**Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г**. / Вступит. ст. В. Г. Кнорина, под ред. С. М. Крылова. М.; Л.: Теакинопечать, 1927. 524 с.

***В. Г. Кнорин*. Театр и социалистическое строительство** 3 [Читать](#_Toc474000159)

***А. В. Луначарский*. Итоги театрального строительства и задачи партии в области театральной политики** 15 [Читать](#_Toc474000160)

***В. Г. Кнорин*. Основные задачи в области руководства художественно-театральной работой** 43 [Читать](#_Toc474000161)

Прения

Тов. *Пельше* 68 [Читать](#_Toc474000163)

Тов. *Мандельштам* 75 [Читать](#_Toc474000164)

Тов. *Озерский* 81 [Читать](#_Toc474000165)

Тов. *Шевардина* 87 [Читать](#_Toc474000166)

Тов. *Керженцев* 91 [Читать](#_Toc474000167)

Тов. *Обнорский* 101 [Читать](#_Toc474000168)

Тов. *Славинский* 103 [Читать](#_Toc474000169)

Тов. *Лисовский* 108 [Читать](#_Toc474000170)

Тов. *Плетнев* 112 [Читать](#_Toc474000171)

Тов. *Диамент* 116 [Читать](#_Toc474000172)

Тов. *Блюм* 118 [Читать](#_Toc474000173)

Тов. *Исаев* 122 [Читать](#_Toc474000174)

Тов. *Орлинский* 127 [Читать](#_Toc474000175)

Тов. *Эдельсон* 139 [Читать](#_Toc474000176)

Тов. *Беспалов* 143 [Читать](#_Toc474000177)

Тов. *Литовский* 150 [Читать](#_Toc474000178)

Тов. *Евреинов* 153 [Читать](#_Toc474000179)

Тов. *Бригадиров* 157 [Читать](#_Toc474000180)

Тов. *Залка* 162 [Читать](#_Toc474000181)

Тов. *Маркарьян* 163 [Читать](#_Toc474000182)

Тов. *Вакс* 169 [Читать](#_Toc474000183)

Тов. *Оршанский* 171 [Читать](#_Toc474000184)

Тов. *Троицкий* 176 [Читать](#_Toc474000185)

Тов. *Христовый* 180 [Читать](#_Toc474000186)

Тов. *Новицкий* 183 [Читать](#_Toc474000187)

Тов. *Пикель* 191 [Читать](#_Toc474000188)

Тов. *Колосков* 198 [Читать](#_Toc474000189)

Тов. *Сапожников* 200 [Читать](#_Toc474000190)

Тов. *Жолдак* 206 [Читать](#_Toc474000191)

Тов. *Лебедев-Полянский* 210 [Читать](#_Toc474000192)

Тов. *Зорин* 217 [Читать](#_Toc474000193)

Тов. *Авербах* 219 [Читать](#_Toc474000194)

Заключительное слово *А. В. Луначарского* 227 [Читать](#_Toc474000195)

Заключительное слово *В. Г. Кнорина* 245 [Читать](#_Toc474000196)

***Н. Н. Евреинов*. Строительство самодеятельного театра** 261 [Читать](#_Toc474000197)

Прения

Тов. *Луговской* 278 [Читать](#_Toc474000203)

Тов. *Керженцев* 281 [Читать](#_Toc474000204)

Тов. *Бригадиров* 285 [Читать](#_Toc474000205)

Тов. *Диамент* 287 [Читать](#_Toc474000206)

Тов. *Христовый* 290 [Читать](#_Toc474000207)

Тов. *Оршанский* 292 [Читать](#_Toc474000208)

Тов. *Плетнев* 294 [Читать](#_Toc474000209)

Тов. *Ванеева* 298 [Читать](#_Toc474000210)

Тов. *Славинский* 299 [Читать](#_Toc474000211)

Тов. *Эдельсон* 300 [Читать](#_Toc474000212)

Заключительное слово *Н. Н. Евреинова* 304 [Читать](#_Toc474000213)

***В. Н. Мещеряков*. Строительство деревенского театра** 307 [Читать](#_Toc474000214)

Прения

Тов. *Кронгауз* 320 [Читать](#_Toc474000216)

Тов. *Игнатов* 323 [Читать](#_Toc474000217)

Тов. *Застенкер* 327 [Читать](#_Toc474000218)

Тов. *Литовский* 329 [Читать](#_Toc474000219)

Тов. *Ванеева* 332 [Читать](#_Toc474000220)

Тов. *Плетнев* 334 [Читать](#_Toc474000221)

Тов. *Жинжир* 336 [Читать](#_Toc474000222)

Тов. *Маркарьян* 340 [Читать](#_Toc474000223)

Тов. *Ахматов* 341 [Читать](#_Toc474000224)

Тов. *Пельше* 343 [Читать](#_Toc474000225)

Тов. *Исаев* 347 [Читать](#_Toc474000226)

Тов. *Воеводин* 352 [Читать](#_Toc474000227)

Тов. *Розен* 355 [Читать](#_Toc474000228)

Заключительное слово *В. Н. Мещерякова* 357 [Читать](#_Toc474000229)

***С. И. Гусев*. Состояние театральной критики и ее задачи** 361 [Читать](#_Toc474000230)

Прения

Тов. *Блюм* 372 [Читать](#_Toc474000232)

Тов. *Лебедев-Полянский* 377 [Читать](#_Toc474000233)

Тов. *Яковлев* 380 [Читать](#_Toc474000234)

Тов. *Плетнев* 385 [Читать](#_Toc474000235)

Тов. *Пельше* 386 [Читать](#_Toc474000236)

Тов. *Беспалов* 389 [Читать](#_Toc474000237)

Тов. *Колосков* 393 [Читать](#_Toc474000238)

Тов. *Литовский* 394 [Читать](#_Toc474000239)

Тов. *Вакс* 397 [Читать](#_Toc474000240)

Тов. *Билль-Белоцерковский* 400 [Читать](#_Toc474000241)

Тов. *Попов-Дубовской* 402 [Читать](#_Toc474000242)

Тов. *Орлинский* 405 [Читать](#_Toc474000243)

Заключительное слово *С. И. Гусева* 408 [Читать](#_Toc474000244)

***К. А. Мальцев*. Организационные вопросы работы в области театра** 411 [Читать](#_Toc474000245)

Прения

Тов. *Орлинский* 432 [Читать](#_Toc474000260)

Тов. *Жинжир* 435 [Читать](#_Toc474000261)

Тов. *Маркичев* 438 [Читать](#_Toc474000262)

Тов. *Обнорский* 439 [Читать](#_Toc474000263)

Тов. *Селиверстов* 443 [Читать](#_Toc474000264)

Тов. *Яковлева* 445 [Читать](#_Toc474000265)

Тов. *Застенкер* 448 [Читать](#_Toc474000266)

Тов. *Новицкий* 451 [Читать](#_Toc474000267)

Тов. *Христовый* 456 [Читать](#_Toc474000268)

Тов. *Маркярьян* 459 [Читать](#_Toc474000269)

Тов. *Файдыш* 464 [Читать](#_Toc474000270)

Тов. *Славинский* 465 [Читать](#_Toc474000271)

Заключительное слово тов. *Мальцева* 469 [Читать](#_Toc474000272)

**Резолюции**

Резолюция по докладу В. Г. Кнорина «Очередные задачи театральной политики» 477 [Читать](#_Toc474000274)

Резолюция по докладу Н. Н. Евреинова «Строительство самодеятельного театра» 495 [Читать](#_Toc474000277)

Резолюция по докладу С. И. Гусева «О задачах театральной критики» 503 [Читать](#_Toc474000278)

Резолюция по докладу Н. В. Мещерякова «Строительство деревенского театра» 508 [Читать](#_Toc474000279)

Резолюция по докладу К. А. Мальцева «Организационные вопросы работы в области театра» 511 [Читать](#_Toc474000280)

# **{****3}** В. Г. Кнорин Театр и социалистическое строительство

{5} Укрепление экономических и политических позиций пролетариата, успешное продвижение вперед на путях социалистического строительства дают нам возможность уже более серьезно ставить вопрос о закреплении наших позиций в области культурного строительства. Требования рабочих масс ко всем формам культурной жизни и ко всем видам искусства, в том числе и к театру, возрастают с большой быстротой. Поднимается самодеятельное творчество масс. Идет выдвижение из среды рабочих и крестьян художников, повышается качественный и количественный рост художественной продукции пролетарских художников. Это кладет новую веху как во всей культурной работе, так в частности и в работе театра.

Но на развитие культурной жизни Советского Союза влияет и другой классовый фактор — рост активности буржуазных и мелкобуржуазных групп в стране, которые стремятся сохранить за собой старые позиции буржуазии в области культуры и оказать свое влияние на развитие искусства, театра и литературы и в дальнейшем. Причем театр в этом отношении является одним из наиболее уязвимых участков.

{6} Это создало необходимость во всей широте поставить вопрос о нашей линии в области организации советского театра, являющегося уже в настоящее время крупнейшим орудием в руках рабочего класса для перевоспитания широких масс. Вокруг вопросов театра в течение всего истекшего года происходила упорная борьба. Эта борьба шла в зрительной зале между старый мелкобуржуазным зрителем и новым, рабочий зрителем, требующим своего места в зале и соответствующей его потребностям художественной продукции. Эта борьба шла на сцена между старыми аполитичными, остающимися на позициях мелкой буржуазии актерскими, режиссерскими кадрами и новым актером, режиссером, идущими в большинстве случаев из той же мелкой буржуазии, но стремящимися в своей художественной работе смыкаться с новым зрителем и дать ответ на проблемы современности.

Партия должна была подойти ближе, чем это было до сих пор, к вопросам театральной политики и поставить вопрос о нашей линии в области театра. Истекший театральный год был переломным годом, когда повсюду чувствовалась острота вопросов театра, когда многим партийным организациям пришлось ставить в порядок дня и выявлять свое отношение как к отдельным театральным постановкам, получающим большое общественное значение, так и к общей линии театральной политики. Это же пришлось делать Наркомпросу, ВЦСПС, отдельным профсоюзам и т. д., которые провели целый ряд совещаний по вопросам театра, явившихся подготовительными к совещанию {7} при агитпропе ЦК ВКП (б). Такой повышенный интерес и внимание местных партийных организаций к вопросам театра вынудили созвать совещание работников местных организаций партии, театра, коммунистов-драматургов и театральных критиков, чтобы вместе с Наркомпросом и агитпропом ЦК наметить линию поведения органов и лиц, руководящих и влияющих на театральную жизнь.

Наша театральная политика до сих пор была в основном охранительно-экспериментальной. Органы, руководящие театральной политикой, ставили своей основной задачей охрану ценностей театра прежней эпохи к старых театральных коллективов в том виде, как они сложились до революции, в минимальной мере ставя вопрос о их сближении с советской современностью. Содействие революционным начинаниям театров, возникших во время революции и ставящих своей задачей отражение современной действительности, сравнительно мало входило в план работы Наркомпроса, и они не находили достаточной государственной поддержки. Линия охранительная в работе Наркомпроса преобладала над линией социалистически-экспериментальной. В настоящее время такое направление театральной политики уже не удовлетворяет рабочую общественность. Возросшие потребности рабочих масс требуют более решительного сдвига в сторону пролетариата во всех театрах и изменения нашей театральной политики в сторону большей поддержки всех революционных начинаний.

Государственный старый театр уже почувствовал нового зрителя и его потребности. Под таким давлением {8} ряд старых театров, старых мастеров, режиссеров и актеров уже пытаются внести в постановки последних лет новое, более близкое современности. Под тем же давлением масс ряд старых мастеров, пытаясь сохранить свою аполитичность, более резко чем раньше, выдвинули вопрос об эстетической самоценности постановок. Таким образом, в театре образовалось течение, которое недооценивает необходимости быстрого сближения театра с насущными потребностями нового зрителя. С другой стороны, в партии ряд товарищей, под влиянием растущих потребностей касс в новом театре и медлительности в повороте в сторону современности старого театра склонны недооценивать ценность старой театральной культуры и смотрят на нее, как на театральные музеи, не имеющие ценности для пролетариата. Ряд товарищей склонны не видеть возможности использования старых театров в интересах рабочего класса, придают исключительное значение новому революционному и самодеятельному театру, стоящему пока еще на недостаточно высокой ступени по своему художественному мастерству.

Нам необходимо было наметить такую линию, в которой не было бы недооценки роли и значения старых культурных достижений в области театра, не было бы и переоценки наших пореволюционных достижений. Наша линия должна и может исходить только из того, что в условиях диктатуры пролетариата, когда театры являются собственностью советского государства, когда зрительный зал мало-помалу отвоевывается организованным рабочим зрителем, когда единственным публичным {9} ценителем искусства является наша советская коммунистическая печать, когда в наших руках имеются такие средства регулирования и направления театральной жизни, как государственные субсидии и Главрепертком, — все театры в зависимости от своих идейных и художественных традиций и культурно-политических связей более или менее быстро могут развиваться в сторону социалистическую, могут и должны пережить полосу своей идейно-политической реконструкции.

Театр отличается от литературы тем, что в театре сила вещей гораздо сильнее и сильнее ее влияние на индивидуальное творчество. Если творчество того или другого старого писателя, даже в пределах советского государства, совершенно независимо от государства и подвергается только последующему контролю советской цензуры, издательства и общественного мнения, то в театре весь творческий процесс находится в теснейшей зависимости от того, в чьих руках находятся театральное помещение и те капитальные ресурсы, без которых художественная постановка немыслима. Если само творчество старых писателей, как Сологуба, Замятина и др., совершенно независимо от советского государства до окончания творческого процесса, то художественное мастерство Станиславского, Таирова, Южина и др. подконтрольно советскому государству во всех своих стадиях. Это делает наши позиции по отношению к старому театральному мастерству гораздо более выгодными и их использование гораздо более возможным, {10} чем в области литературы. Поэтому недооценивать силу нашего влияния и, следовательно, возможность идейно-политической реконструкции старых государственных театров в сторону социалистическую было бы большой ошибкой.

Совещание должно было отметить крупную роль, которую сыграли уже в истекший период театры, созданные во время революции и поставившие своей задачей дать ярко-политическое, соответствующее современности зрелище, хотя бы и в еще недостаточно высоком художественном оформлении. Считая, что эти театры далеко еще нельзя признать пролетарскими и социалистическими, необходимо, однако, отметить их крупную политическую роль. Без их творческой работы не было бы того сдвига, который мы в настоящее время уже имеем в старых театральных коллективах. Но без старых театральных коллективов не был бы мыслим подъем молодых на более высокую ступень художественной культуры. Высоко ценя творческую работу новых театров, мы, однако, должны вести борьбу против переоценки их значения, против комчванства на театральном фронте, ибо это могло бы привести к неправильной линии в нашей театральной политике. Только твердая критика всех недостатков, как идейно-политических, — а таких очень, очень много, — так и художественных, — которых еще больше, — нового революционного театра поможет ему стать действительным законодателем театральной жизни. Переоценка же их достижений станет фактором реакционным и помешает им развиваться в действительно социалистические {11} пролетарские театры. Свою роль социально-экспериментаторских театров они уже в настоящее время перерастают; они переходят к более высокой роли — роли новых очагов театральной культуры.

В соответствии с этим должна быть изменена линия государственных органов по отношению к ним — в смысле их субсидирования, освобождения от налогов и руководства ими. Политика, направленная преимущественно на сохранение театров прошлой культуры, пренебрежение к театрам и театральным направлениям, осуществляющим наиболее важную, с точки зрения пролетариата, задачу, — задачу обслуживания широких трудовых масс, могла бы привести к разрыву между запросами трудящихся масс и органами, осуществляющими теаполитику. Поэтому совещание признало необходимым устранить все причины, затрудняющие рост революционного театра.

По вопросам репертуара совещание признало, что хотя мы уже имеем значительные достижения в области репертуара, однако в настоящее время положение репертуара в целом еще не является отвечающим задачам театра в условиях Советского Союза. Совещание констатировало сравнительно медленный рост советской драматургии, медленный сдвиг старых драматургов на новые рельсы, недостаточность мер, направленных к содействию советской и, в частности, пролетарской драматургии, и недостаточно умелое использование театрами старого классического репертуара. Наша репертуарная политика должна быть направлена в большей {12} мере, чем до сих пор, на способствование росту репертуара, отвечающего запросам современности, на отбор произведений русских и иностранных классиков, сохранивших свое художественное и социальное значение, и на отбор художественно и идеологически ценных произведений современных советских и иностранных драматургов.

Колоссальнейшее значение в настоящее время приобрела клубная и деревенская сцена. Рост клубной и деревенской сцены, рост запросов рабочих масс к этой клубной и деревенской сцене является фактором, большой культурной значимости. Ограничить задачи государства только содействием государственному профессиональному театру поэтому было бы крупной политической ошибкой. Клубная и деревенская сцена является важнейшим фактором политического и культурного воспитания массы. Государственные органы, профсоюзы и советская общественность должны принять ряд радикальных мер для того, чтобы поднять клубную сцену на должную художественную и политическую высоту. Клубная и деревенская сцена в наших условиях может и должна учиться у профессионального театра художественному мастерству, режиссерскому и актерскому искусству, передавая ему в свою очередь свой опыт работы в широких массах. Только таким путем будет обеспечено действительно серьезное продвижение вперед советского театра.

Театральное совещание при агитпропе ЦК должно стать крупным фактором, влияющим на выработку партийного мнения в вопросах театрального искусства И театральной политики. Оно опиралось на большое {13} количество предварительных совещаний как с театральными специалистами, так и с партийными работниками. Собрав и обобщив весь опыт театральной жизни предыдущего года, оно должно помочь партии по-новому и более глубоко, более актуально ставить вопросы театра, помогая его продвижению вперед по путям социалистического развития.

Вопросы культуры с каждым днем будут становиться все более остро перед широкими массами. Заинтересованность в вопросах искусства будет расти. Будущий сезон обещает еще более острую борьбу между старым эстетизмом и новым политическим театром. Активность растет на обоих полюсах. Но активность рабочего зрителя, активность советской общественности, активность широких рабоче-крестьянских масс в вопросах культурной революции растет гораздо быстрее. Новый театр и новое культурное движение опираются на миллионы культурно, политически и экономически растущих масс, и поэтому не может быть никаких сомнений, что ближайшие годы дадут все возможности для превращения советского театра в театр, отвечающий запросам современности, в театр, решительно и бесповоротно перестраивающийся в сторону социалистическую. Победу нового, современного, политически активного театра над старым эстетствующим театром, победу активного современного творческого мастерства над старым пассивный эстетизмом и вовлечение всей основной массы старых мастеров в дело строительства нового театра в таких условиях можно считать обеспеченной.

# **{****15}** А. В. Луначарский Итоги театрального строительства и задачи партии в области театральной политики

{17} Настоящее театральное совещание, созванное по инициативе АПО ЦК ВКП, надо всячески приветствовать, как явный признак большого нашего культурного роста. ЦК не стал бы говорить о театре, если бы театр так сильно не вырос и не стал бы играть заметную культурную роль; но и то, что центральный партийный орган может устраивать совещания по вопросам государственной жизни такого тонкого порядка, как театр, далеко отстоящий от первоначальных, насущных задач, тоже свидетельствует об углублении всей нашей работы по социалистическому строительству. Тем более отрадно это явление потому, что до сих пор Наркомпрос РСФСР (вероятно, и комиссариаты просвещения других республик также), находились в достаточно большой изоляции. До сих пор они только подвергались нападкам со стороны некоторых партийных товарищей, гораздо реже со стороны групп и организаций, и в общем должны были вести политику за свой страх.

{18} Отсюда получалось много неудобств и дурных результатов.

Во-первых, иным казалось, что та линия, которую ведет Наркомпрос, субъективна, отражает мнение лишь коллегии НКП, — и трудно было возразить на это. Достаточным возражением было, что если партия в течение 10 лет не изменяла политику нашу, то, следовательно, политика эта в общем ее удовлетворяла. Никаких прямых указаний и директив мы привести не могли. Во-вторых, мы не могли сделать политику Наркомпроса обязательной для всего государства, так как органы финансовые и административные не считали для себя обязательным действовать соответственно току, что Наркомпрос считал необходимым. Это часто обескураживало Наркомпрос, от этого получалась нехватка средств, без которых было почти невозможно вести работу прогрессивно и достаточно быстрым темпом. Наконец, несомненно, что в самой Наркомпросе не было безусловного единства линии; может быть, это происходило отчасти также вследствие отсутствия твердых партийных директив.

Все же я могу утверждать, что Наркомпрос в течение этих лет вел довольно крепкую политическую линию, которая не могла отразиться в жизни полностью потому, что встречала ряд препятствий. Однако, она увенчалась известным успехом, потому что, если мы окинем взглядом поле успехов в других областях искусства, то увидим на театре результаты наиболее яркие. Нужно сказать, что театры, при весьма ничтожной поддержке правительства, научились жить {19} бездефицитно. Затем, с точки зрения общего художественного суждения об уровне нашего театра, стало бесспорной истиной, что в нашей нищенской стране мы имеем бóльшие достижения, чем имеют театры во всем мире. Наконец, с точки зрения идеологических достижений театра, если принять во внимание сдвиг академических театров, т. е. внедрение за последние 3 года в них нового репертуара, то и здесь мы имеем значительный успех. Этот сдвиг очень заметен. Если некоторые товарищи утверждают, что наш репертуар может быть выполняем в каждой буржуазной стране; то это можно объяснить тем, что они просто не пытались в действительности сравнить наш репертуар с заграничным. Сходство идей сохраняется почти только в области оперы, где новое творчество особенно трудно.

Но все мною сказанное вовсе не значит, что наша политика по отношению к театрам должна быть неизменной и впредь. Она должна развиваться; обстоятельства подсказывают в настоящее время целый ряд дальнейших энергичных шагов в деле приближения театральной жизни к нашей революционной общественности. И я думаю, что нынешнее совещание должно в этом отношении тверже определить эти шаги и дать новый импульс к их скорейшему осуществлению.

Всем известны многочисленные препятствия материального и иного характера, которые препятствуют дальнейшему развитию театрального дела, Кроме всех этих причин, которые могут быть в известной степени удалены или упорядочены нашим совещанием, есть одна коренная, с которой нужно считаться {20} и которая очень ограничивает всякую государственную политику в области искусства.

Мы, конечно, правильно утверждаем, что искусство носит на себе, в огромном большинстве случаев, четкую печать того или другого класса. Но это вовсе не значит, что какой-то ЦК этих классов или какие-то особые организации, хотя бы и государственные, определяют На значительный процент судьбы искусства. Это совсем не так. Искусство во все времена представляло собой продукт естественного цветения. Каждый класс тогда развивал свою художественную культуру. Когда он был сочен, молод, когда он нес в себе новые идеи, новые взгляды на жизнь, когда у него было содержание, проводимое им в жизнь с конфликтами, с борьбой, и вследствие этого устремлявшееся к выражению, к своему выявлению именно через драматические формы. Это — одна сторона, С другой стороны, для этого цветения нужно было, чтобы класс был в известной степени зрелым, чтобы он из своей среды ног выдвинуть мастеров, людей, достаточно изощренных в деле формы, умеющих это содержание передать так, чтобы увлечь массы, чтобы это было действительно художественно, или чтобы этот класс обладал такой высотой идеалов и такой высотой идеологии, привлекательности для других классов, чтобы суметь сделать искренними своими проводниками тех или иных специалистов-художников, хотя бы взятых не из этого класса. В большинстве случаев, все эпохи брали своих художников и драматургов, в значительной степени, из группы, близкой к тому, что мы называем {21} интеллигенцией, — из специалистов-мастеров. Редко они были отпрысками аристократии или крупной буржуазии; однако, они выражали в очень многих случаях именно тенденции господствующего класса.

Для того, чтобы специалисты-художники выражали с известной степенью художественной полноты и остроты взгляды класса-гегемона, нужно, чтобы они были влюблены в эти взгляды, чтобы они несли их, как свою собственную проповедь. Только тогда такой проповеднический, агитационный театр — а мы о нем главным образом и говорим — только тогда он приобретал характер действительно убедительный. Более или менее дряхлеющие классы, если они были даже господствующими и обладали огромной степенью полицейского могущества, могли в отдельных случаях стараться создать драматургов и театры в своем духе (как это было в Австрии времени Меттерниха), но такой театр не обладал никакой ценностью; он отпадал как приставленный, посторонний для организма предмет, и это официальное искусство, навязанное классом, не обладающим настоящими художественными ресурсами, становилось предметом насмешек и ненависти. В нашей русской литературе можно перечислить многочисленные факты такой официальщины.

Но не только так это бывает: когда какой-нибудь класс или подкласс, группа (например, французская якобинская мелкая буржуазия в эпоху революции), когда она, не обладая достаточной зрелостью художественных форм, старалась развернуть художественно-агитационный театр — получается тот же результат. Французский {22} театр революции был поставлен под строгий контроль и давление соответствующих общественных сил якобинизма и монтаньяров; когда правительственный театр отказался давать некоторые спектакли, то вся труппа была полностью арестована, — а это происходило тогда, когда арест мог означать чрезвычайные последствия для арестуемых. Большинство других театров давало большое количество пьес, которые были полны внешним революционным энтузиазмом; ни одна из этих пьес, однако, не удержалась на сцене. И когда мы сейчас предприняли некоторые изыскания, чтобы просмотреть, не годится ли что-нибудь для нас, то даже знаменитая пьеса, вроде «Карла IX», оказалась лишенной всякой художественности. Это — официальная риторика. Если часть публики принимала с большим энтузиазмом отдельные куплеты, которые там пелись, или отдельные тирады, то это потому только, что налицо было много революционной страсти; она не зажигалась, благодаря театру, а вокруг чужого и малопривлекательного центра, сама собой, своею силой сливалась в такой огненный клубок. Это служит доказательством того, что не только классы перезрелые, но и классы, которые не обладают достаточным количеством продуманных художественных форм, достаточным количеством образованных в этом отношении художников, не в состоянии сделать весну искусства; пока почва не дает цветов, до тех пор тщетно бумажные цветы привязывать к голым деревьям. Искусство является самочинным и стихийным явлением, оно сопровождает определенный период развития {23} классов. Однако, это не значит, что мы можем стать на точку зрения «laissez faire, laissez passer» (пусть себе идет все своим путем). Нет. Государство обязано и может в известной степени воздействовать на искусство, известным образом его направлять, в особенности государство, которое имеет для этого достаточную культурную мощь. Мы имеем в этом отношении великий пример, на который указывал и Маркс. Помните, что Маркс в резкой форме заявил, что только идиот может не сознавать, какое значение для пролетариата и его будущего строительства имеет античная культура. Маркс чувствовал большое уважение к античному театру. Он знал греческих драматургов наизусть, и правильно, потому что это был самый великий театр, который мы до сих пор имели. Театр этот был велик потому, что он был государственный, потому что он был государственно-воспитательный, потому что он был целиком переполнен тенденциями, которые совпадали с основными тенденциями художественной общественности, вполне созревшей. Мы видим, как этот театр на наших глазах переходит к эпохе перезревания. В той борьбе, которая не прекращалась в античном мире, такой театр давал огромное определяющее направление, в общем, будучи верным тем основным государственно-воспитательным идеям, которые афинская общественность положила в основу всего своего культурного строительства. И как только общественность эта разрушилась, этот театр быстро пошел к упадку. После этого все усилия поддержать этот огромный общественный театр с его амфитеатрами, с его многотысячной {24} публикой, с его общественными широчайшими задачами, делающими из театрального спектакля всенародное торжество, рухнули, и вперед выступила та мещанская драма в маленьком театре с небольшим количеством зрителей, которая вращалась вокруг судеб отдельных лиц, их любви, их денежных интересов и т. д., и которая дала основу повседневному буржуазному театру.

Пролетариат является классом, который имеет бесконечно большие возможности, чем, скажем, афинское свободное гражданство. Как ни широка была демократическая идея этого афинского гражданства, все же она покоилась на рабстве, на колониях, и не могла провозгласить таких широких и высоких идеалов этических, бытовых и политических и т. д., которые несет с собой пролетариат. И все великие учителя и вожди пролетариата отмечали всегда, что культура такая, какой еще никогда не достигало человечество, не только должна расцвесть, но неизбежно расцветет на почве пролетарской борьбы. Тут может быть только вопрос о ток, — вопрос, который трактовал тов. Троцкий, на кой взгляд, не совсем правильно, — будет ли это до наступления социалистического строя, или после наступления социалистического строя? Но даже и во втором случае, если мы быстро добились бы осуществления социалистического строя, и не смогли бы развернуть полностью осуществление культурных пролетарских задач в период острой, прямой борьбы, то и на революционных подходах в известной мере это было бы выполнено.

{25} Культура борющегося пролетариата непременно должна найти, и уже сейчас находит себе отражение в искусстве. Весьма возможно, что если процесс борьбы за социализм замедлится, то пролетарская культура достигнет чрезвычайно высоких форм выражения этой борьбы и приток эти художественные формы будут найдены в период этой борьбы. Например, у нас в СССР мы наблюдаем, как с каждым годом бурным темпом вырастает пролетарская культура, и нет ничего невозможного (если мы будем долго строить социализм одни) в том, что мы будем иметь возможность с каждым годом развивать в нашей стране культурное выражение, в том числе и художественное выражение именно этой борьбы. Мы будем иметь могучую пролетарскую культуру, еще не социалистическую, еще не бесклассовую, а наоборот, глубоко классовую, проникнутую духом борьбы, но тем не менее глубоко выражающую идеологию нашего класса.

Без же сроки роста нашей культуры лишь в слабой мере от нас зависят. Когда Маркс говорил, что сознательность, даже вооруженная государственной властью, есть акушерка, которая помогает рождению нового общества, то мы должны сказать, что плоха та акушерка, которая стремится, чтобы ребенок родился непременно на седьмом месяце. Это не годится, от этого выходят только совершенно искусственные гримасы. Нужно, чтобы цель, поставленная нами, выполнялась полностью, и направление в этом смысле может быть только такое: театр должен сделаться в высоком смысле слова агитационным, (т. е. основной массив {26} театра: мы можем оставить в стороне театр чистого развлечения, как ничтожный придаток) мощным орудием авангарда нашего класса в деле воспитания всей гражданской массы. Но, с другой стороны, он при этом должен сохранить все черты художественности, ибо если он не сохранит этой художественности, если эти наши тенденции не окажутся одетыми в такие эмоциональные одежды, которые им соответствуют и которые должны зреть, как плод во чреве матери, тогда это будет только схема, только такой железный скелет, который должен еще обрасти мясом. Если мы их будем выдвигать, как пункт наибольшего внимания масс, то мы только одного добьемся: на первое время они, само собой разумеется, могут оказать известное влияние своей новизной, соответствуя общему настроению; но затем интерес к ним будет постепенно исчерпываться. Человек, жаждущий от спектакля известного волнения, постановки таких проблем, которые действительно проникают через или помимо его разума в самую глубину его сознания и возбуждают в нем всевозможные страсти и внутренние изменения, предпочтет даже искусство, которое дает это все хотя бы в минимальной степени и, может быть, криво, но под знаком весьма глубокого достижения искусства, — искусству с огромным и правильным содержанием, но в котором все остается в области интеллекта, когда зритель знает, что хотят сказать, хотят дать понять этим что-то хорошее, но в то же самое время знает, что это можно дать и в статье и что в статье это было бы гораздо экономнее и скорее привело бы к результату.

{27} Таким образом, наша цель — создать театр, который был бы в высочайшей мере агитационным и обладал; бы для этого мощным оружием искусства, но такой театр искусственно создать там, где жизнь его сама еще не может дать, нельзя. Создает ли у нас жизнь такой театр? — Создает, но не в достаточном темпе. Однако, если бы наш Наркомпрос и его органы даже не были в известной степени обезоружены недостатком авторитетности его политики, вследствие отсутствия партийной директивы, если бы они не были обезоружены отсутствием достаточных средств, с которыми могли бы подходить к этой задаче, то и тогда, нужно сказать, мы только в малой степени могли бы способствовать ускорению темпа развития.

Две ошибки могли быть на этом пути. Первая ошибка: можно сделать такие выводы, что государство активно не должно совсем вмешиваться в жизнь искусства и что здесь все должно быть предоставлено собственному течению вещей. Эта ошибка была бы чрезвычайно грубой. И другая ошибка — навязывать жизни преждевременно такие незрелые формы художественного выражения, которые не соответствуют истинным современным потребностям. Но это привело бы очень быстро к сознанию того, что этого делать нельзя, и к определенной здоровой реакции в сторону известного отступления.

Вот те крайности, которые ограничивают и будут ограничивать всякую театральную политику. Нужно всегда помнить, что мы можем немножко сокращать сроки, помогать, регулировать; но ясно, что самый {28} лучший садовник только там может действовать, украшая сад, где растительность имеется. Там, где ее нет и приходится втыкать ее в землю, — там этого делать нельзя. У нас имеется здоровый и быстрый рост театральной жизни, который сам по себе ускоряется. Еще большего ускорения можно добиваться, но, все-таки, не нужно придавать активной политике государства того значения, которого она иметь, в виду этих обстоятельств социологического характера, не может.

Что же мы сделали в Наркомпросе за это время для того, чтобы проводить, на мой взгляд, нашу основную линию? В свое время мы с тов. Славянским опубликовали договор между Наркомпросом и ЦК Рабис (который, может быть, не получил достодолжного распространения), где мы устанавливали по тому времени довольно спорную, а сейчас, мне кажется, уже бесспорную истину относительно общих принципов художественной политики. Они заключались в следующем: старое традиционное искусство, обладающее высокохудожественными достижениями, во что бы то ни стало сохранить, направляя его, как можно более тактично, к тому, чтобы оно эту свою высокую форму наполняло новым содержанием, чтобы эти инструменты и эти мастера, умеющие хорошо играть на инструментах, приучились играть нашу музыку. Во-вторых, новое искусство, которое вырастает из недр пролетариата, или из той части мелкобуржуазной интеллигенции, которая пришла к нам со своим своеобразным «комфутством», должно находить поддержку, без потакания, однако, комчванству, и с теми тенденциями, которые {29} осуществил ЦК по отношению к литературе в своей известной резолюции. Наконец, последнее: в отношении театральных форм государство должно быть нейтральным. Государство, как таковое, не может стоять на точке зрения конструктивизма, реализма, натурализма и т. д. На этой точке зрения могут стоять отдельные идеологи; но государство должно прежде всего заботиться о том, чтобы каждая овощь в формальной плоскости, в формальном отношении могла иметь возможность расти. Никто не может точно предсказать, отбросивши всякое субъективное пристрастие, засохнет данное растение, или вырастет в дерево. Между тем здесь нужна объективность.

Вот эти три основных линии: сохранение и тактическое продвижение старых художников и старых художественных учреждений к выполнению нынешних художественных задач, посильная помощь новым театрам, и благожелательный нейтралитет по отношению ко всякому добросовестному художественному усилию, в каких бы формах оно не старалось выразить новое содержание. Для сохранения старых театров с богатыми традициями мы делали, в сущности, чрезвычайно мало. В первые годы заработок нашего артиста равнялся 18 % того, что мы назначили ему, а мы назначили, приблизительно, 1/4 того, что он получал до войны. Зданий мы не отапливали, так что в опере оркестранты сидели в шубах, а из труб валил пар. Это продолжалось несколько лет, причем ни разу не случалось, чтобы к 8 часам занавес не поднялся хотя бы в одном академическом театре. Это показывает {30} колоссальную живучесть и огромное желание работать артистов академических театров. Это был настолько налаженный аппарат, он проявил такую живучесть, что смог в этой обстановке жить. Мне скажут: ну, а новые театры ведь тоже жили? Во-первых, они возникали и упразднялись. Таких театров, которые возникли бы в первые годы революции и существовали бы до сих пор, на было. Их не было не потому, что мы хуже помогали им, а потому, что они были менее устойчивы. Наконец, нельзя же забывать, что тут мы имеем дело с энтузиастами, с людьми, которых поддерживал революционный порыв, которого не было у работников актеатров, лучшие элементы которых только постепенно начали вникать в то, что несет с собою революция.

Непосредственно государство помогало новым театрам еще меньше, чем старым; нам не позволяли им помогать. Я лично несколько раз вносил в Совнарком предложение, что нужно давать известную сумму не только на содержание традиционных театров, но что нужно организовать значительную помощь и новым театрам. Мне отвечали, что государство настолько бедно (центральный бюджет), что мы можем взять к себе на лодку среди общего культурного потопа, где тонут старые ценности, лишь самые ценные старые театры, а об остальных, если они выживут, мы позаботимся в свое время. Поддержку для новых ищите у советов, у профсоюзов, там, где новая общественность проявляется: государство этого не в силах сделать.

Впрочем, если вычислить, сколько получали государственные {31} театры и какие услуги оказывались революционным театрам различными организациями, то окажется, что помощь эта не меньше, чем та, какую получали актеатры.

Мы должны были не только сохранить театры, но и завоевать самих артистов морально. Артист смотрел букой. Огромное большинство актеров, привыкших к старой публике, понизившихся в бытовых условиях, испытавших революцию, как крах личного комфорта, актеров, которым приходилось ездить бог знает куда, чтобы получить фунт масла или муки, — с какой стати они восхитились бы этим переворотом? И мы стояли под угрозой, что под давлением извне театры распадутся. Между тем, мы имели минимум бегства за границу, а таких, которые потрясли бы театр, не было совсем. Я считаю это результатом правильной политики Наркомпроса. Они видели, что мы их ценим, считаем полезными, признаем за ними будущее, относимся к ним по-товарищески. Та программа, которую Владимир Ильич ставил по отношению к спецам, была в отношении театра выполнена Наркомпросом полностью, и мы можем сказать, что с месяца на месяц, с года на год, мы завоевывали симпатии этих специалистов. Только ли путем уступок, не настаивая на новом репертуаре и т. д.? Вовсе нет. Когда прошли наиболее тяжелые времена, в которых и репертуара-то не было, или он являлся лишь в форме агитки, и стал появляться новый репертуар — академические театры начали воспринимать его, и с каждым годом все больше и больше.

{32} Я не буду перечислять все пьесы (приблизительно 20 – 25) нового репертуара, которые прошли по академическим театрам Москвы и Ленинграда. Вы знаете, что многие из них шли с большим успехом. Процесс этот идет вперед. В отношении оперы продвижения мало, но сам театр делает все зависящее от него, чтобы сдвинуться с места. Я мог бы прочесть длинный лист заказов, но заказы эти выполнены неудовлетворительно. Я этим не хочу сказать, что академические театры целиком и охотно пошли по этой линии. Но сопротивления всего театрального массива не было. Мы имеем сейчас гибкий инструмент, на котором можно играть нашу музыку, — поскольку мы ее даем. Вот мы принесли «Ивана-солдата». Не скажу, что это перл, что он стоит рядом с музыкой Глинки, но его добросовестным образом играют. Актеры не виноваты, что это плоховатая музыка и что сюжет слаб. Мы ничего другого ведь не дали. Старые композиторы, как и старые мастера-драматурги, не проникнуты соком революции. Мы проявляем величайшую несправедливость, когда подходим к певцу, к артисту и говорим ему: «сыграйте нам революционную вещь». Он в праве ответить: «положите мне на пюпитр эту революционную вещь, — я сыграю». Мы ничего не даем, а обвиняем его в нежелании проникнуться революционным духом, в нежелании исполнять революционный репертуар. Это я говорю относительно оперы. В драме дело обстоит по иному. Тут есть серьезные достижения. Репертуар драматический легче создается. Когда тов. Филиппов подсчитал, сколько в год появлялось пьес {33} до революции, которые удерживались на сцене в течение нескольких лет, то оказывается, что каждый год у нас сейчас дается таких пьес больше, чем тогда. Наша драматургическая продукция довольно велика.

Если спросить, почему тогда не испытывался репертуарный голод, то можно ответить только одно — потому что тогда был в запасе старый репертуар. Он и сейчас имеется, но он мало созвучен с настроением нашей эпохи, и мы его допускаем не так охотно. Мы ведь говорим сейчас именно о новом репертуаре. Новый репертуар нужно накопить. В особенности, этот вопрос остро стоит для провинции, где требуется не менее 40 постановок в год.

Академические театры наши проявили гибкость и умение идти навстречу потребностям зрителя. Возьмите Малый театр и пьесу «Лево руля». Пьеса не только революционная, но написанная в совершенно непривычной для театра манере, а он так хорошо провел ее, что вся, даже враждебная критика подтвердила, что это сыграно очень хорошо. В «Любови Яровой» Малый театр окончательно доказал свое умение ставить новый репертуар. Конечно, не все идут в ногу. Есть театры, которые идут быстро вперед, а есть отстающие. Я говорю в общем.

Сейчас я еще остановлюсь на некоторых сторонах в работе академических театров, прежде чем перейти к выводам. Во-первых: в прошлом году было установлено, что три миллиона билетов распространены через профсоюзы. Для Ленинграда процент рабочих от станка дает при этом чрезвычайно благоприятные {34} цифры. В Москве в этом отношении есть некоторые шероховатости. Здесь большую посещаемость дают служащие, но все же и посещаемость рабочих стоит не на заднем плане. Интерес рабочих к театру чрезвычайно велик. По Ленинграду, при высокой посещаемости рабочими от станка, оказывается, что театры удовлетворяют лишь на 25 % заявки рабочего населения Ленинграда.

Очень характерны также некоторые проявления внутреннего распорядка жизни театра. Хозяйство театра шло все время вперед. Мы фактически (кроме оперных театров, и за исключением Камерного Еврейского) видим, что все театры живут на хозрасчете без дефицита и не нуждаются в помощи. Изменилась политика зарплаты. Хоровые, оркестровые массы, театральные рабочие поднялись к границам довоенного уровня. Первачи получают 50 % того, что получали раньше. Тут мы видим серьезную демократизацию всего театрального строя. К этому нужно еще прибавить, что академические театры проделали огромную работу своими силами по спасению и улучшению своих зданий, оборудованию и проверке своего инвентаря. Тут работа проделана огромнейшая, и благодаря этой работе театров, несмотря на сильную разруху, которая имеется и сейчас по важнейшим ветвям нашего хозяйства, хозяйство наших театров является в настоящее время почти цветущим.

Теперь позволю себе перейти к нашему театральному репертуару. Это основное условие для движения театра нам навстречу. Существует ли репертуарный {35} голод? Я уже сказал, что продукция у нас довольно высока. Мы получали и получаем сотни пьес; были, конечно, и слабые пьесы, но были и хорошие. Но не задерживаются ли пьесы по пути? Не задерживал ли их Репертком? Нет ли здесь его вины? Я думаю, что в некотором отношении вина Реперткома есть. Мы слышим сплошной плач, даже наши театры, как театр Революции — и тот плачет. Постоянная задержка, замедляющая постановки, придирчивость, поправка здесь, поправка там. Раз разрешенная пьеса на последней репетиции опять проверяется и запрещается не потому, что Репертком видит, что текст изменен, а поправляет опять тот текст, на котором стоит уже его печать и разрешение.

Реперткому нужно ослабить свою требовательность, надо, чтобы сами театры, а также и руководители театра несли ответственность за выбор пьес. Нельзя же, чтобы Репертком только один отвечал за все; нужно игольное ушко Реперткома, через которое пролезает верблюд-пьеса, сделать пошире.

Некоторые говорят, что дозволенные нашим Реперткомом пьесы не принимаются иногда самими театрами. Может быть, это и есть. С полной уверенностью я этого сказать не могу, но может быть. Конечно, ни один театр не скажет: «мы не хотим принять вашу пьесу, потому что находим, что она революционна». Лояльный театр скажет: «мы ее не принимаем потому, что она не художественна». Театры могут кривить душой при этом. Но, во-первых, мы не можем от наших драматургов требовать только шедевров. Мы не можем {36} насытить нашу потребность шедеврами, мы должны идти навстречу и нашим молодым Драматургам и должны поддержать даже юношеские, м. б. не вполне зрелые произведения. Между тем, когда мы театру предлагаем какую-нибудь революционную пьесу, то театр всегда может сказать, это эта пьеса не по плечу-де нашей труппе, что у нас нет привычки к такой пьесе, что мы не можем сладить с этой вещью. Тут я забегу немного вперед к докладу тов. Мальцева и скажу, что нужен какой-то арбитраж. Может быть, этот арбитраж нужно установить путем совместных заседаний Главреперткома и ГУСа, куда может автор апеллировать с тем, что вот такой-то театр отверг такую-то мою пьесу, как нехудожественную — судите нас. Ко мне часто апеллируют авторы пьес, которые театр почему-либо отвергает. Бывают случаи, когда пьесы эти действительно плохи, но бывают случаи крайне сомнительные. Я знаю одну пьесу старого драматурга и мастера, и вот один театр отверг эту пьесу по художественным мотивам. Но я имею подозрение, что театр этот отверг пьесу потому, что она антирелигиозна. Вам будет предложено тов. Мальцевым создавать художественные советы в отдельных театрах с вовлечением в них представителей общественности. В Ленинграде уже создали такой совет, но там это слишком широкая организация, которая даже затормозила работу театра. Нужно, чтобы совет был невелик, и ему нужно придать не решающий, а совещательный характер. В эти художественные советы должны войти, кроме своих людей театра и приглашенных {37} театром людей, также и командированные, по крайней мере, такими крупнейшими организациями, как Наркомпрос партия и ВЦСПС, товарищи.

Чего я жду от этих художественных советов, хотя бы совещательных? Ими будет проветрено то, что еще затхло в театре. Общественность будет иметь там глаз, общественность будет следить за тем, правильно ли идет работа по выбору репертуара, не отвергаются ли хорошие пьесы, как все это режиссерски разрабатывается и т. д. Я думаю, что эта мера является необходимой.

Наши театры — я говорю, главным образом, об академических, но это относится и к высокохудожественно подготовленным новым театрам, — представляют из себя большую художественную ценность в смысле формальном и могут быть превращены в сильные орудия художественной агитации. Такая полезность их работы в настоящее время уже признается высоко авторитетными органами. Вот, например, очень короткое постановление Госплана, самое последнее, недавнее, которое Госплан средактировал как проект резолюции СНК: «за последние два года необходимо констатировать ряд достижений финансово-хозяйственного, идеологически-культурного порядка в жизни гостеатров Республики»… В настоящее время уже органы правительства отмечают такое продвижение, но надо спросить, насколько театр и его достижения доступны населению, подлинной нашей публике, которая все еще является бедной публикой. Здесь перед нами встает экономический вопрос, о котором тов. Мальцев будет {38} говорить подробно. Я хочу об этом, сказать лишь коротко. Несомненно, что нужно всемерно бороться против рассматривания театров, как доходной статьи, в смысле, например, выколачивания аренды (это делается и по отношению к такому полезному театру, как театр МГСПС со стороны Моссовета) — громадной удушающей аренды, или всех этих многочисленных налогов, которые сваливаются на театр большим бременем. Академические театры как раз менее других заинтересованы в этом.

Второе — очень важно в некоторых отношениях дотации повысить, но дотации должны преследовать определенную цель. Я не могу сказать чтобы нам вообще наши теперешние «госстипендии» повысили, Наркомпрос в этот год входит с такой же суммой, какая была и в прошлом году; но в связи с решением Госплана, которое гласит, что, при таком культурном уровне и такой полезности театра, надо перейти к мерам их популяризации, приходится сказать, что правильная политика всевозможных поездок, организации филиалов, политика закупки целых спектаклей материально немощными организациями, например, комсомольскими или пролетстуденческими, должна войти в круг наших забот. Когда мы будем на это иметь некоторую целевую дотацию, мы, разумеется, сможем в значительной степени еще одно давление оказывать на театры, патронируя, премируя те пьесы, которые мы находим особенно социально полезными, содействуя их популяризации среди организованных зрителей.

{39} Теперь позвольте мне сказать несколько слов о провинциальной театре. Конечно, провинциальному театру бесконечно труднее. И то, относительно очень высокое продвижение и художественное, и идеологическое, которое мы имеем в столицах, конечно, слабо отражается в провинции; но не нужно здесь преувеличивать. За последнее время я довольно много ездил по РСФСР и заметил колоссальный сдвиг. Почти весь репертуар столичный, который нами отмечен как положительный, отражен в провинции; положение актеров стало лучше, и в правовом, и в материальном отношении, и готовность играть наши вещи стала больше. Но вся беда заключается в том, что у них настолько бедный репертуар, им нужно такое огромное количество пьес, что если бы они могли весь столичный репертуар перенести к себе, то они должны были бы давать еще множество дополнительных пьес, весьма сомнительных и в художественном, и в идеологическом отношениях.

Это усугубляется тем обстоятельством, что многие наши столичные пьесы рассчитаны на большую роскошь постановки, на большое количество действующих лиц и репетиций, на большой подготовительный период; а они должны готовиться в 3 дня с ничтожными средствами, и вынуждены отказываться от таких пьес. Здесь должны быть приняты меры, в смысле направления внимания на провинцию, на изготовление пьес более скромных по постановке и вообще меры всемерного облегчения положения провинциальных театров.

Организация, как мы выражаемся, актерской общественности — вопрос трудный. Я думаю, что она растет {40} понемножку. Мы можем наше содействие оказывать, но это одно из таких явлений, которому трудно в государственном порядке дать большой толчок. Но подготовка нового актера — это в значительной степени государственное мероприятие. Я был поражен вчера, когда прочел в одной немецкой с.‑д. газете такое предостережение: в Германии католическая партия устремилась теперь к тому, чтобы всем культурным фронтом наступать на народное просвещение, и она имеет большие успехи. В газете приведена цитата из проповеди одного выдающегося вождя центра и вместе с тем проповедника г. Мюнхена, который сказал: «мы почти готовы от многого отказаться, лишь бы школа была в наших руках, это самое главное, потому что школа — это завтрашний день». Это чуть-чуть идеалистически преувеличено именно потому, что они католики, но они все же бьют хорошо и практически правильно наметили цель. Каково будет «завтра» актера, тоже зависит в значительной мере от того, как поставлена школа, а она поставлена скверно, потому что она низшая школа. Если у нас вообще профессиональное образование «низшее», то образование художественное самое низшее, а театральное в особенности в забросе. И здесь, несомненно, нужно указание партийного совещания, что на это нужно обратить сугубое внимание. Этот недочет, может быть, отчасти и вина Наркомпроса, но больше его беда, чем вина.

Таким образом, товарищи, я думаю, что в результате нашего совещания мы одобрим, в общем, ту политику, которую мы до сих пор вели, но впредь будем {41} нашу помощь театрам распределять более равномерно и более целесообразно, не делая какой-то исключительной разницы между старым и новым театром, а оказывая финансовую помощь этим театрам и предпринимая ряд других мер, которые продвинут их к массам, сообразуясь только с их достоинствами и с ни пользой для нас. Мы будем следить за тем, чтобы тот репертуар, который теперь нарождается (может быть, мы найдем меры к ускорению его нарождения) на сцену проникал беспрепятственно.

Очень важно, чтобы общая политическая линия наша была подтверждена и сделалась единой, чтобы было как можно меньше разногласий и всякой суеты вокруг театра, чтобы было организованное давление всей вашей общественности на него. При этих условиях, я надеюсь, мы добьемся дальнейших успехов. Этих успехов мы ждем не в области формальных и художественных достижений; здесь мы дошли до большого предела и не здесь у нас болит. Главным образом, мы должны добиться продвижения театров в смысле их идеологии, в смысле современности их репертуара.

# **{****43}** В. Г. Кнорин Основные задачи в области руководства художественно-театральной работой

{45} Проект постановления по нашим докладам был роздан. В нем намечены основные вопросы, которых я должен коснуться в моем докладе. Часть из этих вопросов была охвачена уже в докладе тов. Луначарского, с которым у меня нет мало-мальски серьезных разногласий. Я же считаю необходимым в своем докладе особо подчеркнуть некоторые моменты, которые, мне кажется, при обсуждении могут иметь более или менее серьезное значение. Колоссальнейший рост интереса самых широких масс трудящихся к вопросам театра, чрезвычайная острота вопросов театрального репертуара, театральных постановок за истекший год стоят в теснейшей связи с общим ростом экономики и культуры нашей страны и только в этой связи, мне кажется, можно наметить и те дальнейшие задачи, которые стоят перед нами в области театрального строительства.

В чем заключалась основная задача советского театра за истекшие годы?

{46} Мне кажется, что этот период нашей театральной жизни можно было бы назвать охранительно-экспериментальным периодом. Одной из важнейших задач, которые перед нами стояли в этот период, была задача поднятия широких касс трудящихся до уровня, когда им становятся доступными все формы культурной жизни. Мы во всей нашей политической работе шли по этой линии. Через все формы организации политической активности масс мы подняли к широкой культурной жизни громаднейшие слои рабочих и крестьян. Через нашу работу по ликвидации неграмотности мы сделали доступной широким массам трудящихся книгу и вместе с тем театр и все достижения современной культурной жизни. Мы создали нового зрителя, нового театрала вместо старого, который в значительной части выбыл из строя и не является теперь основным посетителем нашего театра. Это крупная задача, крупный вопрос, который был решен нами.

Вторая задача заключалась в том, чтобы сохранить все ценнейшие достижения старой театральной культуры, как и другие достижения культуры для того, чтобы использовать весь этот колоссальнейший опыт и материальную базу, которую имел старый театр, созданный в эпоху власти буржуазии, в эпоху господства старых, низвергнутых ныне господствующих классов, для нашего дальнейшего театрального строительства на путях социалистических.

И третья задача, — на основе завоевания власти рабочим классом, на основе перехода культурной жизни {47} страны под руководство рабочего класса, экспериментировать новый советский социалистический театр, дать возможность первым росткам, первым опытам проявиться, показать себя и расти рядом со старым театром, дать возможность рядом с сохранением старых театров строиться новому советскому социалистическому театру, театру, ориентирующемуся в первую очередь на нового зрителя, на зрителя-пролетария, на зрителя-крестьянина, на новую коммунистическую интеллигенцию, дать этому новому театру возможность показать себя, дать экспериментаторский опыт новому театру. Мне кажется, что в этом заключалась основная задача в первый период нашего культурного строительства.

Что же теперь изменилось?

Материальное положение рабочего класса поднялось.

