page309), [314](#_page314) – [319](#_page319), [334](#_page334), [335](#_page335), [336](#_page336), [338](#_page338)

«Орестея» [298](#_page298)

«Осенние маневры» [26](#_page026)

«Основание Петербурга Петром Великим» [153](#_page153)

«Осужденный за неверие» [138](#_page138)

«Отелло», тр. [184](#_page184), [270](#_page270)

«Отелло», оп. [299](#_page299)

«От ней все качества» [152](#_page152)

«Павел I» [22](#_page022), [23](#_page023), [155](#_page155)

«Павильон Армиды» [59](#_page059), [336](#_page336), [337](#_page337), [340](#_page340)

«Падение Елены Лей» [210](#_page210)

«Пан» [244](#_page244)

«Папашка-моторист» [169](#_page169)

«Парижские нищие» [139](#_page139)

«Парсифаль» [XVI](#_pageXVI), [XVII](#_pageXVII), [XVIII](#_pageXVIII), [296](#_page296), [302](#_page302), [304](#_page304), [348](#_page348), [350](#_page350), [352](#_page352)

«Патриарх Никон» [155](#_page155)

«Паяцы» [348](#_page348)

{395} «Пелеас и Мелиссанда» [295](#_page295), [347](#_page347) – [350](#_page350), [352](#_page352)

Первомайская мистерия см. [«Мистерия освобожденного труда»](#_Tosh0004041)

«Первый винокур» [190](#_page190), [191](#_page191), [198](#_page198)

«Перед восходом солнца» [152](#_page152)

«Петрушка», ком. [266](#_page266), [268](#_page268)

«Петрушка», бал. [336](#_page336), [337](#_page337), [341](#_page341)

«Петр Хлебник» [146](#_page146), [222](#_page222), [242](#_page242)

«Пиковая дама» [299](#_page299)

«Пленный турок» [152](#_page152)

«Пляска семи покрывал» см. [«Саломея»](#_Tosh0004042)

«Победа смерти» [295](#_page295)

«Поклонение кресту» [130](#_page130), [172](#_page172)

«Полдень Фавна» [344](#_page344)

«Полтавский бой» [153](#_page153)

«Поруганный» [144](#_page144), [169](#_page169), [228](#_page228)

«Поручик Гладков» [36](#_page036)

«Последний царь» [248](#_page248), [269](#_page269)

«Поташ и Перламутр» [170](#_page170)

«Похищение из Сераля» [212](#_page212)

«Поцелуй феи» [341](#_page341)

«Поэт и пролетарий» [26](#_page026)

«Прелести супружества» [169](#_page169)

«Прелюдии» [336](#_page336), [338](#_page338)

«Привал комедиантов» [27](#_page027)

«Привидения» [164](#_page164)

«Приемыш» [202](#_page202)

«Приключения Э. Т. А. Гофмана в Париже» [210](#_page210)

«Принцесса Турандот» [XXIII](#_pageXXIII), [138](#_page138)

«Принц Лутоня» [20](#_page020), [22](#_page022)

«Принц Свинопас» [347](#_page347)

«Пробуждение весны» [169](#_page169)

«Продавец солнца» [56](#_page056)

«Проделки Скапена» [138](#_page138), [211](#_page211)

«Проделки Смеральдины» [203](#_page203), [204](#_page204)

«Происки капиталистов» [201](#_page201), [268](#_page268), [269](#_page269)

«Про любовь» [23](#_page023)

«Пророк» см. [«Иоанн Лейденский»](#_Tosh0004043)

«Простушка и воспитанная» [139](#_page139)

«Профессор Сторицын» [144](#_page144), [149](#_page149)

«Прыжок через тень» [296](#_page296)

«Псковитянка» [306](#_page306)

«Пульчинелла» [344](#_page344)

«Путешествие Перришона» [204](#_page204)

«Рабочая слободка» [152](#_page152)

«Разбойники» [184](#_page184), [186](#_page186), [226](#_page226), [228](#_page228)

«Разрушитель Иерусалима» [173](#_page173), [185](#_page185), [186](#_page186), [270](#_page270)

«Раймонда» [324](#_page324), [325](#_page325), [328](#_page328)

«Распутин» [13](#_page013)

«Распутин в аду» [24](#_page024)

«Распутин веселится» [24](#_page024)

«Распутин на том свете» [24](#_page024)

«Рваный плащ» [186](#_page186)

«Ревизор» [98](#_page098), [131](#_page131), [140](#_page140), [144](#_page144), [322](#_page322)

«Революционная свадьба» [20](#_page020), [229](#_page229)

«Революция в Головотяпове» [26](#_page026), [27](#_page027)

«Риголетто» [299](#_page299), [348](#_page348), [349](#_page349)

«Риенци» [XVII](#_pageXVII), [302](#_page302)

«Ричард III» [174](#_page174)

«Родина» [166](#_page166)

«Роман» [170](#_page170)

«Руслан и Людмила» [98](#_page098), [299](#_page299), [300](#_page300), [335](#_page335)

«Русские в 1812 году» [153](#_page153)

«Рыцарь Ланваль» [146](#_page146)

«Савва» [36](#_page036)

«Садко» [270](#_page270), [347](#_page347)

«Саламейский судья» [152](#_page152)

«Саламинский бой» [194](#_page194)

«Саломея» [21](#_page021), [92](#_page092), [190](#_page190), [211](#_page211), [222](#_page222), [272](#_page272)

«Самое главное» [XXI](#_pageXXI), [214](#_page214), [216](#_page216), [282](#_page282)

«Сбитенщик» [196](#_page196)

«Свадьба» [347](#_page347)

«Свадьба Кречинского» [36](#_page036)

«Свадьба Фигаро» [301](#_page301)

«Свержение Самодержавия» инсц. [246](#_page246), [249](#_page249), [250](#_page250), [252](#_page252), [253](#_page253)

«Свет и во тьме светит» [154](#_page154)

«Светлый бог» [146](#_page146), [147](#_page147), [267](#_page267)

«Свыше нашей силы» [64](#_page064), [158](#_page158), [161](#_page161)

«Святой черт» («Благодать Гришки Распутина») [24](#_page024)

«Северная сказка» («Царевна веспяна») [190](#_page190)

«Северный ветер» [322](#_page322)

«Севильский обольститель и Каменный гость» [138](#_page138), [172](#_page172), [173](#_page173)

«Севильский цирюльник» [299](#_page299), [301](#_page301), [349](#_page349)

«Сегодня ты, а завтра я» [23](#_page023)

«Секретная квартирка» [169](#_page169)

«Село Степанчиково» [27](#_page027)

«Сестра Беатриса», др. [166](#_page166), [211](#_page211), [240](#_page240), [295](#_page295)

«Сестра Беатриса», оп. [347](#_page347), [348](#_page348), [350](#_page350), [352](#_page352)

«Сестры Кедровы» [144](#_page144), [228](#_page228)

«Сид» [152](#_page152)

«Сицилийские вечерни» [299](#_page299)

«Сказание о невидимом граде Китеже» [305](#_page305), [306](#_page306)

«Сказка о царе Салтане» [299](#_page299), [300](#_page300)

«Сказки Гофмана» [347](#_page347), [350](#_page350)

«Скверный анекдот» [190](#_page190)

«Скованный Прометей» [228](#_page228)

«Сколько у меня детей» [169](#_page169)

«Слепой» [68](#_page068)

«Слуга двух господ» [184](#_page184), [188](#_page188)

«Смерть Иоанна Грозного» [36](#_page036), [38](#_page038)