Общий экономический уровень нашей страны неимоверно возрос. Вместе с тем колоссально выросли культурные потребности широких масс. Вместе с тем появился целый ряд новых потребностей у рабочих и крестьян, потребностей, которые должны быть удовлетворены и к удовлетворению которых мы должны подойти. На первой очереди стояла литература, которая, прежде всего, могла бы и должна была приспособиться к новым потребностям, к новому культурному читателю. Поэтому естественно, что партия в первую очередь обратила внимание на художественную литературу. Поэтому естественно, что все наше внимание было направлено на создание нашей советской, пролетарской литературы. В этой области мы уже имеем успехи, В связи с ростом культурности страны вполне {48} естественно, что в этом году, наряду с литературой, крупнейшее место стал занимать театр. Мне недавно приходилось говорить на совещании художников, которое было созвано при Агитпропе ЦК. Я должен был собравшимся художникам сказать, что к вопросам изобразительного искусства и в этом году мы не могли отнестись с вниманием, которое они заслуживают. Товарищам-художникам я должен был сказать, что мы должны соблюдать некоторую очередность, что они имеют все основания выставлять свои требования, но пока еще в этом году, а может быть и в будущей, им не придется претендовать на широкое внимание, что они должны еще ждать, пока дойдет до них очередь. Мы должны были сказать художникам, что они еще переживают период, когда их работа не будет в центре широкого общественного внимания. Так мы и сказали. Театр может сказать, что в этом году он был уже в центре широкого общественного вникания, что каждая новая вещь, каждая новая постановка встречалась широкими массами рабочих и крестьян и членами нашей партии с самым широким интересам. Не только печать, как «Правда», «Известия» и многочисленные театральные журналы, но и многочисленные собрания, особенно же комсомольских и профессиональных организаций, уделяли очень и очень много внимания вопросам театра за истекший год. На этой основе возросшей широкой активности масс, возросшего интереса к вопросам театра и театральной политики, мы сейчас должны ставить вопрос о нашей театральной политике.

{49} В чем заключаются зги задачи? Основная задача, это — строительство новой социалистической культуры. Культурная революция стоит в порядке дня, и в план культурной революции, в план строительства новой социалистической культуры театр должен войти одним из звеньев.

Как же должно идти строительство советского театра?

Предыдущий период был периодом охранительно-экспериментальным. Предстоящий период является таким, когда мы должны ставить вопрос о реконструкции, социальной реконструкции театра. Социальная природа театра, театр внутри себя должен меняться в сторону пролетарскую, социалистическую. Это и есть основная важнейшая задача, которая стоит перед нами.

В этой связи стоит вопрос, можем ли мы ставить вопрос об отрицании старого театра, можем ли мы говорить о ликвидации старого академического театра, имеющего свои социальные навыки, связанного с прошлыми старыми господствующими классами, или мы по-иному должны поставить нашу задачу. Ряд товарищей говорят, что старый театр связан со старым господствующим классом и вместе с этим классом он должен умереть. Они говорят, что рядом с этим старым театром на новом пустом месте должен вырасти новый театр пролетарский. Мы эту точку зрения не поддерживаем.

Завоевавши власть, взявши в руки всю материальную базу старой культуры, рабочий класс строит новую социалистическую культуру. Не путем отрицания {50} старой культуры, не путем строительства рядом с ней пролетарской культуры, а путем изменения социальной структуры этой культуры, путем обращения всех действительных реальных достижений прежней эпохи в пользу пролетариата и идущих за ним трудящихся масс, мы строим и будем строить новую социалистическую культуру.

Могли ли мы в первые годы революции требовать, чтобы театры (МХАТ, Камерный, Большой и Малый и т. д.) стали бы пролетарскими театрами, стали бы по своему репертуару театрами, отражающими новую современность, новый быт, новые условия жизни нашей страны? Мне кажется, мы такой задачи перед театрами ставить не могли. Эта постановка с нашей стороны была бы ребяческой, потому что этого нового быта еще не было. Внутренний быт нашей страны перестраивается замедленным темпом и, взявши политическую власть, мы все же не сразу создали условия для внутреннего социального переустройства театра, — чтобы театр стал театром не буржуазным, а социалистическим. Но теперь мы создаем условия, чтобы рядом с дореволюционными театрами создать театр с пролетарским социальным знаком. Мы уже создали театр революционного плаката, создали театр с новыми более серьезными социальными задачами. Пока он еще недостаточно силен, но он уже есть. Одной из задач, которая стояла перед нами в прошлый период, было развитие социально-экспериментального театра, идущего целиком по пути социалистическому или пытающегося идти по пути социалистическому. {51} В течение первых лет задача этого театра была в большей части экспериментальная. Это был и есть настоящий экспериментальный, новый советский экспериментальный театр. Развиваясь, он и стал серьезным и крупным художественным центром. Я в данном случае говорю о театре Революции, о театре МГСПС и ряде тому подобных театров. Мне бы не нужно было здесь это особо оговаривать, но тем не менее я считаю необходимым сказать, что если я какой-либо из этих театров и не называю, то не потому, что мы недооцениваем роль и значение этих театров: их политическая роль совершенно ясна, их политическое значение чрезвычайно высоко и ценно. Вместе с тем эти театры к настоящему времени превратились в серьезные художественные театры, их художественная ценность возрастает с каждым днем, мы имеем все основания думать, что в дальнейшем она будет еще возрастать. Однако, попутно нужно решить вот какой вопрос. Способен ли старый театр, — театр, который мы называем академическим, способен ли он развиваться в сторону удовлетворения потребностей трудящихся масс. Если мы этот вопрос решим отрицательно, то перед нами должен стать вопрос о том, чтобы самым решительным образом изменить ту линию, которая велась до сих пор, самым решительным образом отказаться от поддержки этого театра и сосредоточить все, исключительно все внимание на театре, созданном революцией, на театре, который до сих пор был экспериментальным. Я считаю, что такая постановка вопроса была бы неверна и неправильна. Конечно, всякая культура {52} есть культура господствующего класса. Интересы старой эпохи создали старый театр. Мы, взявши государственную власть в свои руки, создали условия, при которых этот театр, чрезвычайно богатый и культурный, мог из своего старого накопления создать другой театр, с другим социальным знаком, удовлетворяющий потребностям рабочего класса. Нарождающаяся новая культура, новый зритель, новый быт — это как раз те условия, при которых театр может и должен вступить на новый путь. Конечно, тут мы должны пережить некоторый социальный кризис театра; он уже есть налицо. Театры должны быстрее перестроиться, чтобы не склоняться к упадочному театру, какой мы имеем в западноевропейских странах. Берет ли наш театр линию на западноевропейский театр? Берет ли наш театр линию на удовлетворение нашего современного советского зрителя, ставит ли он вопрос о том, чтобы идти по пути отражения нового быта? Я с большим удовлетворением прочел речь Станиславского на театральном совещании при Наркомпросе, где он с большой яркостью подчеркнул упадочность западноевропейского театра, где он с большой яркостью, свойственной ему, подчеркнул, что путь нашего театра — новый путь, а не путь упадочного европейского театра. Это очень важно. Это заявление дает право говорить о возможности продвижения вперед всего театрального фронта.

Старый театр, старый зритель — это мелкая буржуазная интеллигенция. Эта мелкая буржуазия в настоящее время — продолжатель традиций старого, {53} предъявляющий театру те же потребности, что предъявляли и старому театру. Это — часть городской интеллигенции и мелкая буржуазия. Этот зритель будет и впредь защищать старые позиции театра. Он стоит на старых позициях, и всякое продвижение вперед есть продвижение против и в сторону от этого зрителя. Но наряду с ним имеется новый зритель, который предъявляет театру новые требования, который приходит с этими требованиями, который более активен и организован, и тут же в зрительном зале мы видим классовую борьбу нового зрителя с осколками старого зрителя, который остается на старой театральной позиции и тянет театры назад, Кто растет сейчас? Новый или старый зритель? Кто более активен из них? Мы должны сказать, что наш новый зритель гораздо активнее, в его руках и печать, и общественное мнение, и он давит, он предъявляет театру новые требования. И может ли какой бы то ни было театр устоять сейчас перед напором нового зрителя на старых театральных позициях?

Это есть второе обстоятельство, которое дает нам прямое указание, прямую и наиболее серьезную гарантию, что театр может и будет развиваться в сторону удовлетворения растущих потребностей рабочего класса и будет отражать новый быт.

В-третьих — усиления внимания наших государственных органов и партии к театральной политике.

Может ли сейчас какая-либо форма общественности оставаться вне нашего влияния? Сейчас этого не может быть, Не может быть такой формы общественности, {54} влияющей на широкие массы и открыто действующей, которая бы могла ускользнуть от нашего внимания. Это обстоятельство дает определенный толчок театральной жизни и двигает ее в сторону современности.

Почему мы имели в истекшем году такую чрезвычайно большую активность в вопросах театра? Если бы наш театр оставался целиком на старых позициях, оставался тем, чем был в начале революции и даже в конце 1914 – 15 гг., то вряд ли мы имели бы такие споры, какие имеем сейчас, вряд ли тогда вопросы театра стояли бы так остро, как стоят сейчас.

Все дело в том, что мы имеем определенный сдвиг в нашей театральной жизни. Если бы этот сдвиг был достаточно удовлетворяющим массу новых зрителей, тогда бы оставалось только раскланяться перед театром и больше ничего. Дело в том, что этот сдвиг не удовлетворяет нового зрителя. За эти годы наш новый зритель ушел дальше тех явлений, которые отражаются театром. Этот сдвиг есть серьезнейший сдвиг, но он недостаточный для нас, недостаточен для нового зрителя, недостаточен для нашей партии, недостаточен для нашей новой общественности, организованной в профсоюзы и в другие организации. Вот в этом противоречие, вытекающее из недостаточно быстрого приспособления, из недостаточно быстрого роста советского театра, из этого противоречия вытекает вся острота вопроса.

Мне кажется, что та постановка, которую я сейчас сделал, доказывает, что мы не должны отмахнуться {55} от старого театра, не должны плевать на старый театр. Этот старый театр есть театр, способный к развитию, в некоторых звеньях более быстро, в некоторых звеньях чрезвычайно медленно, зигзагами, с некоторыми отступлениями, вытекающими из той общей обстановки, в которой мы сейчас находимся. Что сейчас будет мешать развитию этого театра в нашей стране? Какая социальная сила? Есть у нас такая социальная сила? Безусловно есть. Театр будет и впредь находиться, наряду с нашим давлением, под давлением мелкобуржуазных элементов, под давлением мелкобуржуазной интеллигенции. В театре будет происходит классовая борьба, борьба между мелкой буржуазией, выразителем которой является наш городской нэпман (социальная база под этими мелкобуржуазными и буржуазными тенденциями есть) и нашим влиянием, растущей активностью рабочего класса. Поэтому, поскольку театр является формой сильно действующей, поскольку театр опирается на старую материальную базу, на старые ценности старой культуры, на старый актерский и режиссерский состав в театре, на театральном фронте мы будем иметь ожесточенную и серьезную борьбу по основным вопросам культуры, по основным вопросам быта. Из этого мы исходим, когда расцениваем те или другие явления в театральной жизни. Сдвиг есть. Этот сдвиг еще недостаточен. Большой быстроте этого сдвига в сильной мере мешает то обстоятельство, что вокруг театра, как наиболее уязвимого места, происходит серьезнейшая борьба, и эта серьезнейшая борьба будет происходить {56} и впредь. Мы имеем все данные и гарантии к тому, что наше влияние, влияние новых социальных слоев, влияние трудящихся масс будет возрастать с каждым днем, вместе с этим мы будем иметь картину постепенного движения театра вперед, к удовлетворению тех потребностей и требований, которые мы предъявляем к театру, причем в одних театрах это продвижение будет более быстрым, в других более медленным, одни будут отставать, легче будут поддаваться влиянию социально-враждебных нам групп. Но отстающие должны подвергнуться серьезному подстегиванию.

В этих условиях, мне кажется, что было бы чрезвычайно вредно и ошибочно ставить вопрос о том, что мы можем опираться только на какую-нибудь отдельную группу театров. Наши основные театры являются государственными театрами. Эти театры развиваются в обстановке роста широкой рабочей общественности, в условиях диктатуры пролетариата, госсубсидий, при наличии Главреперткома и всех других видов нашего воздействия на него, плюс — новый зритель, плюс советская печать, единственная печать, которая расценивает постановки, которая влияет на театр, пока еще сравнительно плохо (пока еще печать сравнительно мало уделяет внимания вопросам театра и недостаточно серьезно подходит к ним), плюс еще растущий новый быт, новые взаимоотношения между людьми, новая культура. Мне кажется, что это есть все факторы серьезнейшего влияния на театр, которые заставляют шаг за шагом отступать, сдвинуться {57} со старых позиций на новые. Это, конечно, путь медлительный, реформистский для театра. Внутренняя переформация старого театра, установившегося, имеющего свои традиции, может происходить только медленно, но она происходит. Она происходит и будет происходить тем быстрее, чем сильнее и художественно выше будут стоять новые театры. Отсюда задача всемерной поддержки новых театров.

Несколько примеров. Как-то странно случилось, что Малый театр, на который несколько лет тому назад многие махнули рукой — мол, реакционный театр, ставит Островского — за последние месяцы стал центром нашего внимания из-за постановки «Любовь Яровая». И тем, кто считает, что «Любовь Яровая» случайность, я хочу сказать: давайте посмотрим репертуар Малого театра за последние 3‑4 года. И вы увидите, что «Любовь Яровая» не случайность в Малом театре, и это нас особенно радует. Если бы она была случайностью, наплевать на нее. Но если это не случайный спектакль, если это итог серьезного длительного развития театра, это имеет гораздо большее значение для нашего совещания. «Железная стена», «Загмук», «Иван Козырь», «Аракчеевщина», «Лево руля» — целый этап развития влево, а потом «Любовь Яровая». Это указывает нам на то, что один из самых старых, консервативных театров оказался способным развиться в нашу сторону, дать такую постановку, как «Любовь Яровая». А может быть и это не случайно, что самый старый, самый консервативный театр сделал такой прыжок. Он от задач, выставленных за последнее десятилетие {58} в театральной жизни буржуазией в ее последний этап был дальше других театров. Мне кажется, что именно потоку впереди оказался Малый театр. Присмотримся к другим театрам. Больше всего недовольства вызывает МХАТ. Возьмите «Горячее сердце». Когда я смотрел эту вещь, я удивлялся — разве Островский так писал? Потом должен был сверить с Островским, оказывается, что Островский немножко по-иному писал. Новые веяния, то новое, что внесено нами так или иначе в чрезвычайно минимальных дозах, включено уже в постановку Островского.

Возьмите пьесу «У врат царства». Когда пригласили, кажется, членов сессии ВЦИК на пьесу «У врат царства», то я удивлялся: как это так, у нас в машем театре можно ставить реакционнейшую из реакционнейших вещей — Гамсуна «У врат царства», а когда мы увидели пьесу, то должны были сказать, что от гамсуновской трактовки почти что ничего не осталось. Если мы возьмем целый ряд других постановок, то увидим ту же картину. Возьмите во МХАТ II «Дело» или «Блоху». Я не хочу переоценивать достижения этого театра, но отбросить совершенно и говорить, что никакого сдвига нет, что за эти годы МХАТ II, несмотря на целый ряд вещей, о которых здесь некоторые товарищи будут говорить, что во МХАТ II никакого движения воды нет, что все осталось по-старому — нельзя, это будет неверно (Голос с места: движение назад). Движение назад — это тоже неверно. В чем заключается движение назад? Разве вы здесь видите приспособление к старым вкусам? {59} Этого здесь нет, и этого вы здесь не видите. Здесь есть шаги, чрезвычайно неуверенные, зачастую ошибочные, но все эти шаги идут по одной линии: так или иначе учесть потребности нового зрителя, так или иначе приспособиться к ним. Конечно, во МХАТ II это делается с чрезвычайно большими трудностями, еле заметны эти шаги, но они есть. В МХАТ I они значительно больше. В целом ряде других театров они значительно медленнее, а в Малом театре прыжок уже достаточно большой. Поскольку говорят о «Днях Турбиных», я должен заявить, что я не являлся, как известно, сторонником постановки «Дней Турбиных», но возьмите вы «Дни Турбиных» в плоскости МХАТ I, и вы увидите, что это есть разрыв со многими традициями старого театра. Конечно, мы против «Дней Турбиных». Ми даже в открытой критике здорово высекли МХАТ I за «Дни Турбиных», но тут, на нашем совещании, не учитывать этого нельзя.

Конечно, от всех этих сдвигов и сдвижков до социалистического театра дистанция огромного размера, — может быть, некоторые из них развалятся, не успевши стать социалистическими, но в нашем большом плане этих сдвижков не учитывать нельзя. В этой связи я хочу выступить против одной теории, которая у нас за последнее время имеет некоторое распространение, — против теории «кулака». Какого кулака? Конечно, не деревенского кулака. Некоторые товарищи сейчас придерживаются такого мнения, что нужно из целого ряда театров собрать все социально и художественно {60} лучшее в один кулан, создать театр и противопоставить его старым театрам. Я считаю, что эта теория наивреднейшая, какая только может быть. Это значит, все старые театры и тот же МХАТ I, МХАТ II и другие оставить в том же состоянии, в каком они сейчас находятся, отрезать им путь дальнейшего развития в сторону современности и создать для себя один экспериментальный, может быть, и хороший театр. Это значит отказаться от попыток социалистического воспитания масс. Поэтому эта теория является в настоящее время самой вредной. Мы от таких теорий должны отказаться.

Я должен также самым решительным образом высказаться и против провоцирования небольших левых группочек к преждевременным выступлениям. Это чрезвычайно вредно для нашей театральной жизни. Конечно, мы не можем высказаться против того, чтобы в определенном театре определенная группа не восставала, не выступала с левыми платформами и т. д., но санкционировать подобные выступления мы сможем только в том случае, если эта группа представляет что-нибудь более или менее значительное и серьезное в театре и монет взять театр в руки и повести его за собой, — а не тогда, когда небольшую группу провоцируют на такое выступление, на такой путь, после которого эта группа должна уйти из театра. Это не в наших интересах, мы такой линии в настоящее время поддержать не можем.

Товарищи, я прочитаю одну цитату из докладной записки ВЦСПС. Там говорится так: «Роль академических {61} театров — экспериментально-инструктивная и педагогическая (консультативная) для всех советских театров, по вопросам театральной культуры вообще, в частности, — закон техники театрального действия (и театральной сцены), воспитания актера, режиссера, художника и техника сцены. По всем этим вопросам надо добиться, чтобы академические театры были и могли быть законодателями и воспитателями советского театра».

Товарищи, мне кажется, что это несколько преждевременно. Если я должен был выступить здесь против пучистского, кулакистского направления, то я должен сказать, что товарищи из ВЦСПС тоже немножко пересолили. Я должен оказать, что об этом еще далеко преждевременно говорить. Конечно, я думаю, все присутствующие были бы рады, если бы мы могли сказать, что академические театры, старые театры, могут стать законодателями вкусов нового зрителя, но до этого еще чрезвычайно далеко. Они могут быть, они были всегда учителями театрального художественного мастерства, но не больше. Других требований и других надежд в самое ближайшее время на них возлагать нельзя. Конечно, «Любовь Яровая» является показательным спектаклем для многих театров, и «Любовь Яровую» по Малому театру ставят десятки провинциальных городов. Это факт, но это только первый симптом того, что актеры стали показательными не только в смысле художественного мастерства и актерской игры, но и социально-показательными.

{62} Анатолий Васильевич говорил о том, что мы в нашей партийной среде и в Наркомпросе, как государственном органе, не можем стать сторонниками ни того, ни другого театрального направления. Я считаю необходимым это особенно здесь подчеркнуть. Конечно, у нас у всех есть свои индивидуальные вкусы, но они в нашу политику не должны быть привнесены. Мы даем все возможности развиваться в их художественном плане всем театрам, всем театральным направлениям. Мы ставим перед театром только один вопрос — социально-политический. Мы, как партия, как государственная власть, как главный репертуарный комитет, ставим один этот вопрос, театральные направления пусть на сцене состязаются и ведут борьбу.

О провинциальном театре. В той же связи мне приходится говорить и о наших массовых театрах, работающих по районам. Мы должны сказать, что наш провинциальный театр за последние годы сделал крупные шаги вперед, Посмотрите репертуар многих провинциальных театров. Мы можем подойти к этому репертуару под двумя углами зрения. Если мы хотим дать отрицательную характеристику всего нашего провинциального театра, мы можем найти, что в любом театре, в любом городе ставились «Монастырь святой Магдалины», «Любовь втроем», «Мужья всех стран, объединяйтесь», «Генрих Наваррский» и т. д. Но мы можем идти и по другой линии, и мы увидим, что в значительном количестве городов ставились «Мандат», «Конец Криворыльска», «Любовь Яровая» и т. д. Если {63} мы сейчас будем тенденциозно подбирать сведения, мы можем раскрошить или расхвалить провинциальные театры очень легко (Голос: но худого больше, чем хорошего.). Я согласен с этим. Но поскольку мы видим, что в одном театре ставят «Любовь Яровую» и «Генрих Наваррский», в одном и том же театре ставят «Мужья всех стран, объединяйтесь», «Конец Криворыльска» и т. д., то мы должны немножко подумать, почему это так. Говорят о кассовых соображениях, говорят, что они играют решающую роль. У меня есть сводка по нескольким театрам. Отсюда видно, что самый большой сбор в Иваново-Вознесенске в рабочем театре дал «Генрих Наваррский», но рядом с этим на втором месте идет «Любовь Яровая» и целый ряд других вещей, а «Воздушный пирог», «Загмук» и т. д. дают только 20 – 25 % посещаемости. Это печальная картина. Это давит на наш театр. Кто был посетителем «Генриха Наваррского» в Иванове-Вознесенске: была ли иваново-вознесенская мелкая буржуазия, или рабочие Иваново-Вознесенска? Мне кажется, что 50 – 60 % нужно отнести за счет рабочих (Голос: факт.). Иначе не может быть. Тут должна быть проведена большая воспитательная работа с нашим зрителем — одно, но нужно еще иметь в виду другую сторону дела. Наш провинциальный театр дает колоссальнейшее количество постановок. Есть один театр в Махач-Кала — рекордный, который дал 72 новых постановки за год. Нужно с ума сойти, чтобы дать 72 постановки и дать их идеологически выдержанными. Когда говоришь с людьми, выходит так: хорошую постановку готовят три месяца, дают {64} идеологически мало-мальски выдержанную постановку. А для того, чтобы театр жил, этим временем дают 10 постановок никудышных для того, чтобы заполнить вечер. Такую картину мы видим в большинстве театров. В чем решение вопроса? Прежде всего, нужно уяснить, что тут речь идет о накоплении репертуара. Анатолий Васильевич говорил уже о том, что слишком мало у нас серьезных драматических произведений, слишком мало новых вещей. Я должен сказать, что это еще в большей мере относится к провинциальным театрам, что при условии, когда театр любого провинциального городка может ставить вещь максимум пять раз, он должен иметь большое количество пьес для того, чтобы работать в течение года и удовлетворить зрителя. Конечно, вывод, который мы должны сделать, заключается в том, что мы должны повести в провинции серьезнейшую работу по воспитанию зрителя, мы должны организовать общественное мнение вокруг театра. Прошлый театральный сезон, это есть театральный сезон крупных центров, по преимуществу, столиц. В столицах мы имеем крупнейший сдвиг вперед. В провинции мы имеем отсталый репертуар. Крупнейшая задача, которая сейчас стоит, это организация общественности вокруг театра, борьба против всей этой завали, которую вытаскивает театр иногда по чисто материальным соображениям. — Это крупнейшая задача, которая стоит перед нами. И дальше — ускорить процесс накопления новых пьес в театральном репертуаре провинции. Нельзя механически выбрасывать «Святую Магдалину», ее не вычеркнешь из репертуаров, и никакой {65} репертком не справится с этим. Вместо одной «Святой Магдалины» появится десять святых Магдалин, и общий тип театра останется.

Следующий вопрос, который возникает, это вопрос о репертуаре, вопрос об организации репертуара. Я должен подчеркнуть здесь на этом совещании, что многие наши театры мучаются из-за репертуара. Конечно, мы можем декларировать: дайте нам выдержанный революционный пролетарский репертуар. Некоторые товарищи наверно и на этом совещании будут говорить: а театр не принимает той или другой вещи. Конечно, отдельные случаи могут быть, но мне кажется, что в значительной мере это нужно отнести за счет особенностей того или иного театра, которым данный репертуар не подходит. Драматурги очень часто не учитывают особенностей театра, не учитывают, что можно ставить в том или другом театре, что входит в план работы того или другого театра. Из печати, из журналов, мы слышали заявления, что наши пьесы все под один образец — это массово-батальная картина. Индивидуальной игры пьесы для актера наш репертуар имеет мало. А мы теперь подошли к периоду, когда вопрос о человеке и в литературе и на сцене играет большую роль. А этого живого человека в нашем репертуаре и нет.

Мы говорим, что наши театры должны быть агитационными театрами. На совещании при Наркомпросе выявилось определенное течение, которое поддерживает старые эстетические навыки. Но, товарищи, сама агитация за последний год изменилась. Мы, агитаторы, {66} спецы по этой части, уже не называем агитацией то, что называли один-два года тому назад. Агитация сама должна измениться. Она не должна быть простым словоговорением. И вот мы при разговорах о театре должны сказать, что если бы перед театром поставили вопрос, чтобы он дал просто агитку, то это в настоящее время отклика в широких массах не найдет. (Голос с места: Никто этого и не скажет.). — Нет, товарищи, должен сказать, что вопрос ставят. Я могу даже доказать это по статьям тов. Орлинского. Мы не против агиттеатра, но мы против голой агитки, и это я хочу еще больше подчеркнуть, чем это сделал тов. Луначарский.

О наших клубных театрах. Я не буду подробно останавливаться на этом. Тов. Евреинов разовьет шире этот вопрос в своем докладе, но вот интереснейшее событие происходит в наших клубах. В Реутове под Москвой, в одном из клубов поставили «Потонувший колокол» и «Русалку». И это в клубе. Клубные спектакли пустуют, и вот люди, чтобы привлечь внимание, из огня бросились в полымя — поставили «Потонувший колокол» и «Русалку». Это фактик небольшой, но он ставит серьезно вопрос о состоянии клубного театра. Клубный театр не может оставаться на ток художественном уровне, на каком стоял до сих пор и стоит сейчас. Тут нужно идти дальше и нужно искать новых путей, и только тогда мы сможем дать рабочей массе то зрелище, которое ее интересует, которое ей необходимо.

О новых кадрах. Я должен сказать, что все то, что ми сейчас имеем, показывает, что воспитание новых {67} кадров театральных работников находится у нас не на достаточной высоте как в театральных наших школах, так и в самих театрах.

Необходимо во всю ширь поставить вопрос о воспитании театральной молодежи в духе современности: вот это требование как раз мы и должны предъявлять к молодежи. Мы должны предъявить требование большего государственного контроля и контроля проф. организаций над работой по воспитанию будущих театральных работников.

Я не думаю, что мы будем через пессимистические очки рассматривать итоги нашего театрального сезона. Прошлый сезон дал чрезвычайно много художественно ценного, социально ценного; наряду с этим мы имеем иного пережитков прошлого, с которыми нам нужно повести более решительную борьбу. Нам нужно более интенсивное, более энергичное наступление на пережитки прошлого, нам нужно более энергичное наступление на зрителя в театральном зале и на актера на сцене, нужно более энергичное наступление на мелкого буржуа, на старого театрала, который воскресает. Только энергичным наступлением мы сдвинем театр более быстро на рельсы, соответствующие тем потребностям, которые в настоящее время предъявляют театру рабочий класс, советская власть и наша партия.

## **{****68}** Прения

### Тов. ПЕЛЬШЕ

Тт. Кнорин и Луначарский сказали, что в области театрального строительства наблюдается определенный сдвиг во всех областях — как в области репертуарной, так и хозяйственной. Этот сдвиг недостаточно глубок, он неравномерен во всех областях строительства, а с другой стороны, он неравномерен в разных частях нашего Союза.

Мне сравнительно легко об этом говорить, ибо только на днях кончился V Всероссийский съезд театральных директоров. Этот съезд дал нам исключительно ценный материал по состоянию театрального дела в провинции.

С каким критерием мы подходим к оценке состояния театрального дела в провинции? По отношению к провинциальному театру у Наркомпроса в лице его органа — Главполитпросвета была совершенно определенная политика. Эта политика заключалась, во-первых, в курсе на советскую пьесу, и во-вторых, в курсе на профессионально-организованного зрителя. Мы еще года два тому назад выкинули эти лозунги, и они обозначают, что профессиональный театр должен перейти {69} от обслуживания неопределенного уличного зрителя к обслуживанию той части нашего трудящегося населения, которая организована в профсоюзы. К потребностям и возможностям этой части населения должны приспособляться наши театры как со стороны репертуарной, так и со стороны материальной, организационной и со стороны некоторых других более практических мероприятий. Эта политика согласована и с Рабисом, согласована более или менее твердо и с Культотделом ВЦСПС.

Как эта политика проводилась, в какой степени она осуществлялась на местах? У меня есть объективная статистика. Она касается 35 городов, и она говорит следующее по вопросу о репертуаре. Всего поставлено по этим 35 городам 889 разных пьес. И вот из этих 889 пьес советских имеется 166 или 19 %. Классических пьес также 166, т. е. 19 % Прочих — 557 или 62 %. Прочие — это пьесы, вроде «Тетка Чарлея», «Блудливый директор», «Монастырь святой Магдалины» и т. д. Вот что понимается под рубрикой «прочие». Значит, репертуара приличного, не говоря уже о революционном, в пролетарском отношении выдержанном, имеется 38 %: 19 % современных революционных, советских пьес и 19 % классических пьес. Я здесь не буду вдаваться в критику советских пьес. Вы знаете, что это понятие тоже довольно растяжимое, но поскольку эти пьесы проходят через достаточно строгий орган, какой мы имеем в лице Главреперткома, постольку можно говорить об этих советских пьесах, как о пиесах, во всяком случае, в общем и целом соответствующих {70} своему назначению. В числе этих пьес наиболее распространены следующие пьесы: «Дочь генерал-губернатора», «Конец Криворыльска», «Любовь Яровая», «Шторм», «Медвежья свадьба», «Любовь под вязами», «Мандат», «Продавцы славы», «Розита» и т. д. Дальше наиболее распространенными среди «прочих» являются: «Когда заговорит сердце», «Мадам Сан-Жен», «Осенние скрипки», «Генрих Наваррский», «Женщина, которая любила», «Роман», «Хорошо сшитый фрак» и т. д.

На первом месте по выдержанности репертуара стоит Владимир. Он имел 13 советских пьес, Тула имела 10 советских пьес, Орел — 10, Симферополь — 8 и т. д. Наиболее плохой репертуар имели следующие города, где было наибольшее количество «прочих» пьес: Пенза — 80 % «прочих» пьес, Петрозаводск — 70 %. Астрахань — 75 %, Ростов на Дону — 82 % и т. д. Так обстоит дело в части репертуарной по осуществлению лозунга «курс на советскую пьесу».

Как обстоит дело с вовлечением профессионально-организованного зрителя в провинциальные театры? Довольно печально. Прошло два года, и в гор. Владимире, например, в последнем сезоне линия на профессионально-организованного зрителя заключалась в том, что Рабис взял всего-навсего 60 билетов. В некоторых городах положение несколько лучше, но все же в большинстве это положение по вовлечению профессионально-организованного зрителя в театр обстоит немного лучше, чем во Владимире. Правда, есть пара городов, которые отличались положительными и большими {71} успехами в этом отношении, напр. Свердловск. В Свердловске, кажется, 130 000 населения. Там хорошо работает опера. По отношению к опере установилось мнение, что опера — дело невыгодное, всегда дефицитное. Свердловск взял твердый курс еще года два тому назад на вовлечение рабочего и служащего, т. е. профессионально-организованного зрителя, в оперу. Каковы успехи? За последний сезон он вовлек в свой театр 60 %. 60 % всех посетителей свердловской оперы были рабочие и служащие, т. е. члены профсоюзов. Они являлись тем пролетарским зрителем, который обслуживался театром. Таким образом, всю тяжесть расходов по содержанию этого предприятия вынесли на плечах пролетарского зрителя, и театр, который еще в прошлом году приносил до 25 тысяч убытков, теперь вышел бездефицитный из положения. Другой город, который здесь нужно отметить — это Нижний Новгород. Там, пожалуй, результаты еще лучше. Там процент пролетарского зрителя доходит до 80, а некоторые постановки и до 100 %. Несмотря на то, что театр каждый месяц пропускал 3‑4 тысячи бесплатных зрителей (пролетарские учащиеся, красноармейцы и т. д.), не смотря на это, они кончают свой сезон с прибылью в 400 рублей, а в прошлом году они имели убытка 21 000 (Голос с места: а дотация?). Без дотации. Каким образом они этого достигли? Достигли — снижением входной платы и приближением театра к массам в смысле начала спектакля, в смысле подачи транспортных средств. Цены они снизили до 10 копеек, самые низкие, а самые высокие — 1 р. 20 к. Таким {72} образом, они добились того, что некоторые спектакли шли при 100 % посещаемости, и результаты в материальном отношении прекрасные. В отношении репертуарном есть некоторые недостатки, но все же и репертуар, по мере приближения театра к рабочим, — тоже улучшился.

Почему в провинции идет плохой репертуар? Обычно, когда говорим с директорами, они жалуются на отсутствие современных художественных пьес. Здесь товарищи говорили, что современные художественные пьесы есть. Может быть, их не совсем достаточно, но их больше, чем предполагают. У меня целая папка жалоб наших революционных драматургов и партийных и беспартийных на директоров театров; они жалуются на то, что многие московские театры не ставят их пьесы, несмотря на то, что эти пьесы найдены не только идеологически выдержанными, ни достаточно художественными. О некоторых пьесах имеются отзывы официальных органов или отдельных авторитетных в театрально-художественной области товарищей, и, тем не менее, многие из этих пьес не увидели света в гор. Москве. Еще больше пьес, имеющихся в действительности, не видят света в провинции. В чем дело? В отношении города Москвы здесь вело не только в неосведомленности директора о состоянии рынка пьес, но здесь имеет место некоторое недоверие к новым работникам, к новым драматургам, с другой стороны, может быть еще в большей степени некоторое нежелание ставить на больших сценах явно выраженные классовые произведения. В провинции {73} этот недостаток объясняется, в значительной мере, отсутствием отвечающего своему назначению руководителя, а также — неосведомленностью этих работников. Они просто не знают, какие пьесы существуют, какие выходят. Наши пьесы печатаются в трех-четырех тысячах экземпляров и очень часто не доходят до провинции. Наконец, эти работники не привыкли работать так, как требуют современные условия, искать тщательно, систематически новой пьесы и добиваться ее. Учитывая это обстоятельство, Главполитпросвет приступил к изданию специального органа «Репертуарный бюллетень». Вышло уже 3 номера этого бюллетеня (он выходит через каждые два месяца). В каждом номере этого журнала вы найдете от 80 до 90 пьес, которые мы критикуем, оцениваем и большую часть из которых мы допускаем и рекомендуем к постановке (Они, конечно, прошли через Главрепертком.). Таким образом, вы здесь найдете 200 – 150 пьес, которые могут быть с большим, не только политическим и идеологическим, но и художественным успехом поставлены на провинциальной сцене. Именно, на провинциальной сцене, потому что они слишком просты по своей структуре для того, чтобы быть поставленными на большой сцене.

Страшным камнем на шее провинциальных театров лежат налоги, разные сборы, взносы. В хозяйственной области неустроенность огромная.

Небольшие города стонут от отсутствия подходящего зрителя. В каком-нибудь Владимире 37.000 населения с небольшим количеством рабочих, в городе {74} Орле — 70 – 75 тысяч населения, но все-таки того организованного зрителя, к обслуживанию которого мы призываем, — всего 21 тысяча. Преобладает обыватель, который и давит на театр. При этом местные профессиональные организации, вопреки директивам центра, часто относятся весьма равнодушно, а иногда даже отрицательно к делу вовлечения рабочих в театры.

Вопросы организационные не разрешены на местах. Часто не знают, кому принадлежит театр, кто его хозяин. Часто мы встречаем и двоевластие. Вот, напр., об Иваново-Вознесенске т. Кнорин уже говорил, что там с репертуаром дело обстоит не совсем благополучно, а это ведь крупный центр рабочего зрителя, но, оказывается, что там хуже всего прививается советский репертуар. В чем дело? Оказывается, что театр принадлежит двум хозяевам. С коммерческой стороны хозяином является Коммунхоз, а с идеологической — ОНО.

Необходимо усилить руководство театральным делом в провинции со стороны партии, необходимо прийти на помощь театрам в материальном отношении. Театры во многих местах разрушены, здания и весь инвентарь находятся в плачевном состоянии. Эксплуатируем мы их хищнически, перекрашиваем, переделываем старое, а нового ничего не даем. Об этом, товарищи, нужно подумать, и подумать достаточно серьезно, ибо без этого говорить о значительном улучшении качества провинциального театра не приходится. Надо разрешить организационный вопрос и создать {75} единый орган управления художественно-театральным делом в провинции.

### Тов. МАНДЕЛЬШТАМ

Товарищи, я прежде всего буду говорить не как театральный специалист, ибо я таковым никогда не был, а как политик-организатор. И вот мне, как политику, кажется, не случайно, что на десяток году нашей революции впервые собирается это совещание и обсуждает вопросы театральной политики. Не случайно это потому, что прежде всего, мне кажется, в области наших социалистических завоеваний мы стоим более или менее прочно, а с другой стороны мы имеем совершенно определенные политические явления. Эти явления наблюдаются не только в области театрального искусства, но они наблюдаются и по всему идеологическому фронту. Можно сказать, что мы сейчас вплотную подошли к тому участку революционных завоеваний, который именуется идеологическим фронтом, и здесь столкнулись лицом к лицу с враждебной нам идеологией, которая сейчас становится все более и более активной и которая несомненно будет выступать более активно. Если с этой точки зрения подойти, то я никак не йогу солидаризироваться с тезисами тов. Луначарского, ибо они построены так, что как будто у нас не существует классовой борьбы, не существует и полосы социалистического переустройства, а как будто мы находимся в обстановке довольно мирного сожительства с буржуазной идеологией. Вот тон этих тезисов. Тут есть целый ряд буквально таких мест, которые на это указывают; {76} правда, говорится и о необходимости социальной борьбы, а наряду с этим сейчас же выдвигается аполитичность театров, таких театров, которые могут допускать враждебные нам пьесы на сцене, поскольку последние ценны в художественном отношении. А между тем, мы давно уже знаем, что, пожалуй, наиболее ярким орудием идеологической обработки является художественный показ. Таковым он всегда был, есть и будет. Он был в руках господствующего класса и служил орудием идеологической борьбы. Я думаю, что он может и должен стать орудием в наших руках, в руках пролетарской революции. Конечно, пролетарской идеологии приходится пробиваться с громаднейшими трудностями, в то время, как буржуазная идеология, восходя вместе с буржуазией как с господствующим классом, была уже сложившейся. Пролетариату же приходится пробивать дорогу в гораздо более трудных условиях. Идеологически мы вооружены хуже, ибо рабочий класс начинает приобретать только теперь возможность того или иного завоевания. Отсюда какова должна быть наша театральная политика? Я целиком стою за то, что буржуазное прошлое дало богатую художественную ценность, которую мы имеем в лице художественной ценности мастеров, репертуара и т. д. Но значит ли это, что как музейную редкость, которая у нас находится и так тщательно оберегается, значит ли это, что эту ценность мы должны оберегать без всякой критики и политического подхода? Я считаю, что нет. Если бы это было только музейной редкостью, которую {77} мы ставим под стекло и держим там, то это, может быть, было бы и верно, ко художественный показ есть определенное художественное действие и достаточно ярко идет, чтобы производить воздействие на те спои, которые требуют определенной закалки, например, молодежь мелкобуржуазная, новые слои рабочих, которые мы сейчас непрерывно втягиваем и т. д. Можем ли при этих условиях ставить вопрос так, как ставится он у нас в практике, существующей нашей практике и как он рекомендуется и в дальнейшей нашей практике? Я считаю, что это вещь ни в какой степени недопустимая. У нас есть много классических произведений, отражающих определенную героическую эпоху, и т. д. Но в данном случае наши академические театры имеют постановку не этих вещей, а как раз наоборот. Мы имеем, может быть, художественную ценность, но это такие вещи художественной ценности, которые способны родить сомнения и колебания. Вот это господствующий репертуар.

У нас есть два разряда вещей, которые господствуют на нашей сцене. Один разряд — «Дни Турбиных», которые привлекают буржуазию, которая ходит в МХАТ чтобы поплакаться в жилетку Станиславского и оплакивать себя. И есть другой тип вещей, вроде «Зойкиной квартиры», куда ходит буржуазия поиздеваться над всеми нашими недостатками. Вот это то, что мы имеем, и то, что нам преподносится в качестве тех высокохудожественных ценностей, которые мы во что бы то ни стало, как все музейные {78} редкости, должны оберегать в первую очередь. А в то же время, правда, с большим трудом пробиваются первые ростки (я не согласен с тов‑ми, которые думают преувеличивать здесь наши достижения, я считаю, что лучше быть поскромней и сказать, что пробиваются первые ростки) действительно новых пролетарских художественных ценностей. Каково отношение к ним? К ним отношение как раз обратное. Они замалчиваются. Мы имеем такое положение, что вот эти небольшие участки, пусть еще недостаточно завоевавшие себе положение, но они поставлены в отчаянные, невозможные условия. Тов. Луначарский о них молчит в своих тезисах. Он говорит о невероятно тяжелой положении наших академических театров, что очень мало субсидий дается этим академическим театрам, а это неверна, ибо если Большой акад. театр получает сравнительно небольшое количество десятков тысяч в качестве прямоденежной субсидии, то наряду с этим Большой акад. театр обладает большим количеством домов, доходных предприятий, которые целиком идут на покрытие задолженности (Голос с места: он освобожден от налога.). Они освобождаются от налога. А театр МГСПС в течение сезона выплачивает свыше 15 тысяч налога и 36 тысяч платит арендной платы (Голос с места: Моссовету с разрешения МК.). Правильно, — Моссовету, но в данном случае я говорю, что наряду с этим у нас есть целый ряд театров, т. н., революционных, которые, по моему глубокому убеждению, от своих не ушли и к нашим не пришли (Голос с места: правильно!), {79} которым все-таки широкой рукой помогают ставить постановки вроде «Ревизора». На постановку «Ревизора» отпускаются специальные средства (Голос с места: 45.000), а для постановки новой пролетарской веши в театре МГСПС едва-едва наскребываются 2 тысячи, а потом говорят: ну, разве можно сравнить эту и ту постановку? Я считаю, товарищи, что здесь необходимо произвести крутой перелом во всей этой практике проведения партийной театральной политики.

Конечно, беда партии заключалась в том, что партия не могла уделить столько внимания этому участку, сколько он заслуживает. Тут обвинять партию в этом отношении ни в какой степени нельзя. Совершенно понятно, почему это так, но я считаю, что нельзя и снимать ответственность с тех коммунистов, которых партия на этот участок бросила, и которым партия поручила осуществление тех задач, которые поставила Октябрьская пролетарская революция. Правда, нужно сожалеть о прошлом, но нужно сказать, что в будущем нужно наметить такую линию работы в этом отношении, чтобы дать возможность подниматься, дать возможность вырастать тем новым росткам, которые есть. Здесь ни в какой степени я не стою на точке зрения (которая у нас часто проскальзывает), сводящейся к вопросу о денежных субсидиях и т. д. У нас «едаческих» настроений, конечно, немало. Я считаю, что эти новые сипы нужно поставить в такие условия, чтобы они действительно имели возможность расти, их нужно, быть может, подвергать очень суровой и жестокой критике. Я стою за то, {80} что, может быть, к ним должна быть более суровая критика, ибо здесь мы выращиваем свою собственную идеологию, но эта критика должна быть, прежде всего, добросовестной, а мы в этом отношении не имеем подчас этого явления, мы не имеем попытки действительной, хоть какой-нибудь, с этой стороны, систематической помощи. Нет этого. Говоря об этой помощи, я имею в виду и критику. У нас сплошь и рядом и по сие время та критика, которая особенно доступна широким массам, это критика, поступающая на страницы газет, а ведь надо прямо сказать, что во многих наших газетах театральная рецензия находится в руках старых профессионалов, которые сегодня напишут рецензию, а завтра той же самой рукой могут написать совершенно обратное в газете в зависимости от того, кто ему и что закажет (Голос с места: под псевдонимом). Даже с той же подписью. Я считаю, что для того, чтобы вырастить и помогать расти нашим пролетарским росткам, нужно обратить внимание на создание действительной серьезной научной помощи со стороны наших критиков, наших писателей. Также, конечно, необходимо обратить внимание на создание кадров новых драматургов. Их нужно не в теплицах растить, пусть они вырастают в жестоких суровых условиях, но нужно, чтобы к ним было отношение, по крайней мере, не хуже, чем к тем драматургам, которые дают нам такие произведения, как «Зойкина квартира».

Наконец, я считаю, что в финансовой политике, в субсидировании и т. д. нужно перед собой поставить {81} совершенно определенную цель. Я считаю, что наши коммунистические силы не должны течь только по течению, а должны выступать прежде всего организаторами, которые помогают продвигаться вперед социалистическим элементам нашего строительства, а культурная революция — это есть сегодняшняя наша задача. Культурная революция, совершаемая пролетариатом в условиях социалистической революции, — вот эту задачу помощи этой культурной революции и нужно поставить как задачу всей нашей театральной политики. Пусть мы сохраним и старых мастеров, но добьемся того, чтобы эти старые мастера помогали нам строить новый театр, новую культуру, а не то, что мы им создаем только привилегии и предоставляем им производить ту обработку, которую через этих мастеров пытается проводить новая буржуазия и ее приспешники.

### Тов. ОЗЕРСКИЙ

Я, товарищи, хочу говорить, прежде всего, не как представитель Союзной Республики, а как представитель Агитпропа ЦК КП(б)У. У нас несколько дней тому назад кончилось такое же партийное совещание по вопросам политики в области театра на Украине.

Прежде всего — несколько фактических замечаний. У нас на Украине насчитывалось в этом сезоне около 69 театральных предприятий, т. е. профессиональна игравших в этом году трупп, из них 25 % украинских, 10 % еврейских, остальные русские. Из них только 16 государственных театров, принимая во внимание {82} и 3 государственных оперы, которые имеются в Харькове, в Киеве и в Одессе. Из этих 16 театров — 14 театров украинских. Таким образом первой отличительной особенностью нашей театральной наркомпросовской политики является то, что наша государственная политика в первую очередь направлена на развитие государственного украинского театра. Вот это фактическое замечание к сети театров у нас на Украине, к их национальной характеристике.

Мы имеем на Украине около 5000 драматических кружков, сельских и городских клубных, объединяющих около 70.000 участников. Мы инеем бурное развитие украинского профессионального театра. Мы имеем развитие театра национальных меньшинств у нас на Украине, Мы считаем, прежде всего, что мы должны нашу театральную политику, театральную работу рассматривать в плане именно культурной революции, в которую мы сейчас вступили. Вот почему первый основной тезис наших предложений нашего партийного совещания заключается в том, что мы до сего времени уделяли недостаточное внимание тому громадному культурному процессу, который идет сейчас из гущи рабоче-крестьянских масс и выявляется в рабоче-крестьянском самодеятельном театре. Мы считаем, что Наркомпрос и наш, да, по-видимому, и Наркомпрос РСФСР, этому громадному культурному движению не придавали значения до сего времени. А между тем, этот театр, мы считаем, является той базой, на которой должен разворачиваться и укрепляться, с которой должен связываться и наш профессиональный {83} театр. Мы рассматриваем наше театральное строительство, как единый процесс, который должен быть увязан в своих частях, ибо только тогда наш профессиональный театр получит базу, ибо тогда он будет питаться нужными социальными соками, когда он будет связан с этой социальной базой, в первую очередь, с базой пролетарской.

Следующий момент, который стоит перед нашим украинским театром как самодеятельным, так и профессиональным, заключается в путях его дальнейшего движения, его дальнейшего развития. Наш украинский театр сейчас переживает бурный период своего роста, как и вся культура на Украине. Этот бурный рост имеет громадное значение культурно-политическое не только для Украины, но и для наших соседей, ибо около 1/3 украинского народа находится за пределами Советской Республики, и наше культурное движение на Украине является показателем и пропагандистом для них.

Сейчас процесс культурной революции на Украине разворачивается в разнообразных плоскостях. Мы имеем громадное влияние мелкобуржуазных шовинистических кругов украинской интеллигенции на наше украинское культурное движение, и опасность, стоящая перед украинским театром, сейчас громадна, если не будет достаточного внимания партии к вопросам культуры, к вопросам театра. Мы имели недавно крупную литературную дискуссию, на которую сугубое внимание обратили и наши высшие партийные органы. Дискуссия показала влияние на украинскую пролетарскую {84} литературу мелкобуржуазной идеологии. Это происходило в силу того, что разнообразные хозяйственные и политические влияния давят на украинскую литературу, на украинскую культуру, на украинский театр. Мы имеем замечательное выражение одного из наших лучших современных украинских писателей-коммунистов: «Ориентацию украинской литературе нужно брать только не на Москву». Товарищи, в устах украинца-коммуниста, выдержавшего период гражданской войны, пролетарского писателя у нас на Украине, такие слова являются одним из предостережений для нас и в области политики театральной. Здесь мы можем иметь такое же явление, — и симптомы этому есть.

Я считаю, и наше партийное совещание указало единодушно и решительно, что наша партия на Украине, и пролетариат, и украинская молодая культура, в том числе и театральная, не могут идти иным путем, кроме как путем связи с пролетариатом, путей интернационализма, путем связи с пролетарской культурой других народов СССР. Это второй принципиальный путь, который мы поставили перед нашим украинским театром и перед всей культурой.

Теперь о течениях. У нас на Украине есть различные течения. У нас наметилось три типа театров. Не знаю, можно ли их назвать театральными течениями. Прежде всего, один тип, это, так называемый, народный театр. Это старый тип украинского дореволюционного театра, который в свое время был представлен величайшими корифеями украинского театра и драматургии. {85} Этот украинский театр называется «Народный Побутовый театр». Этот театр продолжает жить на Украине сейчас и играет немаловажную роль в процессе украинизации как самих городских масс, так и пролетарских масс, как впрочем и другие украинские театры. Репертуар этого театра составляется главным образом из пьес старого быта села, рисующих дореволюционные взаимоотношения в селе, причем трактовка этих отношений часто, и очень часто, бывает не в пользу бедняцких слоев села. Поэтому мы сейчас к этому театру относимся, как к традиции, которую мы должны использовать, против которой мы не боремся. Наоборот, мы ее сохраняем, но относимся так, как к музею, мы считаем, что и АКи и наш народный театр далеко не музей, они будут играть свою роль и дальше, и очень большую культурную роль. Мы только хотим эти формы, эти образы, понятные для крестьянства, о которых говорится в резолюции ЦК ВКП (б), использовать для того, чтобы вложить в них новое содержанке. Нужно сказать, что этот старый украинский театр имеет пьесы не только бытовые, но и историко-романтические. Они рисуют историческую романтику борьбы украинского народа. Сейчас они становятся лозунгами старой украинской интеллигенции против сов. власти. Я думаю что, вероятно, часть русской интеллигенции тоже ставит ставку на ваши АКи в борьбе против советской власти.

Второй тип театра — это тип реалистического театра. Тип театра имени Франка в Киеве представлен несколькими государственными театрами. Репертуар в {86} основном составляется из оригинальных украинских пьес и русских, а также переводных. В основном, — театр революционный. Репертуар театра разнообразный, рассчитанный часто на широкую публику. Здесь мы перед театром ставим вопрос: — вы можете сползти к буржуазной идеологии, вы можете пойти по линии кассы, вы можете пойти по линии сползания к мелкобуржуазной идеологии, — мы считаем, что как народный театр наш может сползти к кулацкой идеологии, так и наш, так называемый, реалистический театр может сползти к мелкобуржуазной.

У нас есть тип театра Мейерхольда — театр «Березиль», технически квалифицированный театр, и пожалуй, с наиболее революционным репертуаром. Но и здесь опасность молодого роста украинской культуры заставляет нас относиться осторожно к театру «Березиль», Мы боимся, что перед этим театром стоит опасность отрыва от пролетарской базы, увлечения формально-эстетическими моментами, поскольку, по-видимому, такая опасность может стоять перед театром Мейерхольда. Мы далеки от боев театральной Москвы, но чувствуем, что в постановке «Ревизора» есть увлечение формально-эстетическими моментами, и здесь, пожалуй, есть опасность прилги к тупику идеологическому и художественному, к которому пришел Московский Художественный театр. Поэтому мы не даем предпочтения ни реалистическому, ни конструктивному, ни народному театру, который по своим приемам натуралистичен. Мы считаем, что весь путь нашего украинского театра должен быть направлен по пути {87} связи с рабочими массами, по пути окружения его пролетарской общественной атмосферой, причем мы против художественного совета, и за общественно-политический совет, который будет влиять на театры, а художественная ответственность будет ложиться на директора театра, или на художественного руководителя, Пролетарская общественность вокруг театра, ее влияние помогут и могут служить гарантией для правильного развития и роста революционного театра.

### Тов. ШЕВАРДИНА

Когда мы говорим о театральной работе у нас в Белоруссии, то, прежде всего, необходимо отметить особое внимание к этой работе со стороны советского аппарата и отчасти партийного. У нас, в наших условиях, это совершенно понятно. Если мы и не видели четких указаний в развертывании театральной работы, если эти указания и партийные директивы тесно связывались с директивами, которые давались по линии художественной литературы, то все же можно сказать, что определенное руководство было, и это руководство и дало возможность избегнуть ряда тех ошибок, которые так легко иметь в таких республиках, какой является наша Белоруссия. Белоруссия является преимущественно крестьянской страной, с очень слабенькой прослойкой пролетариата и большой прослойкой национально-демократически настроенной интеллигенции. Вот почему внимание руководящих органов к вопросам театра у нас в Белоруссии достаточно заметно. Условия театральной работы у нас в Белоруссии отличаются от работы {88} РСФСР и УССР тем, что у нас нет театральных традиций. До революции не было белорусского театра даже такого типа, как на Украине народные театры, и мы стали строить свой театр на новом пустом месте. Белоруссия представляет из себя бывшую царскую провинцию, которая воспитывалась на русском театре и, пожалуй, еще на плохоньком еврейском театре. При этом, конечно, художественная ценность этих театров была весьма сомнительна. Вот почему, когда Белоруссия стала развертывать театральную работу, предъявляя к ней большие художественные требования, то приходится и больше усилий сделать для подтягивания зрителя к более высокой по сваей художественной и идеологической установке театральной работе. 4 государственные театра БССР имеют достаточно ярко выраженные и политическое и художественное лицо. Наш самый старый театр, организовавшийся в 1917 г., за 10 лет своего существования приобрел уже некоторые традиции; он развился из небольшой группы интеллигентов белорусских, национально-демократически и шовинистически настроенных, которые образовали «О‑во любителей драматических искусств» и повели работу по созданию белорусского национального театра. Этот состав, или, вернее, эта первоначальная группа говорит уже о направлении, которое взял этот театр; разумеется, одновременно велась работа и по созданию репертуара, так как ни драматической классики белорусской, ни современных белорусских пьес не было. Приходилось все создавать наспех. Эта группа, которая выросла в белорусский {89} государственный театр, обрастала письменниками-драматургами, так же настроенными, как и организаторы этого театра.

Мы имеем еще и второй государственный театр Белоруссии — еврейский театр. По своему людскому составу эти последние ярко отличаются от первого. Укомплектованы они почти исключительно рабочей и частично крестьянской молодежью с небольшой примесью более или менее квалифицированной интеллигенции, и даже с некоторой, хотя и численно слабенькой, комсомольской и партийной прослойкой.

Этики молодыми театрами перенесены на нашу белорусскую почву некоторые не совсем иногда желательные традиции московских театров. Наши еврейская и белорусская студии в течение 4 лет обучались в Москве, причем руководители этих театров были Смышляев, Афонин, Сушкевич и еще кто-то — в общем весь МХАТ II. Влияние МХАТ II отозвалось и на репертуаре. Так, нашим театром вывезены из Москвы «Вакханка» Эврипида, затем «Эрос и Психея», «Сон в летнюю ночь», т. е. то, над чем работали и что ставили режиссеры московских театров. То же самое и в еврейском театре. Причем, если пьесы современного репертуара, случайно попадавшие в репертуар молодых театров, более или менее идеологически выдержаны, то в художественном отношении никуда не годятся. Одна из таких пьес стоила нам до 12 – 13 тыс., выдержана в идеологическом отношении она была на 100 %, но в конце года эта пьеса снята, потому что при ее постановке зрителей собиралось {90} до 20 – 25 человек. Отсюда, товарищи, совершенно очевидны трудности в деле создания современного репертуара и тот разрыв, который существует между художественностью и идеологической выдержанностью его.

Что делается нашим театром в деле создания советской драматургии? Вследствие отсутствия театрального репертуара мы встали на путь заказного. Я считаю, что это правильный путь, и по этому пути должен идти наш театр с максимальной ставкой на близко к нам стоящего беспартийного писателя и на писателя-партийца, с освобождением последнего на время литературно-театральных заданий от разнога сорта нагрузок. Надо серьезно подумать о перегруженности партийных писателей посторонней работой. Иначе мы сами усложняем положение. В связи с репертуаром наших театров следует отметить ориентацию театров на западноевропейскую драматургию. Мы вообще берем ставку на оригинальную белорусскую и еврейскую пьесы, но поскольку оригинальной белорусской и еврейской пьесы нет, наш театр бросился на западноевропейского классика, причем нет ни одной переводной русской пьесы, если не считать пьесы Луначарского «Поджигатели».

Теперь последний театр, который у нас есть; он напоминает театр украинский. Этот театр выращен из группы любителей, во главе которых стоял известный белорусский драматург Голубок, который собрал небольшую группу, ходил с мешком на спине по деревням Белоруссии и проводил большую работу по {91} директивам Наркомпроса. Вот в общих чертах то, что мы имеем в театральной работе БССР. Я хочу остановиться на провинциальной работе. Она мало отличается от работы, которая имеется в РСФСР, и как недостаток нашей работы, по сравнению с Украиной, надо отметить то, что наша белорусская провинция пробавляется еще русской халтурой и старым еврейским театром. Это зависит от того, что мы не имеем театральной школы, которая бы готовила белорусского и еврейского актера, который шел бы на смену халтуре, которая «панствует» уже, а с другой стороны — от того, что мы не сумели в достаточной мере взять в свои руки театр. До сих пор частная инициатива имеет место. Вот почему партийное совещание поставило вопрос о том, чтобы сузить частную инициативу в провинции, сосредоточив всю театральную работу в округах в руках охрполитпросветов.

### Тов. КЕРЖЕНЦЕВ

Товарищи, первый докладчик указывал, что наш театр сейчас находится в чрезвычайно хорошем положении и полагал, что настоящее совещание созвано именно потому, что театр достиг больших успехов. Мне кажется, что настоящее совещание созвано потому, что наш театр продолжает находиться в чрезвычайно неблагополучном положении и от этого нам и приходится сейчас с такой страстностью спорить по поводу тем, о которых, может быть, нужно было бы начать спорить немножко раньше. Думаю, что и два доклада, которые мы здесь выслушали, также показывают нам с наглядностью, что с {92} нашими театрами, особенно, с нашей театральной политикой обстоит весьма неблагополучно.

В самом деле, когда мы сюда пришли, мы рассчитывали услышать о том, на каких принципах строилась наша театральная политика в прошлом, и как она должна строиться в дальнейшем. Но что такое есть театральная политика? На самом деле, в двух выслушанных докладах совершенно не было этой постановки вопросов, относительно театральной политики в целом, а мы опять услышали об академических театрах, о театрах профессиональных, и дальше дело никуда не пошло. Из этого, мне кажется, можно сделать вывод, что сама театральная политика мыслится двумя докладчиками, как политика, преимущественно, направленная в сторону того, что мы называем профессиональным театром, и в этом есть и была основная ошибка, которая делалась у нас в этой области.

Это первый недостаток, которым отличались не только доклады, но и наша театральная политика вообще, но об этом придется еще добавочно сказать, а пока это приходится констатировать.

Второй элемент театральной политики — это, казалось бы, театры, которые мы называем революционными театрами, которые так или иначе стараются перейти к революционному репертуару, подойти возможно ближе к тем идеологическим запросам, которые мы к театру предъявляем. По поводу этих театров тоже было сказано чрезвычайно мало, но чрезвычайно характерно что было сказано. Тов. Луначарский сказал, {93} что рядом с театрами академическими, профессиональными «создались» вот эти революционные театры, что им «посильная помощь» оказывалась, что там в этих театрах были энтузиасты, которые все это вели и прочее.

Это очень характерное признание. Оказывается, театры революционные и идеологически нам близкие (не буду говорить, насколько они высоко художественно стоят, они, несомненно, высоко стоят в этом отношении и в настоящее время), — эти театры, оказывается, выросли сбоку, создались рядом, т. е. возникли сами по себе, иначе говоря, в этой основной задаче, которую могла бы ставить советская впасть в области театра, здесь никакой активности руководящие театральной политикой товарищи не проявили. Надо, правда, тут сказать, к сожалению, что, действительно, к этим театрам проявляется какое-то странное отношение со стороны некоторых наших товарищей. Это выражается в том, что в эти театры просто не ходят, что когда бывают съезды советов, то считают нужным ставить «Эсмеральду» или «Дон-Кихота», или всякую такую ерунду, а никогда не ставят «Шторм», пьесу, которую я считаю одной из прекраснейших пьес, какие мы когда-либо видели. Это странное отношение к революционному театру присуще не только руководителям театральной политики, но, к сожалению, в значительной степени такая театральная политика довольно широко распространена, и приходится бороться против такого предубеждения, чрезвычайно странного, вредного и совершенно ни на чем не основанного.

{94} Теперь относительно основного, над чем работал Наркомпрос, — о театрах, так называемых, профессиональных, академических. Тут, по-моему, создается вот какая ошибка. Анатолий Васильевич говорит, что дореволюционные театры наши лучше, чем за границей. Но, товарищи, позвольте, 10 лет тому назад и 15 лет тому назад тоже наши театры были лучше, чем они были за границей. Так что в том, что они и сейчас лучше, — ничего особенного нет. Это не наша заслуга, это не заслуга Наркомпроса, это результат культуры весьма длительного периода, почему и литература наша лучше и театр наш лучше.

Но мало того, товарищи. Еще надо напомнить следующее. Когда мы вошли в революцию, то мы имели довольно сильные и высокостоящие профессиональные театры, но совершенно различного качества. Среди этих театров, как вам известно, был высокохудожественный культурный театр «Художественный» и рядом с ник весьма провинциальные и плохие театры, вроде, скажем. Малого театра. Все, кто знаком хорошо с нашей театральной критикой, знают, что Малый театр за последние 20 – 30 лет был самым плохим со всех точек зрения: и с точки зрения художественной, и с точки зрения режиссерского толкования пьес, и с точки зрения подбора пьес. Самый скверный подбор пьес был в Малом театре. Островского Малый театр не умел ставить и т. д. И вот создалось такое представление, что, ежели мы должны оберегать старую культуру и использовать ее (я никогда против этого не спорил и не спорю), — то, как {95} будто бы, мы всякую культуру должны оберегать. Малый театр с этой точки зрения также ценен, как Художественный театр или как те новые течения, которые были в лице Комиссаржевского, Мейерхольда и т. д.

Здесь была сделана вторая ошибка. Мы стали ко всем этим театральным направлениям относиться с одинаковым пиететом и бывшие царские театры считали даже лучшими театрами, хотя они никогда не были лучшими, кроме оперного театра, хотя и опера стояла не так высоко. И когда мы встали в области театральной политики на такую ложную точку зрения, то в течение всей деятельности в отношении к этим театрам получалось, что мы старались всячески эти театральные коллективы (как бы они плохи ни были), оберегать такими, какие они есть. Это привело к тому, что Малый театр консервировался и варился в собственном соку. Мы не только не старались туда дать новых режиссеров и художников, но считали, что раз сидят там Александр Иванович Южин, Садовский и Головин, то они и должны сидеть и что наша задача заключается в оберегании того плохого коллектива, который был в 1917 году.

Или по отношению к Большому и Мариинскому театрам. Задача как будто заключалась в том, чтобы туда не посылать хорошего режиссера, что есть там Лосский, и что нужно, чтобы он там всегда сидел. И Лосский там всегда и сидел, И что же мы видим? Мы видим, что в области наших бывших царских театров, в частности, в области оперы, мы, несомненно, не {96} пошли вперед, а мы стоим на том самом месте, на котором мы были и раньше.

Или дальше: скажем, постановка «Бориса Годунова», которую очень хвалили. Это — толкование революционной музыки Мусоргского реакционным образом. У Пушкина, как вы помните, есть такая реплика «Народ безмолвствует». Но, по некоторым сведениям, эту реплику написал не Пушкин, а Жуковский, чтобы пьесу пропустила цензура. И эту реплику, которую пристегнул Жуковский, театр взял за исходную точку. Народ все время безмолвствует, а когда он начинает действовать, начинается Вальпургиева ночь, какой-то дикий шабаш темной толпы. Вот каково толкование «Бориса Годунова» на десятый год революции. А этот спектакль дается, как спектакль к десятилетию. Это показывает, насколько мы законсервировали оперный театр и до какой степени содействуем сохранению реакционных традиций в оперном театре.

Затем возьмите Художественный театр. Я считаю, что Художественный театр продолжает быть чрезвычайно высоким по своим художественным данным. К десятилетию поставлена «Женитьба Фигаро»; «Фигаро» социальная комедия, всем известная революционная пьеса XVIII века. А что сделано Художественным театром? Там созданы дружественные мирные отношения между очень приятной аристократией и слугами, этими выходцами из третьего сословия и пр. и пр. Там абсолютно изгнано все то заострение, которое сам Бомарше сделал, направляя свою сатиру против аристократии Там аристократия представлена очень милой. Такие {97} приятные господа с приятными слугами. И на таком фоне создан чисто зрелищный спектакль с абсолютно вытравленным социальным содержанием, с толкованием, которое противоречит даже тому, что писал Бомарше в XVIII веке. Вот другой типичный пример, к чему мы привели своим отношением к этим театрам.

Анатолий Васильевич находит, что мы в области этой политики — использования спецов — выполнили полностью те директивы, которые Ленин в свое время давал. Я думаю, что мы их абсолютно не выполнили. Ленин говорил, что спецов надо заставить служить нам. Мы спецов должны окружить коммунистической товарищеской атмосферой и при помощи этой коммунистической товарищеской атмосферы их переваривать. А что мы видим? Мы окружили их атмосферой, или перевариваем их? Ничего подобного. У нас тут получилось, что получилось с некоторыми руководителями литературных журналов, что как будто бы они опекали нескольких «попутчиков», как будто ими руководили, а на поверку вышло, что они их редактировали и ими руководили. И мы в области театральной линии попали как будто в такое же положение.

В самом деле, что имело место за последнее время? В частности, одна иллюстрация, на которую тов. Кнорин ссылался. Я хочу подойти с другого конца. Имеется МХАТ II. Ряд товарищей, с которыми я во многом солидарен, находят, что этот театр крайне реакционный и т. д. Я этого не нахожу. Конечно, есть ряд вещей у него, которые мы не можем считать нашими. Он требует коммунистической переработки. {98} Но если перерабатывают его таким образом, что когда бездарному актеру не дают ролей, он пишет письма, и Губрабис печатает это письмо, ничто же сумняшеся, то это не есть метод коммунистической переработки. Это есть метод бестактного вмешательства в то дело, которое нужно вести с величайшим тактом. И что произошло по отношению к МХАТ II за несколько месяцев той полемики, которую «Новый Зритель» печатал? мы проработали театр? Ничего не проработали. А создали величайшую чепуху и суматоху и ни капли своего коммунистического влияния не укрепили, а ослабили, потому что те лица, которые могли быть использованы для нашего влияния, сейчас в самом дурацком и нелепом положении. Здесь дана иллюстрация, до какой степени мы еще не умеем обращаться со спецами.

Другая иллюстрация — в отношении к Мейерхольду. Как вы, товарищи, Мейерхольда ни трактуйте, все-таки Мейерхольд является одним из крупнейших спецов в театре, является единственным крупным спецом, который с 18 года вошел в нашу партию, благодаря чему его до сих пор бойкотируют главные артисты и Большого, и Малого, и других театров.

Если этот спец, который с нами довольно долго работал, совершил, допустим, ошибку с «Ревизором» (я с этим тоже не согласен), то мы вместо того, чтобы создать товарищескую критику, повели дело таким образом, что почти разрушаем его театр. Здесь виноват опять таки не Наркомпрос, виновато то, что мы — и партия, и наша печать, и наша критика — не выработали {99} проста приемов и не умеем достаточно чутко подойти к тем спецам театра, которых мы должны перерабатывать.

Ленин на эту тему хорошо говорил. Он говорил, что инженер своими путями подходит к коммунизму, он с совершенно другого конца подходит к коммунизму. То же самое и театральное дело и театральные крупные спецы. Они к нам подходят совершенно другими путями, с другого конца. Поэтому я думаю, что по отношению к специалистам и в области подхода к профессиональному театру мы делаем ошибки. Не только делают ошибки непосредственные руководители театральной политики, но делают ошибки и другие, и здесь нам придется немного осторожнее и более искусно, и в то же время более властно влиять на те театральные коллективы, которыми мы сейчас пользуемся.

Теперь несколько слов относительно отдельных вопросов, в частности, относительно драматургии. Конечно, наша новая драматургия не пользуется тем вниманием, которым она должна пользоваться. Я разумею не только коммунистов, но и вообще новых драматургов. Здесь я не согласен с товарищем Луначарским, который сказал, что пьесы не театр создает, а пьесы мы должны дать ему. Совершенно неверно. Все лучшие пьесы создавал театр. Только те драматурги создавали хорошие пьесы, которые в театре непосредственно работали, непосредственно с ним были связаны. Вспомните — Шекспира, Мольера, Чехова. Необходимо поэтому, чтобы наши драматурги были тесно, {100} органически связаны с театром, и только путем непосредственной работы в этих театральных коллективах они смогут стать действительно драматургами, и театр действительно получит пьесы. Конечно, для этого требуется также широкое привлечение общественной критики. Тут не нужно нам художественных советов. Художественный совет это какой-то сложный академический ареопаг, который только замедляет работу в наших театрах. Но известное широкое привлечение общественной критики нужно сделать. Вот, к примеру, — о Большом театре. Почему бы ни заслушать нам доклада директора Большого театра? Пусть он сделает публичный доклад о том, что он делал и хочет делать, чтобы мы могли его публично раскритиковать. Это было бы безусловно только полезно. Мы сейчас не знаем совсем, что замышляет Большой театр, чем он может нас обрадовать или испугать. А мы знаем, например, что целый ряд опер никак на может попасть в Большой театр. Я сомневаюсь, чтобы эти оперы все оказались никуда не годными. Я слышал как раз одну из забракованных Большим и Малым театром опер, и я ее нахожу, да и не я один, чрезвычайно интересной. А вот художественный совет находит ее ниже своего «высокого» достоинства. По-моему тут нужен какой-то общественный трибунал, который может сказать, что мнение художественного совета Большого театра неправильно, что здесь этот художественный совет ошибается и что его нужно заставить идти не по тому пути, по какому ему хочется, а по тому, по которому нужно идти. Здесь нужен какой-то {101} общественный контроль, какое-то давление на отдельные театры; какими путями — это другое дело, но, во всяком случае, об этом следует поговорить.

Теперь, когда мы подводим итоги и должны намечать новые пути в театральной политике, нельзя ограничиться только частичными предложениями, а нужно констатировать, что новый театр создается из взаимодействия всех видов театрального творчества и что театры революционные, рабочие и крестьянские не пользовались достаточным вниманием до сих пор, и нам нужно обратить на них сугубое внимание.

### Тов. ОБНОРСКИЙ

Политика, которая велась Наркомпросом в деле поддержки академических театров, и политика, которая не считалась с необходимостью поддерживать революционные театры, чрезвычайно ошибочна. Она ошибочна прежде всего потому, что создает ситуацию, при которой невозможно продвижение академических театров вперед, невозможна советизация академических театров. Если присмотреться к тому, каким образом идет строительство революционного театра, то мы увидим, что оно идет по линии самодеятельного театра, во-первых, и оно идет по линии театров, которые были созданы в годы революции, во-вторых. Надо, однако, сказать, что процесс строительства нового театра может идти и по линии академических театров. Здесь указывалось на постановку «Любови Яровой», на постановку балета Пупьчинелли, но когда мы начинаем разбираться в постановках этого театра, когда начинаем разбираться, что {102} они дают нового, то мы видим, что эти спектакли пользуются большим успехом не только потому, что идет работа над новым материалом, но и потому также, что те формы сценической интерпретации нового драматического репертуара, которые применяются академическими театрами, представляют собой усвоение достижений театра революционных лет. Если мы возьмем, скажем, такую постановку, как «Конец Криворыльска», что она собой представляет? Она представляет собой усвоение и использование ряда работ Мейерхольда, скажем, «Треста Д. Е.», «Мандата»; если мы возьмем постановку Пульчинелли, то мы увидим, что она носит на себе следы влияний, исходящих со стороны целого ряда театров, созданных во время революции (Мейерхольд и др.). Если мы возьмем постановку «Штиля» и проанализируем ее, то увидим, что она косит на себе следы колоссального влияния самодеятельных театров. Если мы возьмем постановку «Любви к трем апельсинам», то мы увидим, что эта постановка оказалась возможной, потому что режиссер новаторских театров оказался в стенах академических театров. После закрытия ряда экспериментальных театров, в которых он работал, ему ничего не осталось, как идти на службу в академические театры. Затем постановка «Игрока», которая поручается Мейерхольду. Все эти явления указывают на то, что сдвиг в академических театрах становится реальной возможностью в том случае, если революционный театр будет влиять и своим репертуаром и своими формальными достижениями на театры академического {103} типа, и мы действительно видим, что если какие-нибудь сдвиги в академических театрах существуют, то эти сдвиги вызываются только тем, что наш революционный театр смог добиться чрезвычайно больших и значительных успехов и в деле революционизирования своего репертуара и в деле революционизирования своей формы, и вот для того, чтобы дело советизации нашего театра, дело строительства революционного театра было поставлено на прочные основания, для того, чтобы дело строительства революционного театра пошло и по линии театров академических, — уже ради одного этого обстоятельства мы должны революционному театру уделить максимальное внимание.

### Тов. СЛАВИНСКИЙ

Первый вопрос — это вопрос относительно политики цен в театрах. Если обращаться к возможностям посещения театров, учитывая бюджет рабочего зрителя в настоящее время и учитывая скалу расценок наших театральных предприятий, то в этом отношении нужно продвинуть вопрос значительно вперед, и только тогда мы сумеем гораздо больше повысить тот процент наполняемости нужной нам аудитории наших зрелищных площадок, который в настоящее время все еще является чрезвычайно низким. Этот вопрос чрезвычайно сложен и труден, ибо до сегодняшнего дня еще не изжит взгляд на театр, как на доходное предприятие, и в области различного рода налогов остается достаточно трудное положение до сегодняшнего дня, ибо налоги не сняты {104} с театров полностью. Этот вопрос об общей политике цен в зрелищных предприятиях, в смысле приведения ее в соответствие с бюджетом рабочего зрителя, должен получить, несомненно, чрезвычайно трудно сразу разрешимую, но необходимую установку на снижение цен в целях получения той аудитории, которая нам необходима. Второй вопрос, чрезвычайно болезненно ощущаемый, в частности нашей организацией, которой приходится ежедневно вариться в соку и сети конфликтов и сети постоянных дел, — это вопрос о кадрах работников в области искусства. Безразлично, и на хозяйственном фронте, и на фронте профессиональном до самого последнего времени, я утверждаю это категорически, в области пополнения коммунистическими кадрами наших хозяйственных предприятий, руководящих постов хозяйственных организаций, и в профессиональных организациях нами не то, что не уделялось должного внимания, а уделялось такого рода «внимание», которое приводило к отрицательным результатам. Отсюда проистекает значительная часть неблагополучного разрешения ряда вопросов на местах, отсюда трудность проведения вопросов советизации и целого ряда вопросов, которые каждый день волнуют нашу союзную организацию и Народный Комиссариат Просвещения. Этот вопрос, при той степени внимания и, следовательно, повышенной ответственности нашего Союза в целом и всех предприятий наших в области искусства, требует принципиального решения и требует особого внимания в смысле помощи партии на этом чрезвычайно трудном для нас фронте.

{105} Теперь позвольте перейти к вопросу относительно советизации театра. По вопросу относительно советизации основные моменты заостряются около вопроса о темпе проведения советизации и около вопроса о тактике при разрешении различных вопросов. Я утверждаю категорически, что по вопросу о линии принципиальных споров не существует. (Голос с места: формально). Не формально, а по существу споров нет. У нас есть при проведении этого вопроса целый ряд тактических ошибок со стороны товарищей, резко забирающих левый фронт, усилия которых приводят на деле к обратным результатам, которые отталкивают нашего советского актера-общественника от той задачи советизации театра, которая перед нами стоит. (Голос с места: неправильно). Я могу привести целый ряд примеров, которые у нас часто встречаются, и в частности остановлюсь на том вопросе, который сейчас так волнует некоторых делегатов нашего совещания, Я буду говорить о МХАТ II.

Конфликт во МХАТ II имеющий, вне всякого сомнения, общественное значение, поставлен нашей театральной печатью, недостаточно ответственной, недостаточно контролируемой нашими партийными организациями, в такую плоскость, которой он, по существу своему, не имеет. Мы занимались этим вопросом всем президиумом ЦК, вели обследование этого конфликта, и после обследования этого конфликта и сложнейшего анализа всех обстоятельств дела, с самым глубоким персональным рассмотрением каждого из, так называемых, идеологов оппозиции, мы ясно {106} увидели, что кое-кто пытался дать знамя проведения подлинной театральной общественности тем лицам, которые с этой задачей не справились бы и это знамя выронили бы из своих рук. За данной группой никакой серьезной идеологии нет.

Я считаю, что вопросы, затронутые здесь тов. Керженцевым, о письме Чупрова во МХАТ II и об ошибке, которая была сделана московской нашей организацией, поставлены им совершенно правильно. Необходимо не только более энергичное наступление на идеологическом фронте, но нужные нам результаты могут быть обеспечены только в том случае, если это наступление не будет наездническим, и если оно будет гораздо более чутким, чем это у нас в отдельных случаях наблюдается.

Позвольте теперь, говоря вообще о постановке театральной общественности, остановиться и на некоторых вопросах, по которым наша точка зрения расходится с Наркомпросом. Как мы ведем работу по поднятию театральной общественности? Путем постановки периодических отчетов хозяйственных органов на совещаниях и конференциях культработников. Это одна форма. Организацией художественных советов с привлечением представителей советской общественности партийной и профсоюзной; учетом опыта работы, правда, молодых еще, с опытом двух лет работы производственных совещаний, производственных комиссий на предприятии. Но если обратиться к организациям, интересующимся этим вопросом, то мы имеем лишь одно старое учреждение, это — Русское Театральное {107} Общество. Это — пункт наших разногласий с Наркомпросом. Наша точка зрения такова, что эта организация не имеет никаких основ для дальнейшего роста, никогда не будет расти и представляет собой фактически покойника.

Для нас гораздо важнее другой вопрос — относительно необходимости организации «Общества друзей советского театра». Это вопрос чрезвычайной важности, и думаю, что это как раз должно быть одним из постановлений партийного совещания, которое в дальнейшем должно быть реализовано. Функции этого «Общества друзей советского театра»: приближение театра к деревне, к клубу, к агитационно-пропагандистской работе; изучение вопросов современного театра и всех тех вопросов, которые в настоящий момент не находят такого расцвета, который желателен, который необходим.

Далее необходимо поставить конкретно вопрос относительно нашей художественной школы, в частности школы театральной, вопрос о полной необходимости создания театрального ВУЗа и той помощи в построении такого рода техникумов и школ в области художественной работы, которые могли бы помочь пополнить чрезвычайно острую необходимость в создании кадра руководителей для рабочих кружков, красноармейских кружков, художественных, драматических и т. д. Я сейчас говорю только о них, поскольку задачи настоящего совещания не касаются всех вопросов искусства, а сужены вопросами театральной работы. В этом отношении потребность колоссальная. Частично {108} Наркомпрос учебные планы и программы существующих учебных заведений выправляет в этом направлении. Имеются отдельные курсы, отдельные специальные работы по этому вопросу, но потребность настолько велика, что необходимо самое серьезное внимание к этому вопросу как в смысле подготовки нашей смены, так и в смысле качественного усиления художественной работы в наших рабочих клубах.

### Тов. ЛИСОВСКИЙ

Товарищи, театральная политика, которая делается во всесоюзном центре, конечно, не может не чувствоваться и очень сильно в наших национальных республиках, входящих в состав нашего Союза. Наши национальные республики переживают свои медовые годы независимости, они строят свою культуру, и каждое достижение на культурном фронте является ценным. И вместе с тем ЦК проводит весьма жесткую политику в отношении театрального строительства. Конечно, мы не можем стричь под одну гребенку все три основные республики — Грузию, Армению и Азербайджан, входящие в состав Закавказской федерации. Эти три республики представляют собой три культурных типа, и в соответствии с этим и театр соответствующим образом отличается в одной республике от театра другой. На самой низшей ступени у нас стоит в этом отношении Азербайджанская республика, если не считать Баку — азербайджанского центра, затем — Армения. Самая культурная страна — Грузия. И это отражается на театре.

{109} Что общего у всех республик? Общее у них то, что во всех их мы не можем пересадить к себе полностью лучший революционный репертуар, созданный во всесоюзных центрах. Прежде всего, товарищи, не все, что у нас пишется на русском языке, поддается переводу на национальные языки. Есть вещи, которые не могут быть переводимы, а значит, не могут быть поставлены. Есть вещи, которые представляют собой большой интерес для широких трудящихся масс, для рабочих масс здесь, во всесоюзном центре, но которые являются чуждыми и непонятными для широких трудящихся масс в некоторых районах Закавказья. «Любовь Яровая», например, не поддается переводу на грузинский язык, а тюркский язык беднее грузинского. И если грузинскому театру удалось поставить «Загмук» и «Лево руля», то ему не удалось поставить «Любовь Яровую». Значит, момент безрепертуарья у нас еще обостряется тем, что мы можем использовать далеко не всю продукцию, которую дают нам всесоюзные центры.

Затем, и литературные силы у нас менее многочисленны и квалифицированы, чем здесь. И если здесь создание репертуара сопряжено с огромными трудностями, то у нас тем более. У нас по всему Азербайджану насчитывается, примерно, четыре литератора, которые могли бы что-либо писать, но которые не могут писать современные пьесы для нашего театра, и поэтому, товарищи, нашим театрам в трех республиках приходится пробавляться, с одной стороны, классическим репертуаром, который поддается переводу, вроде {110} Шиллера, «Потонувшего колокола» Гауптмана, затем — старым репертуаром, который создан еще в дореволюционное время и, наконец, небольшим количеством написанного нашими драматургами за последние годы. Это отсутствие живых сил еще усугубляется у нас отсутствием средств. Наши республики бедны для того, чтобы обеспечить своих артистов академических театров платой круглый год. Мы платим им только в течение сезона, а сезон у нас короткий, потому что зима кончается рано, а лето затягивается поздно. И, следовательно, большую часть года эти силы, которые нам удается к себе привлечь, мы растрачиваем в силу того, что не можем закрепить их за театрами. Тем более это усугубляется отсутствием средств, чтобы путем материальных затрат наплодить советскую театральную литературу. В таких случаях необходимо затрачивать средства и получить хорошую пьесу. Недостаток средств влечет отсутствие репертуара у нас, но тем не менее, можно сказать, что известные достижения у нас уже есть. У нас есть бакинский академический театр, который держится почти исключительно на классическом репертуаре. Рядом с этим в Баку есть и тюркский рабоче-крестьянский театр, который уже пользуется репертуаром переводным, современным и, главным образом, ставит те советские новые пьесы, которые поддаются переводу. Этот наш бакинский театр является основой того нового театра, который впоследствии разовьется у нас в Азербайджане. Потом есть у нас в Эривани театр, который обладает довольно сильным составом, {111} во главе которого стоит известный многим здесь Бурджалов. Но Армения — самая бедная из наших республик, и недостаток материальных средств особенно бьет по тем возможностям, которые могли бы там создаться. Лучше всего из всех закавказских республик дело обстоит в Грузии. Грузинский академический театр имени Шота Руставели с первых дней революции отошел от старых традиционных путей и стал искать новые пути. Он добился успеха, и некоторые его постановки, хотя бы «Загмук», могут поспорить с лучшими постановками в Советском Союзе. Но и там в смысле репертуара дело скверно, и достижения имеются только со стороны формальной, со стороны тех сдвигов, которые сделаны театром. В Грузин имеются несколько своих собственных опер, но, как и все оперы, грузинские оперы не могут являться большим вкладом в идеологическую сокровищницу воспитания масс, а являются только культурным показателем и стимулом того, чтобы в дальнейшем эта отрасль театрального искусства там развивалась.

Два слова относительно нашей закавказской провинции. Самодеятельный театр крестьянский и рабоче-крестьянский у нас в Закавказья так же, как и в других республиках, расцветает бурным темпом. В Грузии есть большие районы, где в каждом селе есть свой театр. Такова, например, «Гурия», и вся западная Грузия. Наряду с районами, где люди носят кольчуги и мечи, есть районы, где в каждом селе есть самодеятельный театр.

{112} Ближайшая задача, которая стоит перед руководителями нашей театральной жизни — создание передвижных театров, которые явились бы образцом для всей той массы самодеятельных театров, которые выросли благодаря активности самих масс.

### Тов. ПЛЕТНЕВ

Товарищи, дело в том, что выступать по тем докладам, которые мы заслушали, чрезвычайно трудно. И вот почему. Этими докладами создалась такая обстановка, такое впечатление, что как будто бы здесь в зале собрались люди, которые, наподобие слонов, хотят атаковать посудную лавку и от этой атаки нужно во что бы то ни стало защитить ту нежную вещь, которая называется академическими театрами. Я считаю, что тон, созданный этими докладами — «мы сохраняем АКи, поэтому, ради бога, не расшибите, ходите осторожнее» — этот тон неверен, потому Что никаких слонов нет, никакой атаки на посудную лавку тоже нет и варваров нет. Поэтому так вопрос ставить нельзя. С другой стороны в обоих докладах не говорили о серьезной общественной дифференциации, которая у нас, несомненно, имеет место, несомненно, давит на театр и на нем отражается. И анализа положения театра в этом процессе, в этих докладах мы не встречали, а мне кажется, что мы могли бы претендовать на то, чтобы на этом партийном совещании этот анализ слышать, но мы этого не слышали. Тон, данный в докладах, в достаточной мере искажен. Что происходит на театральном фронте, как мы привыкли выражаться, что происходит не в самом {113} театре, а в общественном окружении и его влиянии, которое на театр оказывается? Мы имеем совершенно ясно установившийся процесс дифференциации зрителя, ориентировку определенных театров на определенного зрителя и данного определенного круга зрителей на определенный театр той или иной группы. Вот как обстоит дело. И этого опровергнуть нельзя. Это факт. Этот факт можно подкрепить целым рядом явлений на театре. И здесь в процессе дифференциации происходит глухая борьба мелкой буржуазии за театр, за возможность и право выражать через театр то, что она хочет, ее мысли, чаяния, идеологию. Это с одной стороны. Тов. Луначарский говорит, что мы оказывали «посильную» помощь революционным театрам. Термин «посильная помощь» заставляет задуматься. В тезисах и в докладе мы видели только констатирование факта о том, что революционный и рабочий театры представляют собой определенную художественную ценность, а о ток, какие отношения были со стороны Наркомпроса — этого мы не слышали. Я же беру полную ответственность за свои слова и здесь на партийном совещании мы можем говорить открыто. Я говорю, что отношение к революционному и рабочему театрам было равнодушное и даже более — отрицательное. Это факт. Пролеткульт в прошлом году без всякого предупреждения во втором полугодии урезывается в своей смете наполовину и только через Малый Совнарком при большой борьбе удается отстоять нашу прежнюю цифру. Дальше, когда пошли разговоры о текущей годе, Наркомпрос постановил не {114} давать ни одной копейки, и только в отчаянной борьбе в Большом и Малом Совнаркоме удалось отстоять прошлую цифру. Вы ведь признаете, что Пролеткульт и театр Пролеткульта имеют определенную ценность. Этот факт налицо.

На Всесоюзном съезде актеров в Германии, когда обратились к тов. Владимирову и попросили его охарактеризовать положение театров в Советском Союзе и какую постановку прошлого сезона он считает лучшей, он сослался на мнение последней немецкой делегации, что таковой он считает — «По ту сторону Щели». Я не в похвалу своему театру это говорю. И любопытно, что когда его, тов. Владимирова, попросили выступить и охарактеризовать, что это за театр рабочий, его установку и т. д., председатель этого съезда воскликнул: «Да ведь это против наших собственных интересов». В Англии пишутся книги о наших театрах, в Германии возникает общество рабочих театров, которое связывается с нами, английские товарищи, рабочие массы интересуются этим, а мы что слышим? В докладе лишь констатируется художественная ценность, и два слова о поддержке, но ведь эта художественная ценность, товарищи, завоевана нами в борьбе, и часто в борьбе с Наркомпросом, в отчаяннейшей борьбе.

Дальше. Тут товарищи говорили относительно кулака. Резолюция Московского Комитета говорит о чем? О том, что «нужно сконцентрировать определенные силы, чтобы существующие революционные лучшие театры, уже пробившие себе дорогу (театр МГСПС, {115} театр Пролеткульта), чтобы они стали организующими центрами, чтобы вокруг них создались передвижные театральные группы, передающие достижения пролетарского искусства на сцены больших районных и рабочих клубов, а также руководство местными районными клубами, постановками и т. д.». Если это считается недопустимым, тогда совершенно не понимаю, в чем дело. Это нужно сейчас. Нужно сконцентрировать силы. Нужно противопоставить старому театру нашу высокохудожественную продукцию. Дайте нам практически работать, и мы покажем, на что сейчас способны революционный и рабочий театры. Данные к хорошей работе у нас есть.

Сейчас наша критика не имеет права говорить, что у нас нет своего актера, что не вырос наш актер. Она уже вынуждена бывает, несмотря на ее скверное отношение к нам, признавать за нами определенные достижения. И пусть борьба со старым театром, — а нам придется ее вести и идеологически и формально, — идет по линии создания высокохудожественной продукции.

Правду говорит критика, что у нас слабы пьесы и т. д., но критика не учитывает одного — что мы параллельно в этой работе воспитываем нашего молодого партийного автора, мы продвигаем его на сцену, его воспитываем таким путем. Это не учитывается, и здесь мы опять встречаем старую линию совершенно определенно: поддержка АКам — в большей степени, революционным театрам — постольку-поскольку, и рабочим точно так же — загоняние их в задний угол, не {116} давая им возможности развиваться. Я это могу подтвердить тысячей фактов. Верно это или нет? Товарищ, здесь выступавший от Ленинграда, был глубоко прав в том отношении, что продвижка в старом театре является результатом идеологического и формального давления на него со стороны нового, революционного рабочего театра. Этот факт не подлежит никакому сомнению. Этот конструктивизм, на который плевали, въелся в Малый театр. Это правильно и очень хорошо. Мы на них влияем и влиять будем. Дайте возможность большую, и это влияние будет чрезвычайно сильно. Нужна борьба продукцией, нужна борьба нашим театрам, а для этого нужна поддержка этим театрам. Мы вырастили рабочий театр, это факт, и опровергнуть этого вы ничем не можете. Дайте развернуться ему дальше, дайте ему расти, сделайте из него орудие нашего влияния на старый театр и, таким образом, продвижения его вперед.

### Тов. ДИАМЕНТ

В тезисах и неоднократно на совещаниях при Наркомпросе тов. Луначарский говорил о том, что театр имеет задание воспитывать рабочих и крестьян, а также мелкую буржуазию. Я считаю, что такие слова не должны иметь места в наших тезисах, потому что это является сигналом для организации этих мелкобуржуазных элементов вокруг театра, а у нас еще имеется сильная организация этого мелкобуржуазного кулака. Зачем необходимо говорить, что нашей задачей является воспитывать мелкую буржуазию? Пока наш театр не справится с основной {117} задачей — с воспитанием рабочих и крестьян, — почему мы должны ставить вопрос о воспитании мелкой буржуазии?

Несколько слов относительно общественности. В этом отношении у нас дело обстоит совсем плохо. Я спрашиваю — были ли в академических театрах попытки обращения к профсоюзам или к партийный организациям, в которых они бы просили наладить общественность, просили проверить их репертуар, и я должен сказать, что никаких таких попыток московские театры не делали. Никто никогда — ни Малый, ни Художественный театр — не приходил в профсоюз и не говорил об общественности, а вот местные театры, которые рассчитаны на рабочего зрителя, приходят к нам, спрашивают нашего совета, слушают нас, советуются с нами. А с академическими театрами выходило наоборот: когда мы к ним обращались, то они нам говорили, что мы не должны в их дело вмешиваться, потому что мы не разбираемся в искусстве, что это дело деликатное и что в этом деле им не нужно мешать. Так нам отвечали. По моему, товарищи, вопрос об общественности должен быть выяснен нами; если не будет полного общественного контроля, мы не сумеем двинуть наш театр дальше. Во имя сохранения культурных ценностей, чтобы театры служили для воспитания рабоче-крестьянских масс, необходимо изменить политику отношения к театрам. Не нужно говорить, что мы не должны этого делать. Мы должны сейчас сказать, что культурные ценности на десятом году революции должны стать широко доступными для рабоче-крестьянских {118} масс, а поэтому — тут нужно многое изменить. Тут должна быть проведена полная связь между революционными и академическими театрами.

### Тов. БЛЮМ

При оценке докладов, которые мы заслушали, я не могу отделаться от того сопоставления, которое почему-то, может быть, по контрасту, напрашивается само собой. Припомните на женевской конференции выступление тов. Сокольникова — какое великолепное выступление, какая гордость, самоуверенность, какая сипа — в том менторской тоне, которым он этим буржуям начитывает в заключение, когда он говорит: может быть, из вашей конференции что-нибудь еще выйдет для человечества! Это одно. И другое то, что мы слышали — другой совершенно тон здесь. Это был тон безнадежный, капитулянтский тон, это была полная сдача всех позиций, это было воспевание красот старого буржуазного искусства — и плохого искусства! — вот в чем ужас, в конце концов. Я на этом дальше немножко остановлюсь. Сопоставление этих двух моментов звучит прямо трагически для того, кто действительно болеет судьбами советского театра и для кого театр не является какой-то праздной забавой, каким-то «отдыхом», каким-то «стаканом боржома». Товарищи, вы это выражение, вероятно, заметили, оно имеется в тезисах тов. Луначарского. (Луначарский с места: прочесть нужно, где оно имеется). Товарищи, нечего и говорить, что это точка зрения на искусство глубоко не марксистская, это точка зрения — Державина и Екатерины II, которые требовали, {119} чтобы «поэзия была приятна, сладостна, полезна, как летом вкусный лимонад». Мы видели в обоих докладах и тезисах то самое казенное благополучие, против которого, казалось бы, предлагаемый проект резолюции нас предостерегает. Там вводится в обиход советского театра сатира и говорится, что эта сатира вводится для того, чтобы не было у нас атмосферы казенного благополучия. Тут мы сходимся, но как раз здесь в обоих докладах эта атмосфера казенного благополучия царила до такой степени, что я не знаю, для чего мы собрались сюда.

Доклады являются не столько докладами о революционном театре, о той классовой борьбе, которая происходит на театральном фронте, о той классовой борьбе, которая продолжается, как всем известно, но что ни в тезисах, ни в докладах не выдвинуто, а доклады представляют собой какую-то поэму об академических театрах и их работниках. Эти оба доклада основываются, в сущности говоря, на трех китах, на трех основных местах, считающихся ходячими мнениями. Если принять эти общие места и ходячие мнения, тогда, конечно, из этих общих мест вытекают дедуктивным образом все остальные положения, все, что называется нашей театральной политикой. Эти три основные тезиса чрезвычайно выпукла со свойственной ему талантливостью тов. Луначарский и выдвинул: 1) советский театр вступил в полосу бездефицитного театра, 2) наш театр является первым в мире художественным театром, 3) театры эти уже в полной мере сдвинулись, в них осуществлен политический сдвиг, {120} и по этой дороге они идут. Вот, товарищи, эти три тезиса, конечно, абсолютно не верны. Не верно, будто театры вступили в полосу бездефицитности. Относительно тех театров, которые у нас на глазах, относительно всех этих АКов и других столичных театров — вы достаточно здесь уже убедились, что тут никакой бездефицитности нет. Ну, а провинциальные театры? Товарищи с мест, которые собрались здесь, конечно, отлично знают, и когда будут выступать, то доложат, что, наоборот — что театры дефицитны в высочайшей степени, что они в этом отношении дошли до последней черты.

Относительно художественности. Это общее место о необычайной художественности нашего искусства — любимое выражение тов. Луначарского, его постоянный козырь, что Москва является Меккой для всех европейских театров.

Тов. Керженцев уже указывал вам на то, что такая репутация у русских театров была еще в царские времена, так что тут большой заслуги в данном случае и нет.

Эта пресловутая художественность, перед которой мы чуть не на коленях ползаем, эта художественность за последние годы, под влиянием того, что мы изба лопали актеатры и их актеров, — пала до потрясающей степени.

На саном деле, товарищи, и до революции целый ряд наших театров стояли в художественном отношении недостаточно высоко, — и вдруг после революции они будто бы выросли в необычайную художественную силу.

{121} Я слежу за театром и варюсь в гуще этих театров давно, приблизительно, лет 30, — я великолепно помню, как всегда Московский Большой театр считался самым скверным оперным театром в России. Частная Мамонтовская опера считалась гораздо более высокой во всех отношениях, а Большой театр — это был самый скверный оперный театришко. После Октябрьской революции здесь, оказывается, ни весть какое достижение! А между тем, этот театр и в настоящее время никуда не годится. Прямо совестно слушать, если у человека есть хоть немножко музыкальное ухо, что и как они там поют. Как раз на днях я слышал там «Русалку». Да ведь за такое исполнение «Русалки», за фальшивые голоса, за такую разноголосицу, за такое отсутствие элементарной слаженности спектакля этот театр просто надо разогнать.

Говорят о том, что практический сдвиг произошел, что Станиславский сказал, что западническое упадочничество не является нашим путем, и страшно довольны, что Станиславский признал нас наконец де‑юре. Он, конечно, де‑юре нас признал, а де-факто не признал.

Вот здесь тов. Кнорин в большом восторге от той необычайной революционности, которую якобы проявил этот театр в постановке, как будто бы, «Горячего сердца» (Кнорин: нет, я не выражал восторга). Вы Сказали так, что вы прочли потом Островского и увидели, что они Островского переделали. В общем контексте вашей речи выходило так, что в этом спектакле был упор на общественность, что тут «политический {122} сдвиг». Я видел этот театр, когда он не вылупился еще из чрева матери, когда этот театр был еще «Обществом искусства и литературы». Я великолепно помню, что это был необычайно яркий спектакль. Вот этот спектакль был, действительно, насыщен ярким общественным содержанием. Это был когда-то какой-то бунтарский, если хотите, театр. Это был своего рода «Ревизор» (Голос с места: для ваших внуков вы это расскажите, а не на партийном совещании). Но вы должны знать это и вы должны учиться. (Председатель: ваше время истекло). Вы с таким пиететом относитесь к актеатрам, и если вы выслушиваете аполитичного Станиславского, почему же вы не хотите большевика выслушать?

### Тов. ИСАЕВ

Товарищи, после несколько странного суждения о театре, которое мы сейчас здесь слышали от тов. Блюма, трудно перейти на более принципиальную постановку вопроса. Нельзя так ставить вопрос на ответственном партийном совещании. Профсоюзы вопросам партийного совещания посвящают очень большое внимание. Здесь на совещании присутствуют представители наших крупнейших организаций. Была борьба за право участия на этом совещании. Целый ряд центральных комитетов требовали или совещательного или решающего голоса. Это не потому, что мы в один прекрасный день проснулись театралами. Это потому, что нас подстегивает требование масс к хорошему спектаклю, художественному, политически выдержанному спектаклю и, во-первых, к хорошей работе клубной {123} сцены. И вот, товарищи, в этом разрезе, в том, что данное совещание является результатом непосредственной активности по данному вопросу масс, правильна принципиальная постановка вопроса, которую нельзя затушевывать разными сплетнями и соображениями такого характера, как приводили некоторые товарищи; конечно, она является решающей для того, чтобы мы правильно решили судьбу нашей театральной политики. И в этом отношении я вчера очень добросовестно читал резолюцию, которая здесь предлагается Агитпропом и Наркомпросом. Я считаю, что в принципиальном отношении, с точки зрения принципиальной — линия правильная, безоговорочно абсолютно правильно поставлена проблема театра. Причем, мне кажется, для данного совещания является не основным сосчитать свои болячки, которых немало в театральном вопросе, а основным является, чтобы именно взять правильный курс. Нет времени, к сожалению, но то, что дается в тезисах — анализ обстановки, условий, требования масс и необходимость их удовлетворения, тактика по отношению к специалистам так, как диктует партия, отношение к театральной культуре и целый ряд других вопросов — они безоговорочно поставлены правильно и, к сожалению, никто из выступавших товарищей на этой глубоко принципиальной стороне не остановился.

Я должен пару слов сказать по поводу оговорки тов. Кнорина относительно «Постановления ВЦСПС» об академических театрах. Мною была представлена лично моя записка в Агитпроп, где я излагал свои {124} соображения, что нам нужно заставить академические театры, чтобы они были законодателями в вопросах техники сцены, режиссуры, актерской игры и т. д. Я лично от этого мнения не отказываюсь, но это не постановление президиума ВЦСПС. Для профсоюзов, конечно, центральным вопросом является клубная сцена. И сюда мы направляем все наши усилия по театральному вопросу. По этому вопросу будет специальный доклад, и я на нем не буду останавливаться, а скажу только, что действительно в центральных докладах этому вопросу нет достаточного места, нет достаточной увязки этого основного для нас вопроса и, пожалуй, для партии, в смысле правильного обслуживания масс театральной работой; в докладах клубная сцена занимает недостаточное место. И здесь тов. Керженцев правильно, по-моему, поставил вопрос, что клубная сцена и профессиональный театр — это своеобразные крылья одной театральной системы и одного театрального процесса. И с этой точки зрения мы обязаны подходить в определении нашей театральной политики, и, товарищи, я должен вам сказать, что мы за последнее время употребляем огромные усилия снизу доверху, начиная от правления клуба и кончая ВЦСПС, на то, чтобы правильно разрешить вопрос улучшения качества клубной сцены. Мы обратились к специалистам, обратились к коммунистам и, к стыду коммунистов, должен сказать, что они до сих пор глухи к нашим призывам, что со стороны коммунистов, знающих театральную работу и могущих помочь нам, мы до сих пор отклика не получили. {125} И когда я себе ставлю вопрос, определяя нашу театральную политику, каким порядком, как мы можем и должны правильно наметить политику в театральных вопросах, я задаю себе вопрос: каким образок случилось, что коммунисты, которые знают и работают в области театра, остаются глухи к основе, к фундаменту театральной жизни, к основной пролетарской базе в театральной политике, к рабочему клубу? И мне кажется, что здесь есть свои причины, свои корни, которые накладывают отпечаток, и не всегда здоровый, отражаясь даже в наших прениях. Мне кажется, что театр сам по себе настолько увлекательное явление, что даже наши профессионалисты, даже тов. Диамент увлекся и пытается пускаться в теорию театрального искусства, и эта увлекательность театра — это явление индивидуального увлечения театром наших некоторых уважаемых товарищей от партийных перспектив, от партийного политического массового подхода к вопросам театра с точки зрения классовых задач. Они увлекаются театром, как таковым.

Характерна статья тов. Орлинского в «Правде», правда, дискуссионная, где она захватывает целый цикл вопросов театра, и почему-то приплетает к принципиальным вопросам склоку в МХАТ II. Пускай кто-нибудь здесь членораздельно расскажет, что было в МХАТ II, какое влияние тамошняя склока имела и имеет на нашу политику в теа-вопросе? И председатель ЦК Рабис здесь заявил, что не было чего-нибудь серьезного; но почему это должно довлеть над нашим совещанием? Почему моменты какой-то склоки в одном {126} из наших театров должны быть таким пугалом, что, давая наше мнение в партийной газете, необходимо именно на эти теа-сплетни обратить внимание? Мне кажется, что здесь есть переоценка того, что театры, как самодовлеющие организмы, могут как-то влиять на нашу идеологию и как будто они независимы от нашего руководства. В этом отношении глубоко прав был тов. Томский, когда на совещании профессионалов с теа-специалистами сказал: «бояться, что Станиславский испортят нам рабочих, нечего, потому что если Плетнев не испортил, то Станиславский не испортит». Мне кажется, что у нас получилась такая картина, что группа членов партии занялась театрами, театр их засосал, они стали «теоретиками» театра и образовали «левое крыло». Тут много говорили о театральном направлении и прочее, но членораздельно никто не рассказал, в чем дело. Лично я понимаю таким образом, что новые наши теоретики театра, не всегда признанные гениями театра, — или увлекшиеся театром люди, или обиженные. Я думаю, что выступление тов. Плетнева в этом отношении чрезвычайно характерно. Человек работает действительно в невероятно трудных условиях, помощь, может быть, недостаточная, об этом нужно будет серьезно поговорить. И вот эти условия трудности работы его и целого ряда других драматургов и теа-специалистов заставляют их обратить внимание на более благополучного своего конкурента — на академические театры. Это создает совершенно определенную классовую ненависть в скобках с их стороны к АКам. Это затемняет правильное {127} понимание того, как мы должны строить нашу работу, и мне кажется — в этом отношении, в отношении правильной политики, из-за чего идет спор, — по каким линиям. Я спрашиваю, почему те коммунисты, которые могут быть полезны нашему рабочему театру, игнорируют клубную сцену? почему так получается? Потому что идет борьба за гегемонию, борьба, кто будет монополистом в вопросах театра — или группа товарищей, которая возглавляет «левое крыло», сторонники и строители левого театра, революционного молодого театра, или академического театра. Мне кажется, что должна быть только одна монополия партии и тех организаций, которые объединяют рабочие массы, а не отдельных групп. Идет острая борьба за монополию партийного мнения в вопросах театра той или иной группы. Наши решения должны решительно отвергнуть подобные попытки.

### Тов. ОРЛИНСКИЙ

Товарищи, причины, которые обусловили созыв данного совещания, несомненно, чрезвычайно серьезны. И они-то влияют, во-первых, на определение задач и путей, во-вторых, на разрешение этих задач. Неслучайно докладчики, я говорю об обоих докладчиках, и о тов. Луначарском, и о тов. Кнорине, в своих тезисах и в своих выступлениях-докладах, а также и выступающие товарищи в прениях старались ответить, прежде всего, на вопрос, почему это совещание было созвано.

Здесь речь идет, во-первых, о развитии периода культурной революции. Я должен подчеркнуть, что имеется {128} уже не начало, а развитие этого периода, потому что в резолюции ЦК партии от 1925 года говорится, что мы вступили в период культурной революции, а с тех пор прошло уже два года. Во-вторых, мы имеем огромный рост культурных потребностей пролетариата, да, пожалуй, не только пролетариата, но и на всех полюсах. В-третьих, в частности, — оживление идеологической работы на враждебных полюсах и, в-четвертых, — огромное оживление внимания советско-партийной общественности к театру специально, особенно за один прошлый сезон. Начиная с Коммунистической Академии и кончая многочисленными рабочими собраниями, начиная с центральной прессы и кончая критическими заметками рабкоров и учащейся молодежи, все интересуются вопросом театра. Интересно отметить такой факт, что даже на избирательных собраниях в Москве, при выборах в Московский совет это было подчеркнуто. Так, на выборах завода «Динамо» в Симоновке был поставлен вопрос о театре в добавление к наказу. Кричали — сообщает корреспондент — что рабочие задыхаются без театра, что им необходим театр. Это опубликовано в газете «Правда», это не выдумка. Ия думаю, что все эти причины создали то обстоятельство, что мы собрались здесь специально по вопросам театра. Эти причины ни на один момент забывать нельзя и говорить нельзя только о росте культуры или относительно экономического роста благосостояния, забывая все остальные причины. Это неверно. Нужно говорить о всех этих моментах сразу, и это первая практическая предпосылка. Второе, что необходимо {129} отметить, что это совещание, в отличие от литературного совещания при ЦК партии в 1925 году, выступает и с одной большой теоретической предпосылкой. Мы сейчас не должны драться по тем вопросам, по которым дрались тогда, потому что у нас сейчас есть резолюции 1925 года, которые за эти два года эмпирически проводились. Имеется и опыт, имеется материал, накопившийся за два года, а это чрезвычайно важно. Эти теоретические предпосылки 1925 года позволяют скорее перейти к вопросам практического порядка. Поэтому далеко не случайно, что прения у нас сейчас развернулись в плоскости практических вопросов.

Каковы же основные положения этой теоретической предпосылки? Подробно говорить я об этом не буду, но напомню. Там, в 1925 году, констатировалось, что мы вступили в эпоху культурной революции, говорилось о значении классовой борьбы в искусстве, но при этом добавлялось, что нужно учитывать эту классовую борьбу на культурном фронте, помня при этом, что ее ведет пролетариат через государственные, профсоюзные и др. органы в эпоху овладения государственной властью. Говорилось, что нужно бороться с комчванством и капитулянтством.

Я думаю, сейчас вопрос ясен: мы должны на деле исходить из этой теоретической предпосылки во всех ее частях. Посмотрим под этими двумя углами зрения на оба доклада и на тезисы обоих докладчиков. Я считаю, что тов. Луначарский однобоко подходит к этой резолюции 1925 года. Тов. Кнорин подходит полнее {130} и более всесторонне к вопросу, но все же и он все эти основные моменты неодинаково равномерно напомнил в своем докладе. Общая часть тезисов должна быть закреплена.