«Смерть Тарелкина» [36](#_page036), [37](#_page037), [210](#_page210)

«Собака садовника» [155](#_page155)

«Соловей» [222](#_page222), [301](#_page301), [356](#_page356)

«Соломенная шляпка» [195](#_page195)

«Сольвейг» [344](#_page344), [356](#_page356)

«Сорочинская ярмарка» [212](#_page212)

«Спящая красавица» [324](#_page324), [328](#_page328)

«Старый математик» [139](#_page139)

«Стенька Разин» (Каменского) [210](#_page210)

«Стенька Разин» (Чижова) [230](#_page230)

«Стенька Разин», оп. [236](#_page236)

«Стойкий принц» [138](#_page138), [144](#_page144), [152](#_page152), [222](#_page222)

«Строитель Сольнес» [241](#_page241)

«Супружеские затеи» [23](#_page023)

«Сцены из рыцарских времен» [210](#_page210)

«Счастливый день» [164](#_page164)

«Счастье планеты царя Магомета» [269](#_page269)

«Сын мандарина» [299](#_page299)

{396} «Тангейзер» [XVII](#_pageXVII), [296](#_page296), [302](#_page302), [333](#_page333), [340](#_page340)

«Тантал» [245](#_page245)

«Тартюф» [XXIV](#_pageXXIV), [138](#_page138), [190](#_page190)

«Тайга» [322](#_page322)

«Тайный брак» [212](#_page212)

«Телль» [65](#_page065), [66](#_page066)

«Тень старца Григория» [24](#_page024)

«Термидор» [19](#_page019)

«Ткачи» [19](#_page019), [36](#_page036), [138](#_page138), [152](#_page152), [222](#_page222), [231](#_page231)

«Товарищ министра» [23](#_page023)

«Торжество Вакха» [354](#_page354)

«Тот, кто получает пощечины» [144](#_page144)

«Травиата» [299](#_page299)

«Трагедия глупых людей» [26](#_page026)

«Трагедия о царе Петре» [245](#_page245)

«Трактирщица» [138](#_page138)

«Три дня» [252](#_page252), [253](#_page253)

«Тридцать лет или жизнь игрока» [139](#_page139)

«Тристан и Изольда» [XVI](#_pageXVI), [134](#_page134), [295](#_page295), [296](#_page296), [302](#_page302), [304](#_page304), [309](#_page309) – [311](#_page311), [313](#_page313), [314](#_page314), [315](#_page315), [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320)

«Трумф» [228](#_page228)

«Тщетная предосторожность» [325](#_page325)

«Тяжелая доля» [152](#_page152)

«Узор из роз» [139](#_page139)

«У отставного… царя» [24](#_page024)

«Ученик чародея» [336](#_page336)

«Учитель Бубус» [322](#_page322)

«Фальстаф» [299](#_page299)

«Фамира Кифаред» [245](#_page245)

«Фауст» [300](#_page300), [348](#_page348) – [350](#_page350)

«Фауст и горок» [149](#_page149), [272](#_page272)

«Фенелла» («Немая из Портичи») [222](#_page222), [299](#_page299), [300](#_page300)

«Фиделио» [301](#_page301), [348](#_page348)

«Франц фон Зиккинген» [19](#_page019)

«Франческа де Римини» [336](#_page336)

«Фру Ингер из Эстрота» [27](#_page027), [65](#_page065)

«Фуэнте Овехуна» см. [«Овечий Источник»](#_Tosh0004044)

«Хамелеон» [214](#_page214)

«Хованщина» [295](#_page295), [299](#_page299), [300](#_page300)

«Холопы» [146](#_page146)

«Хоровод» [19](#_page019), [22](#_page022), [92](#_page092)

«Хулиган» [172](#_page172)

«Царевич Алексей» [186](#_page186)

«Царевна Веспяна» см. [«Северная сказка»](#_Tosh0004045)

«Царские Грешки» [24](#_page024)

«Царский Чудотворец» см. [«Ночные оргии Распутина»](#_Tosh0004046)

«Царскосельская благодать» [24](#_page024), [25](#_page025), [26](#_page026), [169](#_page169)

«Царскосельская грешница» [24](#_page024)

«Царь Голод» [36](#_page036), [293](#_page293)

«Царь Иудейский» [13](#_page013), [15](#_page015), [22](#_page022), [92](#_page092), [171](#_page171), [232](#_page232)

«Царь Кандавал» [325](#_page325)

«Царь Максимилиан» [139](#_page139), [193](#_page193), [228](#_page228), [230](#_page230), [252](#_page252), [260](#_page260)

«Царь Салтан» [194](#_page194)

«Царь Эдип» [173](#_page173), [176](#_page176), [228](#_page228), [240](#_page240)

«Цветок зла» [44](#_page044)

«Цепи» [75](#_page075)

«Цирк» [194](#_page194)

«Чайка» [130](#_page130), [166](#_page166)

«Чай у Вырубовой» [24](#_page024)

«Человек и сверхчеловек» [212](#_page212)

«Через тернии к звездам» [288](#_page288)

«Черная пантера» [92](#_page092)

«Черные вороны» [13](#_page013), [68](#_page068)

«Четыре сердцееда» [195](#_page195), [211](#_page211)

«Чудаки» [36](#_page036)

«Чудо роз» [298](#_page298)

«Чудо святого Антония» [65](#_page065), [142](#_page142), [190](#_page190)

«Чудотворец» [24](#_page024)

«Шахта Георгий» [152](#_page152)

«Шехерезада» [336](#_page336), [337](#_page337), [338](#_page338), [340](#_page340)

«Школьный учитель» [139](#_page139)

«Шлюк и Яу» [21](#_page021)

«Шлюпка» [139](#_page139)

«Шопениана» [336](#_page336) – [338](#_page338)

«Шубертиана» [344](#_page344), [356](#_page356)

«Шут Тантрис» [311](#_page311)

«Эвника» [338](#_page338)

«Эгмонт» [36](#_page036)

«Электра» [301](#_page301), [309](#_page309), [315](#_page315), [317](#_page317), [318](#_page318), [319](#_page319), [320](#_page320)

«Эрнани», др. [190](#_page190)

«Эрнани», оп. [299](#_page299)

«Эрос» [336](#_page336) – [338](#_page338), [340](#_page340)

«Эсмеральда» [325](#_page325)

«Эуген несчастный» [207](#_page207)

«Юлий Цезарь» [184](#_page184)

## **{****397}** Указатель театров, упоминаемых в тексте

[А](#_c01)   [Б](#_c02)   [В](#_c03)   [Г](#_c04)   [Д](#_c05)   [Е](#_c06)   [З](#_c08)   [К](#_c11)   [Л](#_c12)   [М](#_c13)   [Н](#_c14)   [О](#_c15)   [П](#_c16)   [Р](#_c17)   [С](#_c18)   [Т](#_c19)   [Х](#_c22)   [Ц](#_c23)   [Ш](#_c25)   [Э](#_c30)

Агиттеатр [168](#_page168), [254](#_page254)

Александринский театр см. [Госдрама](#_Tosh0004047)

Амфитеатр на Каменном острове [283](#_page283), [285](#_page285)

«Балаганчик» [217](#_page217)

Балтфлота театр [227](#_page227)

«Башенный театр» Вяч. Иванова [XX](#_pageXX), [130](#_page130), [142](#_page142)

Большой Драматический театр [106](#_page106), [135](#_page135), [144](#_page144), [146](#_page146), [154](#_page154), [172](#_page172), [173](#_page173), [176](#_page176) – [189](#_page189), [192](#_page192), [226](#_page226), [228](#_page228), [256](#_page256), [270](#_page270), [271](#_page271), [354](#_page354)

Большой Московский театр [106](#_page106), [321](#_page321)

Василеостровский театр [68](#_page068), [75](#_page075), [151](#_page151), [153](#_page153)

Вадимова фарс [169](#_page169)

Вахтангова студия [XXVII](#_pageXXVII)

«Водевиль» театр Народного дома см. [Народный дом](#_Tosh0004048)

«Вольная комедия» [XIV](#_pageXIV), [106](#_page106), [211](#_page211), [214](#_page214) – [217](#_page217)

Всеобуча труппа [268](#_page268)

Госагиттеатр см. [Агиттеатр](#_Tosh0004049)

Госбот (Государственный Большой Оперный театр) [296](#_page296), [297](#_page297), [346](#_page346), [354](#_page354)

Госдрама (Государственный театр Драмы, б. Александринский театр) [XXIV](#_pageXXIV), [XXVII](#_pageXXVII), [22](#_page022), [30](#_page030), [31](#_page031), [32](#_page032), [34](#_page034), [35](#_page035), [36](#_page036), [37](#_page037), [38](#_page038), [39](#_page039), [40](#_page040), [50](#_page050), [93](#_page093), [95](#_page095), [96](#_page096), [97](#_page097), [98](#_page098), [104](#_page104), [106](#_page106), [116](#_page116), [143](#_page143) – [150](#_page150), [174](#_page174), [176](#_page176), [222](#_page222), [226](#_page226), [228](#_page228), [267](#_page267), [310](#_page310)

Госнардом см. [Народный дом в Петрограде](#_Tosh0004048)

Готоб (Государственный театр оперы и балета, б. Мариинский театр) [XVI](#_pageXVI), [XXVII](#_pageXXVII), [8](#_page008), [30](#_page030), [31](#_page031), [33](#_page033), [93](#_page093), [96](#_page096), [98](#_page098), [104](#_page104), [106](#_page106), [222](#_page222), [226](#_page226), [268](#_page268), [294](#_page294), [295](#_page295), [296](#_page296), [298](#_page298) – [345](#_page345), [355](#_page355)

Де-Бур театр [68](#_page068)

Детские театры [156](#_page156), [195](#_page195)

Детский театр Театр-Студия см. Театр-Студия ПТО

«Дом Интермедий» [191](#_page191), [311](#_page311)

Драматический театр Народного дома см. [Народный дом](#_Tosh0004048)

Драмкружки см. Театральные кружки, красноармейские драмкружки

Еврейский камерный театр в Москве [173](#_page173)

Зброжек-Пашковской театр [26](#_page026)

«Зеленое кольцо» [68](#_page068)

Зимина театр [67](#_page067)

Зоологический сад (Летний театр и эстрада) [182](#_page182)

Камерный театр в Москве [19](#_page019), [21](#_page021), [106](#_page106), [117](#_page117), [159](#_page159), [172](#_page172), [228](#_page228)

«Комедия» (на Моховой) [73](#_page073)

«Комическая опера» [210](#_page210) – [214](#_page214), [275](#_page275)

Комиссаржевской театр [21](#_page021), [130](#_page130), [134](#_page134), [159](#_page159), [169](#_page169), [172](#_page172), [180](#_page180), [238](#_page238), [240](#_page240), [295](#_page295), [309](#_page309), [311](#_page311)

Коммунальный театр см. [Народный дом](#_Tosh0004048)

Коммунальный Театр-Студия см. [Театр-Студия ПТО](#_Tosh0004050)

Консерватории Большой зал [218](#_page218), [347](#_page347)

Красной Армии театры [156](#_page156), [225](#_page225), [227](#_page227), [230](#_page230), [269](#_page269)

Красноармейская драматургическая мастерская см. [Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии](#_Tosh0004051)

Красноармейские драмкружки [225](#_page225), [230](#_page230)

«Кривое зеркало» [19](#_page019), [21](#_page021), [92](#_page092), [294](#_page294)

«Кривой Джимми» [211](#_page211)

Кукольный театр [268](#_page268)

Кукольный театр Слонимской и Сазонова [194](#_page194)

Кукольный театр Театра-Студии см. [Театр-Студия ПТО](#_Tosh0004050)

Лесной зимний театр [68](#_page068)

«Летучая мышь» [191](#_page191)

Лиговский драматический театр [208](#_page208) – [210](#_page210)

Лин театр [24](#_page024), [26](#_page026), [67](#_page067)

Литейный театр [23](#_page023), [92](#_page092), [172](#_page172), [193](#_page193)

Луна Парк [26](#_page026), [172](#_page172), [222](#_page222)

Любительские рабочие театральные кружки см. [Театральные кружки](#_Tosh0004052)

Малегот (Государственный Малый Оперный Театр, б. Михайловский) [XXVII](#_pageXXVII), [7](#_page007), [20](#_page020), [30](#_page030), [31](#_page031), [36](#_page036), [95](#_page095), [104](#_page104), [106](#_page106), [296](#_page296), [321](#_page321)

«Маленький театр» [169](#_page169)

Малый Драматический театр ПТО [106](#_page106), [149](#_page149), [195](#_page195), [269](#_page269)

Малый Московский театр [21](#_page021), [23](#_page023), [51](#_page051), [106](#_page106), [144](#_page144)

Малый Театр в Петрограде (б. Суворина) [XXVII](#_pageXXVII), [10](#_page010), [16](#_page016), [23](#_page023), [40](#_page040), [44](#_page044) – [46](#_page046), [92](#_page092), [93](#_page093), [171](#_page171), [172](#_page172), [180](#_page180)

«Марем» (Мастерская революционной миниатюры) [169](#_page169)

Мариинский театр см. [ГОТОБ](#_Tosh0004053)

Мейерхольда Студия [134](#_page134), [196](#_page196), [197](#_page197)

Мейерхольда театр в Териоках [238](#_page238)

Михайловский театр см. [Малегот](#_Tosh0004054)

Молодой театр в Москве [21](#_page021)

Московский Художественный театр [XXVII](#_pageXXVII), [8](#_page008), [27](#_page027), [51](#_page051), [106](#_page106), [130](#_page130), [159](#_page159), [178](#_page178), [293](#_page293), [295](#_page295), [306](#_page306), [309](#_page309), [347](#_page347), [348](#_page348), [352](#_page352), [355](#_page355)

Московского Художественного Театра Первая студия [172](#_page172)

{398} Московского Художественного театра Студии [XXVII](#_pageXXVII)

Московского Художественного театра Театр-Студия [130](#_page130)

Музыкальная драма [41](#_page041), [170](#_page170), [173](#_page173), [295](#_page295), [296](#_page296), [297](#_page297), [299](#_page299), [321](#_page321), [346](#_page346) – [354](#_page354), [355](#_page355), [356](#_page356)

Музыкальная комедия [170](#_page170), [213](#_page213)

Народная Комедия [106](#_page106), [120](#_page120), [140](#_page140), [188](#_page188), [191](#_page191), [195](#_page195) – [208](#_page208), [268](#_page268), [269](#_page269), [273](#_page273), [275](#_page275), [283](#_page283), [284](#_page284)

Народного просвещения театр (б. Незлобина) [172](#_page172)