В чем же смысл? В чем тут дело? В том, что здесь даются нам две педали, на которые нужно нажимать во время проведения практической политики. Дело тут совсем не в том, чтобы болтаться между обоими педалями, а чтобы проводить через них равномерно работу. Это серьезнейшая директива. Надо на деле одинаково учитывать оба эти момента, т. е., с одной стороны, использование старых ценностей на основе критического отбора, а с другой стороны, поддержку новых ростков, или, я бы сказал, новых участков нашей пролетарской культуры. Конечно, — с оговоркой, что пролетарскую культуру не должно смешивать с старым пролеткультизмом, который был всеми нами осужден. Резолюция ЦК 1925 года дает марксистскую установку и маневренную гибкость.

Теперь, товарищи, уже не о тезисах, а о двух докладах, которые мы заслушали. Эти два доклада также отдали дань общим положениям 1925 г. Но вот тут-то весь вопрос, как они отдали дань этому. Мне кажется, что тов. Луначарский и тут подошел слишком односторонне, а у тов. Кнорина подход более полный, более всесторонний, если не говорить об отдельных неудачных формулировках. Но, в общем, если просмотреть тезисы того и другого, то можно сказать, что докладчики разошлись со своими тезисами. Тов. Луначарский определенно пошел налево от своих тезисов, {131} а тов. Кнорин более право подает свои тезисы. Дело все-таки в сформулированных тезисах. И совершенно напрасно тезисы тов. Луначарского перегибают в сторону охраны старых ценностей, забывая о новых. И совершенно напрасно тов. Кнорин сосредоточил неожиданный огонь на левых опасностях, здесь не актуальных, если говорить на основе фактического положения вещей.

На что же надо нажимать? (Кнорин с места: на вас нужно нажать.). Мне будет нетрудно доказать, что это преувеличение, и указать, на чем нам нужно в дальнейшем сосредоточить внимание. Еще ряд оговорок, во избежание неясностей. Прежде всего, в вопросе об агитке, которую Мейерхольд выбрасывает, забывая, что это та вода, в которой он родился. Сейчас речь идет о художественной пьесе, и на совещании НКП ни тов. Новицкий, ни Беспалов, ни Мордвинкин, ни я, — решительно никто не выдвигал сухой агитки. Это недобросовестный подход со стороны Мейерхольда и др. Наоборот, мы боремся за художественную, динамическую, настоящую пьесу. Точно так же мы отлично понимаем, хотя тов. Исаев и не хочет углубляться в эти вопросы, что вопросы экспериментирования, о значении классиков, о стиле и т. д. важны. Мы великолепно понимаем эти вопросы и практически учитываем. И практически, тов. Исаев, мы можем это доказать, ибо мы боролись за «Любовь Яровую», мы поддерживали всяческие другие такие же вещи. Спросите у любого здорового директора академических театров. Он это подтвердит вам. Об этом вы найдете в отчетах {132} о теа-совещаниях в «Ком. революции». Я считаю поэтому совершенно неправильным ответ тов. Кнорина на мой вопрос, на что нужно сейчас обратить внимание в резолюции 1925 г. в области театра. Его доклад в принципиальной части я считаю полнее, чем тов. Луначарского, и правильнее. Но на чем нужно сосредоточить внимание? Не надо бить по мнимой левизне. Есть один левый уклон у некоторых наших коммунистов, работающих в области театра, где они пытаются взять монополию на формальный «левый» метод искусства. Они открыто признают свои вкусы. Но, во-первых, есть вкусовщина с двух сторон и, во-вторых, нельзя доказать по материалам, что даже эти некоторые товарищи в своей государственной советской работе этим формальным уклоном злоупотребляют. Я же и другие товарищи вообще его не разделяем. Я просмотрел целый ряд статей т. Луначарского по вопросу театра. Мы знаем, что тов. Луначарский является не только наркомом, но и драматургом, теоретиком искусства, он является человеком, который достаточно много пишет по этим вопросам, он является человеком, который поднимает эти театральные вопросы во всю ширь и полно. И там много правильного и интересного. Интересно, например, что в 1920 году тов. Луначарский говорил, что Малый театр первый идеологически прорвет старый театральный участок, но вместе с тем тов. Луначарский выдвигает целый ряд лозунгов лишь внешне, а практически они у него повисли в воздухе. У него, например, есть яркие места, что нужно ковать нового актера (Луначарский: денег {133} не дали.). Нет, не в деньгах дело. Вы посмотрите на студии, где художественный мастер приобрел настолько большое политическое идейное влияние, что приходится уже ставить вопрос об идейно-политическом отвоевании молодняка этого у МХАТ I‑го и II‑го. Дальше, в тезисах и речи есть целый ряд указаний тов. Луначарского на «жадность» АКов в отношении нового репертуара: дескать, это прекрасный инструмент, но ему не хватает репертуара. Дальше, что АКам надо выразить благодарность за то, что они работают на советскую республику. Вместе с тем Анатолий Васильевич попутно критику, которая в этом году пропела целый ряд кампаний, называет моськами, а то, чтобы подбирать новых товарищей в театре, называет безумством. Он называет безумцами тех, кто пытается практически поставить эти вопросы. От проведения идеологического воспитания актера тов. Луначарский отмахнулся совершенно и говорит, что это трудно сделать государственными методами. У тов. Кнорина, который построил шире тезисы и сделал более полный, хотя и недостаточно всесторонний доклад, имеется целый ряд моментов переоценки академических театров, в том смысле, что если Станиславский сказал, что русские театры (не советские, а русские) по постановкам лучше западноевропейских, то это уже все. Есть недооценка целого ряда существенных субъективных факторов, как назначение директоров, в связи с чем легче поставить театр на революционные рельсы. Организационного вопроса он совсем не затронул. Я считаю, что у т. Кнорина меньше, у т. Луначарского {134} больше обнаруживается недостаток в выявлении этих моментов активной практической политики и имеется недостаточный нажим на другую «правую» сторону вопроса на данном этапе. Отсюда и рождается опасность, что у некоторых товарищей будут в практической работе преобладать настроения более капитулянтского характера. Нельзя ослаблять влияние на театр, на старый театр в частности, путем такой директивы. Я думаю, что этот недостаток тезисов и докладов и был корректирован выступлением тов. Мандельштама, который опирался на резолюцию, разработанную агитпропом МК и утвержденную бюро МК. С большой убедительностью и силой тут выступал тов. Мандельштам. Я напомню тов. Кнорину, что он сам в начале года и т. Мальцев также давали указания о нажиме на пункт резолюции 1925 г., где подчеркивается необходимость большего внимания к факту оживления буржуазной и мелкобуржуазной идеологии. Это определило работу ряда тт., в том числе мою, на год. Поэтому выступление тов. Мандельштама было правильным и теоретически обосновано на имеющейся резолюции 1925 года. Отсюда и борьба с «Днями Турбиных», «Зойкиной квартирой», «Евграфом, искателем приключений», «Градом Китежем» и другими проявлениями мелкобуржуазной стихии на этом фронте. И этот спор, какой мы переживали в этом этапе, имеет большое общесоюзное значение. Я сошлюсь на Украину и Белоруссию, которые прямо это подтвердили. Интересно, что на Украине интеллигенция настроена еще более шовинистически и старается еще больше взять {135} реванш на театре, так как у нее нет своих школ, нет своих газет, а имеется только театральная трибуна.

Относительно роли театров, как инструментов. В «Днях Турбиных» есть сценка, где поется «Боже, царя храни». Они раньше это пели патетически, а когда нажали, то они стали петь это в пьяном виде, этим самым дискредитируя «Боже, царя храни». Вот вам инструмент. Не Репертком только, но и критика, и общественность дают отпор. Но если вы дадите лозунг, директиву сосредоточить все внимание на борьбе с комчванством, которое имеется и которое нужно в повседневной будничной работе преодолевать, но которое не является актуальным лозунгом на данном этапе, то вы скатитесь к тому, чтобы нам мешать проводить эту работу отпора, потому что те, кто проводит мелкобуржуазную идеологию, тоже учитывают это совещание.

Относительно МХАТ II. Вот вам несколько фактов. Идет пьеса — «1825 год». В этой пьесе есть фраза декабриста к государю: «я не признаю бога, государь». Делается режиссерская ремарка, — «не говорить — “не признаю бога, государь”, а скажите: “не признаю вашего бога, государь”». То есть, бог остался неприкосновенным. Идет «Евграф, искатель приключений». МХАТ II — мистический театр, о котором т. Луначарский писал, что он больной, — наконец раскачался. Театр «переходит» на современность, там идет «Евграф, искатель приключений». Эта пьеса гамлетическая, но и ее ухудшила режиссура. Когда запутавшегося {136} Евграфа, бывшего красноармейца, спасает комсомолец, то режиссер решает иначе, упадочно: плохой комсомолец, заколоть его — и закалывает.

Идет «Петербург». Там была одна революционная сценка, Я ее не видел, Мейерхольд как-то на нее сослался и с торжеством сел в галошу. Революционную сценку, оказывается, режиссура сняла. Идет «Дело», а после него Гроссман пишет статью и доказывает с фактами в руках, что по пьесе Муромский доходит до царя с апелляцией, а ему царь говорит: «иди вон!» Режиссер убрал царя, и звучит так: «Я до государя дойду!» — и последняя инстанция осталась. Дальше — «Петербург». Это — размагничивающая, расслабляющая, развращающая вещь с некоторой данью нам: типичная апология Победоносцева. Высидеть этот упадочный спектакль до конца нельзя. Только один Чехов спасает спектакль. Чехов это большой, но больной актер. Далее — «Гамлет». По Шекспиру герои земные, реальные, тяжелой поступью обладают. А Чехов сделал Гамлета мистиком, качающимся в фиолетовом мистическом свете, заклинателем потусторонних сил. Это все потому, что Чехов штейнерианец, и скверно не только то, что он ушел от Станиславского, а скверно то, что он получил директорство и заставляет театр с большим и сильным актерским коллективом идти по пути своих нездоровых философских взглядов. Передо мной обзор за полтора года критической литературы, где имеется целый вопль по поводу мистики в МХАТ II.

Достаточное количество резких замечаний было в прессе со стороны и т. Луначарского, который пишет, {137} что это бальной театр. Разрешите же Чехова оставить актером в МХАТ, но не настаивать на том, чтобы делать его директором или художественным руководителем. Ведь у Вахтангова идет «Виринея», в Малом — «Любовь Яровая» и др. Здесь отпор критики, отпор цензуры полезен. Этих контролеров не следует пугать, а поддержать. Отпор дает результаты: «Петербург» почти не идет последний год под ударами критики и Реперткома. «Гамлет» фактически снят со сцены. Идет «Блоха» Дикого, воюющего с Чеховым. Правильно тов. Кнорин отметил ее, как здоровый спектакль. Под чтим же напором цензуры и общественного протеста поставили «Дело». Кто поставил? Сушкевич. Чехов играет в нем, хотя раньше избегал здоровых ролей. Он не играет, например, Мальволио в «Двенадцатой ночи». Но мы видим, что под ударами критики МХАТ II должен был широко ставить и теперь «Блоху», восстановлен «Потоп», а «Гамлет» и «Петербург» фактически сняты. И Берсенев, помощник Чехова, теперь заявляет на заседании правительственной комиссии, на котором был т. Луначарский, что мы не защищаем наш репертуар целиком и полностью, так что правы те, которые нападают, разумеется, не на МХАТ просто, а на искривления в этой работе. Следовательно, была права т. н. оппозиция во главе с Диким во МХАТ II. Справедливость требует отметить, что и в новых театрах иногда звучат нотки хулиганства и др., но там есть упадочные нотки, а здесь линия. И эта упадочная линия дала себя знать и в постановке студийной учебы (МХАТ II).

{138} Кто же эта оппозиция в театре? Это, во-первых, Дикий, постановщик «Блохи» — здорового спектакля, затем Волков и другие. Вы думаете — коммунисты? Нет, беспартийное твердое, крепкое ядро, которое выросло в процессе этого конфликта. Вы думаете, тут был шкурнический момент? Я это отрицаю категорически потому, что до этого конфликта у них было более блестящее экономическое положение, но когда они подняли голос возмущения, их положение изменилось. Вы думаете, они подняли голос во имя какого-то коммунизма? Нет, просто во имя здорового человека. Есть люди просто здоровые, — пусть они будут плохие, — они не хотят мистики. Когда эти актеры подняли голос протеста против упадочничества, тогда они перестали получать постановки. И вот ЦК Рабис своим постановлением шельмует группу. Губернская конференция Рабис в количестве 52 чел. крыла тов. Славинского за постановление ЦК Рабис. Я согласен с тов. Кнориным, что нельзя форсировать выступление этих групп, но надо понимать актерскую психологию и значение сдвигов в ней.

Вот почему я считаю, что совершенно правильна установка в общей части тов. Кнорина с дополнением МК, которые только уточняют вопрос на том, какой именно этап мы переживаем сейчас на театре в связи с давлением на него мелкой буржуазии. Несогласными нужно быть с теми предложениями тов. Луначарского, где он отходит от ряда им ранее возвещенных правильных установок. Он когда-то говорил и писал о пролетарской культуре, относительно того, что надо {139} поднимать молодые театры и т. д., а в практической области перегибает в протекционизме АКам и то, что обещает — не проводит. В заключительных словах хотелось бы услышать ответы на вопросы практической политики на этой основе, потому что заострение внимания на одном пункте борьбы с мнимым мхатоедством может создать впечатление, что мы будем обращать и впредь недостаточно внимания на молодые театры, национальные, на детский театр, на все новые ростки, а всю силу внимания сосредоточиваем на том, чтобы отпугивать критику и общественность от АКов. Между тем в АКах произошел сдвиг в репертуаре, и там имеется общественное расслоение. Разжигать его не нужно, но поддерживать молодые ростки общественности надо. И тов. Славинскому особо: тов. Славинский говорит о советизации театра, да еще о темпе советизации. На десятом году революции нужно говорить не о советизации театра, и гадать о ее темпах, а решать вопрос о революционизировании и реконструкции его, как говорил тов. Кнорин.

### Тов. ЭДЕЛЬСОН

Товарищи, когда мы в Ленинграде получили указание, что нашей партией в порядок дня будет поставлен вопрос о театре и о театральной политике, то мы в профсоюзах поставили вопрос о том, каким образом и какими путями правильнее подойти к нащупыванию верной постановки вопроса о задачах партии в области теаполитики. Как лучше определить те пути, по которым должна развиваться наша театральная политики? Перед нами встало два {140} пути. Первый — путь московской дискуссии, которая шла большей частью по линии обсуждения каждой отдельной постановки и обсуждения практических вопросов, связанных с каждым отдельным театром, или другой путь — втянуть широкие рабочие массы в обсуждение теаполитики. Первый путь вызвал опасения, что мы будем втянуты в орбиту мелочных споров, происходящих зачастую у профессионалов между собой. На почве этой иногда нездоровой критики становится невозможным втянуть достаточно широко в обсуждение этих вопросов рабочую массу. Мы пошли вторым путем. Причем обсуждение нами вопросов шло по двум направлениям; с одной стороны — по линии выявления запросов и оценки театров со стороны широких рабочих масс путем устройства диспутов в рабочих клубах, находящихся на крупнейших предприятиях Ленинграда, и с другой стороны, — обсуждение в губ. театральном совете, который возглавляется зав. губоно, этих же вопросов совместно со специалистами, причем этому обсуждению со специалистами предшествовало обсуждение в рабочих клубах. Материалы проведенных диспутов лишний раз подтвердили делавшиеся здесь указания на огромный культурный рост рабочего класса. Мы обнаружили достаточно большое знание рабочих в области театра, огромный интерес к нему, который выразился в прениях по различнейшим вопросам, составляющим вопросы теаполитики. Одновременно эта кампания выявила большое недовольство со стороны рабочего зрителя по вопросу о недоступности академических театров и совершенной оторванности рабочих {141} организаций от достаточного участия в руководстве этими театрами. Ряд материалов и выводов всех этих диспутов товарищи могут найти в специально вышедшей книжке Б. Филиппова. Я должен заявить, что на широких рабочих собраниях и на собраниях профактива не было совершенно речи о том, нужно или не нужно сохранить АКи. Речь шла, главным образом, насколько проведенная работа оправдана результатами, которым должны служить театры. На диспутах лишь одиночные голоса раздавались в виде сомнения в целесообразности существования АКов. Однако, эти голоса не встречали сочувствия. Поэтому, когда мы спорим, то речь идет о том, что недостаточно было одного лозунга сохранения АКов. Есть кавказская пословица: «сколько не говори: — халва, халва, а во рту сладко не будет». Так и тут: один лозунг не сохраняет театры, если в это время нет достаточного обслуживания с их стороны рабочего зрителя. Отсюда и неудовлетворенность его этими театрами. Здесь невольно напрашивается вопрос о том, что Наркомпросом не все было сделано для обслуживания рабочих масс, а также недостаточно было сделано в смысле овладения этими театрами. В целом ряде академических организаций теми же органами НКП было проведено ряд путей и тропинок, ведущих к тому, чтобы приблизиться к овладению этим участком культурного фронта. Эту же работу можно было бы проделать, если не с первых лет революции, то с начала нэпа, и к настоящему времени мы имели бы кое-какие результаты. Мы не можем относиться к театру, как к {142} музею. Здесь должна быть более активная политика со стороны органов НКП. И поэтому ограничение одним лозунгом сохранения театра нужно признать не совсем правильным. Признавая правильным указание т. Луначарского о том, что в период подъема класса должны быть налицо все признаки цветения, и в культуре и в искусстве должна быть отражена культура борющегося пролетариата и интереса его, мы должны сделать вывод о том, что в области театрального искусства это отражение мы имеем в весьма ничтожном проценте, несмотря на то, что наша революция есть величайшая пролетарская революция.

Здесь проводили аналогию с совещанием и резолюциями при ЦК ВКП (б) о художественной литературе. Аналогия обязывает нас четко высказаться, наряду с необходимостью сохранения и использования старой культуры, и за поддержку молодого, нового, революционного театра. Мы считаем, что тов. Луначарский должен был осветить положение этих театров и их задачи, если даже НКП должен был признать, что эти революционные театры, эти молодые побеги искусства периода революции взошли без достаточного участия органов НКП. Но мы имели право ждать беспристрастный анализ положения различных театров, в том числе и молодых, возникших после революции. Мы, профессиональные союзы, ни в коем случае не разделяем точки зрения тов. Блюма о музейности старых театров и передаче их в архив. Нет никакого сомнения в том, что наши оперные театры считаются сейчас одними из лучших театров мира, и если можно {143} что-либо сказать о них отрицательное, то это то, что они собрали воедино все силы, и поэтому в рабочих районах нет совершенно оперного театра. Несомненно, этот художественный кулак вызывается рядом необходимых соображений, но нужно обеспечить и рабочие подмостки оперными спектаклями. Когда мы спорим об академических театрах, мы спорим не отрицая их, а высказываемся против консервирования в них дурных традиций и за расширение в них влияния рабочих организаций.

Мы считаем, что необходимо расширить возможность доступа рабочих к театру и тем усилить роль и значение оценки самого рабочего зрителя, иначе мы имеем сейчас очень хороший инструмент, который зачастую играет не с нами, а иногда и против нас. Говорят здесь о «Любови Яровой». К сожалению, в Ленинграде она до сих пор не была поставлена. Я ее видел в Малом театре. И полагаю, что, наряду с этим продвижением вперед, мы еще увидим в этом театре вещи, которые вызовут наше осуждение. Поэтому я считаю, что как не следует недооценивать этик достижений, так не следует их и переоценивать. Это же нужно сказать и про наши революционные театры.

### Тов. БЕСПАЛОВ

Товарищи, мне кажется, что наши прения показали, что Агитпроп был прав, когда в тезисах указывал на разграничение момента государственного идеологического руководства и моментов критики. Если тов. Кнорин в своем докладе {144} обосновал то, каким образом наша партия и советская власть должны проводить политику, чтобы театр играл ту роль, которая нам нужна в этот период революции, то некоторые оппоненты, выступавшие здесь, пытались привести мнения, основанные на сочувствии тому или другому театральному направлению, тому или другому театральному течению. Здесь выступали в защиту самодеятельного театра, противопоставляя его театру профессиональному, хотя прямо об этом не говорили, здесь выступали в защиту Пролеткульта в противовес другим театрам, хотя не говорили прямо, здесь выступали в защиту театров МГСПС против других театров. Если последовать за Диаментом, то можно будет прийти к выводу, что театр типа МГСПС есть лучший театр. Если последовать за Плетневым, нужно сказать, что пролеткультовский театр лучший. Плетнев указывает на то, что ему дают только 100 000. Это гроши, говорит он. Театр МГСПС, который может хвастаться не меньшими заслугами, чем Пролеткульт, не получает ни копейки. Это очень плохо, товарищи, и я об этом дальше буду говорить. Но я хочу установить следующее положение: мы не можем здесь в резолюции театрального совещания последовать ни за теми товарищами, которые будут защищать платформу академ. театров и стать на позицию защиты только их целиком, мы не можем также принять резолюцию, которая, бы дала основание для защиты только тех течений, которые идут в противовес первым. Поэтому я считаю, что нужно настаивать на разграничении двух моментов: горячее сочувствие тому или иному течению от вопросов {145} государственного регулирования и влияния на процесс развития театра.

Почему встал вопрос о театре в данный момент? Потому, что мы переживаем период, когда решаются вопросы культурной революции, и в этом плане стоит вопрос об использовании театра в целях способствования социалистическому строительству. В тезисах Агитпропа ясно указан этот момент, и тов. Кнорин отчетливо подчеркнул, что мы стоим в периоде реконструкции в отношении театральной политики. Что это значит? Это значит, что мы должны проявить все усилия к тому, чтобы соревнования театральных течений, работа всех театров пошли в том направлении, чтобы театр способствовал социалистическому строительству. Это основной пункт, и из него нужно исходить. Если бы мы так поставили вопрос сейчас, в данный момент, — можем ли мы говорить о том, что театр везде и всюду, все театры целиком способствуют этому строительству? Конечно, нет. Есть некоторый разрыв между теми требованиями, которые предъявляет диктатура пролетариата, теми требованиями, которые предъявляет современный зритель, и тем, что некоторые театры дают, но что представляет собой этот разрыв? Это есть разрыв на данной стадии развития, естественный разрыв. Вы через это не перескочите. Никакие мобилизации коммунистов, никакая посылка работников просто в то или другое место этому не помогут. Это есть разрыв на данной стадии строительства, когда театр только растет. Это разрыв совершенно естественный.

{146} Конечно, неправильно было бы говорить, что так как процесс роста театра есть процесс естественного цветения, то поэтому не нужно вмешиваться в этот процесс. Это было бы неправильно. Но так как процесс роста театра есть процесс естественного цветения, и мы можем познать этот процесс, узнать, куда развивается, узнать наши цели и в соответствии с этим вмешиваться, помогать развитию этого процесса, чтобы театр способствовал социалистическому строительству. Есть нетерпение, которое совершенно понятно, но из одного нетерпения ни принципиальной позиции, ни театральной политики не построить. Сейчас часто под тем заявлением, что мы ценим культурное наследство, мы стоик на защите академических театров, в действительности этому противопоставляются совершенно ложные мысли. Процесс реконструкции в области строительства театра слагается из двух основных задач: одна задача — активная политика, направленная к тому, чтобы академические театры, как большое культурное наследство, были использованы в том направлении, чтобы они были приближены к массам, следовательно, снижены цены, и в том направлении, чтобы эти академические театры в отношении репертуарном приблизились к современности, чтобы они ставили такие вопросы, которые волнуют нашего современного зрителя.

Второй момент это то, что мы должны принять все усилия к тому, чтобы молодой театр, который ставит революционные проблемы современности, который обслуживает рабочие, крестьянские массы, театр, который является одним из важных звеньев вовлечения {147} рабочих масс и их воспитания, влияния на них, — чтоб этот театр был использован, как могущественное орудие воздействия на массы, чтобы этот театр в значительной степени получил поддержку, чтобы он развивался, чтобы были созданы условия для его роста. Конечно, ненормально положение вещей — и резолюция об этом ясно говорит, — когда театры типа МГСПС и другие рассматриваются, как объект налогового обложения, на них накладываются налоги, в то время как другие театры освобождаются. Конечно, было бы ненормально положение, если бы мы только остановились на поддержке и сохранении академических театров, или не указали на то, что нужно способствовать росту массового театра, театра, обслуживающего рабочих и крестьян. В резолюции ЦК о политике в области художественной литературы совершенно ясно говорится: нам нужно принять все меры к созданию литературы для рабочих и крестьян, ибо иначе может получиться барский уклон в художественной литературе. Конечно, если бы мы остановились на задачах только сохранения академических театров, то было бы неправильно. Кнорин в его докладе говорит о реконструкции в области театральной политики и что театр должен способствовать своими специфическими средствами социалистическому строительству. Это указывает на то, что мы должны иметь в виду обе эти задачи: задачу подтягивания академических театров и задачу способствования росту театров, обслуживающих рабочих и крестьян. Но в проведении социальной реконструкции театра нужно иметь в виду три опасности, которые есть и {148} которые, конечно, персонифицируются. Одна из них состоит в том, что часто у нас в театре и в некоторых других местах есть некоторая такая косность, нежелание идти навстречу тем требованиям, которые предъявляются. Тов. Луначарский говорил, что революционные пьесы не принимаются или извращаются. Есть такие моменты, само собой разумеется, и нужно, чтобы этого не была. Есть эта косность и есть это стремление остаться на старых позициях, есть это и у академических театров и у отдельных его руководителей.

Есть также и другие моменты, другая опасность, это упрощенность и примитивная постановка вопроса: примитивный подход к вопросу о руководстве этими театральными течениями, драматургическими, наскок и т. д. Это — вторая опасность. До чего иногда доходит такой наезднический подход к театру и театральным течениям? Он доходит до того, что драматурги, когда речь идет о создании пьесы, о том, как создать, как вывести те или другие типы в драматургическом произведении, начинают опасаться, что вдруг не подладишь. Доходит это до того, что один из пролетарских писателей, выступая на одном ответственном собрании в обществе своих соратников-драматургов говорил о том, как нам нужно теперь писать пьесы, для того, чтобы никто не придрался. Надо дать обязательно три отрицательных типа и пять положительных, и тогда будет соблюден некоторый такой баланс, и пьеса может быть принята. И когда я даю тип коммуниста, я должен дать ему одну черту отрицательную {149} и пять черт положительных и т. д. Но что же это такое? Это, в известной степени, есть реакция на те наскоки, наездничества, которые в этой области есть. Если позиция нетерпения, которая есть по отношению к академическим театрам, является реакцией на то, что академические театры еще медленно идут, то вот это есть стремление пойти по течению, по линии наименьшего сопротивления некоторым упрощенным требованиям, предъявляемым к пьесе.

Есть третья опасность, на которую нужно указать: это — опасность культурного отзовизма, это — когда говорят, что нужно строить самодеятельный театр, и забывают совершенно о задачах использования профессионального театра, когда говорят о рабочем театре и забывают о задаче использования академических театров. Тов. Керженцев указывал, что все докладчики говорили о том, что нужно уделять внимание академическим театрам и их защищать, и ничего не сказал о самодеятельных театрах.

Теперь вопрос о взаимодействии. Вопрос о взаимодействии, конечно, играет чрезвычайно большую роль. Тов. Обнорский совершенно прав, говоря, что академические театры используют достижения тематические (Голос с места: и формальные) и даже формальные достижения революционных левых театров. Но нельзя так ставить вопрос, что — развивайте только революционные театры, те, которые ставили левые спектакли, потому что это может академические театры столкнуть с места. Такая постановка вопроса является выводом из тех выступлений, которые были здесь представлены. {150} Нам нужно и мы имеем возможность и иными путями иметь полное воздействие на театр.

Четвертый момент, которого нам нужно избегать, это некоторый импрессионизм критики и театральной политики. Иногда у нас по поводу какого-нибудь одного факта разворачиваются страшные вещи: делаются некоторые скачки, проявляется некоторое неумение держаться на линии, которую необходимо защищать. Все это существует, и этого надо в этой области всячески избегать. Поэтому мне кажется, что здесь наиболее удовлетворительной является та позиция, на которой мы в данный момент в этот период должны стоять, когда перед нами стоит эта задача использования театра, как рычага, способствующего социалистическому строительству. Эта позиция заключается в том, чтобы, не становясь в защиту каких-либо определенных течений, направлений и т. д., принять все меры к току, чтобы соревнование, борьба этих течений могла происходить в условиях, способствующих их росту, чтобы одни театры не замалчивались, не губились, наряду с другими театрами, которые в этот момент растут. Поэтому то, что правильно в области художественной литературы и чего еще у нас нет в значительной степени в области театральной политики, должно быть проделано, и это может быть проведено сейчас, на данной стадии развития, когда перед нами стоит задача реконструктивного периода театральной политики.

### Тов. ЛИТОВСКИЙ

Я не защищаю какого-нибудь отдельного театра, я буду защищать хороший театр, {151} революционный, будет ли это Большой театр, Малый театр, МГСПС, — это безразлично. Но как же дело обстоит там? Есть в недрах академического театра отдельные революционно-настроенные элементы, талантливые, художественно-квалифицированные иногда? Есть. Но надо их как-то поддерживать, а не наоборот. Есть инструмент, но нет музыки. Так ли это? Нет. Сам тов. Луначарский привел тут хороший пример на сей счет. Волькенштейн — это не коммунистический драматург, и его пьесы не приняли, потому что она, по словам тов. Луначарского, кажется, антирелигиозна. Волькенштейна не приняли, а наших драматургов, революционных, ясно — не примут. Все, что пахнет классовой борьбой, не примут. Дальше, вот Большой театр. Нет оперного репертуара. И начал Большой театр искать к 10‑летию Октябрьской революции оперу, которая могла бы быть достойной этой замечательной даты. По удостоверению т. Колоскова, он писал об этом заказы, обращенные к «маститым» композиторам, и не нашел отклика. Нашелся, однако, композитор, Потоцкий, который согласился написать оперу с либретто Городецкого, в которой описывается мамонтовский прорыв. Конечно, это смело. Мы не видели никогда этого на оперной сцене. Опера была написана (два акта), была прослушана художественным советом, кстати, без участия коммунистических сил художественного совета, безучастия Бурдукова, Моргенштерна и других, была прослушана и забракована, в виду того, что она «не удовлетворяет тем большим художественным потребностям, которые ставит перед собой {152} Большой театр». А «Чио-Чио-Сан» удовлетворяет большим художественным потребностям? А «Травиата», а «Стенька Разин» — разве удовлетворяют большим художественным потребностям? Их ставят? Ставят, А «Прорыв» отказались поставить. Может быть, и поставят теперь. И характерно, что у того же самого композитора приняли оперу «Монна-Ванна» из средневековой жизни, которая революцией не пахнет, которая хуже, чем эта опера «Прорыв». Я не считаю себя спецом в области музыки, но я ссыпаюсь на мнение Ипполитова-Иванова, который считает «Прорыв» интересной оперой. Чем это объясняется? Тем, что в художественных советах нет коммунистического влияния, оно отсутствует, и в этом виноваты коммунисты, которые работают в театрах, а дело так поставлено, что коммунист в театре не играет роли.

Немного насчет внутритеатральной общественности. Указывают на идеологическую борьбу внутри театра. Допустим, что там и были допущены и перегибы и ошибки. Укажу на более элементарную вещь. На 10 году революции внутри театров месткомы, наши низовые профячейки, находятся в совершенно невероятных условиях, с ними просто не считаются. Профсоюзная организация в академических театрах находится в таком положении, в каком не находится на частных предприятиях, а бывает часто так, что стоит быть актеру выбранным в местком, как его перестают занимать в производстве. Не может один профсоюз все сделать. Это было бы левым ребячеством. Но охрана предполагает движение вперед, хотя бы в пределах {153} этой охраны. Есть это движение? Есть. Но с отдельными оценками разрешите не согласиться. «Аракчеевщина» — говорят — движение вперед. Она, видите ли, очень смело агитирует против крепостного права. Что ж, может быть. Через 10 лет АКи еще более смело выступят против буржуазного строя. Но я не могу считать это достижением. А «Железная стена», «Татьяна Русских и Иван Козырь» — это просто нехудожественные вещи.

Нужно охранять театры, это правильно. Но весь вопрос в том, как охранять. Ведь «охранить» можно до того, что похоронить недолго, «охранность» может стать медвежьей услугой для самих АКов, которые все же могут двигаться вперед, если их толкать, а не говорить им комплименты. Говорят далее о поддержке молодых ростков. Это верно, поддерживать нужно, но опять-таки как поддерживать? Не нужно поддерживать, как поддерживают бедную родственницу. Нужно поддерживать эти молодые ростки, как должно поддерживать пролетарское государство свои революционные театры.

### Тов. ЕВРЕИНОВ

Мне думается, что горячность, какая была на предварительных совещаниях, перенесена и на это партийное совещание и что эта горячность в значительной мере мешает нам всем установить настоящую, правильную партийную позицию по вопросам, которые здесь выдвинуты.

Прежде всего, для нас необходимо определить то, что бесспорно, что разделяется и не может не разделяться {154} всеми партийцами, и то, что является спорным. Одно от другого нужно тщательно отделить, иначе не будет ясности. Что же у нас бесспорно? Я думаю, что сейчас для всех собравшихся сюда бесспорно то, что театр, в настоящий момент, в особенности, должен служить задачам социалистического строительства, задачам коммунистического воспитания. Это одно для всех нас бесспорно. Во-вторых, бесспорно то, что мы не можем отбросить старое искусство, что мы должны использовать старые формы искусства. В-третьих, бесспорно то, что революционные театры нужно поддерживать, но также бесспорно, что революционные театры не выросли, чтобы заменить собой АКи. Бесспорно для всех нас, что сейчас в различных театрах мы имеем влияние чуждых нам элементов — буржуазных и мелкобуржуазных, которые тысячами нитей просачиваются, влияя на нашу сцену. Бесспорно для всех, что на сцене у нас есть классовая борьба: некоторые постановки, которые были за этот сезон, свидетельствуют о некотором просачивании влияния буржуазии на наши театры. Бесспорно, в наших старых театрах мы имеем группы старых специалистов, которые далеко не на нашей точке зрения стоят и которые пытаются провести свое влияние на театр, и что нам это влияние чуждо, что мы его должны преодолевать.

Это я говорил про бесспорные положения. Дальше идет несколько спорных положений. Что же нужно сделать дальше? Тут идет спор. Нам сейчас на партийном совещании следует ясно установить, что мы {155} должны идти вперед, нужно ясно установить, что на прежней позиции дальше оставаться мы не можем, это нужно прямо сказать. Почему это так? Да потому, что мы сейчас собрались ведь совсем не потому, что у нас все благополучно, а потому, что неблагополучно. (Голос с места: кризис). Да, у нас в театре кризис, но какой кризис? Кризис здоровый. Потому, что он появился на основе повысившихся потребностей пролетариата. Кризис хороший, и мы должны воспользоваться данным совещанием, мы должны воспользоваться вниманием, которое уделяет общественность этому делу, чтобы поправить, направить наши театры по верному пути.

Что же нужно делать? До сих пор у нас клубная сцена и профессиональный театр были разорваны и не удовлетворяли рабочих. Клубная сцена была революционна, но не художественна, а профессиональные театры художественны, но не революционны. Что-то произошло. Рабочий подрос, стал предъявлять свои требования и к театру профессиональному и к клубной сцене. И если мы должны сделать на клубной сцене перелом, перелом в сторону усиления художественных моментов, то в наши профессиональные театры мы должны внести в большей мере революционный репертуар. Это бесспорно для всех. Необходимо прежде всего обратить внимание, чтобы АКи и профессиональные театры в большей мере обслуживали рабочих; к этому необходимо принять ряд мер. Нужно широко раскрыть двери рабочим в эти театры путем закупок постановок, путем удешевления цен. Да, тов. Луначарский, {156} теперь мы можем кое-что и купить у вас. Профсоюзы имеют кое-какие деньги, да и рабочий окреп материально, рабочий может покупать театр. Извольте вот теперь обслуживать профсоюзы, рабочего зрителя, мы это вам говорим. Но, товарищи, если мы так ставим вопрос, то ясно, что мы должны сделать перелом в области репертуара и в области нашей организационной политики в театре, в области создания общественности вокруг театра. Это неизбежный вывод, к которому мы должны прийти. А что говорит рабочий? Мы имеем по Ленинграду хороший материал о том, что говорит рабочий. Рабочий говорит: «давайте Хорошую художественную пьесу, давайте АКи, но мы хотим еще на сцене АКов видеть свой рабоче-крестьянский быт» — вот что говорит нам рабочий. Так, что тут, по-моему, бесспорно и это, и в нашей резолюции нужно внести ряд моментов, которые обеспечивали бы удовлетворение возросших потребностей рабочих в театральном зрелище.

Теперь разрешите мне остановиться и по адресу тех, которые защищают левую позицию. И вот почему. Если имеется у нас опасность сохранить все по-старому, то есть и другая опасность слишком быстрой ломки старого, уклон в сторону поддержки лишь одной группы, группы, так называемого, революционного театра. Я обращу ваше внимание на один пункт резолюции, принятой на бюро МК; на второй странице там говорится так:

«Для этого необходимо, наряду с укреплением здоровых групп работников искусств в среде старого {157} театрального мира, при содействии коммунистических сил, не распылять крайне незначительные коммунистические силы, а, наоборот, сосредоточить свое внимание на небольшом участке, чтобы они могли вокруг себя собирать новые силы».

Такие силы, несомненно, в области драматургии и театра уже имеются и в некоммунистической среде, так как уже успело вырасти целое новое поколение в условиях пролетарской революции.

Эти, может быть, незначительные очаги нового искусства должны пользоваться не меньшими, а преимущественными заботами со стороны органов советской власти.

Этот пункт не совсем ясно редактирован, как здесь на этой трибуне не совсем ясно выступающие товарищи вскрывали свою позицию, но он говорит, по-моему, об односторонней поддержке лишь одной группы театров. Этот пункт принять нельзя. Этот пункт, может быть, несознательно вскрывает позицию некоторых коммунистов, которые пытаются сказать, что долой все остальное, да здравствует та группа, которую мы возглавляем, которой мы сочувствуем, а все остальное — долой. Эта позиция звучит и в словах некоторых товарищей, и должна быть нами решительно осуждена.

### Тов. БРИГАДИРОВ

Я, к сожалению, принужден констатировать, что всесоюзное совещание по театральным вопросам скатилось или имеет опасность скатиться в сторону совещания, долженствующего {158} разрешить вопросы, являющиеся вопросами животрепещущими и жгучими только в Москве и, может быть, отчасти в Ленинграде. Совещание имеет опасность скатиться по линии разрешения спора, который ведется между театрами академическими и театрами новыми, революционными — театром Пролеткульта, МГСПС и т. д.

На этом совещании я узнал, что московская театральная политика пережила период «охранительно-экспериментальный», что теперь она вступила в период «реконструктивно-творческий». Но, товарищи, мне чрезвычайно интересно узнать: а Нижний Новгород какой переживает период, а Екатеринослав, Иваново-Вознесенск, Тула? А у нас на Урале какой период — охранительно-экспериментальный, или реконструктивно-восстановительный? У нас, товарищи, только начинается период творческо-созидательный, и никаких иных периодов не было и нет. У нас театра, как такового, по существу нет. Мы можем нашу театральную жизнь разделить на три части. У нас есть крупнейшие рабочие районы, где вообще нет никакого профессионального театра, кроме, так называемого, самодеятельного — клубной сцены. Есть у нас промышленные районы, где имеются лишь плохенькие драматические профессиональные труппы. И третья группа — это наши наиболее культурные окружные центры, как Свердловск, Пермь, Челябинск. Эта группа имеет профессиональные театры, но оперные. В прошлом сезоне в нашей областной газете «Уральский Рабочий» наше театральное положение было {159} охарактеризовано таким образом: «Урал поет». В доказательство приводилось, что Свердловск имеет один профессиональный театр, и в нем работает опера. Второй театр — в Перми. Там тоже опера, в Челябинске тоже. В Нижнем Тагиле только в самом начале была драма, потом она прогорела, и сейчас они поправляют дела опереткой. Мы не противники оперы и оперного пения, но в данном случае можем заявить, что мы, все-таки, поем не от хорошей жизни: от хорошей жизни не запоешь. Дело в том, что существовавшие когда-то в этих городах, в том числе и Свердловске, драматические коллективы не выдерживали по ряду причин, главным образом, материального характера, и в результате создалась опера. Причем в Свердловске создалась очень хорошая опера.

Попутно должен сказать относительно той системы и той финансовой базы, на которой строится наша свердловская опера. Тов. Пельше, выступая здесь, говорил, что она имеет на 60 % профессионально-организованного зрителя. Я должен его немножко исправить и сказать, что не 60 %, а 95 %. Из всего бюджета театра в 280.000 – 274.000 составляет оплата за абонементы, т. е. то, что распространяется профсоюзами среди самих членов. В Свердловске распространено 18.000 абонементов. (Каждый абонемент имеет 15 спектаклей). Среди кого распространяется? Главным образом, — среди советских служащих и лишь на 15 % среди рабочих фабрик и заводов. Из этих 15 % некоторый процент надо скинуть — на служащих фабрично-заводских предприятий, которые входят в {160} эти 15 %. Абонементная система в некоторой степени разрешает проблему цен, потому что абонементная система, наполняя театр до отказа, создает прочную финансовую базу для театра и вместе с этим дает возможность понизить стоимость билета. Стоимость билета, при этой системе в Свердловске, от 1 р. 90 к. до 20 к. Но все же и абонементная система проблему цен окончательно не разрешает, ибо 20 коп. стоимость билета, которой козырнул тов. Пельше, вовсе не разрешают вопроса по той причине, что 20‑копеечные места таковы, что их никто и даром не берет, потому что эти места очень далеко, и оттуда ничего не видно. Кроме того, рабочие вообще неохотно идут на галерку, говоря, что галерка мм надоела еще при царском режиме. Следовательно, даже в этих условиях установления относительно удешевленных цен, которые дает абонементная система, все же задача снижения цен остается, и ее нужно разрешить. Однако, понижение цен ни в каком случае не может пойти по пути снижения качества артистического коллектива и художественной ценности театра, так как плохой коллектив, плохой театр у нас успеха иметь не будет.

Театральное дело представляет из себя зачастую невыгодное дело, и обычно хозяину приходится нести в результате театрального сезона убытки, и поэтому от театра отмахиваются и горсоветы, и политпросветы, и профсоюзы, и мы знаем случаи, когда на протяжении одного сезона драматическая труппа или театр переходят от одного хозяина к другому. В прошлом {161} году Горсовет в Златоусте — в большом промышленной центре, — понесши убытки на содержании оперетки, передал театр златоустинскому райкому металлистов. Райком металлистов не располагал средствами, которые нужны для ведения театрального дела в надлежащем виде, и вынужден был скатываться с революционного репертуара на самый халтурный. Начали со «Шторма», «Мандата» и «Конец Криворыльска» и скатились к «Тайнам гарема». У меня в руках отчет златоустинского райкома металлистов по его театру, и там есть такой наивный параграф: «наиболее понравившиеся пьесы с указанием сбора и посещаемости». Оказывается, что «Мандат» привлек только 630 чел., и сбор выразился в 53 р. 66 к., а «Монастырь св. Магдалины» привлек 2.518 чел., ставился пять раз и имел соответствующий материальный успех. Дальше «Потонувший колокол» ставится не только в Реутове, но ставился, оказывается, и в Златоусте и привлек 1.041 зрителя.

Вот на чем выезжает провинция. Это не значит, что наши профсоюзы или руководители этого театра имеют тяготение к «Тайнам гарема» и т. д. Положение такое, что приходится — либо закрывать театр, по причине отсутствия средств, либо заниматься халтурой.

Несколько слов относительно использования академических театров во время их гастрольных поездок летом. Здесь нужно внести какую-то плановость, и кто-то этим делом должен заняться и руководить. Сейчас существует такое положение, что все труппы {162} стремятся на юг. Мы с Мейерхольдом, например, договорились, что он приедет в Свердловск, но в самый критический момент он получил приглашение на юг и от поездки на Урал отказался и поехал на юг. Совершенно неправильное положение, когда Кавказ, Крым и другие места заполняются художественно-ценными коллективами, академическими театрами, а в провинцию, к нам на Урал, в Сибирь, в рабочие центры, никого не заманишь и на более выгодные условия. Такое положение ненормально и это нужно урегулировать.

### Тов. ЗАЛКА

Товарищи, мы, так называемые, левые театры (как нас здесь назвали) с большими надеждами пошли на совещание при Агитпропе ЦК партии по делам театра и думаем, что эти надежды настоящее совещание вполне оправдает. Эти надежды устремлены к тому, о чем говорил тов. Кнорин, именно к реконструкции. В этом слове «реконструкция» кроется фактически сущность наших надежд. Если мы подойдем с этой точки зрения к вопросу театра на сегодняшний день, конечно, надо считать, что этот термин заключает в себе все то, что должно быть предпринято в ближайшее время.

Здесь критиковали политику Наркомпроса, и некоторые говорили, что эта политика была неудовлетворительна. Тов. Керженцев в своем выступлении говорил, что нечего Наркомпросу хвастаться, что он сохранил АКи, что АКи являются лучшими театрами мира, что это было и раньше. Я считаю, что {163} тов. Керженцев упустил из виду, что страна наша переживала кризис, и при этой кризисе Наркомпрос сохранил эти театры. Надо ли сейчас Наркомпросу устремить все свое внимание и все свои средства обратить на сохранение или развитие этих крупных, мощных театров, которые имеют за собой стаж в 25 – 30, 100 и 200 лет, или же нужно некоторые доли внимания обратить Наркомпросу и на «левое крыло», о котором здесь уже говорили? Я считаю, что реконструкция, в первую очередь, должна отдать внимание левым театрам. Если не будет этого, то придется пересмотреть политику Наркомпроса, но я думаю, что Наркомпрос пойдет на это сам. Надо акцент ставить на эти театры и сказать АКам: вот — пролетарские театры, так, как они есть на 10‑й год революции, и будьте любезны, — равняйтесь по ним, равняйтесь налево. Если акцент будет сделан на левые театры, то мы безусловно не ошибемся. Ведь нельзя же сказать, что наши левые театры, как театр Революции, МГСПС, Пролеткульт — плохие. Если так, то мы сами плохие и вся наша политика плохая.

### Тов. МАРКАРЬЯН

В чем суть вопроса? Почему вопросу театра сейчас партией уделяется так много внимания и как результат этого внимания собралось данное партийное совещание? Ряд товарищей правильно отмечал, что это есть, с одной стороны, рост культурности, рост требований со стороны рабочего зрителя к театру. Почему этот рост дает себя знать? Потому что в нашем театре, кроме тех достижений, которые {164} никто не отрицает, есть много безобразий, упадочности, антисоветских выпадов, мелкобуржуазной идеологии.

Вторая причина та, что с ростом сознательности рабочего зрителя, с другой стороны, росла активность антисоветски настроенной части интеллигенции, мелкой буржуазии и остатков прежней буржуазии. Одно время, когда пресс в политическом отношении давил сильнее, они ушли в подполье, сейчас оправились, постепенно организовываются и выходят на сцену, выходят на борьбу на всем нашем культурном фронте, не только на фронте театральном. И в печать, в школу, в литературу проникают не только сменовеховские, но определенные антисоветские тенденции, и дальше в этой связи идут вопросы театра. Разве случайность, что на совещании театральных работников в Наркомпросе оказалась крепко спаянной группа директоров академических театров и заслуженных артистов, и эта сплошная стена надвигалась против цензуры, в первую очередь, против партийного и советского вмешательства в театральные дела, во вторую очередь, и договаривались до свободы слова в театре и до «искусства для искусства» под другим, конечно, соусом. Есть стенограммы, которые подтверждают это. Что это значит? Вы думаете, что это есть проявление специфически театральной обстановки или театральное явление? Далеко нет. Я считаю, что это тесно связано со всеми теми группировками, которые у нас намечаются и на научном поприще, и на школьном, и на литературном, и на театральном. Это есть наступление, {165} активность со стороны антисоветских групп интеллигенции, мелкой буржуазии и бывшей буржуазии, которые до сих пор не проявлялись так определенно. Эти люди в данном случае имеют своих идеологов: драматургов, своих агентов и сторонников в театре. Эти идеологи берут, оформляют, преподносят нашим противникам пьесы, соответствующие их взглядам, их потребностям. Меня здесь меньше интересует вопрос — «Дни Турбиных» — пьеса контрреволюционная, сменовеховская или нет. Я думаю, что «Дни Турбиных» — нужно было рассматривать не отвлеченно, а в общей связи: как принималась эта пьеса, какие политические демонстрации и овации устраивались публикой на «премьере» и какие свистки слышны были со стороны рабочего зрителя. Это указывает на определенную политическую установку данной пьесы, а много или мало контрреволюционны «Дни Турбиных», — это большого значения не имеет.

Вы исходите только из общего благополучия в репертуаре, совершенно закрывая глаза на то, что наряду с полезными вещами, наряду с «Любовью Яровой» есть безобразные вещи, есть форменное приноравливание к мелкобуржуазной, обывательской интеллигенции.

Относительно значения и достижений академических театров Наркомпрос говорит с упоением, совершенно забывая отдельные недостатки: консерватизм, организацию антисоветски настроенного зрителя, борьбу с советской общественностью, с партийным влиянием и т. д., что эти академические театры фактически {166} проводят. Об этом нужно, тов. Луначарский, говорить. Совершенно не случайно, что некоторые из академических театров (МХАТ) на пушечный выстрел коммуниста не пускают. Наркомпрос это не только одобрял, но это делается по вине Наркомпроса. Коммунистов выживают, советски настроенного человека выживают из академических театров. Союз же Рабис в лице Славинского и Наркомпрос поддерживают наиболее консервативную верхушку членов союза из «старых мастеров» в ущерб общественной, союзной и иной работе.

Такие явления, как конфликты в Большом театре, в МХАТ II могут иметь место только при той установке, при той политике, которая проводилась до сего времени. Если бы до сих пор проводилась правильная политика, если бы установка была правильная, то не было бы истории с Большим театром и тем более с МХАТ II. Тов. Орлинский говорил достаточно о МХАТ II, но я хотел бы остановиться на том, что здесь выступление Славянского показало всю несостоятельность позиции ЦК Рабис, которая не только не может способствовать развитию актерской общественности, а наоборот — убивает в корне всякое проявление общественности и активности со стороны более прогрессивных слоев актерства. Не было случайностью, что директора академических театров объединились вокруг Чехова против оппозиции, потому что во всех театрах в Москве и на местах эта дифференциация происходит. Растет актерский молодняк, не всегда идущий старыми путями, а ищущий пути сближения {167} с советской действительностью. Недовольство неограниченным господством в театре директора-«мастера» есть со стороны определенной части актерства, но они боятся выступать, потому что знают, что поддержка союза и Наркомпроса на стороне тех «великих мастеров», которых они сами приняли, регламентировали, поставили печать Наркомпроса и ЦК Рабис в форме «заслуженного», «народного» и т. д., и до них не достанешь. Актерские коллективы тоже обсуждали вопрос о МХАТ II и высказали свое мнение отнюдь не лестное для дирекции МХАТ, а союз как реагирует на это? Считаются ли с этим мнением массы? Конечно, нет. Он не только не прислушивается к актерскому молодняку, а в своей резолюции дал заведомо неверные сведения. Он говорил, что тут имели место шкурные интересы. Вы говорили в резолюции об идеологии. Я считаю, что если ЦК Рабис не может хвастаться идеологической выдержанностью, что если вы не считаете себя компетентным в этом вопросе, обратились бы в Главрепертком, там рассматривался вопрос, есть ли мистический уклон в МХАТ II. Был констатирован такой уклон. Нужно было читать наши журналы и газеты. Вы потрудились бы читать, когда выносили резолюцию, и там нашли бы ответ на этот вопрос. Вы бросаете упрек, что оппозиция не права, когда обвиняет большинство в мистике. А вы разве знали это?

У тов. Луначарского в тезисах есть пункт относительно того, что нужно благодарить актеатры за их достижения и клеймить критику, иногда не лестно отзывающуюся {168} по адресу АКов. По меньшей мере это неудобно в тезисах писать, потону что и так наша критика не совсем доброкачественна. Недоброкачественна не тем, что она много критикует, а тем, что она приноравливается к театру. К сожалению, есть критики, которые живут на иждивении определенных театров и пишут хвалебные статьи и политические критические заметки. Вместо того, чтобы подойти чутко к этому вопросу и дать то, что есть, вы, тов. Луначарский, хотите закрыть глаза на то, почему многие кроют актеатры.

Теперь вопрос относительно цензурной политики. Многие товарищи говорили, и я говорил и утверждаю, что мелкобуржуазное, враждебное советской власти, влияние на наши театры есть. Определенное проявление этого в определенных пьесах есть, и с этим нужно бороться. Но как мы боремся? Я в течение 2‑3 лет был членом Главреперткома. Работники Главреперткома помнят, что я частенько оставался в единственном числе при решении целого ряда вопросов. Но по какой линии? — по линии чрезмерного либерализма, чрезмерной неорганизованности, чрезмерного влияния Коллегии Наркомпроса. В последнее время тов. Луначарский хочет свалить всю вину за прежнюю деятельность Главреперткома на междуведомственный характер таковой. Я все время указывал, что в Главреперткоме влияние на 90 % Наркомпроса и персонально наркома, если хотите. Работники Главреперткома сейчас помнят и, пожалуй, дадут массу записок тов. Луначарского в отношении разрешения той или иной пьесы. Когда в каком-нибудь {169} театре идет вопрос о постановке той или иной антисоветской пьесы, ГРК запрещает или исключает отдельные сцены, театры приглашают на просмотр коллегию Наркомпроса и пьеса разрешается. Поэтому мы считаем, что нужно освободиться от самодовлеющего влияния Наркомпроса или наркома персонально.

Теперь нечего задним числом вину сваливать на «междуведомственный характер», за это вы несете ответственность и нечего вывертываться.

На театральном совещании Наркомпроса, которое тов. Луначарский открывал, он во вступительном слове начал явный поход против цензуры и этим дал возможность реакционно настроенным театральным деятелям начать и повернуть это совещание против цензуры. Вы эти выпады помните, эти требования помните. Я считаю, что это прямое последствие той установки, которую тов. Луначарский на этом совещании дал.