Народный дом в Петрограде [XVII](#_pageXXVII), [XXVIII](#_pageXXVIII), [15](#_page015), [27](#_page027), [56](#_page056), [68](#_page068), [70](#_page070), [71](#_page071), [75](#_page075), [77](#_page077), [137](#_page137), [151](#_page151) – [156](#_page156), [171](#_page171), [197](#_page197), [198](#_page198), [247](#_page247), [267](#_page267), [269](#_page269), [278](#_page278), [284](#_page284), [350](#_page350)

Оперный театр Народного дома [151](#_page151), [296](#_page296), [299](#_page299), [346](#_page346), [348](#_page348), [354](#_page354), [356](#_page356)

Народный дом Паниной [64](#_page064), [156](#_page156), [158](#_page158), [162](#_page162)

Народный дом в Нижнем Новгороде [178](#_page178)

«Наш театр» (б. Невский Фарс) [169](#_page169)

«Наш театр» Охтенского Порохового завода [68](#_page068)

Невский фарс [18](#_page018), [24](#_page024), [169](#_page169)

Незлобина театр [13](#_page013), [14](#_page014), [23](#_page023), [92](#_page092), [169](#_page169), [171](#_page171), [172](#_page172)

«Новая драма» [210](#_page210)

«Об‑ва поощрения трезвости» эстрада [182](#_page182)

«Олимпия» (летний театр) [68](#_page068)

Оперный театр Народного дома см. [Народный дом в Петрограде](#_Tosh0004048)

«Палас театр» [12](#_page012), [24](#_page024), [46](#_page046), [214](#_page214), [243](#_page243)

«Пассаж» см. [Сабурова театр](#_Tosh0004055)

«Первая коммунальная труппа» [196](#_page196), [197](#_page197)

Первое пролетарское литературно драматическое общество [75](#_page075)

Первый Петроградский рабочий социалистический театр [74](#_page074), [75](#_page075)

Первый революционный рабочий героический театр [244](#_page244)

Передвижные труппы ПТО [106](#_page106), [225](#_page225)

Передвижная рабочая труппа при «Доме просветительных учреждений» [231](#_page231)

Передвижной и общедоступный театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской [XIV](#_pageXIV), [16](#_page016), [27](#_page027), [56](#_page056), [64](#_page064), [66](#_page066), [116](#_page116), [122](#_page122), [156](#_page156) – [168](#_page168), [204](#_page204), [208](#_page208), [217](#_page217), [231](#_page231), [240](#_page240), [245](#_page245), [246](#_page246), [248](#_page248), [251](#_page251), [254](#_page254)

Политотдела труппа [268](#_page268)

Привал комедиантов [191](#_page191)

«Пролетарский театр» [75](#_page075)

Пролеткульт [XX](#_pageXX), [XXI](#_pageXXI), [XXIV](#_pageXXIV), [XXVI](#_pageXXVI), [76](#_page076), [77](#_page077), [79](#_page079), [90](#_page090), [102](#_page102), [106](#_page106), [115](#_page115), [140](#_page140), [141](#_page141), [162](#_page162), [168](#_page168), [191](#_page191), [209](#_page209), [229](#_page229), [234](#_page234) – [245](#_page245), [259](#_page259), [260](#_page260), [262](#_page262), [270](#_page270)

Рабочий театр второго Коломенского района [222](#_page222)

Разумного театр [169](#_page169)

Районные и заводские студии Пролеткульта см. [Пролеткульт](#_Tosh0004056)

Районные труппы ПТО [106](#_page106)

«Родник» [231](#_page231)

Сабурова театр «Пассаж» [20](#_page020), [23](#_page023), [170](#_page170)

«Свободный театр» в Москве [183](#_page183), [211](#_page211), [212](#_page212)

«Старинный театр» [XXVII](#_pageXXVII), [134](#_page134), [142](#_page142), [159](#_page159), [172](#_page172), [173](#_page173), [203](#_page203), [204](#_page204), [215](#_page215), [238](#_page238)

Стеклянный театр [153](#_page153)

Суворина театр см. [Малый театр в Петрограде](#_Tosh0004057)

Таврический сад (летний театр) [20](#_page020), [26](#_page026), [27](#_page027), [68](#_page068), [153](#_page153)

«Театр вечных проблем» [169](#_page169)

«Театр дома рабочих» [172](#_page172)

«Театр Народного Просвещения» [172](#_page172)

«Театр общества красивой жизни» [171](#_page171)

Театр полит-инсценировок [228](#_page228)

«Театр РСФСР I» [120](#_page120), [208](#_page208), [210](#_page210), [219](#_page219), [221](#_page221), [223](#_page223)

«Театр смеха, пародий, конферансье и инсценировок» [169](#_page169)

Театр студия МХАТ см. [Московского Художественного театра Театр-Студия](#_Tosh0004058)

Театр-Студия ПТО [106](#_page106), [140](#_page140), [192](#_page192), [193](#_page193), [194](#_page194), [195](#_page195)

Театр Суворина см. [Малый театр в Петрограде](#_Tosh0004057)

«Театр трагедии и классической комедии» [211](#_page211)

«Театр трагедии» Юрьева [173](#_page173), [174](#_page174), [177](#_page177), [180](#_page180), [182](#_page182), [245](#_page245)

«Театр Художественного дивертисмента» [197](#_page197)

Театральная арена Пролеткульта см. [Пролеткульт](#_Tosh0004056)

Театрально-драматургическая мастерская Красной армии, [XVI](#_pageXVI), [168](#_page168), [234](#_page234), [244](#_page244), [245](#_page245) – [260](#_page260), [267](#_page267), [269](#_page269), [270](#_page270), [274](#_page274), [280](#_page280), [281](#_page281), [290](#_page290)

Театрально-исследовательская студия Радлова [167](#_page167), [207](#_page207)

Театральные кружки [63](#_page063), [74](#_page074), [75](#_page075), [162](#_page162), [231](#_page231), [232](#_page232), [238](#_page238), [251](#_page251), [254](#_page254), [255](#_page255), [260](#_page260), [278](#_page278), [287](#_page287), [288](#_page288), [290](#_page290)

Трам (Театр рабочей молодежи) [156](#_page156), [237](#_page237), [252](#_page252), [256](#_page256), [258](#_page258), [260](#_page260), [262](#_page262), [278](#_page278), [286](#_page286), [290](#_page290)

Троицкий театр [21](#_page021), [23](#_page023), [26](#_page026), [54](#_page054), [92](#_page092), [211](#_page211)

Троицкий фарс [18](#_page018), [24](#_page024), [26](#_page026)

Труппы Театральной Комиссии Петросовета [68](#_page068)

ТЮЗ (Театр юных зрителей) [168](#_page168)

«Фабрика эксцентрического актера» [211](#_page211)

Художественная драма [172](#_page172), [173](#_page173), [178](#_page178), [184](#_page184), [185](#_page185)

Центральная Агитстудия Петроградского Политпросвета [XXIII](#_pageXXIII), [234](#_page234), [251](#_page251), [253](#_page253), [254](#_page254), [258](#_page258), [260](#_page260), [261](#_page261), [290](#_page290)

Центральная арена Пролеткульта см. [Пролеткульт](#_Tosh0004056)

Цирк Чинизелли [173](#_page173), [248](#_page248)

Шимановского Студия см. [Центральная агитстудия Петроградского Политпросвета](#_Tosh0004059)

«Экспериментальный театр» Всеволодского [140](#_page140)

Эрмитажный театр [13](#_page013)

«Эрмитажный театр» ТЕО [128](#_page128), [140](#_page140), [189](#_page189), [198](#_page198), [222](#_page222)

1. Автору настоящих строк, еще задолго до появления рапповского документа, в полемике против формально-социологической школы приходилось неоднократно указывать, что в основе здесь концепция символико-идеалистического толка. Теперь в настоящей книге мы читаем утверждение самих авторов, что в основе этой антитезы положено символическое ницшеанское учение о борьбе дионисовского (самодеятельного) и аполлинического (профессионального) начал в искусстве. Вместе с тем авторы вскрывают классовую механику этой концепции, прикрытой дымовой завесой марксистской фразеологии и тормозившей развитие самодеятельного искусства. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Театр и искусство», 1917, № 1. [↑](#footnote-ref-3)
3. И. Рабинович. На реках Вавилонских. «Театр и искусство», 1917, № 1. [↑](#footnote-ref-4)
4. Ibidem. [↑](#footnote-ref-5)
5. Homo Novus. Заметки. «Театр и искусство», 1917, № 4. [↑](#footnote-ref-6)
6. Ленин. Собр. соч., т. XX, стр. 13. [↑](#footnote-ref-7)
7. А. Таиров. «Прокламации художника». М., 1917, стр. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-8)
8. Ленин. Собр. соч., т. XX, стр. 114. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Театр и искусство», 1917, № 12. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Театр и искусство», 1917, № 10 – 11. [↑](#footnote-ref-11)
11. «Русская воля», 1917, № 18. [↑](#footnote-ref-12)
12. Ленин. Собр. соч., т. XXIV, стр. 67. [↑](#footnote-ref-13)
13. «Театр и искусство», 1917, № 10/11. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Театр и искусство», 1917, № 16. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Обозрение театров», 13/14 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Обозрение театров», 27 сентября 1917 г. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Обозрение театров», 18 октября 1917 г. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Обозрение театров», 17 ноября 1917 г. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Обозрение театров», 22 августа, 1917 г. [↑](#footnote-ref-20)
20. Н. А. Лебедев. Из записной книжки актера. «Записки Передвижного и общедоступного театра». 1917, № 7/8. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Театр и искусство», 1917, №№ 37, 38, 39. [↑](#footnote-ref-22)
22. «Театр и искусство», 1917, № 28 – 29. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Театр и искусство», 1917, № 31. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Театр и искусство», 1917, № 47. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Театр и искусство», 1917, № 38. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Театр и искусство», 1917, № 25. [↑](#footnote-ref-27)
27. «Обозрение театров», 11 апреля 1917 г. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Обозрение театров», 9 – 10 апреля 1917 г. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Обозрение театров», 11 апреля 1917 г. [↑](#footnote-ref-30)
30. Ibidem. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Обозрение театров», 4 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-32)
32. В. Набоков. Революция и культурность. «Речь», 15 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-33)
33. А. Таиров. «Прокламации художника». М., 1917, стр. 16. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Театр и искусство», 1917, № 26. [↑](#footnote-ref-35)
35. «Театр и искусство», 1917, № 35. [↑](#footnote-ref-36)
36. «Обозрение театров», 16 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Театр и искусство», 1917, № 41. [↑](#footnote-ref-38)
38. Ibidem. [↑](#footnote-ref-39)
39. «Обозрение театров», 15 – 16 октября 1917 г. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Театр и искусство», 1917, № 41. [↑](#footnote-ref-41)
41. «Речь», 29 июля 1917 г. [↑](#footnote-ref-42)
42. «Обозрение театров», 7 июля 1917 г. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Обозрение театров», 23 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Биржевые ведомости», 16 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Театр и искусство», 1917, № 22. [↑](#footnote-ref-46)
46. Ф. Батюшков. Ближайшие задачи государственных театров, «Речь», 17 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Театр и искусство», 1917, № 22. [↑](#footnote-ref-48)
48. «Дело народа», 17 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-49)
49. «Обозрение театров», 22 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Биржевые ведомости», 1 сентября 1917 г. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Речь», 1 сентября 1917 г. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Театр и искусство», 1917, № 44 – 46. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Театр и искусство», 1917, № 20. [↑](#footnote-ref-54)
54. «Театр и искусство», 1917, № 20. [↑](#footnote-ref-55)
55. «Театр и искусство», 1917, № 26. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Театр и искусство», 1917, № 26. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Театр и искусство», 1917, № 16. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Обозрение театров», 15 июня 1917 г. [↑](#footnote-ref-59)
59. «Обозрение театров», 23 июня 1917 г. [↑](#footnote-ref-60)
60. «Обозрение театров», 24 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-61)
61. «Обозрение театров», 26 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Театр и искусство», 1917, № 37. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Театр и искусство», 1917, № 40. [↑](#footnote-ref-64)
64. Статья П. Ярцева в «Речи», цит. в «Театр и искусство», 1917, № 38. [↑](#footnote-ref-65)
65. См., напр., Н. Волков. «Мейерхольд», т. II, глава X. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Биржевые ведомости», 14 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-67)
67. «Русская воля», 11 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-68)
68. «Русская воля», 16 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-69)
69. «Аполлон», 1917, кн. 2 – 3, стр. 69. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Русская воля», 1917, № 29; «Аполлон», 1917, кн. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-71)
71. «Биржевые ведомости», 27 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-72)
72. Ленин, Собр. соч., т. VIII, стр. 389. [↑](#footnote-ref-73)
73. «Русская воля», 26 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Обозрение театров», 28 – 29 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-75)
75. «Театр и искусство», 1917, № 24. [↑](#footnote-ref-76)