### Тов. ВАКС

Я коснусь драматургии. Файко, Ромашов, Шаповаленко, Платон — литературные попутчики. Шаповаленко пытался дать «В наши дни» и отступил к «Павлу I‑му». Платон дал «Аракчеевщину», но оказался банкротом на «Наследии времен». Файко в «Евграфе» бросает политический упрек советской общественности. Луначарский от «Яда» отступил к «Бархату и лохмотьям», Чижевский — к «Александру I», но уже под давлением самого театра. Затем — Волькенштейн, оба Каменских, Замятин. Эта группа старых драматургов в течение десяти лет ничему не научилась, и эти драматурги нам ничего современного {170} не дали. Булгаков и Толстой пребывают не в попутчиках, а в идеологах новой буржуазии. Затем, выросли Киршон, Белоцерковский, Афиногенов и Плетнев. Вот положение на драматургическом фронте. Наши попутчики принуждены были отойти назад, потому что усложнились требования, которые эпоха предъявляет. Когда шла речь о схематическом, агитплакатном представлении, о революции, вроде «Озера Люль», — это было по силам попутчикам. Когда зашла речь о глубоком изображении живого современного человека, со всей осложненностью его мышления, тогда они оказались несостоятельными, и только в известной степени, только последняя группа, которую я перечислил, только эти наши драматурги подходят к изображению современного живого человека, делают попытку дать этически грамотное представление об эпохе. Следовательно, у нас получилась такая картина, при которой оказалось, что чем дальше мы идем вперед, тем глубже становятся наши требования, и тем больше попутчики оказываются в затруднительном положении. Театры академические, в крайнем случае, мы примем за попутчиков. Теперь спрашивается; если Анатолий Васильевич Луначарский охраняет изумительный инструмент (и этот инструмент должен иметь исключительную музыку), который отвечал бы нашим потребностям, то в какой степени этот инструмент, когда попутчики отступают перед сложностями и углубленностями наших проблем, может дать ответ на наши потребности? Мы видим, как медленно эволюционирует наш рабочий театр Пролеткульта. Сравните {171} «Слышишь, Москва» с «Гляди в оба» и «На переломе» и «Гляди в оба» и «На переломе» и «Шторм», — все это слишком мелко для высокостоящего интеллигента из вождей. Проблемы и разрешение их через спектакли — мелко. Они требуют углубленнейших постановок, больших общечеловеческих, коммунистических, философских, глубоко-этических проблем. Наши театры, которые полны энтузиазма, еще не доросли до того, чтобы дать это. Как же могут попутчики это сделать, когда они на полпути? Следовательно, мы от них нужного не получим, не получим скорого и удовлетворительного разрешения углубленнейших и сложнейших задач на фоне нашей действительности при все повышающихся требованиях и их медленном движении.

Теперь только выводы. Во-первых, необходима в политике опора и на субъективный фактор, могучий, субъективный фактор, о котором говорил Ленин. На естественных цветениях, да еще в таком кривом разрезе, далеко не уедешь. Нужна акушерка. Во-вторых, нужны условия наиболее благоприятствуемой державы, если можно так выразиться, к нашим силам, к нашим драматургам, которые растут. Необходим поворот на 100 градусов от ориентации на мелкую буржуазию, необходимо создать общественный фактор воздействия на театры и необходимо твердо взять в свои руки дело культурной революции.

### Тов. ОРШАНСКИЙ

Товарищи, нет никакого сомнения в том, что настоящее совещание — постановка {172} вопросов театральной политики в порядок дня партии — является совершенно своевременным и назревшим. Это вытекает из целого ряда обстоятельств, которые мы наблюдаем не только в крупных наших центрах, в столицах, но и из целого ряда обстоятельств, подтверждающих эта и в провинции. Что мы имеем? Какова общая картина? Я думаю, что картина, которую мы имеем на Урале, вряд ли чем-нибудь отличается от других наших районов. Мы имеем за последнее время, действительно, бурный рост театральной жизни в столицах. Можем ли мы говорить об этой бурной театральной жизни в провинции? Нет, не можем. Оживление театральной жизни имеется и в провинции. Повышение общественной активности, рост нового зрителя, его интересов и запросов, и, конечно, возросшее значение театра мы имеем и в провинции, но тоже далеко не во всей провинции. Думаю, что будет правильно, если мы скажем, что сколько-нибудь культурная театральная жизнь, сколько-нибудь художественно-квалифицированная театральная жизнь не спускается дальше крупных краевых и более или менее крупных губернских центров. В городских и особенно промышленных пунктах (а там мы имеем огромнейшие массы рабочих и огромнейшие массы зрителей, к которым мы должны еще подходить), мы имеем еще да сих пор положение достаточно неблагополучное. Мы имеем ряд явлений неблагополучия в отношении театральной жизни в провинции еще и в том отношении, что потребности наши переросли материальное наследство, которое мы имеем в смысле {173} театральных помещений и всяких иных условий. Как правило, мы в наших довольно все же крупных городах на Урале имеем в наследство либо очень небольшие народные дома бывшего общества трезвости, либо небольшие помещения бывших купеческих собраний, клубов приказчиков с зрительными залами, примерно на 300 – 400 человек. С этими материальными возможностями мы должны обслуживать все же и в этих центрах чрезвычайно возросшую потребность в театре. Я уже не говорю о том, что в крупнейших наших промышленных районах, на заводах, где сосредоточены десятки тысяч рабочих и их семьи, мы не имеем и этих народных домов бывшего общества трезвости, не имеем приказчичьих клубов, имеем очень маленькие клубы, и до дворцов культуры мы по нашим материальным возможностям не дошли. Эта накладывает определенный отпечаток на нашу театральную жизнь; в работе нашей, в определении театральной политики и театральной практики нужно будет этим обстоятельствам улепить достаточно большое внимание. Вот в связи со всем этим является совершенно своевременным вопрос о том, как дальше действовать, какова должна быть наша политика и практика нашей театральной работы. Работа эта должна, несомненно, занять у нас гораздо больше места. Мы до сих пор ею почти не занимались. Только начинаем ею заниматься. Я говорю о партийной организации, о более широкой советской общественности. Что мы должны делать, какова должна быть эта политика? Я думаю, что здесь мы можем целиком присоединиться к тезисам {174} и докладу тов. Кнорина. Я на протяжении прений думал и пытался проверить: где тут пресловутый правый уклон в тезисах и в докладе тов. Кнорина? Где доказательство того, что тов. Кнорин нажал, как здесь выражались, на правую педаль? Я просмотрел свои записи, попробовал проверить, а некоторые вещи почти со стенографической точностью записал, и нахожу, что этого нет. Упрекали тов. Кнорина в том, что он в докладе не остановился на характеристике классовых отношений, классовой борьбы. Неверно. Мне припоминается из доклада тов. Кнорина место, где он говорил о том, что предстоит в области театра ожесточеннейшая классовая борьба, что мы имеем классовую борьбу в самом зрительном зале. (Авербах: вы удивляетесь, что Кнорин говорил о классовой борьбе?). Я этому не удивляюсь, а удивляюсь тому, что этого не заметили и что это отрицают. Если чему-нибудь я удивляюсь, то именно тому обстоятельству, что создали здесь какой-то правый уклон. Это, может быть, неслучайно, может быть, это есть в достаточной мере проверенный полемический прием, но все же создан какой-то уклон. Говорят о том, что доклад является поэмой АКов. Я не чувствовал этого. Это нужно доказать. (Авербах: факт субъективного восприятия.) Не субъективного восприятия, а факт, который можно иллюстрировать некоторыми местами, которые записаны. В чем основной вопрос? Тов. Кнорин поставил вопрос о той, можем ли мы считать, что старые академические театры могут эволюционировать в нашем направлении, что {175} мы их можем использовать? Если мы даем на этот вопрос ответ отрицательный, то тогда их нужно ликвидировать. Так поставил вопрос тов. Кнорин. Все товарищи в своих выступлениях говорят о том, что АКи — старые театры — надо использовать, но всю систему своей аргументации строят так, что фактически доказывают неспособность этих театров к революции. (Вакс: через пять лет, пожалуй.) Мы не ставим вопроса относительно какой-то далекой исторической перспективы, мы ставим вопрос о наших практических задачах, и мы говорим: можно ли, исходя из некоторых сдвигов, в каком-то определенном темпе добиваться перерождения, развития этих театров в желательном нам направлении? В этом случае о них нужно заботиться, их нужно сохранять, на них нужно воздействовать, в отношении их нужно поставить вопрос относительно социальной реконструкции. Вы говорите, что это нужно делать, а аргументируете, что это невозможно сделать. Какой же вывод на деле? Такой, что этими театрами не нужно заниматься, а на словах вы говорите другое. Вы говорите, что нужно заботиться относительно революционных театров. Кто же против этого спорит? Разумеется, что нужно. Вы требуете по сути дела то, что имеется в предложениях Кнорина. Очевидно, вы это делаете по другим обстоятельствам — потому что вы считаете старый театр совершенно ненужным, потому что центром, пупом земли вы считаете революционный театр, потому что вы преувеличиваете значение достижений в области строительства революционного театра. Товарищи, {176} никто не оспаривает, что мы должны заниматься тем, чтобы поддерживать молодые театры, и до сих пор, быть может, не все сделано в этом направлении. Это, конечно, нужно обсудить, но в то же время не следует преувеличивать достижения революционного театра. Мы не имеем настолько серьезных достижений у новых театров, чтобы считать их полностью своими, оформившимися.

### Тов. ТРОИЦКИЙ

Я думаю, что товарищей, так называемых, критиков, нападавших здесь на докладчиков, можно и нужно упрекнуть за невысокий уровень открытой ими дискуссии: дискуссия развернута на высоте инцидента МХАТ II‑го. Недаром певец этого инцидента Орлинский получил здесь длительное слово. Я думаю, что это с невыгодной стороны характеризует нападавшую сторону. Вопрос на самом деле представляется гораздо серьезнее, чем как это здесь рисовалось. Несмотря на пылкость задир, нападавших на линию Наркомпроса и Агитпропа ЦК, нельзя не подметить, что именно эту линию можно и нужно защищать; эта линия отличается от линии «критиков» тем, что она есть линия партийная, а не линия особой театральной фракции, фракции актера, драматурга, фракции театральной критики. Я думаю, что здесь не худо было бы вспомнить, что вы все участники партийного совещания, а не просто участники театральной работы. Это обстоятельство имеет чрезвычайно большое значение при всей простоте этого факта. Я позволю себе обратить ваше внимание на одно обстоятельство: {177} мы сейчас вступили в ту полосу жизни, которая на участке вашей работы нашла свое отражение в том, что, как сообщал представитель Иваново-Вознесенска, смысл ее — знаменитый «Генрих Наваррский» побил нашу агитку. Следует вдуматься в суть этого и нужно понять, почему чуждый нам «Генрих Наваррский» побил нашу агитку. На это имеются соответствующие причины и, как в кривом зеркале, эти причины отразились в победе «Генриха Наваррского». Каковы они? Они в том, что требовательность рабочих города, требовательность деревни — требовательность в части культурных запросов возросла. Агиткой никого уже не удовлетворишь. Спрос рабочих и крестьян направлен на большую и большую содержательность и художественность. Вот этого-то обстоятельства и не нужно упускать из виду при наших спорах здесь. Споры должны вестись таким образок, чтобы они приближали нас к жизненным вопросам, насколько и в какой мере партия готова к обслуживанию этих возросших культурных потребностей широких масс. Под таким углом зрения приобретает особое значение и та линия Агитпропа ЦК в театральной политике, которую называют «музейной точкой зрения» тов. Луначарского. Когда вы вопрос поставите так, то вы вынуждены будете признать, что единственно правильной точкой зрения для партии, стоящей у власти, будет точка зрения, признающая за необходимое использовать все, оставшееся от старой культуры, что может быть пущено в оборот. Вот я спрашиваю вас: эти запросы масс рабочих, выросших в культурном {178} отношении, мы в состоянии удовлетворить силами одной нашей левой? Вы, левые критики, в состоянии уже дать и содержательный и художественный театр? Не нужно ли вам еще учиться у старых мастеров театра, владеющих знанием этого вида искусства? Вот, скажем, тов. Плетнев уже не нуждается в этой выучке. Что — в отношении вас, товарищи «левые», нужно встать на точку зрения признания врожденных идей, врожденного знания драматургии? Правда, т. Блюм, выступавший, так сказать, с космической точки зрения, разнес в пух и прах наших мастеров и наши старые театры. Но не переборщил ли он в этом? Он — изысканный театрал; ему и маленькая фальшь в оркестре Большого театра доставляет уже неудовольствие. (Блюм с места: это рабочие недовольны этим, рабочие это говорят.) Но не слишком ли будет сказать на этом основании, что Большой театр дрянь, что Станиславский не мастер своего дела и т. д.? Думается, что, боясь впасть в грех «национальной ограниченности», он хватил через край и захаял то, что еще может пригодиться нам в нашем большом хозяйстве. В этом отношении мы не можем идти с Блюмом. Единственно правильной, хозяйской точкой зрения, государственной точкой зрения может быть только бережливое отношение к этим талантливым мастерам, пусть зачастую туго понимающим нашу политграмоту, но хорошо знающим свое дело старым мастерам. Так называемые «левые» упрекают АКи за старую идеологию, однако, вы не можете ни единым звуком противопоставить утверждению Луначарского, что в {179} отсутствии пьес с новой идеологией не театр виноват. В этом театр не виноват; не театр виноват, что нет пьесы. Итак, что же выгоднее для партии: потерять ли совсем больного — в смысле идеологии — мастера, или его постараться сохранить, чтоб осторожно и с умом пустить в оборот его знания, его опыт? Тов. Блюм говорил: не слушайте Станиславского, нужно-де послушать Блюма. Но откуда вы взяли, что это большевистский подход? Сейчас на 10‑м году управления советской власти таков большевистский подход: «Долой Станиславского!» (С места: ничего подобного.) Не «ничего подобного», а именно так. Вы все мыслите, но не сознаетесь в этом, что мастер и специалист обязательно должен подойти к социализму, коммунизму, к большевизму таким образом, как подходили к этому мы. Ведь это же чепуха.

Я позволю остановить ваше внимание на одном факте из другой области, правда, тоже идеологической. У нас есть одно учреждение — Научный институт, который пользовался европейской, если не сказать мировой, известностью. Когда мы взяли Институт в свои руки, думая, что путем только одного нажима этот институт мы сделаем своим, мы не подошли к нему с толком, с разумным подходом, и мы этот институт застопорили и вывели его из строя научных институтов Союза. Мы, товарищи, всегда кричим о «марксизации», а забываем, что марксизация декларацией не дается, а дается упорной систематической работой. Я не хочу вас учить, но позволю себе только сказать, что в связи со Станиславским левая критика {180} забыла правило, на которое указывая всегда Ленин — как относиться к специалистам. (С места: одно дело инженер, другое дело художник). Это верно, и я не предполагаю ни единой минуты мерить инженера и писателя на один аршин, но я хочу указать на то, что мастер-художник, так же, как и инженер, хранит в себе опыт культурный, и большевик-художник, прежде чем командовать и на командование сводить всю свою роль, должен поучиться, взять этот опыт. Только при этом условии возможно завоевание культуры. А мы мало учимся, и результат получается такой, как рассказала представительница Белоруссии: мы получаем идеологически выдержанные на 100 % пьесы, но зато разгоняем зрителя, — остается 20 человек там, где могут сидеть сотни. Не лучше ли будет, если мы дадим пьесу недодержанную, а художественно цветную, такую, чтоб она рабочего держала, а не прогоняла? Но этого не сделаешь с одной повадкой командовать, для этого нужно пойти по тому пути, какой указывали в свое время партия и ее вожди.

### Тов. ХРИСТОВЫЙ

Товарищи, я коснусь положения театра на Украине. Два слова о том, что такое украинский театр. У многих из вас осталось старое представление об украинском театре, как о театре гопака, песни и горилки. До сих пор, работая на Украине, мне приходится иногда получать из союзного центра, из Москвы, такие просьбы: пришлите нам танцоров украинских, пришлите хорошо поющих людей и т. д. Это — когда идет вопрос об украинском {181} искусстве. Нужно, сказать, товарищи, что мы уже период этнографизма, период зарождения театральной культуры пережили. Мы сейчас имеем, конечно, в меньшем размере и не с такими большими завоеваниями культурными, как в РСФСР, те же типы театров, которые есть у вас. Правда, мы имеем еще один тип театра, которого нет в РСФСР; это — театр народный, бытовой. Вы помните знаменитых Кропивницкого, Садовского, Саксаганского, Заньковецкую — наиболее ярких представителей этого типа театра. Мы имеем европеизированный театр, типа вашего театра Революции, и имеем театр Курбаса, или «Березиль», который можно приравнять к театру Мейерхольда. Таково положение у нас на Украине. В предложении тов. Кнорина об объединении решений, вынесенных на местах, я усмотрел такую мысль, что сейчас говорится о русском театре, а есть еще национальный театр, или театр нацменьшинств, о котором также нужно напомнить. Тут, товарищи, нужно иначе рассматривать вопрос. Есть русский театр, и пора его назвать русским театром. У нас на Украине мы его привыкли так и называть. Есть русский театр, есть украинский театр, белорусский, и есть в РСФСР, на Украине и Белоруссии театры национальных меньшинств. У нас на Украине русский театр — это театр национального меньшинства; есть театр еврейский и есть польский.

Нам трудно вести работу, потому что мы не обладаем теми культурными силами, которые есть в Москве, и которые дают возможность работу театральную {182} наладить по-иному. Так, скажем, вопрос о театральной критике. С театральной критикой у нас обстоит дело очень плохо. Нужно вам сказать, что театральная критика на Украине, в большинстве случаев, была русской, и когда вопрос об украинизации стал уже всерьез и надолго, тогда большинство критиков, большинство работников театров уехало от нас. Осталась молодежь, которая еще не вполне подготовлена к театральной работе, и остались еще некоторые критики, не овладевшие украинским языком и до сих пор работающие на русском языке. Из старых критиков остались худшие. Лучшие ушли на работу в Москву и в другие города. Наша театральная критика, в большинстве, представляет из себя старую профессуру, эстетствующих людей. Критика наша больше занимается разбором формальных сторон спектакля, формальных сторон театральной работы, а не социальной сути ее, потому что она просто не подготовлена к этому. Перед нами стоит задача создать новых молодых критиков из рабоче-крестьянской интеллигенции, воспитанной на театральной работе, к ней подготовленной.

Дальше, товарищи, относительно драматургии, У нас, конечно, так же, как и в Белоруссии, ставка на нашу национальную драматургию, ставка на оригинальную пьесу, и наши театры так и составляют свой репертуар. Прежде всего, украинская пьеса украинских авторов, затем пьеса переводная русская, современная, и затем, классические пьесы старого украинского репертуара — Котляревский, Карпенко-Карый, Старицкий, {183} Кропивницкий. И, наконец, переводные европейские пьесы. Так строится репертуар наших театров. У нас остро стоит вопрос о создании репертуара для наших украинских театров. Как мы намерены разрешить этот вопрос? Тут некоторые товарищи говорили, что репертуар создается работающими в театре людьми, т. е. драматургами, которые знают законы сцены, которые знают хорошо жизнь данного театра и его требования. Это, товарищи, исторически правильно по отношению к украинскому театру, потому что репертуар театра Старицкого создан самим Старицким (он был режиссером театра). Кропивницкий имел свою труппу и для нее писал репертуар; еще раньше создан репертуар для театра, в котором был директором Котляревский. То же самое и у вас. Островский работал в Малом театре и создавал репертуар Малого театра, Чехов был связан с Художественным театром и создавал репертуар этого театра. (Голос с места: это ошибочная линия). Для того, чтобы создать репертуар данного театра, нужно, чтобы театр нашел определенного драматурга, который был бы связан с работой этого театра, и только таким путем можно разрешить репертуарный голод на современные пьесы, который у нас сейчас еще чувствуется остро.

### Тов. НОВИЦКИЙ

Следует сказать, что основные доклады, которые мы слышали, должны были дать серьезный социологический марксистский анализ всем тем течениям и силам, которые борются в настоящее время в театре. Это сделано не было. Когда мы говорим {184} даже о советском хозяйстве, то и там мы насчитываем сосуществование пяти различных хозяйственных укладов. Когда мы говорили о литературных течениях и литературных группировках, то мы умели дать характеристику каждой литературной группировке. Мы отличаем попутчиков, к нам наиболее близких и от нас наиболее далеких. Мы отличаем представителей отдельных группировок, которые оказывают явно буржуазное и контрреволюционное воздействие на читательскую массу от других группировок, оказывающих иное влияние и т. д. Тут же мы оперируем только двумя понятиями. С одной стороны, мы говорим об академических театрах сплошь, с другой стороны, мы говорим о так называемых новых, левых, революционных театрах. В общем, в значительной степени это правильно, но нужно же различать неодинаковые явления. Мы живем в эпоху, когда рядом сосуществуют не только несколько хозяйственных укладов, но и несколько общественных культур, я бы сказал — несколько общественно-театральных культур. Поэтому совершенно необходимо расшифровать и такое общее метафизическое понятие, как система государственных академических театров. Что такое — академические государственные театры? Мы должны сказать, что тут мы имеем, прежде всего, дело, с одной стороны, со старым чиновничьим, дворянским театром, который еще сохранился в некоторых своих организационных очертаниях и до настоящего времени.

Мы имеем дело с системой прежних императорских театров, с театром условного реализма, с театром {185} традиций, характеризуемым определенными художественными чертами, которые не следует отделять от социальной сущности этих течений или группировок. Об этом принято не говорить на нашем совещании. Это верно. Мы объявляем нейтралитет в вопросах формальных и художественных. Но формальные и художественные особенности театра тесно связаны с его общественной физиономией. Театр условного реализма, дворянско-чиновничий театр, который характеризуется такими признаками, как чрезмерность жеста, как эффектность позы, шаблонность приемов, отсутствие художественного единства и некоторый закостенелый консерватизм — такой театр существует? Конечно, существует. Что из себя представляет прежний и нынешний Александринский театр? Бывший Михайловский оперный и т. д.? Социальная физиономия той профессиональной художественней интеллигенции, которая работает в этом театре, совершенно особая. Там остались кастовые предрассудки, особая система субординации, подчиненного начальству чиновника. Во-вторых, мы имеем дело с театром бывшей либеральной верхушки буржуазии и цензовой буржуазной интеллигенции, с театром, так называемой, жизненной и душевной правды, с театром переживаний, с натуралистически-психологическим театром. Этот театр имеет особую социальную и художественную физиономию. Этот театр, который всецело посвящен выявлению не жизни класса или общественной группы, а интимным, утонченным, лирическим душевным переживаниям, посвящен судьбе личности. Это система {186} художественных театров. В-третьих, мы имеем дело, с, так называемым, эстетическим театром, театром самодовлеющим, театром театральной правды, с бывшим театром Мейерхольда, Комиссаржевской и Камерным, которые представляют особую группировку профессионально-художественной интеллигенции. Наконец, мы имеем дело с театром революционного новаторства, который связан в прошлом и с театром психологическим, и эстетическим, который в настоящее время характеризуется своей социально-утилитарной установкой, попыткой стать на классовую точку зрения и, наконец, своим антиэстетизмом. Я могу перечислить еще целый ряд характерных признаков этих театров. Во всяком случае, я перечислил только четыре группы для того, чтобы показать, что мы имеем дело с различными типами театров. В то же время мы имеем дело и с различными группами профессионально-художественной интеллигенции. С одной стороны — с той частью интеллигенции, которая по своему бытовому укладу, навыкам, привычкам и социально-психологическим особенностям, была связана с верхами аристократии и чиновничества, с другой стороны — с группой, которая была связана с кулачеством и буржуазией, и с третьей стороны — с той группой, которая представляет собой люмпен-интеллигенцию, артистическую богему, которая и до Октября чувствовала гнет капиталистического строя и протестовала против него. Это различные социальные группировки среди этой художественно-театральной профессиональной интеллигенции. Когда мы говорим, что весь этот театр нужно {187} во что бы то ни стало сохранить, когда мы говорим о, так называемом, художественном старом наследии этого театра, то следует принять во внимание природу театра. Нельзя сводить наше отношение ко всем этим различным театральным общественным группировкам просто к проблеме специалистов в общей форме. Есть специалисты и специалисты. Технические специалисты — это одно, они идеологии не вырабатывают, специалисты, которые идеологию выявляют и проводят — другое. И проводит идеологию не литератор, не драматург, а главным образом, актер и режиссер, — они делают политику в театре. Современный театр различной социальной напряженности нельзя сравнивать со старым наследством, потому что театр не закреплен ни в механизме, ни в вещах, от театра остается только литературная партитура, от театра остается репертуар, который может составлять музей или библиотеку, а искусство актера и искусство режиссера ни в каких вещественных памятниках не остаются. Можем ли мы так относиться к старому театру, который является фактом сегодняшней жизни, фактором художественно-идеологической борьбы? Можем ли мы относиться к сегодняшнему театру, который мы называем старым, как к старой литературе, которую можно трактовать как угодно? Не можем, потому что театр представляет из себя живой организм, определенную социально-психологическую силу. Во всех областях культуры происходит глухая и скрытая, но глубокая и упорная классовая борьба, а театр является самым могущественным и самым действительным оружием {188} и средством идеологической классовой борьбы. Можем ли мы, стоя на марксистской социологической точке зрения, допустить, что театр является просто техническим инструментом, социально-безразличным, который можно направлять в какую угодно сторону? Из такой постановки вопроса не вытекает, что мы не должны воспользоваться старым театром, который представляет группировку на общем фронте идеологической борьбы. Весь вопрос в том, как влиять, и какие существуют средства воздействия и какая программа предлагается. Какие существуют средства для того, чтобы избавить различные типы и школы современного театра от захвата со стороны буржуазии и мещанства? Такие меры и такая программа должны быть предложены во всякой серьезной принципиальной постановке вопроса о художественно-театральной политике. Такой программы не предложено. Когда говорят, что необходимо ориентироваться на академический и государственный театр вообще, и что вся театральная политика должна сводиться к планомерному развитию старого театра, ожиданию времени, когда методы и приемы традиционного театра будут подчинены, в конце концов, велениям и задачам революции, когда так говорят, то чем же отличаются эти театры от других, так называемых, левых, революционных театров? Может быть границы уже стерлись? В некоторой степени эти границы стерлись. Правильно ли утверждение, что только академический театр является источником мастерства? С моей точки зрения, неправильно, потому что мастерство есть понятие {189} условное, оно может технически устареть, Евгений Замятин разве не самый большой мастер в современной литературе, если подходить с точки зрения мастерства? Самый большой. А разве Шульгин, член Государственной думы, не является талантливым представителем политического мастерства? Конечно. Нет мастерства и стиля без социальной целеустремленности. (Голос с места: его можно видоизменить). Правильно. Можно, но это зависит от правильных мер педагогического и общественного воздействия на театр. Кроме того, следует сказать, что, с точки зрения художественного мастерства, разве академические театры более высоки, чем, так называемые, левые, революционные театры? Что такое левый, революционный театр? Это не только театр МГСПС, Пролеткульта и т. д. Большое место в нем принадлежит театру Мейерхольда.

Революционные театры тоже имеют традиции и не свалились с неба. Театр Мейерхольда многим обязан Художественному и эстетическому театру, хотя он сейчас превратился в антиэстетический. Под влиянием театра Мейерхольда стояли другие театры. Разве техника актера и вещественное оформление сценической площадки по мастерству не выше в театре Мейерхольда, чем в старых театрах? Есть и революционные театры, которые дали больше мастерства, чем старые. Вот театр Революции. Разве по мастерству он не стоит гораздо выше закостенелого Александринского театра? Неправильно и то, что революционные театры только театры экспериментальные. Даже академическими театрами много усвоено от революционных театров, которые {190} являются более высокими по художественному мастерству. Товарищ Кнорин сказал, что вокруг театра ведется социальная, классовая борьба. Это верно. Но весь вопрос в том, как и кому мы должны в этой борьбе помогать. Или же мы должны объявить в этой борьбе нейтралитет? Мы должны развить целый ряд мер воздействия, педагогического воздействия прежде всего, чтобы влиять на эти театры.

Тут существуют две линии. Неправильно обвинение, что сторонники левого театра стоят на точке зрения художественной фракции. Ведь и среди, так называемых, «левых» театров есть художественно-консервативные театры, как например, театр МГСПС. Разве это левый театр с точки зрения формально-художественной? Конечно, нет. Но он левый общественно, потому что он имеет ярко выраженную политическую ориентацию на классовую аудиторию, потому что это театр, который желает служить делу революции.

Мы имеем две линии — с одной стороны, линию на планомерное развитие старых академических театров и ориентацию на эти театры, и с другой стороны, — линию поддержки революционных театров в широком смысле этого слова. Мы утверждаем, что необходимо в конце концов установить равноправие, и не только равноправие, но и ориентировку в театральной политике на наши театры, которые являются орудием нашей политической борьбы, которые выросли на Октябрьской революции. Только так и стоит вопрос.

Последнее замечание относительно того, кто ведет театральную политику. Театральную политику до сих {191} пор вели не только такие органы, которые были достаточно компетентными, который надлежит вести эту политику. Наркомпрос должен вести эту политику, но в Наркомпросе есть несколько театральных политик, потому что есть несколько художественных отделов. Во главе академических государственных театров стоит учреждение, которое никакому идеологическому контролю не подчиняется, учреждение совершенно обособленное. Театральную политику собственно ведут все. Ее ведет всякий, кому не лень. Существует система покровительства, меценатства, частных безответственных влияний, бытового разврата. И вот необходимо эту театральную художественную политику унифицировать, чтобы был единый орган, который ответственен за единую художественную политику вообще и единую театральную политику, в частности.

### Тов. ПИКЕЛЬ

Характерной чертой развернувшейся дискуссии, кроме качественного снижения ее, по-моему, являются следующие два момента. Во-первых, эзоповский налет в аргументации у многих выступавших из, так наз., левой группы. Говорили о Луначарском — думали о Кнорине. Тон этот дал тов. Мандельштам. С его легкой руки пошло и дальше.

Товарищи, нам нужно подойти более серьезно к этому вопросу. Мы, кроме заслушанных двух докладов, имеем тезисы, предложенные АПО ЦК и являющиеся основным материалом для будущего директивного документа партии об основных задачах в области театральной политики. Между тем этих тезисов почти {192} все выступавшие товарищи касались как-то мимоходом. Кое‑кто из той группы пытался выяснить, в чем заключалось то или иное расхождение, и оказывалось, что тезисы хороши, все в них сказано, но получалось некоторое «но»: или акцент неправильный, или упор не тот. В этом акценте для нашей, по-видимому, чрезвычайно музыкальной аудитории нам и придется сейчас разобраться. Во-вторых, характерным моментом для нашей дискуссии является затушевывание своих принципиальных взглядов со стороны той группы, которая здесь так убежденно и так дружно высказывалась против двух данных докладов. В чем это выражалось? В том, что товарищи не договаривали до конца своих мыслей, не завершали своих логических построений. И когда Троицкий говорил: «Что вы хотите, разогнать АКи, проповедовать гражданскую войну на театре?» — раздавались дружные возгласы: «Нет, помилуйте, мы против этого, кто это утверждает?» Неужели среди вас нет таких апологетов? Хорошо, оставив ваши голые отрицания, обратимся к фактам. Вдумайтесь и вслушайтесь в следующую цитату: «Мы будем вести классовую борьбу — и не будем пугаться этого слова — гражданскую войну в театре». Кто это сказал? Один из авторитетных, участников нашего театрального совещания, тов. Плетнев в своем докладе — «О путях рабочего театра». И вы, тов. Плетнев, здесь приходите и говорите: «зажимают Пролеткульт, как тяжело ему работать». Мы обсуждаем капитальнейшие, основные вопросы выработки нашей политической линии на театральном фронте. А где ваше политическое кредо в {193} этой области? Вы об этом абсолютно молчите. Вы до этой мысли здесь не доходите, может быть, благодаря той резкой постановке, которую сделал Кнорин в своем докладе, ибо чувствуете безнадежность ее аргументации. Но вы здесь от этого не отказываетесь.

Что значит гражданская война на театре? Во-первых, она предполагает наличие открытого классового противника перед собой. Может ли кто-либо из вас утверждать, что на театре мы имеем открытого, обнаженного, циничного до мозга костей своей идеологией противника. (Голоса с мест: они не так глупы!) Следовательно, должны быть иные формы классовой борьбы с ними.

Второй момент — что предполагает гражданская война? Гражданская война предполагает максимум методов принуждения и минимум методов, действующих путем убеждения, воспитания и т. д. Можете ли вы утверждать, что у нас на театре сейчас существует такое положение, при котором необходимо Маркарьяна назначить командующим всеми нашими театральными силами? Никто не отрицает, что у нас существует в театре серьезная и решительная классовая борьба. Но когда делается ударение, или, как любят говорить, акцент на том, что классовая борьба театра принимает форму гражданской войны, то, следовательно, сейчас надо поставить крест на всех культурных достижениях и завоеваниях в области профтеатра, которых мы достигли к десятилетней годовщине Октября. Это значит сорвать всю нашу политику в использовании профтеатра в целях осуществления задач, стоящих {194} перед пролетариатом. Вот почему вы не досказываете этой своей мысли, почему так ретиво настаиваете, что обижают Пролеткульт, что мало дают сумм рабочему театру и театру революционному, и вот почему вы не говорите о том, что является основным политическим моментом вашей точки зрения по данному вопросу.

Перейдем к тов. Орлинскому, который в изложении своей точки зрения был столь же мало принципиален и последователен, ибо, подойдя к оценке тезисов тов. Кнорина, он начал говорить: «Характеристика классовой борьбы в театре в тезисах правильна, проблема дифференциации театров и использования спецов тоже правильна» и т. д. Что же для него в них неправильно? Оказывается — акцент. Разберемся в этом вопросе. Видите ли, чересчур большой акцент сделан на АКах. В каком смысле? Этот акцент сводится, во-первых, к тому, что подчеркивается наличие среди наших академических театров определенного сдвига в нашу сторону, во-вторых, что нужно бережное отношение к театральному наследству и, в‑третьих, что методы расслоения не должны быть такими, горячим апологетом каких был тов. Орлинский по отношению МХАТ II. (Голос с места: верно.) Я спрашиваю, товарищи: есть ли в тезисах какая-либо переоценка роли наших академических театров? Есть ли здесь этот специфический, особый акцент, который выпячивает наши АКи на первое место и, как здесь говорили, сворачивающий весь доклад Кнорина вправо? Этого нет. Сделана правильная оценка того, что есть в {195} данный момент, и, исходя из нее, намечены дальнейшие пути развития актеатров.

В чем же недостаток акцента, по мнению тов. Орлинского? Оказывается, в том, что незначительное внимание (это общий тонус всех выступлений этой группы) обращено на революционные театры. Не знаю, может быть, мы отучились совершенно читать документы, но в тезисах черным по белому сказано: «Нужно со всей решительностью указать на вредность недооценки значения работы и достижений театров, возникших в период революции, показавших свое лицо и т. д., и т. д.». Не забывайте, что тезисы являются основным документом нашего совещания. И аргументировать тем, что в докладах об этом ничего не сказано, что тоже неверно, ибо оба докладчика на этом останавливали внимание аудитории, — не гоже. Нельзя же требовать от докладчиков в выступлениях буквального повторения каждой строки своих тезисов. По моему, роли и значению революционного театра в тезисах отведено должное и почетное место. Так в чем же дело? К чему эти упреки в каких-то преувеличенных и преуменьшенных акцентах? По моему, здесь вновь чувствуется одна вредная и недоговоренная тенденция. Она сводится к тому, что эта группа товарищей (у т. Блюма это резче, у т. Орлинского это значительно мягче) договаривается до того, что все культурное наследство в области театра для нас уже выжатый лимон, что это уже стоптанная галоша, которая не по ноге пролетариата, которую нужно совершенно отбросить. (Голос с места: сдать в музей.). {196} Верно, товарищи дорогие, так надо было здесь говорить. (Авербах: Блюм так и говорил.) До этого надо логически доводить свою точку зрения, потому что, исходя из нее, для меня совершенно естественен упор этих товарищей на резолюцию Московского Комитета. Что же прельщает эту группу товарищей в тезисах МК? По моему, часто встречающиеся термины: «пролетарское творчество», «пролетарское искусство» и т. д. (Авербах: что это, плохо?). Эта терминология звучит здесь неоднократно и, по-видимому, своей формулировкой прельщает группу этих товарищей и заставляет забывать о том акценте, который на ней делается.

Конечно, пролетарское творчество и искусство на театре мы должны всячески поддерживать и развивать, но является ли оно в данный момент решающим фактором нашей театральной политики? Тезисы МК последнее подчеркивают, я же считаю такую установку политически неверной. С какой точки зрения подойти к этому вопросу? С социологической? Т. е. искусство, создаваемое рабочим классом, как таковым. Так, что ли, надо понимать? Или подходить с идеологической точки зрения, т. е. требовать на 100 % выдержанного в духе нашего мировоззрения репертуара и таких же исполнителей его? Неясно, следовательно, что вы понимаете под пролетарским искусством в области театра — творчество, проявляемое рабочим классом, или идеологию, носителем которой является пролетариат? (Авербах: то, что резолюция ЦК говорит о пролетарской литературе). Я согласен с тем, что вы под этим {197} подразумеваете то, о чем говорит резолюция ЦК, выработанная по вопросам художественной политики. Но не забывайте и того, что говорится в ней вслед за этим. Мы имеем два класса в Советском Союзе: пролетариат и крестьянство плюс некая дробь новой буржуазии. Если мы акцент нашей политики театра сосредоточиваем на пролетарском искусстве, то я спрашиваю вас: а крестьянство куда вы дели? Оно у вас выпадает. Разве в вопросах художественной политики мы недооцениваем роль крестьянских писателей и преувеличиваем значение пролетарской литературы? Разве мы делаем ее гегемоном в нашей литературе? А вы-то как раз своим упором на пролетарское творчество, воскрешаете те вредные напостовские теории, которые были отвергнуты ЦК в 1925 г. в области художественной литературы. Это совершенно неверно, потому что мы находимся только у истоков культурной революции, и нам нужно чересчур многому научиться, многое перенять из старого театрального наследства для того, чтобы сделать гегемоном пролетарское искусство на театре.

Теперь последний момент. Тут тов. Диамент указал на то, что в тезисах имеется неправильное подчеркивание необходимости вовлечения мелкой буржуазии в орбиту нашего влияния на театре и перевоспитания ее в известном направлении в интересах пролетариата. Я считаю эту постановку вопроса у тов. Диамента тоже политически вредной и абсолютно неправильной. Тов. Ленин неоднократно перед нами ставил вопрос о необходимости перевоспитывать известную часть мелкой {198} буржуазии, о необходимости подталкивания и ведения ее за собой. Эта задача стояла перед нами до и после Октябрьской революции.

Если тов. Ленин еще в начале 1917 г. указывал в одной из своих «писем издалека», что наша задача заключается в том, чтобы крестьянские и полупролетарские элементы города привлечь и воспитать в своем направлении, то говорить на десятом году революции, что эта задача не стоит перед нами в области театра, что — займемся только рабочим зрителем, а мелкобуржуазного оставим в стороне, это значит совершить серьезную политическую ошибку. Этим мы мелкую буржуазию как раз в лучшей ее части оттолкнем от себя, вместо того, чтобы ее перевоспитать и использовать для осуществления тех великих задач и целей, какие ставит перед собой пролетариат.

### Тов. КОЛОСКОВ

Есть ли партийно-советское руководство государственными академическими театрами? Мне думается (на основе двухлетнего опыта работы в государственных театрах), что партийно-советского твердого руководства государственными театрами нет. Я обращаюсь к тезисам тов. Луначарского. О чем он говорил? Он говорил, что мы дали 25 советских постановок. Тов. Луначарский приемлемых с идеологической точки зрения насчитал только около 5‑ти: «Виринея», «Любовь Яровая», «Штиль», который собирает в Александринке аншлаги, и т. д. Таким образом, вместо 25‑ти советских постановок, мы имеем приблизительно 5 приемлемых с идеологической точки {199} зрения. Что представляют из себя остальные постановки нашего времени? Вы знаете, что это — «Король квадратной республики», «Евграф, искатель приключений», «Петербург» Андрея Белого; это мещанская пошлятина, которая не может быть допущена для советского зрителя. Я думаю, что в десятилетнюю годовщину Октября мы не должны иметь такой пошлятины, как «Король квадратной республики»! На это мы тратим деньги, энергию… В то же время ЦК Рабис по конфликту во МХАТ II говорит о том, что утверждения оппозиции, якобы идеологическая линия МХАТ неправильна — преувеличены. Товарищи, разве театр, который дает «Короля квадратной республики», который дает мещанскую пошлятину «Петербург», — этот театр представляет из себя идеологически выдержанное предприятие? Я никак с этим согласиться не могу (Славинский: хотя руковожу академическими театрами). Правильно, хотя руковожу.

Какой вопрос является самым больным в государственных театрах? Несомненно, вопрос репертуарный, вопрос идеологический. Каким образом выправить эту линию? Я думаю, что здесь необходимо отказаться от применения идеи сращивания. Каким образом это проделать? Творческие внутритеатральные сипы нужно слить с творческими внетеатральными силами. Что представляет из себя МХАТ I? Почему он стал играть большую общественно-художественную роль? Он носил облик Чехова, Малый театр носил физиономию Островского. Они спаялись с творчеством Островского и Чехова. И если бы теперь удалось {200} спаять, скрестить творческие силы академических театров с творческими внетеатральными силами, мы, несомненно, очень многого этим бы добились. И у нас есть опыт такого порядка. Мы ставили в Большом театре балет «Красный мак». После полуторагодового разговора мне удалось убедить Гельцер, Тихомирова и других, что мы должны двигаться вперед, что мы должны дать современный балет. Балет «Красный мак» появится на сцене, и, по отзывам многих талантливых спецов, он даст нам нечто интересное. Я должен сказать, напрасно думают здесь, что мы выдвигаем огульные требования ликвидировать академические театры. Мы стоим за то, чтобы группу работников использовать, не заискивая перед ними. Мы полагаем, что музыка, опера, пение являются культурными потребностями человека, и мы желаем подчинить их в идеологическом отношении нашему партийному руководству. Это мы хотим. А до сих пор мы большей частью перед этим капитулировали.

### Тов. САПОЖНИКОВ

Смешно было бы думать, что в отношении театра у нас все обстоит вполне благополучно. Рост в области театра, который здесь констатирован, идет с противоречиями, и эти противоречия дают иногда весьма болезненные явления. Можно отметить, как несомненно отрицательные, следующие явления. Во-первых, некоторое, встречающееся кое-где, недостаточно внимательное отношение к положению, росту и болезням пролетарских театров. Есть ряд фактов, которые говорят об этом, Во-вторых, — {201} некоторый надклассовый эстетизм в оценке академических театров, наблюдающийся в иных театральных изданиях. В‑третьих, — недостаточно единодушная и не всегда достаточно выдержанная борьба против идеологически чуждых нам пьес. Это факты, которые являются бесспорными. Они служат как бы издержками роста в области советского театра. Но если мы возьмем общую линию, то общая линия Наркомпроса и органов партии в отношении театров является правильной, и рост театра, борьба за новый театр идет бесспорно с положительным знаком. Поэтому я считаю, что та оценка, которую здесь дают, так сказать, левые товарищи, та платформа, которую развивает левая группа (Блюм, Плетнев, Билль-Белоцерковский, Вакс, Орлинский и др.), является неверной. Если вы возьмете выступления указанных мною сейчас левых товарищей, которые мы здесь слышали, то получится в результате следующая картина: у нас сплошь везде будет успешная активизация враждебной идеологии, у нас господствует репертуар, который порождает только сомнения и колебания, пролетарские театральные ценности замалчиваются прессой и находятся в загоне у Наркомпроса, критика стоит за старое. Нарисовав такую мрачную картину, левые огульно, некритично всячески расхваливают, т. н., пролетарские пьесы и достижения пролетарских и революционных театров. Вот та, по сути дела, общая платформа, с которой выступают здесь левые. Одни из выступавших левых говорят, правда, об одной стороне из перечисленных сейчас, {202} другие — о другой, новее они, в общем, стоят на такой позиции. Мне кажется, товарищи, что эта позиция отдает пессимизмом, неверием в свои силы, в наш рост (Голоса с мест: демагогия). Нет, товарищи, это является верной оценкой ваших взглядов. Мне кажется, что эта позиция схожа с позицией ультралевых напостовцев, которую они имеют в отношении художественной литературы, со взглядами группы напостовцев: Лелевича, Родова, Вардина (Голоса с мест: неправда, неверно. Луначарский с места: безусловно верно; если бы Лелевич был тут, он был бы вождем вашим).

Если возьмете ту платформу, которую сейчас защищают Лелевич и Вардин, и ту, которую здесь развивали Блюм, Плетнев и другие, то вы увидите, что принципиально обе позиции в общем одинаковы: обе страдают склонностью к «наплевистскому» отношению к культуре прошлого, обе дают мрачную обрисовку настоящего, и обе слишком переоценивают достижения растущего пролетарского творчества. Итак, оценка положения, даваемая этими левыми, неверна. Разве есть сплошное успешное усиление враждебной нам идеологии? Разве все академические театры уже отжили и сплошь враждебны? Разве в них нет значительного сдвига? Правда, некоторые академические театры сдвинулись только на сменовеховские позиции, это тоже, конечно, «сдвиг», но против него мы решительно боремся и будем бороться неуклонно. И не которые товарищи, присутствующие здесь, знают хорошо, что я один из первых начал кампанию против {203} «Дней Турбиных» и против целого ряда пьес подобного содержания. (Голос с места: вы тогда стояли на левой позиции). Неверно, я и тогда стоял на той же позиции, на которой стою сейчас.

Позвольте мне указать теперь на то, что часть академических театров сдвинулась на позиции, близкие к позициям советского театра, и дала революционные постановки. Разве Малый театр не дал лучшей революционной пьесы сезона «Любовь Яровая», лучшей во много раз, чем «Штиль», который к тому же является упадочнической вещью? (Кстати, насчет того, что «Штиль» собирает теперь аншлаги. «Штиль» собирает аншлаги, хотя с точки зрения художественности это вещь плохая, именно потому, что это упадочническая вещь). Повторяю, многие академические театры сдвигаются значительно левее того, чем рисуют здесь левые товарищи. Далее — о господствующем репертуаре. Неверно, что он сплошь и рядом — уныние и безверие, неверно, потому что господствующий репертуар в общем и целом имеет положительный для нас знак. Неверно также, что достижения пролетарского творчества замалчиваются. Разве, например, в «Правде» не поощряют всемерно пролетарских пьес и не дают отпора пьесам, враждебным нам идеологически? Конечно, в «Правде» дается также и критика революционных пьес — и это совершенно необходимо — но это критика дружественная, бережливая по отношению к пролетарским достижениям.

Итак, я считаю, что все те доводы, которые левые выставляли, опровергаются фактами и жизнью и являются {204} искажением перспектив. Надо, товарищи из левых, более серьезно заниматься творческой работой и всерьез учиться искусству художественного творчества, а не предаваться панике и не размахивать попусту кулаками. Но лево-ребяческий уклон не только неверен, он опасен тем, что ведет к неправильной политике. Разве лево-ребяческий уклон не ведет к упадочничеству в репертуаре и к разрушению академических театров? Я вполне соглашаюсь с той частью речи тов. Пикеля, где он утверждал, что левый уклон ведет к политике разрушения академических театров, вместо того, чтобы у них учиться, критически усваивая накопленную культуру. Разве затем левый уклон не ведет политику на некритическое, комчванское отношение к революционному театру? А между тем, критика здесь нужна, и не только в отношении формы, но и в отношении содержания, в отношении идеологическом. В самом деле, разве «Штиль» это революционно-пролетарский репертуар? Разве, наконец, пьеса «Константин Терехин», которая в отношении идеологическом куда лучше «Штиля», разве она не дает основания для некоторых неправильных суждений? Я знаю пролетарское студенчество, и вы, наверное, знаете его, так покажите, где же тут по-настоящему положительный тип пролетарского студента, где тут тип студента, которой растет в работе и учебе, который занимается настоящим делом, а не только вечеринкой и игрой на гитаре? Единственный в этой пьесе студент, который работает, не болтает, идеологически далек от пролетарского типа. Я утверждаю, {205} что В «Терехине» нет положительного типа пролетарского студента, живущего созвучно эпохе строительства социализма. Если вы дальше возьмете пьесы Белоцерковского, то вы увидите, что, когда он говорит о военном коммунизме и о гражданской войне, он дает прекрасные картины и типы, но как только он доходит до теперешнего момента, до периода строительства, то сразу ослабляются и художественная и идеологическая стороны его пьес. Это, между прочим, является свидетельством того, что неверная линия, неверная установка дает неправильные творческие результаты, что вы, товарищи левые, творчество ведете не по тому пути, по которому его нужно вести. Куда ведет ультралевая политика в отношении революционного театра? Она ведет к консервированию некультурности, с одной стороны, и к упадочничеству — с другой.

Все это заставляет решительно сказать, что левую линию Блюма, Белоцерковского, Плетнева и Ко, и теоретически и практически мы должны отвергнуть и с ней отнюдь не солидаризироваться. Но я должен подчеркнуть, что ни в какой мере мы не должны поддерживать и правую линию.

Мы отвергаем как ультралевую, так и правую линию. Но, товарищи, здесь правая линия не представлена, и поэтому о ней здесь речи меньше, и мы ведем здесь бой с левыми, которые здесь представлены, именно для того, чтобы установить правильную линию, и повести, умело и твердо, борьбу против правой линии, которая находит себе место в театрах и {206} у зрителя и выражается в бескритическом эстетизме, в надклассовой эстетике в отношении театра. С этой линией мы вели борьбу и будем ее вести со всей решительностью. Здесь мы ведем борьбу против левой линии, потому что правую здесь никто не защищает. Той линией, которой мы должны держаться, является линия на серьезное усвоение достижений старой культуры, на критическую ее переработку, на поддержку, поощрение, но, вместе с тем, дружескую критику и серьезное руководство в отношении нового, революционного театра.

### Тов. ЖОЛДАК

Товарищи, воспитательную роль театра мы, молодежь, и в первую очередь, комсомол особенно почувствовали на протяжении прошлого года. Выразилось это в том, что почти во всех решительно закоулках нашего Советского Союза начало широко практиковаться коллективное хождение в театр. Это признак, с одной стороны, культурного роста молодежи, с другой стороны, это признак того, что сейчас такие ранее недоступные формы, как высокохудожественные формы агитации и пропаганды идей коммунистических и эстетических, в отдельных местах начали уже действительно достигать своего прямого назначения, т. е. становятся орудием воздействия на массы. За прошлый период времени мы наблюдаем факты, когда в массах молодежи широко обсуждаются пьесы, причем не с точки зрения того, как играет тот или иной артист, а с точки зрения идеи, основы которой заложены в пьесе. Некоторые пьесы находили чрезвычайно {207} широкий отклик в массах, например, такие пьесы, как «Шторм» и «Штиль». Некоторые находят, что они правильно отражают известный период. Находят отражение такие, как «Конец Криворыльска», где даны типы комсомольские, и нужно понимать, что такие пьесы ближе нам по пониманию. Кое‑где «Конец Криворыльска» бойкотировался, кое-где посещался мало, кое-где шел с аншлагом. Это зависело от того, как артисты показывали лицо комсомольцев пьесы.

Мы находим такие вещи, как «О, Баядерка», или «Сильва, ты меня не любишь». Эти песенки начинают распеваться перед началом комсомольского собрания. Затем я могу сообщить, что постепенно отдельные моменты из пьес переносятся у нас в обиход комсомольский. Пример — тот же Степан Кузнецов из «Любови Яровой» — «виноват», «в мировом масштабе» и т. д. Это у нас сейчас, в московской организации уже обиходная вещь. На данном этапе развития культработы в нашем Союзе и среди молодежи театр постепенно начинает занимать то место, которое мы раньше только в книжках и резолюциях писали. Это сейчас становится действительностью. Поэтому для нас сейчас совершенно не безразличны те споры, которые здесь идут и шли по вопросам идеологической установки театра, и мы думаем, что будем вправе, если положим гирю своего комсомольского авторитета на чашку весов тех, которые добиваются большей идеологической выдержанности в нашем театральном репертуаре. Причем должны одновременно с этим заявить: мы считаем, что и те театры, которые сейчас {208} называются революционными, не в достаточной степени выполнили свою роль и в художественном отношении и в отношении содержания. Товарищи, нельзя увлекаться тем, что мы имеем на сцене театра МГСПС «Ржавчину». Нельзя же считать, что это действительно самое лучшее, что могут дать каши революционные театры. Разрешите насчет «Дней Турбиных» заявить, что во время первой постановки этой пьесы «Комсомольская Правда» была первая газета, поместившая публичное письмо, подписанное свыше 40 товарищей, комсомольских работников, опротестовавших постановку «Дней Турбиных». Давайте же, мы поэтому не будем браться за отдельные «Дни Турбиных» для того, чтобы этими «Днями Турбиных» прикрывать все остальное, в том числе и недостатки тех театров, которые мы называем революционными. Мое личное мнение, и меня поддерживают работники комсомола, что мы на существующем театральном фронте сейчас еще не инеем достаточных достижений, и меньше всего имеем их на фронте академических театров. Мы на этом театральном фронте имеем сейчас движение вперед, его нужно, может быть, более сильно форсировать, но это более трудно по целому ряду технических театральных условий. Это легче в таких театрах, как МГСПС и театр Революции. В актеатрах мы встречаемся с большой махиной и, кроме того, со старым консервативным укладом артистов. Поэтому на фронте академических театров нужно будет сильней нажать, но трудней будет нам сдвинуться, и, с другой стороны, нам нужно больше требовать от {209} нашего легкого, подвижного театра Революции и т. д. и т. д. Мы говорим здесь относительно центра.

Что касается провинции, то здесь безнадежная путаница, потому что у них нет основного социального потребителя их художественных произведений. Там и мелкая буржуазия должна получить кусочек эстетического удовлетворения, и пролетариат, и молодежь предъявляют свои требования, и поэтому путаница идеологическая вызывается тем, что театр вынужден искать материальную базу и вынужден приспосабливаться к разным запросам.

Еще вопрос относительно того, что театры нужно поставить сильнее под контроль действительно организованного зрителя, и только при этом условии, по нашему мнению, можно добиться решительных успехов в этой театральной жизни. Этот контроль может осуществляться подбором пьес после того, как известным образом произведен опрос рабочих и выявлено общественное мнение. Так нужно составлять репертуар. Нужно не выдумывать и не высасывать его из пальца, сидя в кабинете, а сосредоточивать внимание на выявлении мнения общественности.

И последний момент — относительно того, какие группы в рабочем классе и группы среди трудящихся должны обслуживать театры. Дело в том, что при современной театральной политике цен это обслуживание идет исключительно по линии верхушечных слоев рабочего класса, к сожалению. Здесь мы это с сожалением должны отметить. Мы это на себе особенна чувствуем. Молодежь является частью трудящихся наиболее {210} материально обеспеченной. Молодежь наиболее забита в смысле того, чтобы самостоятельно как-нибудь пролезть в этот театр. Для нее — галерка, для нее «голубятня». И, товарищи, если мы молодежь будем посылать только на голубятню, а значит, за молодежью — и всю остальную часть пролетариата слабо оплачивающихся категорий, то это означает, что никогда для них высококультурные ценности, полученные в результате революции, не будут доступны. Мы знаем, что пролетариат, только имея власть в своих руках, имеет возможность использовать полностью достижения культуры, которые достаются ему в наследство, а выходит так, что если эта политика будет вестись и дальше, то и сейчас, на десятом году революции, для него будет только голубятня. Поэтому мы считаем, что нужно, чтобы в театральной политике сейчас сильнее была взята такая линия, которую определил XIV‑й партийный съезд. Эта линия — на воспитание вновь приходящих на производство слоев рабочего класса, на то, чтобы, действительно, не только верхушечные слои рабочего класса и интеллигенции воспитывать через театр, а чтобы театр стал широко организующей воспитательной единицей в нашем пролетарском государстве.