76. «Обозрение театров», 23 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Речь», 16 апреля 1917 г. [↑](#footnote-ref-78)
78. «Театр и искусство», 1917, № 38. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Новая жизнь», 1917, № 11. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Русская воля», 1917, № 79. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Новая жизнь», 1917, № 40. [↑](#footnote-ref-82)
82. А. Таиров. «Прокламации художника». М., 1917, стр. 21. [↑](#footnote-ref-83)
83. А. Таиров. «Прокламации художника». М., 1917, стр. 22. [↑](#footnote-ref-84)
84. «День», 10 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-85)
85. Б. Кушнер. «Демократизация искусства», П., 1917, стр. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-86)
86. А. Таиров. «Прокламации художника», М., 1917, стр. 26. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Записки Передвижного театра», 1917, вып. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-88)
88. П. Гайдебуров. «Зарождение спектакля». П., 1922, стр. 49. [↑](#footnote-ref-89)
89. «Обозрение театров», 12 июня 1917 г. [↑](#footnote-ref-90)
90. Л. Бардовский. «Театральный зритель на фронте в канун Октября». Л., 1928, стр. 52, 74, 75 и след. [↑](#footnote-ref-91)
91. «Новая жизнь», 2 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Новая жизнь», 25 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-93)
93. «Директивы ВКП (б) по вопросам просвещения». М.‑Л., 1931, стр. 24. [↑](#footnote-ref-94)
94. «Правда», 7 мая 1917 г. [↑](#footnote-ref-95)
95. «Обозрение театров», 1 июня 1917 г. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Театр и искусство», 1917 г., № 31. [↑](#footnote-ref-97)
97. «Обозрение театров», 27 июня 1917 г. [↑](#footnote-ref-98)
98. «Обозрение театров», 12 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-99)
99. Цитируется по «Обозрению театров», 22 августа 1917 г. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Грядущее», 1918 г., № 8. [↑](#footnote-ref-101)
101. Ленин. Собр. соч., т. XXII, стр. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-102)
102. Ленин. Собр. соч., т. XXII, стр. 158. [↑](#footnote-ref-103)
103. Ленин. Собр. соч., т. VIII, стр. 389. [↑](#footnote-ref-104)
104. «Литературное наследство», 1931, № 1. [↑](#footnote-ref-105)
105. Ленин. Собр. соч., т. XIV, стр. 298. [↑](#footnote-ref-106)
106. В. Шулятиков. «Новая сцена и новая драма». Сб. «Кризис театра», М., 1908. [↑](#footnote-ref-107)
107. «Вестник работников искусств», 1920, № 2 – 3. [↑](#footnote-ref-108)
108. В. Ф. Беспалов. «Театры в дни революции», стр. 91. [↑](#footnote-ref-109)
109. «Театр и искусство», 1917, № 44 – 46. [↑](#footnote-ref-110)
110. «Театр и искусство», 1917, № 52. [↑](#footnote-ref-111)
111. В. Ф. Беспалов. «Театры в дни революции», П., 1927, стр. 98. [↑](#footnote-ref-112)
112. Ibidem, стр. 95. [↑](#footnote-ref-113)
113. «Театр и искусство», 1917, № 49. [↑](#footnote-ref-114)
114. «Театр и искусство», 1917, № 50. [↑](#footnote-ref-115)
115. «Театр и искусство», 1917, № 50. [↑](#footnote-ref-116)
116. Ibidem. [↑](#footnote-ref-117)
117. Ibidem. [↑](#footnote-ref-118)
118. «Театр и искусство», 1918, № 2. [↑](#footnote-ref-119)
119. «Театр и искусство», 1918, № 1. [↑](#footnote-ref-120)
120. «Театр и искусство», 1918, № 3. [↑](#footnote-ref-121)
121. Ленин. Собр. соч., т. XXIV, стр. 276. [↑](#footnote-ref-122)
122. «Вестник театра», 1919, № 18. [↑](#footnote-ref-123)
123. А. Луначарский. «Театр и революция», М., 1924, стр. 27. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Известия ЦИК», 1918, № 235. [↑](#footnote-ref-125)
125. «Временник ТЕО НКП», П., 1918, вып. I. [↑](#footnote-ref-126)
126. «Вестник театра», 1919 г. № 18. [↑](#footnote-ref-127)
127. «Вестник театра», 1919 г. № 33. [↑](#footnote-ref-128)
128. «Известия ВЦИК», 19 сентября 1918 г. [↑](#footnote-ref-129)
129. А. Луначарский. Предисловие к книге К. Н. Державина «Эпохи Александринской сцены». Ленгихл, 1932. [↑](#footnote-ref-130)
130. «Вестник театра», 1919, № 33. [↑](#footnote-ref-131)
131. А. Луначарский. «Театр и революция», стр. 43. [↑](#footnote-ref-132)
132. Ibidem. [↑](#footnote-ref-133)
133. А. Луначарский. «Театр и революция», стр. 12. [↑](#footnote-ref-134)
134. «Еженедельник Госактеров», 1922, № 8. [↑](#footnote-ref-135)
135. К. С. Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», изд. I, стр. 420. [↑](#footnote-ref-136)
136. «Пути развития театра», М., 1928, стр. 29. [↑](#footnote-ref-137)
137. «Грядущее», 1917, № 1. [↑](#footnote-ref-138)
138. «Грядущее», 1917, № 1. [↑](#footnote-ref-139)
139. «Вестник общественно-политической жизни, литературы, искусства и театра», 1918, № 3. [↑](#footnote-ref-140)
140. 1 «Цех поэтов», вып. III, стр. 50. [↑](#footnote-ref-141)
141. «Дракон», П., 1921, стр. 73. [↑](#footnote-ref-142)
142. «Дневники Ал. Блока», т. II, стр. 98. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Цех поэтов», вып. III, стр. 50. [↑](#footnote-ref-144)
144. А. Луначарский. Предисловие к собр. соч. Ал. Блока, т. I, стр. 45. [↑](#footnote-ref-145)
145. С. Радлов «Статьи о театре», стр. 45. [↑](#footnote-ref-146)
146. Андрей Белый. «Памяти Блока», стр. 28. [↑](#footnote-ref-147)
147. «Дневники Ал. Блока», т. II, стр. 137. [↑](#footnote-ref-148)
148. «Записки мечтателей», № 2 – 3, стр. 121. [↑](#footnote-ref-149)
149. «Временник ТЕО НКП», вып. I, стр. 12. [↑](#footnote-ref-150)
150. «Искусство коммуны», 1918, № 1. [↑](#footnote-ref-151)
151. «Искусство коммуны», 1919, № 4. [↑](#footnote-ref-152)
152. Ленин. Собр. соч., т. XXV, стр. 176. [↑](#footnote-ref-153)
153. В. Мейерхольд. «Театр — к истории и технике», сборник «Книга о новом театре», СПБ. 1908, стр. 176. [↑](#footnote-ref-154)
154. В. Мейерхольд. «О театре», СПБ. 1913, стр. 99 и след. [↑](#footnote-ref-155)
155. Ал. Блок. «Возмездие», изд. 1921 г., стр. 10. [↑](#footnote-ref-156)
156. В. Мейерхольд. «О театре», стр. 167. [↑](#footnote-ref-157)
157. В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов. «Амплуа актера», стр. 2 и след. [↑](#footnote-ref-158)
158. «Любовь к трем апельсинам», журнал доктора Дапертутто. 1914, № 4 стр. 101. [↑](#footnote-ref-159)
159. Н. Евреинов. Театр как таковой, стр. 27, 43, 73. [↑](#footnote-ref-160)
160. Ал. Блок. «О репертуаре государственных и коммунальных театров», «Репертуар» (изд. ТЕО НКП., 1919), стр. 86. [↑](#footnote-ref-161)
161. «Жизнь искусства», 12 ноября 1920 г. [↑](#footnote-ref-162)