### Тов. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ

Товарищи, наши прения временами носили довольно острый характер. Некоторые усмотрели в этом снижение принципиальных позиций. Я думаю, это не совсем так. На этом партийном совещании очень полезно, чтобы были заострены {211} различные позиции, потому что мы как раз созваны для того, чтобы выяснить, что коммунисты думают по театральному вопросу, и чтобы из столкновения различных мнений выяснить два вопроса: что коммунисты хотят иметь в театральном деле и что возможно осуществить сейчас из тех пожеланий, которые здесь намечаются? Я думаю, что ярлыки, которые здесь пущены — «правые» и «левые» — абсолютно не верны. Это искусственное деление. Если вы просмотрите принципиальные позиции той или другой стороны, правой и левой, как вы их определили, то вы найдете очень много общих точек соприкосновения. Основные позиции той и другой половины, несомненно, одинаковы. Вопрос: есть ли театральная политика в Наркомпросе, есть ли она у партии? Я должен констатировать (в Наркомпросе я работаю с первых дней Октябрьского переворота), что в Наркомпросе театральная политика есть. Может быть, некоторым товарищам эта линия не нравится, — это вопрос другой, — но линия определенная есть. Эта линия до сих пор сводилась, главным образом и по преимуществу, вот к чему: мы должны во что бы то ни стало сберечь то художественное достояние, которое оставила нам культура прошлого. (Голос с места: правильно.) Я думаю, что никто из нас не скажет, чтобы эта позиция была неправильная. Правильна она. Но этой позицией все время жить нельзя. (Голос с места: правильно.) Сейчас мы переживаем такой момент, когда выступают новые требования к театру, когда приходится ставить вопрос о том, не пора ли нам предъявить к старому {212} театру какие-нибудь новые требования не для того, чтобы на десятом году революции его советизировать, как выражается ЦК Всерабис, а для того, чтобы его приспособить к современным потребностям советского строительства.

Мы собрались сюда для того, чтобы заслушать мнения товарищей и взять из них то основное, что может быть при учете текущих обстоятельств реализовано. Я думаю, что ни правая, ни левая сторона не будут возражать против того, чтобы театр служил интересам революции и пролетариата. На этой почве не может быть расхождения. Расхождения намечаются по другой плоскости: когда начать предъявлять эти требования, в какой мере предъявить и каким путем их осуществлять. Я думаю, что по этим вопросам мы можем подвести некоторые итоги.

Когда я услышал доклады тов. Луначарского и тов. Кнорина, то в докладе тов. Кнорина я нашел ноты, которые больше мне понравились, потому что тов. Кнорин сделал очень сильный удар на то, что театр нужно социально реконструировать. У тов. Луначарского в тезисах тоже это есть, но у него все-таки больше был уклон в ту сторону, что надо оберегать академические театры. Я думаю, что в нашей резолюции мы должны сделать ударение на том, на чем сделал тов. Кнорин, именно наши театры необходимо как-то видоизменить и приспособить, чтобы они отвечали современным потребностям.

Спрашивается: как это мы можем сделать? Можем ли мы осуществить наши требования той гражданской {213} войной, которую проповедует тов. Плетнев? Нет. Его позиция — самая вредная позиция. Мы можем завоевать наш театр лишь постепенно. Значит ли это, что мы должны идти на уступки? Нет, ни в коем случае. Мы должны завоевывать театры не лобовой атакой, наши завоевания должны вестись путем маневренной войны, только тогда будут результаты.

Доклады меня не удовлетворили, поскольку докладчики не дали материала по самым основным вопросам, не дали анализа нашего репертуара и притом детального, потому что только анализ репертуара показал бы насколько театры идут навстречу времени, насколько они отстают в обслуживании нашей революционной действительности. Тов. Луначарский в данном отношении слишком оптимистичен. Я думаю, что наши театры не идут в той степени навстречу революционным потребностям, как это изобразил тов. Луначарский в своих тезисах и речи. Я думаю, что он сильно преувеличил.

Если мы будем судить о Малом театре, о Большом театре, то о них можно говорить двояко — и так и сяк. Но если перейти к I и II Художественным театрам, то надо констатировать без колебаний, что это определенно консервативные театры. Никакого сдвига в смысле приближения к революции у них нет. За десять лет революции они отказались от «Дяди Вани» и не могло быть, чтобы не отказались. (Голоса: ничего подобного, ставят.). Правда, нужно сознаться, что отказались очи под давлением театральной цензуры, а самовольно не отказались бы. Все же немыслимо, {214} чтобы десятилетнее существование Советской власти не заставило их как-нибудь изменить свое лицо. Ничего удивительного нет в том, что Немирович-Данченко заявил, что он не может ставить упадочные пьесы. Знает, что их не разрешат. Всем-де несомненен тот факт, что если бы Советская впасть в лице партийных представителей и цензурных органов не вмешалась в репертуар 26 – 27 года, то этот репертуар Художественного и других театров был бы заполнен булгаковщиной, сменовеховщиной, мещанством, и меня удивляет, почему никто не произвел обстоятельного анализа репертуара. Конечно, он не с монархическим уклоном. Такого уклона МХАТ никогда не имел, их уклон — сменовеховский; это политически очень скверно, потому что этим они способствуют консолидации и оформлению новой буржуазии. Это весьма опасная тенденция. Против этого репертуара должна быть направлена жестокая критика. Тут не поможет даже цензура. В первую очередь обязаны взяться за это дело те органы, которые определяют репертуар театрам. На самом деле, посмотрите, что сейчас ставят: «Зойкину квартиру», «Дни Турбиных», «Евграф, искатель приключений». Что ставят из нейтральных пьес? Возьмите постановку «Фигаро». Прав тов. Керженцев, когда он указал, что «Фигаро» исказили, вытравив из вещи всю классовую сущность. Перед нами величайшая опасность. Театральная политика должна быть определенная. Вы должны сделать ударение не на том пункте, что должно охранять (это ясно всем, что — академические театры), а на том, что мы должны академическим {215} театрам и всяким другим сказать: «Пора на десятом году революции идти в ногу со временем и не отставать от культурного строительства».

Такие требования в первую очередь необходимо направить I‑му и II‑му Художественным театрам и их студиям. В какой степени, с какой силой — рассуждать здесь довольно трудно. Нужно подходить конкретно к каждому случаю. Конечно, устранить Немировича-Данченко сразу нельзя. Дальше.

Я не боюсь, как тов. Пикель, пролетарского творчества. Пролетарское творчество мы должны приветствовать всеми мерами, потому что должно твердо знать, как бы хороши ни были Станиславский, Таиров и другие, но все-таки все зависит от того, насколько мощно выступят пролетарские драматурги. Вне разрешения этого вопроса нет спасения. И меня удивляет то, что товарищи, критикуя недочеты пролетарских драматургов, подчеркивали это с каким-то удовольствием. Мы знаем, что у пролетарских драматургов много недочетов, но мы должны направить все силы чтобы их всемерно поддержать. Я должен констатировать, что до сих пор, по тем или другим обстоятельствам, не всегда зависящим от НКП, они не находили к себе достаточного внимания. На нынешней совещании надо подчеркнуть и для НКП и других органов необходимость более внимательного и любовного подхода к пролетарской драматургии. Но и наши пролетарские театры должны подходить к себе более критически. Я должен сказать с откровенностью, — да простят меня, я человек прямой, — сколько раз я {216} ни был в театре Революции — скучно сидеть. Я не поклонник Художественных театров по целому ряду причин, но скорее иду туда. Я не театральный гурман и радуюсь, когда вижу достижения революционных театров. Но наши театры преувеличивают свои успехи. Они еще очень слабы в художественном оформлении и далеко не безупречны в идеологическом отношении. Нужно относиться к себе со строгой критикой, потому что она поможет избавиться от тех недочетов, которые имеются. Прежде всего нужно констатировать одно, что наша театральная критика в центральных газетах поставлена из рук вон плохо. Это не секрет.

Часто, не исключая даже таких органов, как «Правда», театральные постановки оцениваются в отдельных случаях беспартийными людьми. Конечно, театральную критику надо поднять, но надо также обеспечить коммунистическое марксистское направление. Надо положить конец критике «по знакомству».

В нашей резолюции мы должны четко подчеркнуть, что наше внимание в данный момент должно быть, в первую очередь, сосредоточено на том, чтобы академические театры придвинуть ближе к тому пункту, с которого они могли бы обслуживать интересы советской общественности, интересы трудящихся масс. Но мы должны продвигать их чрезвычайно осторожно, чтобы не растерять тех завоеваний, которые мы имеем. Одни говорят: охраняя театры, приближать их. Мы говорим с другим ударением: приближая театры, не разрушать их. Кое‑что мы, несомненно, потеряем, но мы должны мириться с этим, памятуя, что ни одно {217} завоевание революции не идет без накладных расходов. На эти расходы мы должны идти.

### Тов. ЗОРИН

Товарищи, я ни в какой степени не могу себя считать театральным критиком или театральным специалистом и я не написал за всю жизнь ни одной рецензии, но я здесь выступаю, как работник, соприкасающийся с агитацией и пропагандой. Это и побуждает меня сказать несколько слов по затронутому вопросу. Когда выступали тов. Сапожников, Пикель и другие товарищи, то из, так называемого, левого крыла были реплики о том, что левые товарищи стоят за сохранение академических театров, что они стоят за хороший революционный театр.

Я вспоминаю правило, которому учила партия и которое заключается в том, чтобы уметь различать две вещи: субъективные намерения данных товарищей, то, что они хотят сделать и намерены сделать, и то, что объективно выходит из практических мероприятий, из их субъективных намерений.

Чего мы здесь добивались? Мы добивались, чтобы на определенных тезисах, тезисах тов. Луначарского и Кнорина, обсудить, каким образом практически овладеть Художественным театром, каким образом овладеть идеологией, каким образом проникнуть в Художественный театр, каким образом тех мастеров, которые имеются в Художественном театре, поставить на службу пролетариату. Что мы вместо этого получили от «знатоков», от людей, которые не могут себя считать невежественными людьми в этом вопросе? Что мы {218} получили от Орлинского и Блюма и целого ряда других товарищей? Дали ли они нам совет, дали ли они нам практическую платформу? Нет.

Я не совсем согласен с тем, что говорит тов. Сапожников, когда характеризует позицию тт. левых, как позицию сугубого пессимизма. Но должен вам сказать, что известное впечатление беспомощности безусловно налицо. От всего вашего выступления получилось такое впечатление, что наша компартия настолько бедна, силенок у нас так мало, что с консервативными настроениями Чехова и Станиславского ничего сделать не можем. А я думаю, что у нас хватит сил, достаточно их будет для того, чтобы художественные театры поставить на службу рабочему классу.

И когда товарищи говорят: стоит ли нам гордиться тем, что мы имеем искусство более высокое, чем на Западе, что, дескать, это было и при царе, — надо этим товарищам сказать: да, мы этим делом мужем гордиться. Скажите, уровнем 13 года мы гордимся в хозяйстве?

Здесь эту аналогию мы можем совершенно свободно провести именно потому, что мы сохранили величайшие культурные ценности, несмотря на материальную нужду и разруху, несмотря на все тяжести гражданской войны. То обстоятельство, что мы сохранили академические театры, то обстоятельство, что мы, скажем, в 23 году отправили Гос. Камерный театр за границу, разве это не лило воду на нашу политическую мельницу, разве это не стало делом международным? И я скажу со всей категоричностью, что {219} ежели бы партия встала на путь конфликта с нашим Художественным театром — ничего другого, кроме благодарности от того же Чемберлена, мы не имели бы. Несмотря на то, что вы все — хорошие люди, — объективная тенденция ваша к этому ведет. Я вам докажу практическим примером вашу позицию. Конфликт в МХАТ II. Многие товарищи говорили, что это местный вопрос, что не стоит на этой вопросе останавливаться, что надо говорить об общих явлениях. Нет, товарищи, это общий вопрос, потому что весь этот конфликт явился практическим выводом из теоретических предпосылок АКовцев, хотя они и открещивались от этого. В чем здесь дело?

Появилось письмо Чупрова, и немедленно в «Новом Зрителе» началась отчаянная травля Чехова. Поднялся целый визг вокруг Чехова. Согласимся с тем, что у Чехова есть ряд серьезных недочетов, но разве вы Чехова этим визгом, такой травлей на свою сторону привлечете, повлияете на него? Это не есть метод перевоспитания Чехова, привлечения его и использования в наших целях и в наших интересах. Вот почему ваша линия вредная, требующая категорического осуждения.

### Тов. АВЕРБАХ

Не случайно то обстоятельство, что товарищи оперировали здесь этими литературными аналогиями. Не случайно то обстоятельство, что и тезисы тт. Луначарского и Кнорина исходят из резолюции ЦК по вопросам о художественной литературе, и подчеркивают то положение, которое я выдвинул. Если мы рассматриваем и подходим к искусству, как {220} к определенному участку культурной революции, то есть определенная закономерность, которая происходит по всему фронту искусства. Я взял слово для того, чтобы попытаться провести некоторую аналогию с литературой, поделиться тем опытом, который у нас накопился по линии тех вопросов, которые здесь обсуждаются.

Спор у нас сегодня сосредоточился на вопросах практических и на вопросах тактических. Мы и должны говорить об отдельных оттенках принципиальных точек зрения, которые здесь имеют место, ибо я знаю, что когда мы имеем перед собой тактические и практические разногласия, мы должны искать корней несколько глубже. Я думаю, что кое-что в отношении принципиальных разногласий здесь бесспорно замечается, но поскольку прения и доклады шли преимущественно в плоскости практической и тактической, постольку я думаю, что их легче всего обрисовать в света подчиненности тактики определенной стратегической цели и направлению удара.

При определении тактической линии в области театра, где главный враг? Тон делает музыку. Нужно ли направить удар налево? Я не сомневаюсь, что и тов. Луначарский и Кнорин делают абсолютно правильное дело, когда выступают против Блюма и других товарищей. Но верно ли, что по линии театра удар должен быть направлен налево? Очень может быть, что в среде партийцев, театральных критиков главный уклон идет по линии левого вульгаризаторства. Но по линии всего театра, взятого в целом, главный враг идет {221} оттуда, справа (Луначарский: да, справа). Я задавал этот вопрос для того, чтобы найти по этому вопросу основной ответ. Ежели товарищи соглашаются с тем, что главный удар у нас по линии театра должен быть направлен вправо, почему в докладах этот вопрос не был освещен? В этом отношении в докладах получился некоторый перегиб палки. Может быть, товарищи были правы, поскольку они собираются в партийной театральной среде, и здесь считали необходимым бить по этому уклону. Но я с удовольствием констатирую тот факт, что мы сошлись с тов. Луначарский, что главный враг по линии театра идет справа. Достоинство резолюции МК и ЛК заключается в том, что в них с совершенной резкостью и определенностью сказано, где главный враг по линий театра. В резолюции тт. Кнорина и Луначарского должной отчетливости нет, хотя и здесь нет принципиальных разногласий, но тем более отчетливы принципиальные формулировки. Этот вопрос — где главный враг театра, является производным от другого вопроса — что мы имеем в театре: идеологическую нивелировку или идеологическую дифференциацию? Это важнейший вопрос, который определяет всю тактику по линии театра.

Тов. Исаев в прениях сказал, что надо всячески нападать на дурацкое, нелепое расслоение театров, которое некоторые товарищи проводят. Это заявление носит двусмысленный характер. Ежели некоторые товарищи желают какие-либо театры отбросить в сторону, это заявление Исаева правильно. Конечно, мы должны стараться буквально каждый театр сделать своим, поставить {222} на службу пролетарской революции. Но в словах тов. Исаева был другой смысл. Он заключается в том, что им смазывается изучение той идеологической дифференциации, которая идет у нас по линии театра. Я утверждаю, что многие товарищи-марксисты затушевывают идеологическую дифференциацию по линии театра. Это важнейший вопрос: идет ли дифференциация или нет. Величайшее достоинство резолюции МК и ЛК в том, что они более отчетливо поставили этот вопрос, чем резолюция, которую предлагают докладчики. Этот вопрос о дифференциации есть опять таки производный от интеллигенции. Дело в том, что мы имеем среди интеллигенции чрезвычайно симптоматические политические процессы. С того момента, как усиливается значение вопросов культуры, усиливается значение интеллигенции. Когда мы приступаем к углублению социалистической работы, к новому строительству, значение интеллигенции вырастает. Мы бесспорно стоим перед задачей сохранить прежнее бережное и осторожное отношение к интеллигенции. Но надо теперь включить в нашу политику повышение идеологических требований, которые к массе интеллигенции предъявляются. Это имеет гигантское отношение для определения политики, которую мы в отношении театра должны проводить. Ежели идет дифференциация по линии театра, то какая политика более подходит — политика замазывания, или политика отчетливая, не стирающая острых углов? Ежели так ставить вопрос, то я считаю, что в этом отношении чертой, которая безусловно должна характеризовать {223} нашу партийную линию, должка быть последовательная и четкая постановка всех вопросов.

Из всего этого опять таки вытекает вопрос о стратегической цели, и которой мы идем. Позвольте поставить вопрос о том, достижению какой цели служит вся та практическая работа, которую мы здесь обсуждаем. И вот я задаю вопрос о том, какова задача театральной политики партии. В тех тезисах, которые нам были розданы, есть несколько ответов на этот вопрос. Например, тезисы ЦК Всерабис, которые, к сожалению, мне представляются наиболее правым документом из тех, которые здесь фигурировали, в цепом ряде мест определяют наши задачи в области театральной политики, как задачи советизации театров. Я спрашиваю: в 1927 году, после десятилетия со дня Февральской революции и к десятилетию Октябрьской революции, в этих условиях лозунг советизации театров имеет двойной смысл? Он, с одной стороны, показывает, что мы до сих пор театр не советизировали. Это и есть тот пессимизм, который справедливо отмечал тов. Сапожников. Во-вторых, лозунг советизации театров означает то, что мы имеем дело только с тем театром, который имеется, и исключает задачу построения нового театра, наряду с тем, который есть. Лозунг советизации театра с этой точки зрения — лозунг не подходящий. Здесь нужно поставить гораздо более четкую и определенную цель. Между тем, нужно прямо сказать, что та речь, которую мы здесь слышали от тов. Пикеля, та речь, которая представляла собою очень последовательную и определенную точку зрения, {224} к которой, очевидно, тов. Зорин примыкает, — внушает величайшие опасения в том отношении, что товарищи не хотят сказать тех слов, которые нужно сказать, что можно определить одним словом: задачи в области театральной политики, это — строительство пролетарского искусства.

Тов. Беспалов мне хочет доказать, что эта мысль имеется в тезисах АПО ЦК, Если эта мысль здесь имеется, то почему ее не назвать, как она есть, а подавать ее в другой формулировке? Почему не сказать, что мы стоим за построение пролетарского искусства? Потому что тов. Пикель не верит в пролетарское искусство, потому что это слово не кажется подходящим? Я проведу аналогию с вопросом литературы. У нас по линии литературы шел спор по этому вопросу: может быть пролетарская литература, или не может быть пролетарской литературы? Троцкий и Воровский отрицали возможность пролетарской литературы. Точка зрения Луначарского, Бухарина и напостовцев отстаивала возможность пролетарской литературы.

Речь идет не только о признании пролетарской литературы. Это уже говорили, это уже пройденный этап, а речь идет о том, чтобы бороться за гегемонию пролетарской литературы. И можем ли мы сейчас выкинуть лозунг гегемонии пролетарского театра? Нет, не можем. Это было бы левым уклоном, если бы я сказал, что нужно вести борьбу за немедленную гегемонию пролетарского театра. Это еще рано. Но работать надо в этом направлении. И политика Наркомпроса должна заключать в себе то, что мы могли бы {225} сказать когда-нибудь в дальнейшем — и чем раньше, тем лучше — что мы должны драться за гегемонию пролетарского театра. Преимущество резолюций МК и ЛК, конечно, заключается в том, что в резолюции Моск. Комитета сказано о строительстве пролетарского искусства и о строительстве пролетарского театра, но не говорится о гегемонии, — и правильно не говорится, но говорится о том, что мы должны такой театр строить.

У партии есть две опасности по линии искусства, и обе названы в резолюции ЦК о художественной литературе. Это опасности капитулянтства и комчванства. Капитулянтство заключается в переоценке старого театра и недооценке нового театра, комчванство заключается в переоценке нового театра и недооценке старого. Истина лежит посредине. Я думаю, что и в отношении наших прений в известном смысле истина лежит посредине. Изменились классовые соотношения на фронте театра. Из этого нужно исходить. Не может остаться то старое положение, которое было раньше. Нужно сделать решительный шаг, чтобы быстрее завоевать академические театры, приблизить их к себе и, вместе с тем, поощрять строительство нового театра, исключая всяческие предрассудки барства в государственной теаполитике, ибо, тт., никак нельзя думать, что главным уклоном в практике Наркомпроса была недооценка актеатров. Ключ к вопросам пролетарского театра лежит в том, что мы должны выбросить не просто лозунг советской драматургии, а лозунг пролетарской классовой драматургии. Мы должны сойтись на том, что в настоящее время приходится работать в очень сложных {226} и трудных условиях. Нужно сделать так, чтобы после этой дискуссии, после этого совещания, перед теми многочисленными врагами, которые имеются в области театра, мы бы выступили, проводя единую партийную театральную политику.

## **{****227}** Заключительное слово А. В. Луначарского

Товарищи, прежде всего, нужно констатировать, что дискуссия была оживленной и интересной. Может быть, именно некоторое отсутствие идеологической выдержанности кое у кого и внесло оживление. Но когда старались найти различие взглядов там, где его нет, или преувеличивали его, то бесцельно увеличивали этим пестроту наших споров. Несмотря на то, что тов. Кнорин заявил, что принципиальных разногласий у него со мной нет, старались, все-таки, их отыскать. Но я прошу бросить эти попытки, потому что, если даже что-нибудь у нас могло показаться не совпадающим в докладах или тезисах, то ведь самое главное все-таки — резолюция, которую предлагает тов. Кнорин, а я считаю вполне приемлемой, прекрасно выдержанной, прекрасным выражением той тактики, которую мы должны применять в области театра: Здесь нет никакой правой линии, а есть одна — не правая, а правильная. Несмотря на наши разногласия с «левыми», я хотел бы, прежде всего, подчеркнуть и выдвинуть на первый план то, в чем у нас разногласий {228} нет. Даже самые левые утверждают, что никому в голову не приходит отрицать необходимость сохранения старого искусства и старого театра. Никто не утверждал, что в области академических театров никакого сдвига налево нет. Это все тоже утверждают. Был ли кто-нибудь, кто бы сказал, что эти успехи достаточны и что можно остановиться на достигнутом? Конечно, нет. Одни признавали их менее, другие более значительными. Из‑за этого копья ломать не стоит.

Все говорят, что надо двигаться дальше. Мало того, — был ли здесь хотя бы один человек, который отрицал бы, что сдвигаться нужно быстрее, что пришло время оказывать более энергичное давление, ставить более серьезные требования к академическим и ко всем другим театрам в смысле их действительного обслуживания тех этапов социалистического строительства, на которых мы находимся? Не был. Был ли спор о том, что нужно прекратить рассматривание театра как дойной коровы или хозрасчетного предприятия, а рассматривать его пак культурный институт, и приблизить к той публике, которая не может платить, или может платить очень мало? Разногласий не было. Были ли разногласия в том смысле, что необходимо позаботиться не только о повышении продукции нового репертуара, но и том, чтобы эту продукцию шире пустить в театр путем арбитража, художественных советов и т. д., как я предлагал? Я не видел других предложений, как это сделать. Не было никаких разногласий и здесь. Все это и есть основные теоретические {229} положения, которые я старался развернуть в своем докладе.

Но вместе с тем я говорил, что нельзя насильственными методами сдвинуть основное явление, т. е. вызвать расцвет пролетарского искусства. Я энергично заявил, что искусство античной Греции было высоким проявлением совмещения тенденциозности с высокой художественностью и что пролетариат создаст еще более высокое искусство; но оно идет параллельно со всем культурным ростом пролетарского класса, со все более и более высокими завоеваниями социалистического строительства. Расцвет социалистического искусства — несомненен. Я говорил: не обольщайтесь, товарищи, что государственными мероприятиями можно сильно ускорить эту весну; это дело стихийное, социологического порядка, лежащее вне прямого воздействия политики. Условимся, говорил я, относительно того, что мы, как политики, как люди политически воздействующие на этот объект — театр, что можем мы сделать.

Я указывал определенные границы, которые совпадают с тем, что говорил тов. Кнорин, и все предложения Агитпропа для меня приемлемы. Но это не удовлетворило товарищей. Они пошли дальше. Некоторые при этом показывали зубы, или — лучше скажем — «когти льва», которые особенно выдвинулись у Блюма и Керженцева, т. е. уверенность, что старое искусство вообще ни гроша не стоит, носит старую классовую печать, что оно разложилось, и так далее. Это точка зрения ясная. У других — ее или нет, и {230} тогда да благоволят они от нее отречься, или есть, но лучше спрятана. В конце концов и для них академические театры это — самые отъявленные классовые враги, это непокоренная нами позиция, куда нужно поспать политических комиссаров, чтобы эти театры решительными мерами покорить. С одной стороны, в этом сказался пессимизм, недостаточная вера в силу пролетариата и нашу государственность и ее способность убеждением и правильным подходом приучать эти чрезвычайно важные отряды интеллигенции, а с другой стороны, здесь был военно-коммунистический наскок. Вот это заставило нас с товарищем Кнориным насторожиться. Мы и раньше знали, что здесь проявятся такие детские болезни левизны. И это опасно. Когда здесь говорили, что сам тов. Мандельштам принимает покровительство над такого рода уклончиками, то хотя тов. Мандельштам, действительно, — высокоуважаемый товарищ, но я скажу все-таки, что он немножко поддался этим настроениям, смеси из пессимизма и военно-коммунистического наскока, которым товарищи отдали дань. В этом отношении мы расходимся с Мандельштамом и побаиваемся дать этим настроениям волюшку, потому что то, что мы сохранили с большим трудом, они могут превратить в черепки. Здесь тов. Орлинский говорил, что нужно ударять и ударять. Но мы добились не ударами, а тактом полевения, приближения к нам академических театров. Тактика «удара» в высшей степени неприемлема для нас и применять ее не нужно, потому что театры не представляют из себя таких упорных классовых сгустков, которые только {231} молотком можно разбивать. Театральные работники весьма слабо подкованы идеологически; они, как все спецы, могут перейти на службу нового класса, как говорил Владимир Ильич, если им дать хорошие условия работы и товарищеское окружение. Неверно, что Станиславский — идеолог купечества, потому что его отец когда-то делал парчу. Это неверно. Конечно, есть у них еще масса чуждых классовых примесей, но это не такие примеси, которые должны устраняться по-маркарьяновски.

Теперь позвольте перейти к отдельным возражавший мне лицам. Всем ответить я не могу. Все говорили «страшно» талантливо, убедительно и интересно. Во-первых, тов. Мандельштам, после чрезвычайно торжественного, можно сказать, трубного выступления о том, что в театрах вообще гнездится разврат и контрреволюция и что до сих пор партия это проглядела и за то, тем более, к ответу должна призвать этого зловредного Луначарского, который своей спиной закрыл эти театры… (Голоса: правильно), Когда я спросил «а пример?», то были приведены «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира». Как вы знаете, самую левую фигуру здесь представляет В. И. Блюм. Он пропустил «Дни Турбиных», подписал разрешение и проникся таким доверием к своей идеологической выдержанности и авторскому таланту, что переделывал или исправлял пьесу с Булгаковым (Блюм: неверно). Тов. Орлинский говорил же, что именно Репертком привел «Дни Турбиных» в более или менее приемлемый вид. (Орлинский: под нашим влиянием). Вот‑вот, {232} вы думали, что путем таких последовательных влияний превратите «Турбиных» в приемлемую пьесу. Вы и разрешили, А когда театр затратил на этом уже много тысяч денег, актеры выгрались в роли — тогда вы затеяли снимать пьесу, зашедшую так далеко благодаря нашему, т. е. «левых» товарищей, попустительству! Что же мы должны были сказать? Что у нас Репертком никуда не годится, пропустил «Турбиных» до генеральной репетиции и, не останавливаясь перед тем, что это принесло большие материальные издержки, и моральный удар нанесло бы по театру, который имеет мировое значение, не смотря на все это мы‑де вынуждены исправить ошибку Реперткома за счет государства и театра? Это было трудно, невозможно. Наркомпрос имел суждение по этому поводу и решил, что при этих условиях «Турбины» должны быть разрешены. Мы решили встретить пьесу определенной критикой.

Беды особенной, однако, не случилось. «Дни Турбиных» сыграли в общем положительную роль для МХАТ, театра, несколько покрытого мхом. Этой постановкой он вдвинулся в политическую борьбу.

Теперь о «Зойкиной квартире». Я прошу зафиксировать, что я четыре раза (притом один раз на расширенном заседании Коллегии) говорил о том, чтобы не пропускать «Зойкину квартиру». А тут тов. Мандельштам заявляет, что «Зойкина квартира» сплошное издевательство, и вину за нее валит на Наркомпрос в целом. Между тем разрешили ее те же Блюм и Маркарьян, а тов. Орлинский написал статью, в которой заметил, что все благополучно, хвалил театр им. Вахтангова {233} за то, что он так хорошо сумел эту пьесу переделать. Я подчеркиваю еще раз, что я четыре раза предостерегал, говоря: не сядьте в лужу, как сели с «Днями Турбиных». И действительно, сели в лужу. А здесь сейчас против нас, якобы «правых», сам Мандельштам выступает, обвиняя нас чуть ли не в контрреволюции. Как вы не краснели при этом, товарищи! А о «Днях Турбиных» я написал письмо Художественному театру, где сказал, что считаю пьесу пошлой, и советовал ее не ставить. Именно товарищи из левого фронта пропускали сами эти единственно скандальные пьесы, которыми Мандельштам козыряет. Это вы никакими репликами не покроете.

Теперь о классовой борьбе в театрах. Да, конечно, классовая борьба эта идет при обработке нами мещанства И крестьянства, и когда старые контрреволюционеры с нами исподтишка борются и всеми силами пытаются бросить яд в публику. Но нужно различать три формы этой борьбы. Во-первых, — борьба с театром, как таковым. Он представляет классово слабую позицию для врага. Артисты, большей частью, спецы, политически скудно мыслящие. Правда, они оказывают нам какое-то мещанское сопротивление. Но при правильной тактике нашей эти спецы могут быть к нам приближены, за исключением, конечно, единичных, контрреволюционно настроенных. Мы сможем сделать подавляющее большинство этих спецов полезными гражданами при нашем умелом воспитании. Это одно. Вторая форма классовой борьбы вытекает из того, что театры, в особенности в провинции, питаются публикой {234} платящей, в большинстве своем мещанской. Тут мы сани выдаем театр с головой, и это особенно страшно для провинции. Мы говорим театрам: «проводите нашу идеологию» — и при этом не только не помогаем им, а стараемся даже получить от них какой-то доход. Но ведь это же невозможно; перед театрами при этих условиях огромная опасность быть выдержанными и закрыться, или, наоборот, полностью отдаться заработку. Правильно сказал тов. Евреинов, что мы тоже кое-что можем театру платить. Отчасти пролетариат и накладывает экономически на театр свою руку, как плательщик, — это рабочая полоса; но все-таки это только полоса. И все мы здесь сходимся на том, что имеется дурное влияние обывательщины, мещанства. Особенно это сказывается в провинции. Теперь классовая пьеса стала и кассовой. Это верно. Но если в столицах говорят о репертуарном голоде, то в провинции «классовых» пьес никак не может хватать при потребности 40 пьес в сезон; тогда бросаются на пьесы кассовые, но не только не «классовые», а даже малопристойные. Третий вид классового давления идет через писателей; у нас, пожалуй, нет другого столь ярко выраженного писателя, контрреволюционного, как Булгаков. Но он показывает пример. При этом он делает свои пьесы чрезвычайно ловко.

Теперь о сказанном тов. Керженцевым. Прежде всего, Керженцев старый сторонник того почтенного направления, которое устанавливает, что театр самодеятельный — наше будущее. Он всегда к профессиональным {235} театрам относился скептически. Пускай умирают старые театры, пусть растут новые…

Между тем, дело у нас приняло другой оборот, и вместе с ВЦСПС мы стараемся профессиональный театр сделать не только самодовлеющим институтом, но и развить его в актерско-технический центр для работы по линии клубного театра. Тов. Керженцев, вероятно, будет возражать, но это линия, которую ведет ВЦСПС и поддерживает Наркомпрос.

Неужели академические театры действительно ничего не стоят? Это утверждение неверно: на них и в Москве и в Ленинграде имеется большой спрос со стороны рабочих, и вполне правильно говорили товарищи из Ленинграда, что рабочие требуют именно академических спектаклей, конечно, ставя при этом определенные условия. Я понимаю, что есть товарищи, которым, выражаясь по-старому, и бог простит, но товарищу Керженцеву его упрямство и бог не простит. Он утверждал, например, что мы держим старого режиссера Лосского, остановились на нем и никем его не хотим заменить; но это неверно — мы перепробовали многих, Работал в Большом театре режиссер Комиссаржевский, но уехал за границу; работают Дикий и др. А затем, разве плохо работает Лосский? Он хорошо знает свое дело. Дикий, например, признает, что работать в опере необыкновенно трудно, что нужно знать точно музыку, нужно укладывать действие в строй, ритм и т. д. Лосский дал в последнее время великолепную музыкальную постановку. Утверждение, будто «Борис Годунов» дан в реакционной редакции, чудовищно. {236} Слова «народ безмолвствует» написаны Жуковским? Может быть; но не Лосский, а Пушкин и Мусоргский задумали противопоставить треволнения позолоченного «нароста» — глубокой, неизбывной горькой нищете «народа». У Мусоргского, впрочем, народ не только безмолвствует, но и бунтует беспорядочным мужицким бунтом; но вспышка, отнесенная к последнему акту, кончается тем, что мужицкая масса плачет над своей жизнью и ее безысходностью. Это противоречие народа и нароста подчеркнули даже двумя планами сцены в этой постановке. И вывод напрашивается такой, что у народа нет сил для настоящего восстания, а линия царей — Бориса ли, Отрепьева ли, — ничего народу не дает. Масса придавлена, и среди нее ходят, как волны, безжалостные стрельцы. Вот что есть в этой опере Мусоргского. Тут отражаются прежние судьбы России. Эта опера нисколько не чека-жена Лосским, а восстановлена. Мы показали эту оперу перед пленумом Московского Совета, и она прошла с большим успехом.

Наркоминдел просил меня принять французского посла в ложе Большого театра на этой опере. Посол Эрбет мне сказал, что все хорошо, но ему не нравится, что мы эту оперу частично сделали большевистской. Я ему ответил, что она всегда была народно-революционной. Вот видите, европейцы даже смущаются революционностью нашей постановки. А наши товарищи говорят, что опера Мусоргского средактирована нами в контрреволюционном духе. Я не могу остановиться на всем выступлении товарища Керженцева, но хочу {237} вспомнить, как он говорит о «рухляди» в Малом театре. Нужно сказать, что Малый театр вовсе не был помещичьим и чиновническим театром, а театром, развившимся под влиянием интеллигенции, особенно в эпоху 60‑х годов. Поэтому мы имеем здесь дошедшие до нас богатые традиции общественного реализма. Художественный же театр совсем другое. Он расцвел во время развития театров буржуазии, когда богатая буржуазия хотела меценатствовать, давая на постановку спектаклей огромные средства. Вследствие этого Художественный театр достиг громадных художественных результатов, отказываться от которых мы не можем, но которые связаны прочно с идеей искусства для искусства. Ему труднее пойти в ногу с нашим временем.

Тут хихикали и гикали по поводу того, что рабочие поставили у себя «Русалку» и «Потонувший колокол» и что эти вещи идут перед рабочей аудиторией с успехом. Что же тут удивительного? «Русалка» написана Пушкиным, музыка — Даргомыжского; пьеса глубоко человечная и волнующая рабочего, особенно рабочую девушку; она имеет в себе даже известную социальную закваску. Правда, в «Русалке» выходит из воды утопленница. Черт боится ладана, а тов. Орлинский и Блюм тоже боятся чертей. Отсюда готовность причислить очаровательную народную оперу-сказку к мистике. Возьмите «Потонувший колокол». Это — одно из величайших достижений символического театра. Вся вещь упирается в изображение героя, который не может выполнить своего дела, ибо связан слишком с мещанством, не может порвать цепей быта. Эта вещь очень ценная и дает, во всяком {238} случае, больше, чем ваши «до жути идеологические» пьесы. А почему вы гигикали? Вы гигикали, потому что вы не понимаете рабочего, вы отстали от рабочего, вы забыли, что рабочему нужна теперь подлинная художественность. Он предпочитает глубоко художественную пьесу с идеологическими невыдержанностями, но похудожественней хотя бы 100 % идеологической пьесе.

Говорят, что не ввозят в Ленинград достаточное количество гастролей. Товарищи, в постановлении ленинградского губкома, которое мне было прислано, было указано, что т. к. наши ленинградские театры вообще экономически на ладан дышат, то посылать московские театры поправляться за ленинградский счет в данное время не следует, присылайте их тогда, когда кончится сезон. (Голос с места: а Клара Юнг? почему ленинградский губком пропустил Клару Юнг?) Я не знаю; она в моем ведении не находится и никаких разговоров с губкомом у меня по этому поводу на было. Затем, еще маленький факт. Нас изобличают: «а вы знаете, что ваши академические театры в Ленинграде получают целых 600 000 рублей субсидии?» Кто же им дает? Наркомпрос? Нет, губком дает. Оказывается, что та же тактика поддержки актеатров, когда она делается Наркомпросом, никуда не годится, но она хороша, когда ее делает ленинградский губком. А если она не хороша, то извольте протестовать. А делается это губкомом потому, что академические театры такую несчастную собачью кость получают, что существовать на это не могут, а губком в Ленинграде достаточно культурный, чтобы понимать, что академические {239} театры играют огромную художественную роль в Ленинграде, а дальше смогут играть политически-воспитательную роль, и поэтому он эти театры поддерживает.

Еще несколько слов о поддержке революционных театров. Я здесь уже объяснял, как было дело. В самом начале, когда эти театры стали появляться, — это, кажется, было еще в 1918 году, — я внес предложение о том, чтобы субсидировать этого типа театры. Владимир Ильич Ленин сказал тогда мне: «Я очень хорошо понимаю, что эти театры будут экспериментировать в революционном духе и заслуживают поддержки, но у нас для этого сейчас средств нет. Поэтому нужно, чтобы их поддерживали местные советы, профсоюзы, вообще наша общественность. Государство их на свой счет содержать не может. Когда некоторые из них выкуются и будут представлять собой нечто солидное, тогда можно возобновить разговор». Пролеткульт сюда не относится, потому что он с самого начала получал субсидии. Вы говорите о моральной помощи. Я категорически утверждаю, что, насколько я мог что-либо в этом отношении сделать, я делал. «Красный театр» был закрыт несмотря на самый энергичный протест с моей стороны. Если бы здесь был не заместитель Любимова-Ланского, а сам Любимов-Ланской, он бы подтвердил, как он приходил несколько раз ко мне и жаловался на Москву, и я говорил Москве: «что вы делаете?». Вот Московский совет. Как он поддерживал революционный театр имени МГСПС, который оказался под его покровительством? 30 тыс. аренды, 15 000 налога и никакой субсидии.

{240} Тов. Лебедев-Полянский говорил, что скучно в театре Революции. Я этого не скажу. Спектакли этого театра произвели на меня хорошее впечатление. Я считаю, что пришло время, когда некоторые революционные театры должны во что бы то ни стало быть поставлены в условия известной поддержки государства и, по крайней мере, быть абсолютно освобождены от каких бы то ни было налогов и аренды.

Также маленькое замечание относительно насаждения коммунистов в театрах. В чем дело? Как-то раз было постановление МК, по крайней мере, посадить во все театры по заместителю директора — коммунисту. Мы это сделали. Театры начали шебаршить. Мы, обсудив этот вопрос, увидели, что дело пойдет через серьезные конфликты. После этого мы повели следующую, совершенно правильную линию.

Помощников директоров можно назначать в провинциальные театры, в новые, не сложившиеся театры или в такие рыхлые театры, как Большой театр, но в такие театры, которые именуются по своим основателям — театр Станиславского, театр Таирова, театр Чехова, где они имеют сплоченные труппы, — там коммунистов нужно посылать на маленькие места: в художественный совет с совещательным голосом, или на маленькую театральную работу, чтобы он год два‑три варился там в соку, без всякого комчванства. Таким образом, в театры нужно «сажать» коммунистов с известной осторожностью. Это, по-моему, правильный расчет. Нужно подходить к этому постепенно, иначе {241} мы поставим товарищей в довольно тяжелое положение, и театры тоже. (Голос с места: я предлагал бы насаждение немедленно начать.) Начать это довольно трудно, потому что каждый хочет сразу представлять из себя пальму, хотя он ростом с капустный кочан среднего размера.

Позвольте теперь, сказать несколько слов тов. Диаменту, Я очень люблю тов. Диамента, потому что он проявляет огромную преданность делу пролетарского искусства, но он ровно ничего не понял из того, что я говорил. Я утверждаю, что «тенденциозный театр» есть самое великое явление, что наибольших успехов театры достигали тогда, когда их тенденции совпадали с идеологией господствующего класса в его развитии; но, говорил я, когда делались попытки преждевременного развития «тенденциозного» театра, то выходили пустяки, и когда какой-нибудь класс отцветал, его театр отцветал вместе с ним. Мы, пролетариат, имеем гораздо больше ресурсов и возможностей для создания глубоко идейного театра, чем какой бы то ни было другой класс в любую эпоху, и мы этого добьемся, но не торопясь. Будучи, как говорил Маркс, акушеркой, мы не должны непременно стремиться к тому, чтобы роженица родила на седьмом месяце. Это совсем не перл акушерского искусства. Тут дело сводится к вопросу о темпе. Тов. Диамент меня не понял. Я являюсь сторонником самого резко выраженного идейного театра.

Относительно тов. Орлинского. Я не буду вступать с ним в дискуссию по всем положениям, которые он {242} выдвинул, но я с удовольствием констатирую, что он держался в таких рамках, которые, если и не приемлемы для меня, то дают возможность сговориться. И мы пробовали сговариваться не без успеха. Относительно МХАТ II. За Чеховым стоит фактически подавляющее большинство труппы. Осторожно подготовляя почву, мы должны заставить театр пойти по желательному нам пути, так как «оппозиция» почти никаких корней в театре не имеет, и поэтому опереться на нее мы не можем. Глупо стрелять, не зарядив револьвера. Пока театр не распался и не распадется, а если бы дело было в «твердых» руках одного из «левых», то распался бы давно. Надо только помнить, что мы имеем дело с очень хрупкими организмами. Если бы Чехова изъяли оттуда, может быть, театр распался бы. Надо подходить осторожно.

Неверно, будто только «оппозиция» безгрешна, а остальные — негодяи, шкурники и т. д. Что это в некоторой степени болото, это верно, и это болото нужно высушить, но дело заключается в том, что это в то же время весьма талантливый театр с нашей точки зрения. Мы ведь не смотрим так, как тов. Блюм, что МХАТ II никуда не годится, что его нужно сдать в музей, нагрузить на несколько возов и перевезти к Бахрушину. Мы получили это государственное достояние, мы бережем его, как зеницу ока, и постараемся спасти, хотя театр переживает очень глубокий кризис.

Два слова в заключение относительно того, что говорил тов. Авербах, Он говорил, что мы неправильно действуем, потому что направляем удар не туда, куда {243} нужно, т. е. — налево. Ни так как Авербах очень догадлив и подвижен, то он спохватился и сказал, что в этом собрании направляем налево, а в жизни — направо. Действительно, а резолюции нашей сказано, что хотя театр и подвинулся вперед, движется и теперь, но мало и медленно, и надо найти способ этот процесс ускорить. Но удар удару рознь. Когда молотобоец ударяет, нужно, чтобы кузнец подставил ему нужную сторону, а то удар будет аляповатый. Поэтому мы направляем первый удар на собрании на левую косолапость, потому что эта косолапость может превратить удар по театру в конфуз для всех нас.

Мы направляем первый удар против вас, ибо делаем театральное дело со знанием дела, присматриваясь, а вы говорите: что разговаривать с ними, дозвольте вдарить! (Авербах: я так не говорил.) Вы не говорили, но я разъясню тов. Авербаху, почему для того, чтобы нанести удар такой, как надо, и туда, куда надо, мы должны сначала здесь нанести удар, и довольно твердый. (Маркарьян: куда?). На ваш несколько дезорганизованный фронт, который находится не то в положении, не то без положения. Пожалуй, он находится в «интересном положении». Надо вам нанести удар, чтобы вы нам не мешали. Мы переходим к реконструкции театра. Это тончайшая вещь. Здесь нужен доктор, а не коновал. Тов. Авербах поставил вопрос о том, что у нас сейчас происходит: некоторая нивелировка или дифференциация? И правильно ответил — происходит дифференциация, но происходит дифференциация при общем полевении в области {244} театра; только театры отстающие левеют очень медленно, а более энергичные левеют гораздо быстрее. Поэтому расстояние между ними становится бóльшим, чем было. Так вот весь этот процесс полевения нельзя скомпрометировать, а тут хотят взять приз на резвость и повесить тому медаль, кто идет впереди, а кто отстал — его задушить. Надо дать почувствовать наше неудовольствие отсталыми, это мы и делаем. Но нужно проводить нашу политику с тем тактом, который указывает в своей резолюции Агитпроп ЦК. Поэтому я предлагаю собранию для заключения всех этих прений принять ту резолюцию, которая была обдумана и написана с сознанием всех обстоятельств, именно резолюцию тов. Кнорина.

## **{****245}** Заключительное слово В. Г. Кнорина

Товарищи, прежде чем начать заключительное слово, я остановлюсь на некоторых моментах, имеющих как будто третьестепенное значение.

Первое — о докладах и резолюции. Я не понимаю роль докладчика так, что в докладе нужно повторять то, что сказано в разных тезисах и проекте резолюции. На наше совещание собрались люди грамотные и повторять устно то, что написано чернилами, было бы нелепо. Этого я не делал, считал это нецелесообразным и думаю, что это должно быть одним из принципов построения докладов вообще.

Второе — была ли линия у Наркомпроса по вопросам театральной политики? Вчера здесь выступил тов. Лебедев-Полянский и сказал, что линия была и была правильной. Я к этому заявлению присоединяюсь. Была ли линия у партии по этому вопросу? ЦК не выносил резолюций по вопросу о театре, но в театральной политике мы руководились резолюцией по художественной литературе. Я должен также сказать, что по отдельным частным поводам о театральной политике {246} приходилось высказываться ЦК, и серьезных расхождений между той линией, которую проводил Анатолий Васильевич Луначарский, и ЦК там не было.

Теперь я перехожу к моему заключительному слову.

Нужно ли было мне говорить об АКах и наследстве? нужно ли было мне говорить о бережливом отношении к старой культуре? Я думаю, что наше совещание яснее ясного показало, что это было абсолютно необходимо. Что мы здесь слышали? Тов. Блюм сказал, что старый театр нужно сдать в музей. Тов. Плетнев на совещании в Ленинграде говорит о гражданской войне в театре. Тов. Керженцев говорит, что наш театр не представляет большой культурной ценности, хотя, даже по его словам, он и был и остается выше всего, что есть во всем мире. Тов. Вакс говорит в свой реплике, что через 100 лет старый театр будет обслуживать рабочих. Товарищи, если такие заявления раздаются на партийном совещании, то это яснее ясного говорит за то, что на тему о наследстве старой культуры и АКах нужно было говорить и по этим настроениям нужно было ударить на этом партийном совещании, ибо с этими настроениями и взглядами мы не можем иметь ничего общего. От этих взглядов нам нужно отгородиться, отбросить их в сторону. Эту задачу мы и поставили перед собой. Мы предугадали, что по этой линии будет борьба, что по этой линии будут наскоки.

Наряду с этими выступлениями отдельных товарищей, наскакивающих на старый театр, на наследство старой культуры, на использование того колоссальнейшего {247} культурного наследства, которое мы взяли в свои руки, — наряду с этим выступают товарищи из профсоюзов и заявляют, что рабочий класс, трудящиеся массы нашей страны требуют подлинной культуры, требуют открытых дверей в большие театры, требуют большой и художественный театр.

Сопоставьте выступления группы ультралевых драматургов и критиков, которые хотят сдать театр в музей, которые смеются над культурным наследством, и требования, которые предъявили представители организованного в профсоюзы рабочего класса, и вам легко будет разобраться в этом вопросе. У нас было много совещаний по этому поводу. Я напомню об одном совещании, которое происходило в об‑ве старых большевиков, где председательствовал тов. Керженцев, где выступали старые большевики и говорили: мы много лет стремились к тому, чтобы видеть доподлинное мастерство, доподлинный театр, а вместо этого нам, после взятия нами власти, преподносят один самодеятельный театр, клубную сцену, говорят, что и впредь в театральной жизни эта клубная сцена будет командовать, что она будет давать новое направление театру и т. д. Теория тов. Керженцева о самодеятельном театре была в свое время хорошей теорией, но теперь времена изменились. По этой теории о самодеятельном театре театр будет прогрессировать, как раньше, так и сейчас, через самодеятельный театр. (Керженцев: я сказал не совсем в такой форме.) Вы сегодня добавляете «не совсем». Два дня тому назад у вас этого «не совсем» еще не было.

{248} В наших условиях, когда Большой театр (я употребляю это имя как собирательное) перешел в руки пролетарского государства, положение изменяется, и тут в некоторой части, хотя я в своем докладе выступал против т. Исаева, совершенно прав т. Исаев, что в деле художественного мастерства театры большие, театры профессиональные будут влиять на театры самодеятельные, на рабочие театры. В деле театрального мастерства, в деле актерского искусства эти театры в наших советских условиях должны оказывать серьезнейшую помощь и влияние на рабочий самодеятельный театр. Из этого исходило то совещание, которое было созвано при ВЦСПС. И наоборот, театр самодеятельный будет оказывать обратное влияние на профтеатр. Но постановку т. Керженцева, от которой он, впрочем, сегодня уже отказывается, я считаю отсталой для настоящего времени, когда театр находится в руках рабочего государства. Самодеятельный театр есть серьезнейшее дополнение к профтеатру, есть серьезнейшее орудие в руках рабочего класса, но он не является сейчас единственным театральным орудием в руках рабочего класса (Керженцев: никогда я этого не говорил), и потому воскрешать старые, для своего времени прекраснейшие, теории о ценности самодеятельного театра, о перенесении центра внимания сюда, недооценка театра профессионального, — эта теория теперь негодна, она была полезна десять лет тому назад, но переносить эту теорию в нашу эпоху не годится.

Тов. Новицкий выступил с довольно интересной речью. Нужно сказать, что эта речь тов. Новицкого не нова.

{249} Возьмите целый ряд его статей в «Советском Искусстве», в целом ряде других журналов, он повторяется. То же самое, что было им написано месяца 4-5 тому назад в «Советском Искусстве», тов. Новицкий вчера повторил в театральном варианте. Что же он сказал? Он говорил о социальных группировках, он предъявлял мне требование, чтобы я здесь докладывал, к какой социальной группе русской буржуазии принадлежал тот или другой театр. Октябрьская революция все-таки кое-что изменила в социальных группах нашей страны, и на десятом году революции буржуазные кошки несколько посерели. В оттенках между ними той разницы и тех особенностей социальной подоплеки, которые были под театром Станиславского, театром Таирова и Больш. театром 15 – 20 лет тому назад, сейчас уже нет. Она выбита у них из-под ног революцией. Требовать от нас, чтобы мы возвращались к этим темам, означает требовать от нас, чтобы мы смотрели на наш театр глазами 1910 – 1914 годов, т. е. глазами дореволюционной эпохи. Я на это на согласен, я на это не способен. Возвращаться к той точке зрения, на которой мы стояли в 10-12-13 году, это, во всяком случае, не является архиреволюционным делом, и на это мы не пойдем. Тов. Новицкий остался во власти своих дореволюционных взглядов.

О мастерстве тов. Новицкий говорил так: мастерство понятие условное. Конечно, очень и очень многие понятия относительны, условны и т. д., и философы, которые у нас вчера здесь в достаточной мере были представлены, могли бы об этом порядочно {250} много говорить. Когда мы подходим к вопросу о мастерстве и спрашиваем, что такое мастерство, тогда мы обращаемся не к философии и теории относительности, а обращаемся к рабочей аудитории. На нашем совещании было названо большое количество примеров, доказывающих, что понятие мастерства имеет свой практический смысл, а не является таким относительным понятием, как в некоторых философских теориях, что это мастерство имеет некоторую реальную ценность и для клубной сцены, и тем более для профессиональной сцены, что мастерство побеждает халтуру; это все-таки кое-что в настоящее время показывает.

Вот, товарищи, если так поставить вопрос, тогда я спрашиваю: где у нас правая сторона?

Правая и левая где сторона? (Смех: левая-то ясно где, а правая — вот поищите.) Мне кажется, что наши ультралевые занимают гораздо более правую позицию, чем те, которых они называют правыми.

(Блюм: мы слово «правые» не употребляли).

Именно, употребляли. Сколько вчера говорили о правых уклонах и т. д. Тут было очень много сказано насчет правой стороны. А теперь, давайте, примем эту условную терминологию, которая вчера тут фигурировала, будем говорить о том, почему нам нужно в этом месте выступать против ультралевых, т. е. правых уклонов тт. Блюма, Маркарьяна, Орлинского и прочих Орлинский сегодня уже отказывается от левизны. Сегодня он говорит уже в своей реплике, что он не левый, вероятно потому, что неудобно быть с нашими {251} левыми. Это теперь ясно. (Орлинский: левые — это жупел). Если ваш левый фронт настолько уже разложился, то я буду очень рад в конце своего заключительного слова эту терминологию снять. Есть ли у нас правая сторона?