162. «Жизнь искусства», 6 августа 1920 г. [↑](#footnote-ref-163)
163. Ал. Блок. «О репертуаре государственных и коммунальных театров», «Репертуар», 1919 г. стр. 65. [↑](#footnote-ref-164)
164. «Жизнь искусства», 28 февраля 1919 г. [↑](#footnote-ref-165)
165. «Жизнь искусства», 14 января 1919 г. [↑](#footnote-ref-166)
166. «Схемы к изучению спектакля» (изд. ТЕО НКП), П., 1919, стр. 36. [↑](#footnote-ref-167)
167. «Жизнь искусства», 3 апреля 1919 г. [↑](#footnote-ref-168)
168. «Искусство коммуны», 30 марта 1919 г. [↑](#footnote-ref-169)
169. «Вестник работников искусств», 1920, № 2/3. [↑](#footnote-ref-170)
170. Полное собрание соч. Островского. Изд. «Просвещение», т. VIII, стр. 563. [↑](#footnote-ref-171)
171. Ив. Щеглов. «Народ и театр», стр. 83. [↑](#footnote-ref-172)
172. «Двести представлений “Свыше нашей силы”», стр. 27. [↑](#footnote-ref-173)
173. Ibidem, стр. 10. [↑](#footnote-ref-174)
174. «Маленькая газета», 1 января 1917 г. [↑](#footnote-ref-175)
175. П. П. Гайдебуров. «Зарождение спектакля», стр. 12. [↑](#footnote-ref-176)
176. «Театр и искусство», 1917, № 49. [↑](#footnote-ref-177)
177. «Народный дом» (изд. сотр. Народного дома им. Паниной), предисловие к сборнику. [↑](#footnote-ref-178)
178. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1918, № 9. [↑](#footnote-ref-179)
179. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1918, № 11. [↑](#footnote-ref-180)
180. Ibidem, 1918, № 12. [↑](#footnote-ref-181)
181. «Знамя труда», 23 мая 1918 г. [↑](#footnote-ref-182)
182. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1923, № 50. [↑](#footnote-ref-183)
183. П. Гайдебуров. «Театральное дело внешкольника», стр. 24. [↑](#footnote-ref-184)
184. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1922, № 37. [↑](#footnote-ref-185)
185. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1923, № 61. [↑](#footnote-ref-186)
186. «Театральное дело внешкольника», стр. 44. [↑](#footnote-ref-187)
187. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1923, № 48. [↑](#footnote-ref-188)
188. «Театр и искусство», 1917, № 46. [↑](#footnote-ref-189)
189. «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», 1918, № 2. [↑](#footnote-ref-190)
190. «Обозрение театров», 1918, № 12. [↑](#footnote-ref-191)
191. «Утро Петрограда», 29 апреля 1918 г. [↑](#footnote-ref-192)
192. «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», 1918, № 2. [↑](#footnote-ref-193)
193. «Петроградская правда», 15 сентября 1918 г. [↑](#footnote-ref-194)
194. «Петроградская правда», 29 сентября 1918 г. [↑](#footnote-ref-195)
195. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1919, № 1, стр. 9. [↑](#footnote-ref-196)
196. Ibidem, стр. 44. [↑](#footnote-ref-197)
197. «Репертуар» (сборник историко-репертуарной секции ТЕО НКП), 1919, стр. 85. [↑](#footnote-ref-198)
198. Ал. Блок. Собр. соч., Берлин, 1923, т. IX, стр. 295. [↑](#footnote-ref-199)
199. Ibidem, стр. 307. [↑](#footnote-ref-200)
200. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1919. № 1, стр. 61. [↑](#footnote-ref-201)
201. «Дела и дни Большого Драматического театра», 1919, № 1, стр. 18 и след. [↑](#footnote-ref-202)
202. «Петроградская правда», 1 марта 1919 г. [↑](#footnote-ref-203)
203. Ал. Блок. Собр. соч. Берлин, 1923, т. IX, стр. 292. [↑](#footnote-ref-204)
204. Ал. Блок. Собр. соч. Берлин, 1923, т. IX, стр. 288. [↑](#footnote-ref-205)
205. «Жизнь искусства», 1 января 1918 г. [↑](#footnote-ref-206)
206. «Жизнь искусства», 3 июля 1920 г. [↑](#footnote-ref-207)
207. «Жизнь искусства», 16 ноября 1918 г. [↑](#footnote-ref-208)
208. Ibidem. [↑](#footnote-ref-209)
209. «Жизнь искусства», 8 февраля 1919 г. [↑](#footnote-ref-210)
210. «Жизнь искусства», 1 ноября 1918 г. [↑](#footnote-ref-211)
211. «Жизнь искусства», 12 марта 1919 г. [↑](#footnote-ref-212)
212. «Жизнь искусства», 24 апреля 1919 г. [↑](#footnote-ref-213)
213. «Временник ТЕО НКП», вып. I, ноябрь 1918 г. [↑](#footnote-ref-214)
214. Ibidem. [↑](#footnote-ref-215)
215. «Жизнь искусства», 8 июля 1919 г. [↑](#footnote-ref-216)
216. Ibidem. [↑](#footnote-ref-217)
217. «Зеленая птичка», вып. I, 1922, стр. 164. [↑](#footnote-ref-218)
218. «Жизнь искусства», 17 – 19 апреля 1920 г. [↑](#footnote-ref-219)
219. «Жизнь искусства», 11 мая 1921 г. [↑](#footnote-ref-220)
220. «Жизнь искусства», 15 января 1920 г. [↑](#footnote-ref-221)
221. «Жизнь искусства», 20 – 22 марта 1920 г. [↑](#footnote-ref-222)
222. «Дом искусств», № 1. [↑](#footnote-ref-223)
223. «Жизнь Искусства», 12 ноября 1920 г. [↑](#footnote-ref-224)
224. Ibidem. [↑](#footnote-ref-225)
225. «Жизнь искусства», 12 ноября 1920 г. [↑](#footnote-ref-226)
226. «Жизнь искусства», 29 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-227)
227. «Жизнь искусства», 29 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-228)
228. С. Радлов. «Электрификация театра», сборник «Зеленая птичка», вып. I, 1922. [↑](#footnote-ref-229)
229. «Жизнь искусства», 5 – 8 февраля 1921 г. [↑](#footnote-ref-230)
230. Ibidem. [↑](#footnote-ref-231)
231. «Жизнь искусства», 18 мая 1921 г. [↑](#footnote-ref-232)
232. «Жизнь искусства», 18 мая 1921 г. [↑](#footnote-ref-233)
233. «Жизнь искусства», 20 сентября 1921 г. [↑](#footnote-ref-234)
234. Ibidem. [↑](#footnote-ref-235)
235. Игорь Глебов. «Бронзовый конь», «Жизнь искусства», 17 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-236)
236. М. Кузмин. «Условности», П., 1923, стр. 137. [↑](#footnote-ref-237)
237. «Жизнь искусства», 17 декабря 1920 г. [↑](#footnote-ref-238)
238. «Жизнь искусства», 19 марта 1921 г. [↑](#footnote-ref-239)
239. «Жизнь искусства», 6 апреля 1921 г. [↑](#footnote-ref-240)
240. «Жизнь искусства», 9 октября 1920 г. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Жизнь искусства», 24 декабря 1920 г. [↑](#footnote-ref-242)
242. «Северная коммуна», 12 октября 1918 г. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Искусство коммуны», 30 марта 1919 г. [↑](#footnote-ref-244)
244. Р. Иванов-Разумник. «Мистерия или буфф?» (сборник «Искусство старое и новое», П., 1921). [↑](#footnote-ref-245)
245. «Жизнь искусства», 11 ноября 1918 г. [↑](#footnote-ref-246)
246. «Жизнь искусства», 21 ноября 1918 г. [↑](#footnote-ref-247)
247. «Вестник театра», 30 ноября 1920 г. [↑](#footnote-ref-248)
248. «Вестник театра», 1920, № 71. [↑](#footnote-ref-249)
249. «Театр и искусство», 1918, № 2. [↑](#footnote-ref-250)
250. «Политпросветработник», 1922, № 10 – 11. [↑](#footnote-ref-251)
251. Ibidem. [↑](#footnote-ref-252)
252. «Жизнь искусства», 1922, № 36. [↑](#footnote-ref-253)