Правый фронт — у нас есть, он есть и в театрах, он фронт эстетический. Наша задача здесь — организоваться для того, чтобы сбить этот правый фронт с его позиций. Вот в чем заключается наша задача. Но для того, чтобы эту работу повести достаточно серьезно, нам необходимо покончить с ультралевыми теориями, которые на самом деле питают эстетические теории и закрепляют их. (Голоса: правильно.) Я считаю, что та позиция, которую занимают тт. Блюм и Плетнев, наиболее выгодна для Станиславского и других. (Голоса: правильно.) Для того, чтобы они не выиграли на этом, для того, чтобы мы могли быть действительными участниками процесса изменения внутренней социальной структуры театра, нам нужно серьезнейшим образом ударить по нашему ультралевому, то же самое, что правому, фронту, для того чтобы занять правильную линию.

Процессы театральной жизни чрезвычайно сложны, чрезвычайно серьезны, и таким легким подходом, с каким здесь подходили вчера некоторые товарищи, ничего не сделаешь.

Для того, чтобы характеризовать, нужно брать явление типичное, нужно брать ту основную линию, по которой идет театральное развитие. Вы не берете этого. Вы загромождаете наше собрание мелочами, {252} пустячками, мелкими фактиками, а основную линию выпускаете из виду. Вы находитесь во власти этих мелких ужасов, которые творятся в том или другом театре за кулисами. Вот в этом вся ваша беда. А таких ужасов у нас порядочное количество. Вы находитесь во власти мелких недостатков отдельных театров, а основной линии вы наметить не можете. Вот в этом ваша беда, в этом основной ваш грел.

Какая наша основная линия? О нашей основной линии я говорил в своем докладе, говорил о задачах, которые перед нами стоят в области социалистической реконструкции старого театра, в области поддержки нового театра, который, по моему мнению, до сих пор был основным театром социалистического эксперимента, но сейчас должен стать театром мастерским. Об этом мы говорили. Мы говорили о классовой борьбе, и в зрительном зале и за зрительный зал, и на сцене, и за сцену. В этом основное. (Маркарьян: когда «за сценой» мы говорим, — вы говорите — не надо.) Тов. Маркарьян, борьба «за сцену» заключается вовсе не в том письме, которое Чупров пишет в редакцию «Нового Зрителя», которое вы поддерживаете, и т. д. Не в этом заключается классовая борьба. Вы говорите о «классовой борьбе» «за сценой» и за кулисами. Это нас интересует мало. Нас интересует классовая борьба за зрительный зал, в зрительном зале и на сцене, и за сцену, а не за сценой.

Здесь тов. Маркарьян в своей речи, а также тов. Мандельштам говорили о тех настроениях, которые в настоящее время проявляются среди интеллигенции. {253} Интеллигенция в настоящее время начинает ругать гораздо большую роль, чем она играла до сих пор. Нам приходится и придется интеллигенцию с каждым днем все в большей мере привлекать к активному строительству. Индустриализация страны означает привлечение колоссальнейших кадров технической интеллигенции к нашему строительству, к техническому индустриальному переустройству нашей страны. Улучшение высшей школы означает привлечение более широких слоев интеллигенции к более активному участию в работе высшей школы. Оживление театральной жизни означает привлечение театральной интеллигенции, театральных специалистов — к активному участию в театральном творчестве в большей степени, чем это было до сих пор. Вопрос об интеллигенции будет стоять впредь, конечно, более остро, чем он стоял до сих пор. На этом пути у нас намечаются две линии: линия, которую занимаем мы все, линия на привлечение интеллигенции к активной работе по строительству нашего Советского Союза, по социалистическому строительству. Вы ведете другую линию, линию, в первую очередь, борьбы против этой интеллигенции. Вся ваша линия в этом заключается — бей, а потом привлекай. А мы говорим: нет, привлекай, а потом, если не выходит, бей. Ваш упор на то, чтобы бить. Линия на привлечение, линия на то, чтобы дело строить не одними нашими руками, чтобы использовать все то мастерство, все достижения, которые были до сих пор, одновременно заостряя наше оружие, {254} укрепляя позиции, на которых мы стоим, — вот единственно возможная линия, которая у нас есть.

Но для того, чтобы мы такую линию могли занять, нужно покончить с левым ребячеством, с недооценкой роли интеллигенции, с недооценкой старых культурных достижений, с недооценкой старого мастера. Тогда только можно эту линию занять. Если у нас будут говорить, что старый театр можно сдать в музей, что он никакой ценности не представляет, то мы с этой задачей не справимся. Авербах склонен такую позицию левых объяснять реакцией на предрассудки АКов. Реакция бывает и хорошая и плохая; эта реакция — больная реакция. С такой больной реакцией мы, конечно, должны бороться, и если т. Авербах на это согласен, то у нас с т. Авербах разногласий по этому вопросу не будет. Этими соображениями определяется наша линия и по отношению к старым мастерам и по отношению к старому театру. Я об этом буду говорить еще несколько позже, но сейчас несколько слов о новых театрах.

Мне бросали неоднократный упрек в том, что я уклонился вправо и не заметил выросших левых театров, не заметил тех задач, которые по отношению к ним стоят. Я вчера взял стенограмму и рассмотрел по размеру, и оказалось, что 2/3 я говорил о реконструкции театра, о классовой борьбе, о новых театрах и т. д., а потом последнюю треть посвятил АКам и задел за живое некоторых товарищей. Есть у некоторых товарищей такая привычка, что в последнем слове скажешь, то сверху и ляжет, и только об этом последнем и говорят. {255} Ну, против таких привычек мышления, конечна, ничего не возразишь.

По существу работы новых театров. Что у нас выявилось здесь? Я, товарищи, думаю, что тут все сторонники нового театра, но есть ультра-сторонники; они видели только хорошее в этом новом театре, никакой критики этих театров не дали. У тов. Плетнева его театр первый в мире. Вы вчера говорили, что в прошлом году о вашей постановке «По ту сторону щели» отозвались, что это лучшая постановка в мире. Пусть ваш театр будет лучшим в мире. Допустим, не будем спорить об этом. Но у ряда товарищей есть переоценка своих достоинств, недооценка своих недостатков. Тов. Сапожников об этом говорил довольно резко еще вчера. Но, товарищи, недооценка своих недостатков и переоценка своих достоинств является сейчас опаснейшей для нас. Я видел вашу пьесу, тов. Билль-Белоцерковский, и вот присоединяюсь к мнению по отношению к «Штилю», что это упадочная пьеса. Это то же самое, о чем мы говорили здесь на одном совещании недели две тому назад по поводу некоторых настроений в нашей литературе, когда один товарищ на первое место выдвинул проблему лишнего человека. Эта «проблема» втискивается именно в пролетарский театр. Я считаю, что это слово — пролетарский — мы должны очень осторожно употреблять, чтобы не скомпрометировать. Такое отношение к театру является опасным для нас. Люди не хотят видеть, что вне их театра тоже есть сдвиг и серьезный сдвиг. Лучшую постановку в этом году дал Малый {256} театр. Вы говорили об этом, но общей обстановки в достаточной мере оценить не можете. Вот в чем вся штука. В этой штуке, по моему мнению, кроется главная опасность для нашего революционного театра.

Если мы пойдем по этой линии, то революционные театры не смогут стать факторами действительного влияния на нашу театральную жизнь. Перед нами вопрос — какой из театров, старый или революционный, станет образцом мастерства, актерской игры и социальной постановки — такой вопрос нужно нам поставить. Если вы идете по линии, которую я не могу иначе назвать как комчванством, то я должен сказать, что вы этой задачи, важнейшей задачи, стоящей перед вами, не выполните. А чтобы вы выполнили эту действительно революционную задачу, стоящую перед вами, первым делом нужно разбить ваше комчванство. По отношению к академическим театрам у нас совсем другая линия. Тут мы подходим более критически. Тут критических тонов много, а вот у вас и по отношению к вам критических тонов мало. Нам нужно сказать вам — товарищи, не зазнавайтесь, не переоценивайте своих достижений, ибо иначе своей социальной роли не выполните и образцовыми театрами не станете. (Белоцерковский: а вот в ближайшее время мы вам это докажем.) Тов. Белоцерковский, если вы это докажете на деле, а не на словах, то мы будем очень рады. Если вы будете только в дискуссии говорить о том, что вы пишете прекрасные пьесы, то это еще не дело; другое дело, если вы на деле напишете прекрасную пьесу и поставите ее в {257} революционном театре — тогда мы к вам отнесемся совершенно по другому.

Теперь я подхожу к последнему вопросу. Мне кажется, что основной спор здесь шел по вопросу о том, какими путями должно идти наше культурное развитие, изменилось ли что-либо после Октябрьской революции в вопросе о путях нашего культурного развития в нашей стране.

Я выдвинул задачу социальной реконструкции старых театров. Эту задачу мы можем выполнить, во-первых, только при наличии диктатуры рабочего класса, только при условии, когда театр находится в руках советского государства, а не частной антрепризы (Голос с места: конечно, нужно добавить, что при правильной практической политике.) Если вы так, товарищи, говорите, то вы предполагаете, что наши государственные органы не ведут правильной партийной линии. Я отметаю это целиком. Во-вторых, только при условии наличия коммунистической печати, в руках которой находится критика, которая является единственной критикой. В-третьих, при условии таких организаций рабочего класса, как профсоюзы, которые будут втягивать организованные массы рабочих в зрительный зал.

Эти три основных условия решают вопрос о возможности развития театра в нашу сторону, в сторону социалистическую. Всякая другая постановка вопроса есть пролеткультовская постановка. Что означает, что театры могут развиваться в сторону социалистическую при наличии диктатуры рабочего класса? Это {258} означает, что мы должны принимать целый ряд мер, чтобы обеспечить реализацию этой возможности.

Некоторые товарищи смотрят по иному. В послед нем номере «Жизнь Искусства»[[1]](#footnote-2) тов. Плетнев пишет; «Схема говорит о построении рабочего театра, а не о формулировке социалистического… Я не знаю, что такое социалистический театр, разъясните… диалектически».

Если продолжить эту линию, то можно зайти очень далеко. Есть ведь такие либералы, которые говорят: «Я знаю, что такое рабочий; но не знаю, что такое социализм». Мы спрашиваем: откуда идет эта тенденция, проявляющаяся в статье тов. Плетнева? Она идет от старого приятеля Пролеткульта, А. А. Богданова. Конечно, этот уклон не является для нас опасным, это пережитки давно прошедшего прошлого, но они чрезвычайно характерны. 18‑й год Пролеткульта довлеет еще над некоторыми работниками теперешнего Пролеткульта и его театра; теория Богданова довлеет еще над теорией рабочего театра: мы знаем рабочий театр, мы строим рабочий театр, на остальное нам наплевать. (С места: где сказано, — на остальное наплевать?) Я цитировал. (С места: почему это богдановская теория? при чем тут 18 год?) Потому что в 18‑м году в Пролеткульте был Богданов, и тогда он наиболее ярко выразил свою теорию. В общей постановке нашей левой группы мы видим некоторые остатки богдановской теории, но она теперь уснащена новой теорией, которая пользуется в {259} наше время некоторым успехом. Так, по моему мнению, обстоит вопрос.

Я кончаю. Вопросы театральной жизни чрезвычайно сложны, гораздо сложнее, чем вопросы литературы. Но в вопросах театра мы имеем одно преимущество, то преимущество, что в литературе индивидуальный художник играет большую роль, а в театре — большую роль играет сила вещей, здания, техника, сила коллектива, сила материальных условий, при которых приходится работать режиссеру и актеру. Она довлеет над мастером, поэтому мы здесь на старого работника-мастера, на старый коллектив будем иметь больше влияния, чем в литературе. Здесь другая обстановка. Дело заключается в том, что внешняя обстановка театральной работы находится в наших руках, и мы будем на нее влиять, мы будем влиять на Станиславского, Чехова и др. Мы заставили Станиславского руководить государственным театром, при договоре, заключенном в ЦК Рабис, при государственной субсидии, и это имеет большое значение. Над Сологубом у нас нет таких средств воздействия. Его творчество не находится под таким влиянием. Когда мы оцениваем работу и наши задачи, которые стоят перед нами, мы этого обстоятельства упускать из виду не можем. Идет серьезнейшая классовая борьба. Серьезная, труднейшая задача стоит перед нами. Все слои населения стали более активны, интеллигенция стала более активной, мелкая буржуазия по иному, гораздо более активно реагирует на нашу общественность. Нам нужно быть более активными. Поэтому мы говорим, что в решении {260} этих вопросов нужна колоссальнейшая осторожность, чтобы не испортить дела. Нам нужно овладеть, и мы можем овладеть театром только при определенном подходе, при определенной тактике, и чтобы подходить к этому, мы должны быть достаточно осторожны. Поэтому я должен высказаться против резолюции, предложенной работниками Московского Комитета, потому что — и тов. Авербах это признал — эта резолюция допускает толкования в сторону пролеткультовскую (С места: об этом там не сказано). Вся эта резолюция построена так, что дает возможность таких истолкований, которые являются для нас неприемлемыми. Поэтому я решительным образом высказываюсь против этой резолюции.

Я считаю, что та дискуссия, которая чрезвычайно остро, чрезвычайно оживленно развернулась на нашем совещании, дала много ценного, обнаружила ряд новых вопросов, и в этом отношении наше совещание будет иметь громаднейшее значение.

# **{****261}** Н. Н. Евреинов Строительство самодеятельного театра

{263} Мы только сейчас вели ожесточенные и горячие споры о профессиональном театре. Эти споры вызваны тем, что мы имеем известный кризис в театральном деле и профессиональном театре. Точно такой же кризис мы имеем и в области нашей клубной сцены. На этом участке также происходят споры, здесь мы также имеем две более или менее отчетливо выявившиеся линии по вопросу о том, в чем сейчас заключается основа той политики, которую мы должны вести. Правда, здесь споры не так велики, не так ожесточены, может быть, не так ясно выявились точки зрения и позиции, но все-таки и здесь, на этом участке, известные разногласия имеются. Поэтому разрешите мне выявить ту основную линию, которую мы сейчас должны вести в области клубной сцены, и те оттенки мнений и разногласий, которые обозначились у нас в этой основной линии.

Я должен, хотя бы коротенько, остановиться на том состоянии, в котором находится наша клубная сцена, и на ее значении.

{264} Прежде всего, несколько цифр. Что такое клубная сцена? Какой размер аудитории она вмещает в себя? Мы имеем 3.200 клубов, находящихся у профсоюзов. Эти клубы имеют зрительные залы, которые вмещают около миллиона зрителей. На клубных подмостках в течение года ставится 127 000 постановок. Если включить сюда также и наши летние театры, то мы будем иметь цифры приблизительно в 40 – 50 млн. посещений за год. Я сейчас не могу сравнить эти цифры с цифрами театров профессиональных, потому что я не инею их под рукой, но пне думается, что сравнение этих цифр показало бы, что клубная сцена в смысле охвата, пожалуй, на первом месте, а в смысле влияния и обслуживания рабочих масс имеет большее значение, чем профессиональные театры, так как наша клубная сцена обслуживает преимущественно рабочих зрителей.

### Задачи клубной сцены

Теперь — о задачах, стоящих перед клубной сценой и об особенностях, отличающих ее от профессионального театра.

Перед нашей клубной сценой стоят две задачи. Первая — обслуживать рабочего зрителя, и вторая — воспитывать кадры рабочих, состоящих в кружках, в области сценического искусства и художественного искусства вообще.

Забвение одной из этих задач было бы, несомненно, неправильным и тормозило бы развитие кашей клубной сцены. У нас превалирует первая задача — массовая {265} работа по обслуживанию рабочего зрителя. Но в то же самое время эту задачу нельзя отделить от второй задачи — художественного воспитания кадров наших кружковцев, работающих на клубной сцене.

Клубная сцена имеет целый ряд особенностей, которые отличают ее от профтеатра. Эти особенности заключаются в том, что клубная сцена гораздо ближе! к рабочему зрителю, чем профтеатр. В клубном зрительном зале мы имеем более или менее однородный состав зрительной массы. Поэтому клубная сцена может быть в большей мере приспособлена к культурному уровню и запросам этого зрителя, чего не может сделать профтеатр, работающий на массу, на зрителя, который приходит с улицы. Вторая особенность заключается в близости между клубными актерами и зрителем.

Вот эти моменты дают нам основание говорить, что клубная сцена может быть гораздо гибче приспособлена к воспитанию рабочих масс. Она скорее мотет уловить настроение рабочих масс, сильнее повлиять, на них, ближе подойти к ним.

Наконец, клубная сцена, как театр самодеятельный, является важнейшей опорой и источником творчества нового театра — театра социалистической культуры. Это не единственный источник, но это один из важнейших источников создания социалистической культуры, создания нового театра. Вот почему было бы вредно и неправильно противопоставлять театр самодеятельный театру профессиональному, рабочий театр — остальному советскому театру. Поэтому нам {266} необходимо, в особенности сейчас, когда мы ставим себе задачу расширить область нашего воздействия через искусство на рабочие массы, подчеркнуть необходимость связи профтеатра с театром самодеятельным и указать на важность использования нашей клубной сцены для поднятия социалистического искусства.

Вот те предварительные замечания, которые, по-моему, дают определенную установку работе самодеятельных театров и клубной сцены.

Рассмотрим теперь те этапы, которые прошел наш самодеятельный театр. Первый этап — 1917 – 1923 гг., когда наша клубная сцена была заполнена труппами артистов-профессионалов. Это было во время гражданской войны и военного коммунизма, когда армия работников искусства насчитывала 200 тыс. человек и когда на клубную сцену хлынул целый ряд элементов, почти чуждых театру, — просто ради пайка. Этот этап закончился примерно с момента введения нэпа.

Несколько позднее начался второй этап — развитие, так называемого, самодеятельного искусства, которое, в значительной мере выродилось в самодельщину. В этот период преобладала точка зрения, что на клубной сцене должно ставиться только то, что родится из недр самих клубных драматических или литературных кружков. Теперь мы в значительной мере прошли уже эту полосу и вступили в третий этап — период сближения между самодеятельным и профтеатром. Это — период борьбы за качества, за овладение сценическим искусством и за усвоение драмкружками и всей массой рабочих ценностей старой культуры. Этот {267} переломный момент, в который мы вступаем, и вызвал горячие споры и дискуссию вокруг вопроса об улучшении качества клубных постановок.

### Теории «единого кружка» и «действенного искусства»

Для того, чтобы нам правильно подойти к периоду, который мы сейчас переживаем, и наметить правильную линию в вопросе о старой и новой культуре, мы должны самым решительным и категорическим образом отказаться от некоторых неизжитых и мешающих нам теорий. Одна из этих теорий — это теория единого кружка. Творец этой теории — Авилов. Вот знаменитая его книжка «Единый художественный кружок». С чего эта книжка начинается? Она начинается с того самого острого, вызвавшего у нас споры, вопроса о вытеснении старых ценностей и создании новых. Вот что говорит Авилов: «Речь идет здесь о вытеснении ценностей, созданных мастерами прошлых веков, художниками… феодализма и буржуазии, ценностями, находимыми мастерами наших дней». И дальше книжка излагает теорию о том, что в клубах должен быть создан единый художественный кружок, в котором должны быть слиты воедино, или, как тут говорится, должно быть «химическое соединение» кружков драматического, хорового, литературного, политического и спортивного. Есть один творческий коллектив, созданный из рабочих масс, который творит новую культуру, новую сцену и т. п. А все старые ценности, необходимость {268} усвоения их и т. п., — все это ни к чему. Это и есть теория единого художественного кружка.

Надо сказать, что кое-что правильное и полезное для клубной работы есть и в этой теории. Но в основном она неправильна, потому что проповедует целиком отрицание учебы и усвоения старого искусства.

Но вот книжка издания 1926 года. Называется она «Театрально-художественная работа в клубе». Эта книжка опять повторяет теорию единого художественного кружка и учит, как это дело нужно ставить. Правда, эта книжка признает, что теория единого художественного кружка не может быть выполнена, потону что нельзя заставить человека, который не имеет голоса, участвовать в хоре. Но все-таки, как говорится в этой книжке, нужно приспосабливаться и к этому.

Я не буду подробно останавливаться на этой книжке, скажу лишь, что эта теория существует до сих пор и что даже к данному нашему совещанию представлены тезисы творца этой теории, который до сих пор продолжает утверждать, что эта теория верна, и настаивает на ней. На практике эта теория потерпела сейчас крушение. Это признает и сам автор.

Перейдем к другим теориям, которые также существуют и до сих пор. Вот теория, так называемого, «действенного искусства». В основе этой теории лежит отрицание сценического искусства.

Есть и другая теория, тоже рожденная в недрах Пролеткульта, насчет «утилитарного искусства». Эта теория претендует на то, чтобы быть «пролетарской теорией» художественного искусства. Но ведь тут ничего {269} марксистского нет, это какая-то сплошная тарабарщина. Пролеткульт уже отрекается от этой теории, но вот у меня есть тезисы вотского ГСПС, которые целиком повторяют эту пролеткультовскую теорию. Тут какая-то путаница, и эта путаница мешает нам работать. По моему, эта теория родилась потому, что во время военного коммунизма наплыли к нам разные артисты и актеры, не имеющие достаточных знаний, достаточной квалификации. Вот они-то и выдвинули эти теории, что, дескать, мы сами с усами, что мы можем учить новому, а все старое — нужно насмарку.

Если раньше все это было терпимо, то только потому, что не было хозяина, а сейчас хозяин пришел, и нужно сказать этим товарищам: «Посторонитесь, довольно с вас, вы нам мешаете». Вез этого невозможно установить правильную линию в области искусства, взять курс на повышение качества работы клубных кружков, чтобы поднять их мастерство, а в этом основная, главная задача нашей политики в области клубной сцены.

Как эти теории отрицания необходимости усвоения старого наследства влияют на все клубное наше дело? Вот агитка. Мы говорим: долой сухие агитки, они — наше зло! А вот омский ГСПС дает агитку, которая представляет сплошную риторику, без всякого художественного обличения.

В данном случае более интересно не столько само содержание этой пьесы, сколько предисловие к ней омского ГСПС. Свое знаменитое предисловие омский ГСПС начинает пышными фразами про «очки политичности» {270} и «зонтик чистого искусства» теа-спецов, которые «разгуливают» по «монархическому парку», и дальше заявляет, что нам нужно держаться подальше от Островского, что вот есть инсценировка, которая написана пятью товарищами в течение 8 часов, и вот это и есть пролетарское искусство. Тут же омский ГСПС говорит, что на этом же самом практикуме в течение этого же времени другими товарищами написаны еще 4 инсценировки. И дальше омский ГСПС заявляет: «Поменьше Островского, побольше бы нам таких инсценировок». Вот вам и философия!

Книжка эта написана в 1925 году. Если прошло два года после издания этой книжки, то вот книжка 1927 года издания Главполитпросвета РСФСР. Эта агитка написана по образцу обычной агитки, где выступают отъявленные пьяницы и хулиганы. В этой агитке изображается, как один рабочий, очень честный человек, спивается под влиянием своей жены. Ничего художественного здесь нет. Смакуется, как он спивается, как в пивных танцует фокстрот, и в заключительном аккорде, в качестве нравоучения (не надо пить), появляется на сцену черт, который душит пьяницу.

Вот другая агитка, изданная к 8 марта. Это — Живая газета. Тут изображен Ванька-хлюст, тип хулигана, бабника и пьяницы. Я не знаю, для чего это написано: «На какой мне рожон тяжесть брачную несть, ведь достаточно жен у приятелей есть». Вот другое место: «У Петра на сердце клякса — милка осрамилася. Не дошли еще до Загса — двойней разрешилася».

{271} Конечно, тут говорить о художественности нельзя, потому что это — голая агитка без художественного чутья и без художественного изображения, но в эта агитки просачиваются в таких выражениях вещи, которые далеки от нас и нам не нужны.

### Репертуар клубных театров

Один из основных вопросов клубной сцены — это вопрос о нашем репертуаре. Репертуар клубной сцены чрезвычайно плох. В рабочих клубах Иваново-Вознесенска ставятся — «Тихая обитель», «Пресвятая Магдалина», «Наполеон I», «Генрих Наваррский» и т. п. пьесы. Конечно, в клубном репертуаре есть и приличные, выдержанные вещи. Но наряду с хорошими пьесами у нас сплошь и рядом идет такая халтура, против которой мы восстаем и в профессиональных театрах, вроде «Генриха Наваррского», «Пресвятой Магдалины» и т. д.

Второй основной недостаток клубной сцены заключается в том, что постановки пьес нехудожественны, слаба проработка пьесы, плоха подготовка кружков. Это в свою очередь зависит от плохого состава руководителей. Качественный состав их низок, квалификация слаба, и они часто не понимают и не знают основных приемов сценического искусства. Отсюда слабая постановка работы драмкружков, их никто не учит, отсюда же и пренебрежение к проработке художественных оформлений. Вот почему рабочий говорит: «Достаточно агиток, достаточно вашей самодельщины, {272} дайте мне театр». Но он не только говорит, а и осуществляет это требование в постановках целого ряда довольно больших и хороших пьес. Эти новые явления родились на нашей клубной сцене в противовес старой установке на самодельщину. В борьбе за качество мы имеем сейчас в целом ряде клубов серьезные постановки, которые до сих пор появлялись только на сцене профессиональных театров. В Реутове поставили «Русалку», ее поставили на «Треугольнике». В клубе завода Авиахима был поставлен «Шторм» и не худо был сыгран. Я, к сожалению, не имел возможности посмотреть, ко слышал, что сыграно не хуже, чем в театре МГСПС. В клубе Красной Пресни готовится к постановке «Гибель Надежды»; в других клубах готовятся постановки больших и мелких пьес. И надо сказать, что все эти постановки имеют очень хороший резонанс в рабочих массах. Они приветствуются рабочими, и рабочий охотно идет на эти постановки.

Вокруг этих постановок возникали большие споры. Особенно остро встал вопрос о «Русалке». Вокруг «Русалки» разгорелся целый бой, потому что эта постановка оказалась наиболее уязвимой из постановок старого репертуара. Я глубоко убежден, что спор по поводу «Русалки» ведется не потому, что она идеологически неприемлема для клубной сцены, а натиск на нее ведется потому, что в наших культотделах и среди наших кружководов имеется недоброжелательное отношение к новшествам, к серьезной художественной работе, в повышению квалификации. На потому некоторые {273} товарищи против «Русалки», что она идеологически неприемлемая вещь, а потому, что «Русалка» вносит в клубную сцену нечто новое, определенный курс на художественные вещи, на усвоение и работу над классическим репертуаром. А кружководы борются против этого, ибо это потруднее, чем руководить «действенными кружками». Когда я на совещании руководителей художественными кружками высказал мысль о необходимости привлечь специалистов-художников, актеров на помощь кашей клубной сцене, чтобы учили наших кружководов и подняли их квалификацию, это вызвало сначала недоумение, затем недовольство, а потом организованное сопротивление со стороны кружководов.

Кружководы заявили устами Алексеева, инструктора МГСПС: «Зачем нам варяги? Мы не пойдем к варягам учиться, мы сами с усами, мы сами хороши!»

Несомненно, отзвуки этих настроений имеются в МГСПС. Вот, например, они составили тезисы по художественной работе в клубе. В этих тезисах они борются против «отвлеченных художественных пьес на клубной сцене». Я спрашиваю: когда мы устанавливали, что есть какое-то «отвлеченное художественное искусство?» Никогда марксисты не разделяли этого взгляда. Искусство не отвлеченно, всякое искусство тенденциозно, всякая художественная вещь проводит политическую линию какого-либо класса. Словами об «отвлеченно-художественной пьесе» прикрывается борьба против использования ценностей старого искусства на клубной сцене.

{274} Конечно, мы не можем на клубной сцене ставить только большие пьесы. Мы не должны забывать и малые формы, которые имеют за собой неплохое прошлое и которые могут быть нами использованы и в будущем. Это, так называемая, живая газета, эстрада, народные формы, вроде балагана, петрушки, вроде художественного рассказывания. Сейчас в большом ходу у нас небольшие одноактные пьесы. Если бы мы сказали, что необходимо ставить только большие вещи на клубной сцене, это было бы неправильно. Мы должны целиком использовать и малые формы. Для клубной сцены они более доступны, они гибче, их можно больше приспособить для нашей политической агитации. Но мы считаем, что также было бы неправильным, если бы мы изгоняли такие постановки, которые могут быть поставлены только после длительной большой подготовки, вроде «Шторма», «Русалки» и целого ряда других пьес, на которых рабочий должен повышать свою культурность. Вот почему я думаю, что по отношению к репертуару нашей клубной сцены мы должны вести политику сочетания различных форм сценического искусства: больших (драма, комедия) и малых (живая газета, эстрада и т. п.). Мы должны ставить в первую очередь репертуар, приемлемый для нас, идеологически выдержанный, революционный, но мы не можем отказаться (это было бы вредно) от постановок классических пьес, которые также необходимо знать рабочим.

### **{****275}** Практические выводы

Какие практические мероприятия нужны для улучшения постановки клубной сцены?

Во-первых, мы считаем необходимым усилить общественное внимание, в частности внимание партии, к вопросам нашей клубной сцены. Если мы сейчас много внимания уделяем нашему профессиональному театру, если вокруг него идет борьба, споры и т. п., то в клубном театре партия, как руководительница рабочих масс, заинтересована не меньше, а больше.

Во-вторых, необходимо клубной сцене дать репертуар. Это можно сделать двумя путями: 1) отобрать и рекомендовать приспособить определенным образом к условиям клубной сцены целый ряд лучших пьес, которые идут у нас на сценах больших театров, примерно, как тов. Билль-Белоцерковский переделал свой «Шторм» для клуба, 2) необходимо заказать целый ряд новых пьес специально для клубной сцены. Это можно будет сделать, хотя, к сожалению, драматурги не особенно охотно на это идут.

В-третьих, мы должны облегчить нашим клубам постановку пьес. Клубу мало дать пьесу, ему надо дать еще возможность ее поставить. Ведь в клубах нет опытных режиссеров. Поэтому нужно разработать известные макеты клубной сцены, известные инструкции и указания, режиссерские заметки и т. п. Это мы попытаемся сделать в журнале «Клубная Сцена», который мы предполагаем издавать.

{276} В-четвертых, необходимо поднять квалификацию кружковцев путем издания журнала, пособий по сценическому искусству и целый рядом других мероприятий.

В-пятых, нам необходимо пересмотреть и улучшить качественный состав наших кружководов. В этом заключается одна из основных трудностей улучшения дела в области клубной сцены. Качественный состав кружководов плох, квалификация их низка. Необходимо, очевидно, принять ряд мер: создать курсы кружководов, пропустить инструкторов через те курсы и школы, которые имеются сейчас. Необходимо сблизить профессиональный театр с театром самодеятельным. Это сближение сейчас идет, его надо ускорить, чтобы помощь клубной сцене со стороны профессионального театра была поставлена на прочные ноги.

Следующее мероприятие для поднятия качества наших постановок — это создание объединенных коллективов.

Эти коллективы сгруппировали бы лучшие силы, они стали бы образцовыми, и их постановки могли бы идти в целом ряде клубов и этим самым учить кружковцев, как давать художественную продукцию более высокого качества.

Необходимо также из наших кружковцев готовить кружководов, а может быть даже артистов. Талантливых кружковцев нужно направлять на театральные курсы для получения более солидной подготовки. Тогда мы могли бы иметь кадры уже своих руководителей драмработы, а может быть и кадры своих артистов. На это до сих пор обращали мало внимания.

{277} Наконец, необходимо разгрузить кружки от целого ряда обязательных выступлений, обслуживания различных кампаний и т. п. Их заставляют готовиться ко всем политическим кампаниям, к нашим праздникам — к 8 марта, к «Парижской коммуне», к 1 мая и т. д. Из‑за этого драматические кружки не могут серьезно работать. Нужно сосредоточить внимание кружков лишь на некоторых постановках и тем самым дать им возможность поднять свою квалификацию.

Вот, по-моему, те основные моменты, которые следует сейчас поставить в центре внимания и те мероприятия, которые необходимы для того, чтобы улучшить качество продукции нашей клубной сцены, выправить линию, достигнуть большего обслуживания рабочих масс и изжить кризис, который мы сейчас имеем на нашей клубной сцене.

## **{****278}** Прения

### Тов. ЛУГОВСКОЙ

Я остановлюсь только на некоторых отдельных моментах, которые, на мой взгляд, требуют заострения внимания наших партийных организаций вообще и ЦК в особенности.

Мы приняли на местах и в прошлом и в этом году ряд хороших резолюций, которые должны способствовать выполнению основных задач, стоящих сейчас перед клубными драматическими кружками, перед клубами вообще, — ставящие задачи повышения качества художественной продукции в клубах. Какие меры мы наметили для этого? Эти меры следующие. Во-первых, самое главное — разгрузка художественных кружков от чрезмерной производственной работы. В иваново-вознесенской губернии, в среднем, драматические кружки подготовляли, примерно, по 12 постановок в месяц, причем на фабрике премьеры должны печься, как блины. Правда, некоторые клубы выходят из этого положения тем путем, что создают один кружок, куда подбирают наиболее квалифицированных ребят и дают им возможность готовиться месяц к постановке, а для участия в кампаниях и для затыкания дыр создают {279} другие кружки, которые занимаются халтурой. Но выполнить эти решения мы не в состоянии были просто потому, что профсоюзные, партийные, общественные организации, имеющиеся на фабрике, на заводе и т. д., считают, что никакая кампания не может быть проведена иначе как силами клубного художественного кружка.

В нашей губернии также в значительной степени стихийно, как и в целом ряде других мест, проявлялось стремление не только массы, но и самих кружков к постановке на клубной сцене серьезных вещей. Данные, которые тов. Евреинов опубликовал относительно иваново-вознесенской губернии, относятся к несколько более раннему периоду. Я не собираюсь их опровергнуть, потому что это факты. Целый ряд невыдержанных пьес ставился не только в иваново-вознесенской губернии, но и в других губерниях. С этим нужно бороться. Замазывать этого не следует. Такие постановки, как «Акулина Петровна», «Косматая обезьяна», «Ревизор» и целый ряд других, которые начинают сейчас появляться на клубной сцене, говорят о том, что если мы хотим добиться повышения качества художественной продукции в клубе, надо выполнять те правильные решения, которые мы в свое время по этому вопросу принимали. Теперь о кадрах руководителей художественной работы в клубах. Я вспоминаю один из случаев, который имел место в практике клубной работы в иваново-вознесенской губернии. Однажды один из районных партийных комитетов нашей губернии решил узнать, что в клубе готовят к {280} годовщине Октябрьской революции. Когда он попробовал запросить один из солидных клубов, ему заявили — «это секрет». Почему секрет? Мы не скажем. Мы не хотим, чтобы кто-нибудь у нас перенял. Узнают, что мы ставим, и на другой день начнут тоже готовить. Такие тенденции зависят от состава руководителей. Я думаю, что на вопрос о подготовке руководительского состава надо обратить особенно серьезное внимание. Мы в этом году пытались впервые собрать руководителей клубных художественных кружков. Между прочим, эта полоса прокатилась по всему Советскому Союзу. Совершенно случайно произошло так, что на местах начали собирать этих работников. В результате этих совещаний выявилась очень безотрадная картина. Руководители совершенно не подготовлены, не квалифицированы, и мы не пытались более или менее серьезно руководить ими. Мы не сделали даже попытки до сих пор собрать их вместе для того, чтобы они могли обменяться мнениями, узнать, кто как работает, каким образом лучше работать и т. д.

О Живой газете, о Синей блузе. Тов. Евреинов приводил любопытную выдержку из Живой газеты, которая специально написана ко дню 8 марта. У меня нет под рукой материала, и я потому не в состоянии привести еще более ошеломляющих цитат из материалов, которые были приготовлены ко дню 8 марта.

Я думаю, что можно сказать, что в материалах Синей блузы и вслед за ней в материалах наших Живых газет кое-где появляется порнография. Порнография эта вытаскивается на сцену и смакуется. {281} Синяя блуза по существу осуждена нами целиком. Живая газета тоже превращается в Синюю блузу. Мы пробовали недавно провести конкурс Живых газет по союзу строительных рабочих в городе. На этом конкурсе было что угодно, но не было Живой газеты. Правда, в ряде мест Живая газета идет по правильному пути, и совершенно неправильно было бы делать вывод, что Живая газета отжила своз время. Живая газета не отжила еще. Надо лишь ударить по перегибу, который имеется, с тем, чтобы Живая газета, как одно из могущественнейших средств нашей агитации и клубно-художественной работы, стала действительно Живой газетой. А от Синей блузы клубную сцену надо окончательно избавить.

### Тов. КЕРЖЕНЦЕВ

Когда мне приходилось в начале революции писать о самодеятельном театре, как вы знаете, я делал на этой вопросе чрезвычайно большой упор. И думаю, что этот упор целиком исторически оправдан. Тогда нужно было обратить внимание на выявление максимальной театральной самодеятельности рабочего класса. На это надо было обратить сугубое внимание, особенно перед той угрозой нашествия актеров, которую клубная сцена, как вам докладчик говорил, переживала. Конечно, товарищи, было бы ошибкой, если бы те тактические и организационные предложения, которые я делал 10 лет тому назад, применять сейчас. Эти предложения я сейчас не защищаю, и никто их защищать не будет, потому что сейчас другая обстановка. Первый вопрос, над {282} которым мы должны подумать, — это вопрос о правильном взаимодействии, которое должно создаться между всеми видами театральной работы, между профтеатрами или АКами, более узко говоря, между самодеятельным театром рабочих и крестьян и между революционным, новым театром, который уже сейчас довольно крепок. В частности, касаясь клубной сцены, я думаю, что необходимо создать известного рода контакт между профтеатром и клубной сценой, чтобы действительно технический уровень клубов в области театральной техники значительно более подтянулся к техническому уровню профессионального театра. Контакт имеется и безусловно развивается между нашими революционными театрами и театрами самодеятельными, но, конечно, революционный театр все-таки технически слаб, в области идеологической он близко смыкается с клубной сценой. Возможна организация филиальных отделений МГСПС на окраинах. В области чисто театральной техники самодеятельному театру придется больше учиться у профтеатров, в том числе у академических. Наибольшие трудности, по-видимому, — в репертуаре. Мы стоим перед некоторой опасностью (поскольку вопрос о драматургии отдельно не будет обсуждаться, я хочу этого коснуться) такого порядка, что после известного успеха, который имели: «Любовь Яровая», «Шторм», «Ржавчина», «Гляди в оба» и т. д. и т. д., все наши драматурги подумают, что репертуар сцены клубного театра, революционного театра и т. д. должен охватывать преимущественно картины советской действительности или недавнего прошлого {283} и будут ставиться пьесы вроде «Шторма», «Любови Яровой» и т. д. Мы должны призадуматься над тем, почему «Генрих Наваррский» всюду имел такой успех. Причиной этого является то, что такие пьесы, как «Генрих Наваррский» театрально-драматургически бывают иногда довольно хорошо скроены, и поэтому с интересом смотрятся. Вторая причина кроется в том, что пьесы, вроде «Генриха Наваррского», показывают не то, что мы видим каждый день, другую эпоху, других людей и даже другие костюмы. Это есть костюмная пьеса. Надо учитывать, что всякий театр должен в своем репертуаре иметь такие пьесы, которые показывают не только нашу теперешнюю жизнь, но и другие эпохи, других людей, другие костюмы, грубо и резко говоря. Это обстоятельство надо учесть и нашим драматургам, и всем нашим театральным работникам, чтобы мы, отказавшись от агитки в грубом и вульгарном смысле слова, не пустились в такую же, но более усовершенствованную агитку, которая в конце концов крайне ограничила бы наш репертуар. Театральный репертуар должен быть более широк. Нельзя пополнять его только пьесами вроде «Шторма» или «Любови Яровой».

Тов. Луначарский в своих тезисах пишет, и я с ним целиком согласен, что театр должен давать время от времени пьесы, которые просто доставляют некоторое удовольствие зрителям. Почему бы, в самом деле, на наших клубных сценах или даже в академических театрах не давать пьесы без проблем, но которые оставляют веселые, бодрые впечатления, которые интересны {284} просто технически, которые заинтриговывают зрителя, дают блестящую развязку и которых, нужно сказать, было много в эпоху Гольдони? Такого рода театральные пьесы для зрителя очень интересны. Они должны быть безусловно включены в наш репертуар. Отказываться от них было бы большой ошибкой.

Живая газета и Синяя блуза переживают острый кризис, такого же порядка, как переживала и агитка. И Синяя блуза и Живая газета дошли до тупика. Если прочитать, что пишет последнее время Синяя блуза, то мы видим здесь какую-то жвачку, очень скучную с театральной точки зрения. Мы наблюдаем, как Синяя блуза и Живая газета переживают сами себя. Для политических обозрений нужна какая-то новая театральная форма.

Я согласен с тов. Евреиновым в том, что повышение качества клубной сцены должно идти через инструктаж и другими методами. Но, может быть, было бы полезнее весной каждого года, когда все профтеатры или, по крайней мере, большинство из них, закрываются, показывать свои постановки клубам Москвы, Ленинграда, Иваново-Вознесенска. Попытки такого рода уже были, но очень слабые. Они не привлекали широкого общественного внимания. Между тем, такие широкие постановки могли бы иметь большое стимулирующее значение. Я считаю очень полезными постановки больших пьес в клубах. Очень хорошо, когда на клубной сцене ставится «Шторм», ставятся классики, не только потому, что изучаются классики, но и потому, что классические пьесы учат правильному {285} языку и заставляют знакомиться с хорошими театральными формами и с хорошими выявлениями театральных типов. Мне кажется, что если клубная сцена не будет иногда ставить классиков, то она неизбежно будет падать, потому что современная драматургия не обладает таким языком, каким писали классики.

Из всей нашей печати, как будто бы, одна только газета «Правда» несколько лет тому назад (но не более трех) довольно внимательно начала относиться к тому, что делается в районных клубах. Я думаю, что в нашей резолюции нужно было бы указать, что необходимо обратить сугубое внимание нашей печати вообще и центральной, в частности, на работу клубных сцен. Нужно, чтобы театральные рецензенты посвящали свое внимание не только профтеатрам, но и рабочим постановкам, которые становятся все более и более интересными.

### Тов. БРИГАДИРОВ

В работе нашей клубной сцены по всему Союзу существует одна болезнь. Это — загрузка всякого рода кампаниями. Кампания первого мая, 8 марта, на Урале — в день освобождения Урала, страховая кампания, кампания перевыборов советов и т. д. Мимо всех этих кампаний клубу никоим образом пройти нельзя. Наиболее четко эти кампании отражаются, конечно, на клубной сцене. Соответствующие пьесы приходится выбирать из репертуара, который можно приспособить к клубной сцене. Тов. Евреинов демонстрировал те агитки, которые сейчас ставятся на клубных сценах. Демонстрацию тов. Евреинова {286} можно было бы продолжить, приведя еще более яркие примеры неудачных агиток. Но все это только доказывает, до какой остроты доходит необходимость изыскания пьес для клубной сцены, отвечающих требованиям, предъявляемым советской рабочей общественностью. Как бы ни доказывали, что опера «Русалка» очень хороша и что полезно ее показывать (против этого я не собираюсь спорить), но я думаю, что если бы «Русалку» поставить в день десятилетия Октябрьской революции, то это было бы не совсем то, что нужно. Необходимо принять какие-то меры в отношении репертуарного голода, В тезисах кое-что имеется по этому поводу. Процесс создания пьес для клубных постановок должен быть ускорен. Товарищ Евреинов в своих тезисах предлагает целый ряд мер в этом отношении, но проведение их займет длительное время, и агитка будет это время еще существовать на сцене. Творчество отдельных профсоюзов, как омского и иваново-вознесенского, будет, конечно, продолжаться и дальше, поскольку на местах ощущается острая нужда в этих постановках. Качество руководителей наших драмкружков продолжает оставаться весьма и весьма низким. Та армия артистов-руководителей, которая пришла к нам в годы военного коммунизма, в значительной мере рассосалась; лучшая часть их вернулась на профессиональную сцену, а худшая часть осталась и не дает дороги дальнейшему развитию драмкружков в смысла овладения театральной техникой. У нас растет новый тип руководителей-кружковцев, но они сами еще нуждаются в поднятии {287} своей квалификации, что в провинции, на местах нам сделать не под силу. Мы ставим задачу создания курсов областного масштаба по переподготовке руководителей клубных сцен. Ее должен был бы выполнить ВЦСПС, располагая нужным количеством необходимых квалифицированных сил. Эта задача важная и спешная, и ей нужно уделить надлежащее внимание.

У нас существуют довольно крупные рабочие районы, где никакого профессионального театра нет. Армия безработных актеров, обладающая небольшой квалификацией, которая имеется в крупных городах, и особенно в Москве, не находя работы в центре, устремляется в провинцию, в эти районы, вроде Надеждинска. Наши кружки не могут противопоставить им более художественных вещей. Эти халтурщики ставят на сцене вещи не только идеологически невыдержанные, но просто вредные для нас. Мы на местах таких вещей не разрешили бы. Эта безработная армия предусмотрительно запасается разрешением на постановку от ЦК Рабис и от политпросвета и поэтому, когда мы на местах ведем борьбу за какую-нибудь вещь, нам говорят, что мы не признаем авторитета центральных органов. На это нашим центрам нужно обратить внимание и не заполнять провинции халтурой.

### Тов. ДИАМЕНТ

Для характеристики роли клубных сцен можно привести некоторые цифры. Вот цифры за январь 1927 г. У нас было 4 449 обслуживаний различными видами художественной работы, причем {288} присутствовало 1 миллион 594 тысячи рабочих. Сюда частично входит и кино. Кино-спектаклей по 230 клубам было 823. На них присутствовало 9 879 чел. Эта емкость больше наших театров. Если мы посмотрим на нагрузку наших кружков, то увидим такие явления, как, например, выступление глумовского кружка в течение одного месяца 64 раза. Я бы хотел знать, какой театр может столько раз выступать. При таком положении наши кружки не могут быть особенно художественными. На наши кружки из-за этого смотрят, как на кружки, которые должны обслуживать кампании. Если мы хотим добиться улучшения их продукции, то необходимо кружки разгрузить от кампаний. Надо найти для них и более доброкачественный материал.

Клубы не могут ставить больших пьес, потому что постановки проводятся спешным порядком. На это также нужно обратить внимание.

Мы не можем оправдать в клубах постановки «Потонувшего колокола». Это пьеса мистическая, и в наших клубах она не должна ставиться (С места: А почему разогнали «Русалку»?). Я не знаю, кто разогнал «Русалку», Вокруг нее был лишь спор. Я принимаю участие в художественно-политическом совете театра МГСПС. Если этот театр является левым, тогда я и себя считаю левым, ибо жизнь показала, что пьесы этого театра являются наиболее приемлемыми с политической точки зрения. «Шторм», «Цемент», «1881 год» — это репертуар не академических театров, а театра МГСПС. В связи с этим надо поставить и вопрос {289} о мостике между театрами и клубной сценой. Мы должны спросить себя, какой мостик лучше — между МХАТ II и пролетарский клубным театром, или между МГСПС и пролетарским клубным театром. Я думаю, что этот последний мостик уже имеется. Я не отрицаю необходимости классических постановок и важности постановки «Русалки». Но, ведь, нельзя думать, что наши кружководы, которые воспитаны зачастую на халтуре, могут подготовиться и сегодня же подойти к высокохудожественным большим постановкам. Нужно также иметь ввиду и то, что рабочему и коммунисту легче изобразить рабочий быт, нежели какого-нибудь представителя царской аристократии или буржуазии. Особенно важно, когда мы говорим о мостике между театром и клубной сценой, иметь ввиду наш революционный театр. Я думаю, что в этом нет левого ребячества. Это диктует нам практика.

Наряду с самодеятельными кружками клубную сцену обслуживает Посредрабис, правда, в сто раз хуже, чем самодеятельные кружки. Необходимо, чтобы академические театры непосредственно пошли в рабочие клубы. В репертуар революционных и академических театров должны быть включены специальные пьесы для клубной сцены. Они в их плановой работе должны быть, а не являться халтурой, как это было до сих пор. Точно также, когда разрабатывается художественно-производственный план в губернии, в нем должно занять определенное место и обслуживание клубной сцены. Необходимо добиваться того, чтобы постановки {290} профтеатров стали достоянием клубной сцены. Они создаются во имя обслуживания рабочих, а рабочие из района в центр не идут. Необходимо подчеркнуть важность и значение клубной сцены и, когда мы говорим об общей политике, необходимо делать эту увязку между клубной сценой и нашим революционным театром, и таким образом заставить остальные театры к этому прислушиваться и это делать. Вот, товарищи, что я считаю для нас в настоящий момент важным.

Необходимо подчеркнуть, что печать, и особенно наша квалифицированная критика, еще не заглядывает в клуб. Преимущественно в прессе о клубном театре — репортерские заметки. Настоящей же критической оценки клубных постановок с точки зрения художественной и идеологической мы не имеем.

### Тов. ХРИСТОВЫЙ

На что сейчас нужно обратить особенное внимание? Для того, чтобы была возможность поднять работу клубных театров, необходимо поставить вопрос о переподготовке или подготовке руководителей художественно-театральных кружков. Вопрос этот очень серьезный. На Украине он серьезен еще тем, что многие работники старого украинского театра, которые сейчас по своей квалификации в профессиональный театр не могут идти, находят себе работу в клубных кружках. Клубные кружки сейчас с большой охотой принимают именно таких работников, а не кончающих наши художественные школы. Перед нами встала задача — повести кампанию {291} за внедрение молодых подготовленных нами работников в качестве руководителей в театральные кружки. Повышение квалификации руководителей театральных кружков должно идти двумя путями. Во-первых, путей посылки студентов, окончивших наши художественные вузы, на работу в клуб, во-вторых, путем переподготовки таких работников клубных кружков, которые показали себя талантливыми. Большое значение для работы клубных кружков имеют, так называемые, передвижные самодеятельные театры. На Украине существуют такие театры, — театр «Веселый Пролетар», театр «Теробмол», театр Пролеткульта, который работает в клубных районах в Харькове, Эти театры сейчас связываются с профессиональными театрами. Театр Пролеткульта и «Веселый Пролетар» сейчас связываются с театром «Березиль», с режиссером Курбасом, который берет под свое руководство эти театры и дает туда свою молодую режиссуру. При театре «Березиль» организована т. н. режиссерская лаборатория. Молодой режиссер этой лаборатории будет руководить самодеятельным театром. Такими путями достижения профессиональных театров будут передаваться на клубную сцену. Основное задание — повысить художественную работу театральных кружков. Тот репертуар, который давался нами, не удовлетворяет клубных работников и рабочую массу. Сейчас нужно давать художественную пьесу, нужно повысить художественную работу кружков. Для того, чтобы стимулировать создание репертуара для наших клубных театров, необходимо вызвать {292} заинтересованность в этом наших молодых драматургов.

### Тов. ОРШАНСКИЙ

На Урале приблизительно половина промышленных рабочих живет в пунктах, где профессиональных театров совершенно нет. В крупных городах, где профессиональный театр есть, в силу целого ряда условий, например, вследствие территориального расположения этих театров вдали от рабочих окраин, отсутствия передвижных средств в пределах города, в очень значительной степени ограничивается посещение профессиональных театров большими массами рабочих. В этих условиях большая роль в деле обслуживания членов профсоюзов и рабочих масс в особенности выпадает на долго клубной сцены, клубного театра. Между тем в клубком театре далеко еще неблагополучно до сих пор. На Урале мы имеем очень большое недовольство клубным театром по двум направлениям: с одной стороны недовольство, так называемыми, малыми формами, как их здесь именуют. Эти малые формы, особенно Синяя блуза, начинают приедаться. Они достаточно еще развиты, особенно в клубах непосредственно в рабочих районах. Они приедаются и по форме и, главным образом, вследствие запаздывания в отражении актуальных тем, даже политических. Синяя блуза и другие живо-газетные формы несвоевременно откликаются на злободневные местные вопросы. Они не организуют в этом направлении своей работы. Точно также не организуют массы вокруг этих местных актуальных вопросов. {293} Мы имеем с другой стороны ряд заявлений и писем рабочих насчет похабщины, которая процветает в некоторых рабочих клубах, насчет вечеров рассказывания анекдотов достаточно сальных и порнографических. Мы имеем, таким образом, еще очень много отрицательных явлений на клубной сцене, являющихся результатом недостаточного контроля как низовых профсоюзных, так и партийных организаций.

Не удовлетворяют формы агитки. Но не удовлетворяют и постановки больших пьес. Рабочий зритель требует этих больших пьес. Зритель предъявляет к клубной сцене требование, чтобы пьеса была сюжетна, занимательна. Но с такими постановками наши кружки не справляются. И материальные условия оформления, и руководство, и инструктирование кружков — все это находится, вероятно, за очень маленьким исключением, в таком состоянии, которое не обеспечивает еще сколько-нибудь серьезной постановки этого дела. Совершенно своевременно поставлена задача достижения большего взаимодействия между самодеятельными театрами и профессиональными. В уральских условиях я бы его не назвал самодеятельным театром. Мне кажется, что под самодеятельным нужно понимать такой театр, который все-таки что-то создает. Наши же клубные, любительские драмкружковские постановки, по-моему, ничего не создают. Это взаимодействие должно быть установлено как в форме систематического инструктирования и помощи своими силами, так и в смысле показа, экскурсий профессионального театра в рабочие клубы, которые {294} надо практиковать более часто, чем до сих пор.

На Урале были попытки создания передвижных театров (театр Уралпрофсовета). Это был, по преимуществу, театр агитки. Театр оказался скучным, негодным, невыдержанным. Потребовалось некоторое вмешательство, чтобы театр перестал существовать. Хотя он и сам, вероятно, перестал бы через короткое время существовать, потому что его рабочие перестали бы посещать. Надо попытаться создать передвижные театры, все же более близкие к профтеатру, которые дали бы в рабочей клубе занимательные для рабочего зрителя постановки. Разумеется, к ним надо предъявить требования идеологической выдержанности репертуара, которые осуществимы в наших условиях.

Если в «Правде» и вообще в центральной печати последние годы отдел театральной жизни освещает работу не только профтеатра, но и отмечает наиболее интересные постановки клубного самодеятельного театра, то провинциальная печать, в частности, уральская печать до сих пор ни одного слова по вопросам самодеятельного театра не сказала. Очевидно, работу печати в этом отношении нужно будет изменить.

### Тов. ПЛЕТНЕВ

Что мы имеем в области самодеятельной работы клубного театра? Через целый ряд дебрей с очень большим трудом можно вывести на поверхность нашей действительности определенную систему, которая создалась сама собой: клубный драмкружок, передвижной рабочий театр, рабочий {295} театр-стационар. Это все — и драмкружки, и передвижные рабочие театры, и рабочий театр-стационар — я называю рабочим самодеятельным театром. Каков обычно состав кружков? В большинстве — рабочие, частью служащие, частью крестьяне. Это, конечно, театр пролетарский. Что эти театры сейчас из себя представляют? Зачастую — халтуру в силу того, что только сейчас начинают раздаваться серьезные голоса о том, что нужно на это дело обратить серьезное внимание. Они обращались в халтуру в силу совершенно неверной политики местных организаций. Им говорили — давай в три дня постановку. Можно очень иного сделать при помощи инструмента, который сейчас создается — при помощи чрезвычайно интересной и крепкой сети передвижных рабочих театров. Надо усилить систематическую работу по ее созданию. Но я здесь вижу опасности, кроющиеся в возможности пагубного распыления сил, в результате которого мы не получим тех результатов, которые мы хотели бы иметь. Если бы мы сосредоточили наше внимание на отдельных крупных кружках, на хороших коллективах, передвижках, на хороших рабочих театральных стационарах, используя для них силы, которых, как известно, чрезвычайно немного, мы получили бы на местах достаточно плотную и широкую сеть показательных кружков, показательных передвижных театров и показательных стационарных рабочих театров. К этому нас принуждает огромный недостаток руководящих квалифицированных сил. Только если мы возьмем такую линию, мы действительно дадим участникам кружков возможность {296} получить более высокую квалификацию. Через передвижную мастерскую он сможет перейти на следующую ступень — в рабочий театр.