253. А. Луначарский. «Театр и революция», стр. 41. [↑](#footnote-ref-254)
254. Ленин. Собр. соч., т. XXII, стр. 158. [↑](#footnote-ref-255)
255. Постановление ЦК ВКП (б) о политике партии в области художественной литературы (1925 г.). [↑](#footnote-ref-256)
256. Ленин. Собр. соч., т. XXIV, стр. 276. [↑](#footnote-ref-257)
257. ЦО «Правда», 1 декабря 1920 года. [↑](#footnote-ref-258)
258. «Пролетарская культура», орган ЦК пролеткультов, 1918, № 3. [↑](#footnote-ref-259)
259. Из резолюции театрального партсовещания 1927 г. [↑](#footnote-ref-260)
260. А. Луначарский. «Театр и революция», стр. 50. [↑](#footnote-ref-261)
261. «Пролетарская революция», 1920, № 13 – 14. [↑](#footnote-ref-262)
262. Плетнев. «На идеологическом фронте». «Правда», 1922, № 217. [↑](#footnote-ref-263)
263. «Горн», 1919, № 1. [↑](#footnote-ref-264)
264. Плетнев. «На идеологическом фронте», «Правда», 1922, № 217. [↑](#footnote-ref-265)
265. «Горн», 1919, № 1. [↑](#footnote-ref-266)
266. «О театре», сборник. Тверь, 1922, стр. 51. [↑](#footnote-ref-267)
267. П. Керженцев. «Творческий театр», изд. 5, стр. 81. [↑](#footnote-ref-268)
268. А. Луначарский. «Социализм и искусство» (сборник «Книга о новом театре»), стр. 28. [↑](#footnote-ref-269)
269. «Горн», 1919, № 4. [↑](#footnote-ref-270)
270. «Вестник театра», 1919, декабрь. [↑](#footnote-ref-271)
271. А. А. Мгебров. «Жизнь в театре», т. II, стр. 324 – 325. [↑](#footnote-ref-272)
272. А. А. Мгебров. «Жизнь в театре», т. II, стр. 339 – 346. [↑](#footnote-ref-273)
273. Ibidem, стр. 401. [↑](#footnote-ref-274)
274. П. Козлов. «Легенда о коммунаре». Архангельск, изд. «Волна», 1923. [↑](#footnote-ref-275)
275. «Горн», 1919, № 1. [↑](#footnote-ref-276)
276. Положение о Театрально-драматургической мастерской Красной армии (из архива А. И. Пиотровского). [↑](#footnote-ref-277)
277. «Вестник театра», 1920, № 57. [↑](#footnote-ref-278)
278. Текст действа «Меч мира» издан Политуправлением Петроградского военного округа (Петроград, 1921). [↑](#footnote-ref-279)
279. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1919, № 18. [↑](#footnote-ref-280)
280. Ленин. Собр. соч., т. XXV, стр. 450. [↑](#footnote-ref-281)
281. Текст инсценировки «Три дня» — из архива Госагиттеатра (б. Центральной агитстудии Губполитпросвета). [↑](#footnote-ref-282)
282. «Жизнь искусства», 27 января 1922 г. [↑](#footnote-ref-283)
283. «Записки Передвижного общедоступного театра», 1923, № 51. [↑](#footnote-ref-284)
284. Вяч. Иванов. «По звездам», стр. 245. [↑](#footnote-ref-285)
285. «Вестник театра», 1919, № 48. [↑](#footnote-ref-286)
286. «Жизнь искусства», март 1921, № 697 – 699. [↑](#footnote-ref-287)
287. Вяч. Иванов. «Борозды и межи», стр. 280 и след. [↑](#footnote-ref-288)
288. «Жизнь искусства», июль 1923 г. [↑](#footnote-ref-289)
289. «Пути развития театра», 1927, стр. 498. [↑](#footnote-ref-290)
290. Алексей Ган. «Борьба за массовое действо», стр. 48 и след. [↑](#footnote-ref-291)
291. Ibidem, стр. 49 и след. [↑](#footnote-ref-292)
292. Ibidem, стр. 76. [↑](#footnote-ref-293)
293. А. Луначарский. «Театр и революция», стр. 67. [↑](#footnote-ref-294)
294. «Северная коммуна», 26 апреля 1919 г. [↑](#footnote-ref-295)
295. «Красная газета», 5 ноября 1919 г. [↑](#footnote-ref-296)
296. А. Луначарский. «Театр и революция», стр. 66. [↑](#footnote-ref-297)
297. Из архива А. И. Пиотровского. [↑](#footnote-ref-298)
298. «Массовые празднества», Л., 1926, стр. 72. [↑](#footnote-ref-299)
299. Напечатан в «Любови к трем апельсинам», 1914, №№ 6 и 7, стр. 21. [↑](#footnote-ref-300)
300. С. Радлов. «Статьи о театре», стр. 99. [↑](#footnote-ref-301)
301. С. Радлов. «Статьи о театре», стр. 20. [↑](#footnote-ref-302)
302. Ibidem, стр. 43. [↑](#footnote-ref-303)
303. Адр. Пиотровский. «За советский театр», стр. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-304)
304. «Жизнь искусства», 1920, № 540. [↑](#footnote-ref-305)
305. Н. Н. Евреинов. «Взятие Зимнего дворца», «Красный милиционер», 1920. [↑](#footnote-ref-306)
306. Н. Н. Евреинов. «О новой маске», стр. 7; «Театр для себя», стр. 194. [↑](#footnote-ref-307)
307. Н. Н. Евреинов. «О новой маске», 1924, стр. 7. [↑](#footnote-ref-308)
308. Евг. Кузнецов. «Под открытым небом», «Вестник театра», 1920, №№ 71, 72 – 73. [↑](#footnote-ref-309)
309. «Революционные всходы», 1920, № 7 – 8. [↑](#footnote-ref-310)
310. Вяч. Иванов. «По звездам», статья «Вагнер и Дионисово действо», стр. 65 – 66. [↑](#footnote-ref-311)
311. Вяч. Иванов. «Предчувствия и предвестия», стр. 218 – 219. [↑](#footnote-ref-312)
312. «Вестник театра», № 31 – 32. [↑](#footnote-ref-313)
313. Вяч. Иванов. «По звездам», стр. 204. [↑](#footnote-ref-314)
314. Вс. Мейерхольд. «О театре», стр. 60. [↑](#footnote-ref-315)
315. «Мир как воля и представление», ч. III, § 52. [↑](#footnote-ref-316)
316. Вс. Мейерхольд. «О театре», стр. 131. [↑](#footnote-ref-317)
317. Ibidem, стр. 56. [↑](#footnote-ref-318)
318. Ibidem, стр. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-319)
319. Ibidem, стр. 62. [↑](#footnote-ref-320)
320. Ibidem, стр. 63. [↑](#footnote-ref-321)
321. Вс. Мейерхольд «О театре», стр. 63. [↑](#footnote-ref-322)
322. Ibidem, стр. 58. [↑](#footnote-ref-323)
323. Вяч. Иванов. «По звездам», стр. 196. [↑](#footnote-ref-324)
324. Вс. Мейерхольд. «О театре», стр. 75. [↑](#footnote-ref-325)
325. М. Кузмин. «Условности», стр. 58. [↑](#footnote-ref-326)
326. Вс. Мейерхольд. «О театре», стр. 130. [↑](#footnote-ref-327)
327. Н. Волков. «Мейерхольд», т. II, стр. 270 – 271. [↑](#footnote-ref-328)
328. Н. Волков. «Мейерхольд», т. II, стр. 466. [↑](#footnote-ref-329)
329. «Театр» (сборник изд‑ва «Шиповник»), стр. 113. [↑](#footnote-ref-330)
330. «Ежегодник императорских театров», 1911, III. [↑](#footnote-ref-331)
331. Мы оставляем в стороне московского балетмейстера А. Горского (выходца из петербургского балета), чья постановка «Дон Кихота» в 1902 г. была повторена в Петербурге. Реформы его носили частичный характер (нарушение обязательной симметричности расположения и эволюции кордебалета, вообще оживление массовых сцен и групп путем прививки очень скромной дозы мейнингенства, некоторая модернизация части балетных костюмов и т. д.). Однако, общие принципы классической балетной эстетики реорганизованы им не были. [↑](#footnote-ref-332)
332. «Жизнь искусства», 1920, № 574. [↑](#footnote-ref-333)
333. Андрей Левинсон. «Старый и новый балет», стр. 108. [↑](#footnote-ref-334)
334. «Жизнь искусства», 1920, № 464 – 466. [↑](#footnote-ref-335)