Я считаю, что к вопросу о курсах, продолжительностью в 1 и 2 месяца, нужно подходить более серьезно.

Школа для актера должна быть при самом театре в процессе производства. Это будет самая лучшая школа. Создать режиссера можно не менее как в два года, да и то это трудно. Школа для режиссера должна быть при практических аппаратах, и там должны вырастать наши творческие руководящие силы. Нас упрекают в том, что мы не хотим учиться. На это мы мажем ответить, что мы создали рабочий театр, который сейчас получил одобрение. А ведь для этого нужно было учиться.

Теперь относительно репертуара. Я думаю, что еще рано плевать на агитку. На нее все сейчас набросились, и это может иметь плохой резонанс. Что такое «Любовь Яровая», или в нашем театре Пролеткульта «На переломе», как не агитка? Почему же они воспринимаются не как агитки? Потому что они представляют крупное художественное произведение. Я считаю, что очень многое из репертуара загублено только потому, что не обращалось внимания на него с художественной стороны. Нужен ли нам классический репертуар? Говорят, что нужен. Если мы будем давать классический репертуар при плохих силах нашей клубной сцены, то лучше, пожалуй, его не давать. Затем, как использовывать классиков? Не всех же классиков нам нужно брать. Не весь же Шекспир нам нужен, {297} а что-то из его произведений, созвучное нашей эпохе.

О формальной стороне вопроса. Тов. Евреинов говорил, что мы против сценического искусства и т. д. Он упоминал и о производственном искусстве. Я думаю, что мы не даем преимущества ни одному направлению. Левые тоже много дали для правых. Взять хотя бы принципы конструктивизма. Они многое дали для наших профессиональных театров. Конструктивизм нашел свое отражение и в Малом театре, хотя в скобках скажу, что там он обвешан гирляндочками. Конструктивизм сыграл революционизирующую роль в области театра. Неправы те товарищи, которые говорят, что конструктивизм это только направление. Конструктивизм — это определенный плодотворный метод.

При обсуждении вопроса о построении самодеятельного театра мы неизбежно столкнемся и с вопросом о системе актерской игры. Приглашать руководителей без предварительной идеологической и иной проверки никоим образом нельзя. (Голоса с мест: правильно.) Относиться к этому вопросу нужно в высшей степени осторожно. Этот вопрос очень серьезный и должен быть серьезно поставлен.

Неправильно говорить, что мы противопоставляем себя профтеатру. Мы использовываем режиссерские силы профтеатров, мы берем оттуда определенные формы работы, определенные элементы. Но если нам скажут, чтобы мы использовывали старые театры, то на это я отвечу, что необходима оговорка — при условии {298} внимательного критического отбора. Не все элементы профтеатра мы используем. Мы возьмем только ценные, только те, которые принесут нам пользу в наших постановках.

### Тов. ВАНЕЕВА

Если имеются недостатки в театрально-клубной работе в Москве и Ленинграде, то можно себе представить, какие уродливые формы она принимает у нас на местах. Два года тому назад было некоторое оживление. Определенным успехом пользовалась Живая газета. Казалось, найдена форма, которая может быть приемлема для небольшой клубной сцены. Этот успех не был закреплен. За последний год рабочие определенно отказываются смотреть Живую газету и синеблузников. Появились попытки перейти к большой пьесе. Нужно сказать, что репертуар для клубного театра есть. Но дело в том, что провинциальная работа поставлена в такие условия, что ничего сделать нельзя. Клубная постановка обычно бесплатная. В Нижнем же, в большинстве случаев, ставятся в клубах платные постановки и, как это ни странно, но как раз вопрос кассы в клубной работе играет большое значение. Этим объясняется и то, что в репертуар вводится невероятная дребедень. Она ставится лишь для того, чтобы иметь деньги. Особенно эта уродливость проявляется в уездной клубной работе. Поэтому организовать передвижные труппы нельзя. В Нижнем имеется один театр, одна труппа, которая выезжает в такой большой район, как Сормовский. Но дело в том, что в клубах такая маленькая площадка, что ставить массовую {299} сцену нельзя, и поэтому приходится ставить агитки. Надо отметить полное отсутствие руководов. Все попытки получить их из центра оканчиваются ничем. Мы в прошлом году после больших усилий получили руководя из Ленинграда, но при ближайшем ознакомлении с ним нам пришлось от него отказаться. При всех попытках не удается получить руководов из Москвы. Вопрос о руководах нужно поставить самым серьезным образом. Пока не будет квалифицированных руководов, не будет работы в клубах.

### Тов. СЛАВИНСКИЙ

Докладом были поставлены два основных вопроса: об обслуживании рабочего зрителя и о воспитании кадра в рабочих кружках. В отношении обслуживания рабочего зрителя, кроме целого ряда мероприятий, вытекающих из данного доклада, придется еще говорить по отдельному организационному докладу, в частности о групповом посещении и политике цен, имеющих непосредственное к этому вопросу отношение. Выезды театра на места нужны. Нужны и показательные театры. В этом отношении академические и революционные театры имеют громадное значение. Нужно сказать, что мы до сих пор имеем положение, которое характерно для старого времени — театры в одном центре. Сейчас стоит задача в течение ближайшего пятилетия добиться того, чтобы крупные рабочие центры имели основные показательные театры. В Москве, например, — чтобы были не только центральные, но и театры московского района. Я присоединяюсь к мнению тов. Евреинова о {300} необходимости всяческой помощи кружководам. В этом отношении есть известный навык, особенно по Москве. Вехи и пути этого уже намечены. Необходимо выдвинуть и вопрос о художественных школах. Надо кружководов посылать в то или иное учебное заведение. Это первоочередная задача. Переподготовка специалистов, которая сейчас проводится, не должна длиться два месяца. Эта работа должна быть более систематично и широко поставлена. У нас большой кадр безработных, который равняется почти 20000, среди которого есть много таких, которые могут быть использованы в клубной работе. Некоторая помощь может оказываться путем совещаний театральных специалистов и клубных работников.

### Тов. ЭДЕЛЬСОН

В каком положении находится наша клубная сцена? Тов. Диамент приводил некоторые цифры, дополняющие доклад тов. Евреинова. Каковы цифры того же порядка по Ленинграду? Клубные театры пропускают в месяц свыше 1 миллиона зрителей, в то же время за сезон стационарные профессиональные театры пропустили по льготным билетам 700 000 ч. Как видим, роль клубного театра очень велика уже количественно. Если мы не сможем ему обеспечить высокого качества художественной работы, то очутимся перед таким положением, когда рабочие вообще не смогут увидеть художественной работы.

О репертуаре. Мы провели анкеты в 25 клубах и получили по ним следующие данные. Из 280 проведенных ими постановок 180 представляли пьесы, Когда {301} мы проверили их, то оказалось, что на 25 % это пьесы запрещенные, вроде «Жена в двух видах», «Семья преступника» и т. д. Я думаю, что Реперткому нужно внимательно посмотреть в эту сторону. Ему необходимо подумать об этом участке работы. Тут придется применять, пожалуй, и меры административного воздействия — запрещать. (Голос с места: это будет бюрократизм). Можно, чтобы его не было. Мы с административными органами договорились таким образом, что в каждом клубе выделяется товарищ, отвечающий за репертуар. Вопрос о контроле над репертуаром клубов надо поставить.

В наш клубный репертуар начинают попадать большие пьесы, которые не под силу клубу, и благодаря этому они художественно проваливаются. Таковы «Ревизор», «Вильгельм Телль», «Декабристы». Здесь мы имеем предостережение о том, что к постановке больших пьес нужно относиться осторожно.

Что касается Живых газет, то в результате большого конкурса, проведенного в Ленинграде, выяснилась необходимость их театрализации, чтобы сделать их более привлекательным зрелищем. Иначе быт, реальную правду жизни мы не сможем отразить. Речь идет не о голой агитке, которую мы все отрицаем. Речь идет о том, что нам придется иметь дело с живогазетной формой, ибо другой подобной формы мы и не знаем. Нужно стремиться к тому, чтобы, вместо голой агитки, которая построена на двух часовом разговоре, в Живой газете давалось более театрализованное зрелище. Конкурс Живых газет, проведенный в Ленинграде {302} в марте месяце этого года, показал, что огромное количество газет, которые мы просмотрели, стоит на здоровом пути. Они способны волновать рабочую аудиторию местными темами. Они добились этого благодаря большей театрализации своего показа. Плою обстоит дело с репертуаром. Для наглядности — пример. В одном из рабочих клубов в Ленинграде, в Василеостровском районе, в Живой газете происходит диспут между комсомольцем и лектором. Лектор говорит (речь шла о чубаровщине); «Изнасиловать девчонку — эко диво. Это может всякий шкет, а попробуй старушонку в 60, примерно, лет». Это местный репертуар, который появляется на клубных сценах. Необходимо вопрос об оздоровлении репертуара поставить во всей широте.

Что касается кружководов, то, вообще говоря, это большей частью больная публика. В одном кружке ми нашли даже такую теорию, что кружок — это не кружок, а «хоровой индивидуум». Что такое «хоровой индивидуум», так мы и не могли понять. Теории, о которых говорил тов. Евреинов — об едином художественном кружке, химическом соединении и прочем — еще в прошлом году развивались и были решительным образом отвергнуты. Сейчас мы работаем на том принципе и на той основе, которые приняты профсоюзами. Что касается классического репертуара, то отказываться от него нельзя. Если всерьез говорить относительно использования наследия, то путь овладения этим наследством идет по линии групп, которые чувствуют себя достаточно сильными. В Ленинграде, {303} например, кроме «Русалки», ставят «Алеко», отрывки из «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», «Руслана и Людмилы», и ставят неплохо, потому что участники знают, что будут подвергаться серьезной критике. Это здоровая тенденция рабочего класса, который встал на практический путь овладения культурным наследием, и заранее ставить ему рогатки было бы неверно.

## **{****304}** Заключительное слово Н. Н. Евреинова

Я должен ответить только двум ораторам: тов. Плетневу и Диаменту. Остальным мне отвечать нечего.

Тов. Плетнев своим выступлением опять подтвердил то, что для него социалистический театр это только рабочий театр. Эта постановка вопроса неправильна и неверна. Что такое — социалистический театр? Это театр, который способствует нашему социалистическому строительству. Если мы подойдем с этой точки зрения и к профессиональному театру и к клубной сцене, то я должен сказать, что пока они еще не являются социалистическим театром в полном смысле слова. И там и здесь мы имеем халтуру, и там и здесь мы имеем иногда мелкобуржуазное влияние. Но и профессиональный и клубный театры нашими стараниями и усилиями понемногу превращаются в театр социалистический, способствующий нашему социалистическому строительству, способствующий воспитанию рабочих и крестьянских масс. Вредность идей тов. Плетнева и заключается в том, что он противопоставляет клубную сцену театру, который построил Пролеткульт, и который думает построить Пролеткульт в рабочих районах, {305} как рабочий театр — всем остальным театрам, по его концепции, нерабочим. Такая постановка вопроса есть отрыжка богдановщины. (Плетнев: ничего подобного.) Когда. Плетнев здесь отрекается от Богданова, мы приветствуем его. Но необходимо в этом вопросе отрешиться до конца от богдановщины. Суть богдановщины заключается в том утверждении, что мы построим новую пролетарскую культуру силами только рабочих. Некоторые отрыжечки этого имеются у тов. Плетнева. До тех пор, пока тов. Плетнев до конца от этой точки зрения не отрешится, мы вынуждены будем утверждать, что какие-то остатки богдановщины в его позиции есть.

Тов. Диамент заявил, что он не против АКов. Но в то же время по отношению к профессиональному театру тон. Диамент заявил, что прежде всего мостик к клубному театру надо провести от театра МГСПС. И тов. Диамент, и тов. Плетнев не отрицают необходимости использования классиков с известным отбором, критикой и т. д. Конечно, мы не можем подходить к ним без отбора и критики.

Кое‑что надо оставить, кое-что нельзя оставить из классиков. Кое‑что было бы полезно ставить, а кое-что было бы и вредно ставить. Но вся штука в том, кто будет отбирать и какая будет критика. Если производить отбор с тенденциозной точки зрения левого фронта в искусстве, то такой отбор будет неправилен. Если взять постановку «Русалки», то на этом примере можно видеть, как иногда делается отбор. Тов. Диамент заявил — я не против «Русалки», а в своем журнале, {306} издаваемом МГСПС, по поводу «Русалки» публикуется анкета под соответствующим подзаголовком, и печатаются лишь отрицательные отзывы. Когда в одном журнале собраны все ответы против «Русалки» и ничего за, то я должен заявить, что это не случайно. Тов. Диамент и тов. Плетнев говорят на словах, что мы за использование классиков. А когда речь идет о практических вопросах, о том, чтобы поставить «Русалку» — они против. Если в своих практических тезисах они ошибаются, и вместо того, чтобы сказать: «мы должны бороться с мелко буржуазными пьесами», — говорят — «с отвлеченными художественными пьесами», то это не случайно. Это есть отражение той болезни левизны, которая проявляется у нас в театральном искусстве. По вопросу о клубной сцене мы должны линию выровнить и сказать: мы не должны отказываться от старых пьес, должны использовать их, критически подходя к ним, однако, не с точки зрения утилитарного искусства, теории, которая ничего общего с большевизмом не имеет, а с точки зрения действительного использования тех ценностей, которые нам оставлены в наследство.

# **{****307}** В. Н. Мещеряков Строительство деревенского театра

{309} Я начинаю свой доклад с оговорки, чтобы не подвергнуться тем упрекам, которые были брошены по адресу первых двух докладчиков, что доклады, дескать, ориентируются, главным образом, на РСФСР. В письменном докладе ГПП, розданном всем вам, прямо сказано, что вообще об этом деле ни ЦСУ, ни Наркомпрос достаточных цифр не имеют. Тем более нам было трудно собирать этот материал от нацментерриторий. В какой степени наши выводы по РСФСР могут быть распространены на самостоятельные республики и на автономные республики, это уже решать приходится не нам.

Вторая оговорка: в некоторой надежде, что материалы моего доклада прочитаны вами, я прошу разрешить мне не повторять еще раз того, что там уже было написано. Я остановлюсь поэтому только на некоторых цифрах доклада и только для описания всего размаха дела: мы имеем от 16 – 20 тысяч деревенских драмкружков. По самым скромным расчетам они охватывают от 200 до 250 тысяч любителей-«актеров», членов драмкружков. Кружки эти имеют миллионный бюджет (считая, что 50 рублей в год приходится {310} на каждый кружок). Я еще раз повторяю, что это только минимальный расчет. И, наконец, последняя цифра: 20 – 25 миллионов зрителей обслуживаются нашими драмкружками. Этот громадный размах показывает, прежде всего, что к вопросу о деревенских театрах нужно было бы подойти раньше и присмотреться к нему серьезнее. Тем не менее до сих пор основное, что мы инеем в отношении деревенских театров, это абсолютное невнимание к ним; я бы даже сказал больше: тут уж хуже, чем невнимание. Мало ли к какой области мы еще проявляем мало внимания; но здесь в области деревенского театра, все, так сказать, абсолютно пренебрежительно проходят мимо.

Вот перед вами диаграммы. При ста тринадцати избах-читальнях имелось политических кружков только в 13 % из них, почти столько же (10 %) имеют газетные кружки, но зато на драмкружки падает 74 %.

В трех четвертях изб-читален есть эти кружки. Какую же роль эти драмкружки занимают сейчас? Есть некоторое расхождение в вопросе о том, много ли в деревне чисто-любительского понимания деревенского театра, т. е. много ли там людей, которые играют исключительно для себя, которым важен только самый процесс игры для самих себя. Некоторые товарищи в данном случае говорят, что «чистого любительства» очень мало и что 90 % людей, участвующих в драмкружках, уже сознают культурную свою роль. Пусть будет так. Не это важно. Нам важно здесь — при политическом учете данного явления — установить, {311} что как бы ни смотрел на себя отдельный кружковец или весь кружок, но его культурное воздействие на деревню совершенно бесспорно. Хочет он или не хочет, сознает он или не сознает, но во всяком случае вся эта масса в 250 тысяч «актеров»-любителей воздействует на деревню в определенном отношении.

Наши данные настойчиво подтверждают, что это влияние не осуществляется случайно, бесконтрольно и стихийно. На недавнем большом съезде избачей (до 250 чел.) и на совещании, которое устраивал ГПП с комсомольцами, данные отчетливо показывают, под чьим руководством происходит все это: под руководством избы-читальни. Нельзя, конечно, говорить, что это руководство уже вполне удовлетворительно, но во всяком случае влияние драмкружков на деревню не идет стихийно, оно нами охватывается, оно проходит по указаниям нашим. Вы имеете теперь на данном совещании интересный материал, целиком подтверждающий эту нашу точку зрения. Материал этот дали товарищи из Иваново-Вознесенска, и он роздан вам всем в числе напечатанного материала. Тут сказано уже более резко об общественно-культурной роли наших кружков. Еще хуже поставлено дело в деревне: туда мы ничего не дали, но плохо не то, что мы ничего туда не дали, плохо то, что мы об этом и вопроса не ставим, а между тем в деревне творчество развертывается широко и глубоко. Можно сказать, что крестьянин боевое культурное крещение получает, когда идет в избу-читальню, когда там идет кино или ставит пьесу драмкружок; а побывав там один‑два‑три {312} раза, он притягивается к этой культурной работе. Не случайно поэтому, — продолжает иваново-вознесенский губном — что крестьяне развертывают громадную деятельность в области театра, что нет такой избы-читальни, где бы не ставились спектакли, не было бы драмкружка.

Это все сказано очень правильно, наблюдения очень удачны. Громадное количество спектаклей ставится по заданиям: обслужить такую-то кампанию, причем это предписывается в порядке обязательном, обычно — срочно, и поэтому часто приходится спектакль ставить наспех. Тов. Евреинов и другие, выступавшие по его докладу, жалуются, что городские драмкружки загружены, перегружены, что их дергают, что с них требуют — «дай спектакль в три дня». В деревне у нас этого пока еще нет, но может стать завтра. И эта опасность вырастает.

У нас выращивается актив, причем это выращивание идет тяжелым путем. Я приведу некоторые строчки, и пусть они не покажутся вам смешными: «мужья колотят своих жен за участие в спектаклях, женщины ревнуют мужчин за то же участие в спектакле, но в результате все-таки колотят жен». Смотрите, как спектакли затягивают людей, и эти люди, вероятно, в ущерб чему-то своему домашнему, и рискуя косами, боками, домашними сценами, идут все-таки на неприятности: тянет. Это означает, что драмкружки и спектакли глубоко врезались в быт.

Вот еще одна строка: «женщины (в “День работниц”) побросали все свои домашние дела и ушли на {313} спектакль, за что и были опять побиты». Так происходит, как видите, везде и всюду.

Эта сторона дела имеет культурно-политическое значение и тут приходится подчеркивать отсутствие нужной серьезности к данному делу. Я не говорю только внимание: тут серьезности нет. Относятся обычно так: это‑де пустое. Налицо, таким образом, явное непонимание политического факта охвата населения, выращивания актива путем досуга и развлечения. Необходимо отметить в резолюции крупный пробел в работе над культурным просвещением деревни. К вниманию можно принудить: ведь мы — партия, мы можем сказать и заставить понять, что это серьезная вещь, что работать над деревенским театром это не только напрасно время занимать.

У нас есть минимум 200 – 300‑тысячная масса, и ока двигается, растет, непрерывно растет. Но это — одна часть дела. Столь же важно воздействие на массы, и поэтому надо остановиться на том стыке, на том пункте, где актив прикасается к крестьянству — я говорю о репертуаре. Здесь получилась у нас интересная вещь. За первые годы революции, до 1924 года, ежегодно создавалась, примерно, пара пьес. Это — по нашим сведениям. Правда, может быть, мы не все учли, ну пусть будет не пара, а две пары. Один 24 год дал 106 пьес в адрес деревни. Последующие годы дали по сотне пьес. С 1924 года поднялся скошенный нэпом кадр драмкружков, несколько поднялась активность этих кружков, что и выявилось в запросе: «дай пьесу». Всего у нас есть около 400 пьес, которые {314} составлены в адрес деревни, да к ним еще надо прибавить большое количество пьес старых. Что же это за старые пьесы? Я видел, что в некоторых местах играют пьесы — приложения к «Нива» за 1885 год! Эти приложения еще живы. Очевидно, во время разгрома помещичьих имений их вытащили, нашлись какие-то люди, которые их приберегли и пускают в ход поневоле.

Из 400 пьес, выпущенных разными издательствами, имеются 85 % агиток, бытовых — 10 %, и смешанных, где есть оба элемента, только 5 %. Вот, что мы дали в этом направлении, и вот в каком направлении работала мысль редактора и автора. О качестве, конечно, говорить можно с оговоркой. Вы знаете, как иногда два рядом стоящие товарища имеют разную оценку пьесы; значит, известный субъективизм есть и здесь. Мы пытались одинаковым методом подходить к оценке пьес; и вышло, что малохудожественных пьес 70 %, посредственных 20 %, а таких, которых мы должны назвать удовлетворительными (вынужденно), всего на всего 10 %. Вот один пример, что бывает в пьесах. 40 % пьес обладает 20 человеками действующих лиц. Ну, конечно, эту пьесу мы считаем негодной; она не под силу деревне. В некоторых же пьесах еще прибавлена «толпа». Этот один признак достаточен для того, чтобы пьесу истолковывать, как негодную, потому что ее некому играть в деревне.

Второе — язык. Мы постоянно встречаем — либо чисто городской язык, либо длинные тяжелые фразы с вывертами, язык, непонятный деревне, хотя, может быть, {315} внешне построенный правильно. Это совершенно не тот язык, который хочет, который понимает, который имеет деревня. И с горя деревня начинает сама писать пьесы. Бесчисленное множество этих пьес пишется на местах и тут же ставятся. «Беднота» устраивает конкурс — 4000 пьес были туда присланы. Ну, конечно, всю такую махину проработать вряд ли могла «Беднота» или кто другой. Но часть ее обработали. Выводы: они, эти пьесы, всегда злободневны. Но они, конечно, совершенно не годны художественно. Они интересны, как прорывающийся снизу могучий родник творчества, потому что есть голод на пьесы. Почему нет пьес? Прежде всего — из-за незнания деревни. Позвольте мне обратить ваше внимание на чрезвычайно яркий пример, когда здесь в центре достаточно деревню не знают. Например, в имеющейся у нас резолюции «Общества старых большевиков» написано: «в деревенском репертуаре должен быть отражен, если не исключительно, то и не на последнем месте, быт современной деревни». Вот вам яркий образчик того, как мы не знаем деревни. Ведь деревня не хочет свой собственный быт смотреть! Ты нам покажи город, кричат крестьяне, покажи, чего мы не видели. Это не значит, что сколько-нибудь художественные вещи из своего быта деревня не станет смотреть; но давать такую директиву и линию: по преимуществу пиши пьесу из деревенского быта, — это никуда не годится. Я повторяю: незнание деревни, невнимание и отсутствие интереса и, наконец, то, что имеет отношение к предлагаемой нами резолюции, это вопрос о незаинтересованности {316} автора — ведь с деревенского театра пока еще ничего не берется для автора, никаких авторских отчислений, а для автора это имеет громадное значение. Мы пытались ставить учет зрительских и «актерских» интересов. Чрезвычайно важные иногда получаются выводы.

Вот, например, из письма: «крестьянские девушки в кружках не хотят играть ролей беременных женщин и женщин зазорного поведения». У меня есть и другая справка про девушку, которая мотивирует отказ взять роль — «как я буду играть, если он меня сукой называет». Это нужно учесть. В данном маленьком примере чрезвычайно ярко отражается рост деревни, рост, разборчивость: «не просто играть, а дай такую роль, которая бы мне нравилась, а если там роль беременной женщины, то я не желаю».

И еще одна черточка: в пьесах, даже лучших, сплошь и рядом встречаются словечки с уклоном, который Салтыков-Щедрин назвал наукой матерогнозии. И с мест пишут: «не любят крестьяне таких пьес, в которых есть красные слова». Не подумайте, что «красные» это — наши слова, тут понимают под ними матерщинные, похабные слова. Деревня растет, и тот самый крестьянин, который не задумается обругать самым крутым образом кого попало и как попало за стенами театра, в театр придет и скажет: «я не хочу здесь похабствовать». Это все я говорю, чтобы показать величайшие трудности в деле руководства.

Еще одно замечание по поводу той плохой «смычки», которую часто практикует город. Вы знаете, что у нас {317} шефы и клубы, сплошь и рядом шефствуя, высыпают несколько человек из драмкружка с барабаном и проч. в деревню; сплошь и рядом этот драмкружок явно конфузит наше советское дело. Он часто ездит в деревню, чтобы не играть, а репетировать пьесы на крестьянских собраниях. На крестьянской шее пробуют, как выйдет. Это серьезная вещь, нам мешающая.

Я считаю, что более серьезную роль в смысле развития вкуса деревни, поднятия ее вкуса играют красноармейцы. Они чаще бывают в городских театрах, они в течение одного-двух лет приобщаются к нему, в результате деревенские полухалтурные постановки их уже не удовлетворяют. На VII съезде комсомола мне пришлось обратиться к товарищам из комсомола с просьбой принять меры к прекращению того безобразия, которое на местах считают «шиком» (шик — играть под суфлера, не зная роли). В результате получается игра в два голоса; шипит суфлер, и после этого орут на сцене. Мало того, что невнимание к крестьянину, плевок в лицо зрителя, но здесь получается компрометация всего нашего дела. Товарищи на съезде комсомола шумно одобрили эту линию, но доказательств, что резкий поворот уже наступил, не имеется. Хотя улучшение есть. У нас получаются сведения: ставят с 5 – 10 репетиций, люди стараются, готовятся. Надо было видеть, с каким интересом 260 избачей, попавшие в дом Поленова на обучение к Игнатьеву, не трогаясь, замерев, слушали: им показывали образчик, как надо прорабатывать пьесу. Они {318} сидели и слушали, когда на сцену Игнатьев выпустил артистов из городских кружков, и последние показывали, как надо подходить, как надо понимать работу, У избачей был громадный интерес. Совершенно естественно, что тут по вопросу о подготовке, о переподготовке — перед нами громадная задача, и одним из центров нашей резолюции, которую я заодно с этим докладом защищаю, является громадное внимание усилиям по организации всякого рода переподготовки. Тут нужно тысячи человек каждое лето обучать. Мы здесь в центре, сэкономив некоторое количество денег, даже в этом году в Поленовском доме думаем хоть сто работников взять С мест и попробовать подучить их. По этой линии работа идет.

У нас, наконец, сказано в резолюции, что в деревню нужно двинуть передвижку из профессиональных актеров. В отдельных местах у нас это дело уже началось. Тов. Жинжир с Сев. Кавказа привез сведения (они напечатаны), что на Сев. Кавказе такой театр есть. Об этом же говорят ленинградские сведения. Возможно, что есть еще кое-где. Но не нужно тут себя обольщать, что развертывание будет скоро. Если решать — что нужно сделать вперед, что наиболее важно прежде всего, то вы согласитесь с необходимостью в первую голову поставить инструктаж, ибо работа 20 000 кружков сейчас происходит без всякого инструктажа.

В отношении передвижек у меня есть одно серьезное опасение. Здесь нам грозит очень большой наплыв халтурщиков. У нас, в связи с актерской безработицей, прет в деревню всякий народ. Это, конечно, можно {319} предотвратить, ко я предупреждаю, чтобы у нас не было в свою очередь иллюзии.

Резолюция имеет три пункта: перелом во внимании к деревенскому театру, нужен инструктаж, и должны быть созданы благоприятные предварительные условия и обстановка для того, чтобы пьесы в адрес деревни могли быть успешно составлены авторами.

## **{****320}** Прения

### Тов. КРОНГАУЗ

Товарищи, отсутствие руководства художественной работой в деревне отмечено было и у нас на совещании при Сибкрайкоме. Со всеми положениями, которые выдвинул тов. Мещеряков, я согласна. Прежде всего я коснусь приезда халтурщиков к нам. У нас бывают только циркачи. Как к ним относится деревня? У меня есть копия с подлинного документа:

«Сельсовет Карасун»

10/1 – 1926 г.

№ 344

Копия

Аттестация

Дана сия атлету физкультуры, тов. Антонову в том, что проездом его в поселке Карасун был поставлен вечер физкультуры, где им были при стечении громадной публики показаны номера атлетики. Не обладая видной фигурой, тов. Антонов с честью исполнил все трудные номера, недоступные для рядового гражданина, как-то: адская платформа, на которой он поднял {321} 16 человек. Гнул железо 2 и 1/2 дюйма толщиной на горле и на зубах, на голове его били кирпичи и кололи дрова. Затем исполнил массу №№ с гирями разного веса — общий вес 5 пудов. Впечатление публики от вечера осталось самое удовлетворительное и восторженное, что Карасунский сельсовет свидетельствует.

Пред. Сельсовета (подпись)

Секретарь (подпись)

Примерно, в таком роде у нас имеется больше ста аттестаций, выданных сельсоветами, сельячейками и даже райкомами.

Теперь я перейду к другому вопросу — о репертуаре. У нас очень мало идет пьес печатных. Идут почти сплошь только пьесы местного производства. Пьесы эти страшно безграмотны. Вот у меня тут есть материал по 180 пьесам прошлого года. Кто пишет? Красноармейцы, отпускники, школьные учителя, учащиеся школ крестьянской молодежи, крестьянский актив и проч. Темы определяются злобой дня. Темы до января прошлого года: жизнь и деятельность селькоров. Другие темы: колчаковщина в Сибири, нововведения в сельском хозяйстве и половые проблемы. Затем такие темы: деревенская темнота, знахарство. Это было навеяно процессом, происходившим у нас в Барнауле. Затем вопросы мироздания и половые вопросы.

Основные черты, типичные для большинства (если не для всех) пишущих, о которых речь идет (по деревенским {322} материалам) — 1) исключительная локализация событий и переживаний; 2) сугубо односторонний подход и освещение — если темнота, так беспроглядная; ежели хорошо, так — безоблачно; 3) быстрые необоснованные переходы; 4) ходульность и нежизненность положительных фигур; 5) необычайная путаность и «умничание» в вопросах половых взаимоотношений.

Я тут хочу привести несколько выдержек из этих самых произведений. Вот, например, выдержка из одной пьесы:

Девушка любит сильно кулака. После вступления в комсомол она осознает пропасть, лежащую между ними, порывая с ним, заявляет: «мы с тобой разные. Ты мне чужой, любить тебя не смогу. Никого мне не надо, ибо избрала я себе другого верного спутника жизни — “курс политграмоты”». И после этого написано: «прижимает книжку к груди».

Надо сказать, что там, где перечисляются действующие лица, было написано: «толстая книга Бердникова и Светлова».

В другой пьесе — красноармеец возвращается домой. Встречается с давно любимой дочерью лавочника. В армии он познал сущность «классовых интересов», познал, что «у нас разные классовые друзья и враги» и «разучился любить выходцев из вражеского стана, даже если они бабы — потому, прозрев — знают, что баба — такой же человек. И бабы есть свои и чужие». В тот день, встретившись с батрачкой, полюбил ее: «свое темное — ближе грамотного чужого». Берет {323} с нее слово, что она ликвидирует неграмотность и назначает срок регистрации в ЗАГС, когда невеста пройдет «азбуку коммунизма» и «без запинки отвечать научится, кто друзья и враги наши, кто правил советским царством, отчего советская власть за многополье борется». Все это надо знать, чтоб быть «равным товарищем и другом советского мужа-гражданина».

В заключение хочу сказать, товарищи, что те пьесы, которые, может быть, здесь имеются, которые могут удовлетворить деревню, — до нас, до Сибири не доходят. Надо принять меры к тому, чтобы они доходили и до окраин.

### Тов. ИГНАТОВ

Товарищи, деревенский театр совершенно неотделим от других областей деревенской художественной самодеятельности. Это одно целое и неразрывное. Вот вам для примера программа деревенских спектаклей. Первое — пролог — скандал и драка из-за недостатка места, второе — идет уже спектакль, после спектакля — концерт с пением, с плясками, играми, танцами. Все это, естественно, идет в сопровождении гармошки, а где есть, — и оркестра струнного. Таким образом, всегда и постоянно мы видим неразрывность всех этих форм деревенской художественной самодеятельности.

Осведомленность о деревенском театре у нас, товарищи, поражающе мала.

На театральном совещании при Наркомпросе этому вопросу не было уделено ни одной минуты времени, {324} и в печати о деревенской художественной самодеятельности — также полное молчание. Товарищи, здесь Владимир Иванович Блюм, журналист, пишущий очень о многом, даже о том, нужны или не нужны для цирка лошади, о деревенской художественной работе, однако, ни одним словом никогда не обмолвился. Недавно было совещание деревенских кружков московской губернии, и ни один из руководящих партийцев, работников московского политпросвета, не был на этом совещании. Что это за отношение? Разве это способствует тому, чтобы мы знали деревенскую художественную работу? Теперь — относительно деревенского театра в цифрах. 7 – 8 – 15 квадратных аршин площадка; освещение — 7‑ми, 10‑линейные лампы; париков, в большинстве случаев — никаких, самодельный грим, в большинстве случаев — уголь и т. п.

Что же дается, однако, на деревенскую театральную работу? На руководство этой работой инструктивного и опытно-показательного порядка, из бюджета Поленовского Дома (всего 24.000), дается 12.000 рублей. Таким образом, на каждый деревенский кружок дается около 40 коп. Что дают сами кружки, помимо того, что они зарабатывают на свой бюджет? Кружки дают волполитпросветам на избы-читальни не менее 20 руб. в год, а иногда это доходит и до 100 рублей. Таким образом, кружки на политпросветительное дело в нашем совет-ком государстве зарабатывают, примерно, до полмиллиона рублей. Как с этим делом обстоит на профессиональных и самодеятельных клубных сценах, о которых мы здесь слушали?

{325} Особенности клубного кружкового руководства по сравнению с деревней. Мы слышали, что у нас по клубной линии имеется, по одним сведениям, 3.000 с чем-то. Эти 3.000 клубных сцен имеют по одному руководителю обязательно. Значит, 3.000 руководителей имеют клубные кружки. А деревенские художественные кружки, насчитывающие 20.000 единиц, связанные с 20 миллионами крестьянских дворов, не имеют ни одного руководителя.

Дальше, репертуарные особенности деревенского театра. Они очень показательны и могут быть во многом очень поучительны для самодеятельных театров. Деревенский кружок, как обычай, ставит в год до 27 постановок. Деревня ставила агитационные пьесы. Деревня и сейчас крайне нуждается в агитационных пьесах, но лучшего качества, в художественной агитке и сейчас, главным образом и прежде всего, ей нужна календарная пьеса. Случайного деревенского репертуара отрицательного характера 5 – 6 %. Между прочим, должен заметить, что в деревне происходит своеобразное репертуарное расслоение, например, 10 % там есть, так называемых — «спецов из Москвы». Какие это спецы, вопрос другой, по нашим сведениям это спецы из пожарного обоза и старые учителя. Эта часть настаивает на художественном старом репертуаре, их всего 10 %. Другая часть — 90 % — активисты деревни настаивают на революционной художественной агитпьесе.

В общем и целом, деревенский театр представляет широкое массовое культурное движение крестьянства. {326} Это нужно заострить. А раз так, то нам придется уточнить первоочередные задачи по деревенскому театру — это укрепление самодеятельности крестьянства. Каким образом мы можем укрепить эту самодеятельность? Только посредством инструктажа. Я сказал уже, что в деревенских театрах у нас нет ни одного инструктора. Какие же требования к этому инструктору мы должны предъявить? Во-первых, инструктор-деревенщик глубоко отличен от городских кружководов театра, — это уже новая специальность. Деревенский инструктор должен быть человеком, который организовывает всю художественную самодеятельность деревни. Тип таких инструкторов Поленовским домом уже выработан.

Какие причины заставляют нас говорить об этом? Вот они: у нас существует опасность срыва помощи художественной самодеятельности в деревне, в результате уклона в профессиональную деревенскую театральную профпередвижку. Эта опасность может нашу задачу прикрыть театральной афишей. И она, главным образом, кроется в том, что мы бедны. У нас нет никаких средств. Разве можно выдвигать общей задачей задачу театральной профпередвижки? Только инструктор может сделать там свое дело, и только он может ответить на поставленную задачу развить и укрепить самодеятельность. Передвижка инструктивных функций не может выполнять. Ее дело показывать только достижения профтеатра. Методы профтеатра и деревенской театральной самодеятельности диаметрально противоположны.

{327} В своих решениях мы должны наметить мероприятия по укреплению самодеятельности деревенского театра путем и только путем создания кадра инструкторов, в первую очередь, хотя бы по одному на губернию к десятилетию Октября.

### Тов. ЗАСТЕНКЕР

Товарищи, я хочу подчеркнуть серьезность того вопроса, который мы обсуждаем. То, что мы отметили на иваново-вознесенском совещании, подтверждается в нашей губернии стихийным ростом деревенских театров, втягиванием в него не только молодежи, но и взрослого крестьянства. Мы имели специальное обследование, произведенное губполитпросветом в 6 волостях, и в них избы-читальни дали богатый материал по этому вопросу. Прежде всего драмкружки — самые многочисленные в избах-читальнях; в них втянуто по 30 – 45 человек. Более многочисленных кружков в избах-читальнях нет. И эти кружки объединяют не только молодежь, но и взрослых. В миловской волости мы имели взрослых крестьян, втянутых в кружки — 8 человек. Взрослых женщин и мужчин в Райках было до 50 %. В одном кружке мы натолкнулись на 45‑летнего старика, живущего в 1 1/2‑верстном расстоянии от избы-читальни, который аккуратно посещал репетиции и участвовал в работе этого кружка. Какие пьесы ставил наш деревенский театр? Вот 4 кружка у нас за пять месяцев поставили 30 пьес. Если зачитать их названия, то вы увидите, что подбирают то, что есть под рукой; тут и современные пьесы из советских {328} газет и журналов и старые пьесы: что имеется под рукой, то и используется. Мы проверяли, какие пьесы находят больший отклик в аудитории. Вообще все постановки пользуются большим успехом. Наибольшим же успехом пользуются пьесы революционные, причем есть стремление к этим пьесам и со стороны кружковцев и крестьян. Это выражается в критике, в репликах, в разговорах с зав. избой-читальней. Выводы таковы, что надо от агитки переходить к революционной пьесе. Причем эта тенденция выражается следующей формулировкой: «от схемы, от тезисов — к живому человеку». Очередная задача заключается в том, чтобы дать более художественный репертуар, — давать живых людей на сцене. Тут, товарищи, смеялись насчет того, что наши спектакли как бы выполняют роль бракоразводных актов. Да, мы имеем факты выхода из драмкружка взрослых женщин и взрослых мужчин по соображениям семейного, личного порядка. Товарищи, этот вопрос очень серьезный, ибо влечение крестьян к театру доводит их до крупных семейных конфликтов, перед которыми часть кружковцев не может устоять и выходит из драмкружка.

Следующий вопрос: — как живут наши кружки? Вот их финансовый план. Сборы такие: 4 – 50, б — 20, 3 – 80. Причем билет стоит от 10 до 50 коп. Куда же идут эти деньги? Они идут на покупку керосина, на покупку пудры, на гармониста и проч. Мы на нашем совещании констатировали, что ни со стороны политпросвета, ни со стороны партийных организаций деревенский театр не встречает достаточной помощи и поддержки. {329} Основным руководителем драмкружка в деревне является учитель, а между тем, мы имеем такой факт, что в программу наших педагогических учебных заведений этот вопрос не включен, и учитель, приезжая в деревню, не может выполнить, этой работы, поэтому в программу педагогических учебных заведений, которые готовят учителя для деревни, надо включить такой момент, который подковал бы их для руководства деревенским театром. Это будет одним из каналов инструктирования и улучшения этой работы.

### Тов. ЛИТОВСКИЙ

«Беднота» получает сотню писем относительно деревенского театра, относительно работы драмкружков и желаемого направления этой работы. Если бы мы завели у себя постоянный отдел «Деревенский театр», то несомненно были бы не сотни писем, а тысячи. Этот один факт показывает, насколько велик в деревне интерес к вопросам зрелища. Для деревни зрелище имеет куда большее политически-воспитательное значение, чем для города. Кроме того, деревня, которая оторвана от культурных благ города и которая имеет зимой достаточно времени для того, чтобы развлечься, отдохнуть, может свой досуг провести только в избе-читальне и, главным образом, глядя на работу драмкружка. Как поставлена там работа? Конечно, цифры 16 – 20 тысяч драмкружков это приблизительные цифры; точного учета, сколько у нас в РСФСР, а тем более в СССР имеется драмкружков, нет. Во всяком случае, их немного, и они работают совершенно {330} без всякого руководства, без всяких технических указаний, они работают без всяких средств, на полной окупаемости. Тяга крестьян к театру огромная, а помещений постоянных нет. В школах играть нельзя, Наркомпрос запрещает, в маленькую комнатушку набивается до 250 человек. О художественности впечатления в такой обстановке трудно говорить, разумеется. Как обстоит дело с техникой? Румяна — клюква, жженая пробка, жженая спичка для подводки бровей. Костюмы ходят большей частью собирать по избам. В одном селе как-то понадобилась ряса поповская, и вот комсомольцы взяли у попа напрокат эту рясу, и он потребовал за это деньги. Пьеса имела большой успех, и этот поп начал на рясе спекулировать, наживать деньгу. Вот как, например, обстоит дело с костюмами.

А какие же темы интересуют деревню? Ведь основной вопрос — это вопрос репертуарный, от него все качества. Ошибочно думать, что деревне нужно давать только пьесы из деревенской, крестьянской жизни. В крестьянских письмах мы часто встречаем указания: «нашу жизнь мы и сами знаем, дайте нам что-нибудь из городской жизни, что-нибудь историческое — революционное». Вот что они говорят.

Второе — деревня против голых агиток. Вот в тех письмах, которые я имею, всюду говорится: «не надо нам агиток, дайте нам художественную пьесу, где бы все было по-настоящему, где бы бродили не схемы, а живые люди». Пишет, например, крестьянин-выдвиженец с Сев. Кавказа: «посмотрит крестьянин пьесу-агитку, где кулак изображен зверем, а бедняк — ангелом, {331} сам в рай просится, — улыбнется хлебороб, и уйдет со спектакля». Вот пишет крестьянин Никитин из деревни Ларионово, владимирской губ.: — «деревня любит пьесу с драматическим эффектом и с потрясающим концом, например — “Без вины виноватые”». А что мы имеем? В репертуарном отношении драмкружки ограничены тем хламом, который они имеют на местах. Не то, чтобы не было пьес для деревни, их очень много, но их делают не драматурги, а драмоделы. Взять хотя бы язык! Язык типично народнический, сусальный. Если крестьянин, то он обязательно говорит — «ентот» «грить». Больше всего не любит крестьянин, когда его изображают в виде чудища, которое не умеет говорить по-русски. Крестьянские газеты часто получают письма крестьян, очень обиженных тем, что в газетах мужик изображается со всклокоченной бородой, в лаптях, с косматыми волосами: «помилуйте, мы живем на десятом году советской власти, мы давно в сапогах ходим, а вы нас в лаптях изображаете». Для деревни нужна писать серьезным языком, тем же языком, которым пишут для города. Как достать эти пьесы? Мы думаем, что самый лучший метод — это метод конкурсов. Конкурс «Бедноты» на лучшую деревенскую пьесу увенчался значительным успехом. Газета получила 4 1/2 тысячи пьес. Из этих 4 1/2 тысяч пьес добрая сотня годится к постановке. Целый ряд пьес, которые мы напечатали, теперь ставятся повсюду. Одну пьесу даже поставил московский театр Семперантэ («Из огня да в полымя»). Какое нужно дать содержание этим пьесам? {332} Конечно, агитационные пьесы совершенно неизбежны. Какую область деревенской жизни вы ни возьмете, особенно по части агитпропаганды, пьесы — наилучший и наиубедительнейший метод пропаганды в деревне. Хорошие агро-агитки производят в деревне впечатление. Что нужно сделать в помощь деревенскому театру?

Во-первых, серьезно поставить вопрос репертуарный. Во-вторых, нужно поставить как следует инструктаж не только в виде губернских инструкторов, уездных инструкторов, но его нужно поставить в газетах. Не только в журнале «Деревенский театр», но и в «Крестьянских газетах» этот технический инструктаж и репертуарные советы необходимо поставить обязательно в виде консультации. Такая же консультация должна быть при уполитпросветах и губполитпросветах. Может быть, при этих учреждениях следовало бы создать прокатные пункты для костюмов и для бутафории.

В отношении передвижек я не согласен с тов. Игнатовым, что нужно отказаться от передвижки и всю ставку делать на самодеятельный театр. Деревня хочет теперь хорошего зрелища. Будьте добры это зрелище дать. При этих передвижках можно поставить и инструкторский аппарат. Пусть при каждой будет инструктор. Безусловно, нельзя останавливаться на одном методе работы. Нужно комбинировать и помочь самодеятельным театрам и передвижкам.

### Тов. ВАНЕЕВА

Что нужно сделать в первую очередь в области строительства деревенского театра? {333} В первую очередь необходим инструкторский аппарат, без которого никакой работы в области деревенского театра быть не может. Пусть нам дадут несколько инструкторов, может быть, сначала 3 – 4 на места, а потом мы их будем подучивать и вместо трех инструкторов у нас получится полдюжины. Инструктор должен быть не один на губернию. Количество инструкторов должно быть непременно больше.

Второй момент — эта работа в наших политпросветкабинетах. У нас имеются во всех губерниях политпросветкабинеты. Художественная работа в них должна идти по линии методической и по линии устройства художественных уголков с наглядными пособиями, куда бы могли приезжать деревенские работники, члены драмкружков, — они очень часто с оказиями приезжают в город зимой, — чтобы они могли по наглядным пособиям научиться работать по этой линии. Необходимо оживить эту работу.

Но встает вопрос: на какие же средства иметь инструкторский аппарат? Надо вам сказать, что у нас на местах и в партийных организациях и даже в отделах народного образования нет сознания важности художественной работы. Есть губоно, которые не имеют даже инструктора по политпросветработе. Как же они относятся, когда начинаешь говорить относительно инструктора по художественной работе? Когда я просила двух инструкторов (потому что у нас имеются средства на художественную работу), то ни в коем случае губоно не соглашалось. «Разве это нормально? Два инструктора по художественной работе в то {334} время, как инструктора по политпросветработе нет». Мне кажется, — важность художественной работы нужно подчеркнуть, и необходимость инструктирования в этой области должна быть оттенена в резолюции.

Теперь относительно средств. Расчет на то, что эти инструктора будут переданы на местный бюджет, — совершенно не основателен. Но откуда-то средства получать нужно, и я считаю, что эти средства должны быть получены с художественных предприятий города. Эти средства и должны идти на деревенскую художественную работу.

Относительно передвижной труппы два слова — это такая дорогая вещь, что, конечно, ни одна губерния не сможет этого осуществить. Плохую труппу не имеет смысла посылать, а на хорошую средств не хватит.

### Тов. ПЛЕТНЕВ

Я хотел коснуться одного вопроса — вопроса о репертуаре. Я не являюсь сторонником конкурсов в том виде, в каком они до сих пор объявлялись. Зачастую в конкурсах остается огромнейший материал, который никакой внутренней переработке не подвергается; автор, приславший пьесу на конкурс, остается вне поле зрения, в дальнейшем на него никакого внимания не обращается, всякое поощрение, которое устанавливается, очень случайно. Первые премии на ряде конкурсов никому из участвовавших на этих конкурсах не давались. Это воспитывает очень большое недоверие к этим формам конкурсов. Поэтому в театральной секции Гос. Ученого Совета и в прошлом {335} году был разработан план иной конкурсной формы, чем та, которая до сих пор применялась.

Примерно так: при Наркомпросе организуется постоянно работающий конкурсный орган. Затем устанавливается система премий, частью очень высоких — именных — их можно назвать именами любых великих людей — и часть премий мелких, просто поощрительных. Затем, в дальнейшем, ряд авторов пьес, которые не приняты, но которые, по представляемому материалу, представляют из себя известный интерес, не терялся бы из виду: путем переписки или целым рядом других путей они должны инструктироваться. Вместо распыления конкурса по целому ряду учреждений, их объявляющих, мы имели бы центральный конкурсный орган, в который стекался бы весь этот материал, и отсюда мы получили бы, по моему мнению, ценную продукцию.

В Наркомпросе, по состоянию его аппарата и по тем силам, которые туда непосредственно примыкают, такая организация вполне возможна, и я думаю, что и для деревенского театра такого рода постановка вопроса была бы в высшей степени полезна. Даже глядя на упрощенную деревенскую сцену, можно представить себе, что написать пьесу для деревенского театра — это вещь нелегонькая. Я, если бы мне предложили написать пьесу для большого театра с 30 – 40 действующими лицами и предложили бы написать пьесу для такой сцены с 4 – 5 действующими лицами, предпочел бы первое, потому что писать для деревенской сцены, удовлетворяя тем требованиям, которые {336} она предъявляет, и тем требованиям, которые мы саки к ней предъявляем — непомерно трудно, гораздо труднее, чем написать большую серьезную, даже философскую пьесу.

И поэтому, если для деревенского театра устанавливать конкурс, то здесь должно быть, может быть, с первого взгляда, очень дикое отношение. Пусть пьеса будет в один, два, или три акта, и будет 4 – 5 действующих лиц, но за нее надо дать премию в 5000 рублей, заинтересовать автора. Давайте не устраивать множество конкурсов, затратив 25 – 30 тысяч рублей на работу этого перманентного конкурсного органа, поработаем над этим делом года два, заинтересуем материально авторов, посадим этим их за работу и таким путем мы результатов добьемся гораздо скорее, чем если будем заказывать автору пьесу за 50 целковых и получать халтуру, которую мы до сих пор имеем. Я думаю, это даст нам лучшие результаты в смысле подбора репертуара для деревенского театра, а это для деревенского театра, по-моему, вопрос основной.

### Тов. ЖИНЖИР

Товарищи, у нас, на Северном Кавказе, было в свое время два опыта с сельским передвижным театром. Один опыт проделан в кубанском округе, второй — в донском округе. Я считаю необходимым остановиться на этом вопросе по тем соображениям, чтобы здесь по возможности определить, какой же передвижной театр необходим для деревни.

Как был составлен в кубанском округе передвижной театр?

{337} Он образовался в Посредрабисе. Из имеющихся сил составили труппу, примерно, человек в 15 – 18, подобрали классический и другой репертуар и поехали с этим театром в станицы, в села. Поработав месяца полтора-два, театр прогорел. Другие результаты мы имеем в донском округе. Там труппа была составлена по-другому. Там труппа была составлена из молодняка, вышедшего из существовавших театральных школ, из бывших театральных кружков. Сложившийся молодняк руководился опытным режиссером. Кроме того, для данного сельского театра был составлен специфический крестьянский репертуар.

Прежде чем послать этот театр в деревню, была проведена определенная обработка данного коллектива в том отношении, чтобы они, приезжая в деревню, не только проводили постановку, но проводили бы известную инструктивную работу. Результаты, которые мы инеем, показывают, что такие театры приносят чрезвычайно большую пользу как в смысле пропаганды мероприятий по сельскому строительству, так и в смысле инструктажа местных художественных кружков. В то же время они являются проводником необходимой литературы в деревню. Деревенский театр, приезжая в деревню, связывается с местным художественным кружком. Этому художественному кружку он дает перечень того репертуара, который, по условиям данного округа, будет более или менее приемлем. Это один момент. Второй момент — они составляют указания-инструкции, как нужно вести работу, как ее поставить. Мы считаем, что в условиях деревни это {338} чрезвычайно большая работа. В то же время наши передвижные театры вошли в соглашение с издательствами по распространению литературы, подбирая дешевую, популярную литературу; они делали небольшие витрины, выставки, продавали во время перерыва и по окончании спектакля брошюры и т. п. Этот опыт необходимо учесть, чтобы его и в других местах проводить.

Инструкторский аппарат совершенно не исключает существования передвижного театра, так же, как передвижной театр не исключает наличия инструкторов.

Можем ли мы сейчас в настоящих условиях в деревне иметь платных инструкторов, платных работников? Конечно, этого сделать нам сейчас нельзя, Тут нужно подойти по-другому. Может быть, мы сможем иметь этих инструкторов в губернских и окружных центрах, но что касается района, то тут нужно искать другого выхода. По моему мнению, выход может быть следующий. Почти в каждом районе и в каждом уезде существуют театры и кинотеатры. Нельзя ли возложить на руководителей этих театров руководство художественной работой в данном округе или в районе? Конечно, может быть, эта работа не будет в достаточной мере ими выполняться, может быть они не сделают того, чтобы хотелось нам, но все же это будет шагом вперед.

У нас в деревне, как вы знаете, еще имеются профорганизации. И вот часто бывают недоразумения между профорганизациями и избами-читальнями в том отношении — кто должен иметь первенство в смысле направления {339} художественной работы. Спорят, чей драматический кружок — избы ли читальни, или профорганизации. Я думаю, что в данном случае необходимо поставить вопрос таким образом: пусть в районах для объединения в работе создастся нечто похожее на художественную комиссию в составе организаций, заинтересованных в художественной работе в деревне. Пусть они в этой комиссии концентрируют все свои мероприятия и через эту комиссию их проводят.

Пару слов об одном обстоятельстве. По тем сведениям, которые нам удалось собрать в армавирском округе, мы, примерно, установили, что 20 % — изб-читален имеют необходимое оборудование для театральных постановок, остальные же 80 % наших изб-читален не имеют совсем никакого оборудования. Можем ли мы в дальнейшем мириться с таким положением? Мы должны добиться во что бы то ни стало того, чтобы хотя бы то оборудование, которое показывал тов. Игнатов, попало в наши избы-читальни. Но каким образом? Может ли государство выделить для этого необходимые средства? Я думаю, что вряд ли. Откуда же взять эти средства? Здесь некоторые из выступающих товарищей указывали, что художественные кружки свои средства тратят на другие нужды. У нас в округах есть такое явление, когда бюджет изб-читален мы укрепляем за счет платных постановок художественных кружков. Товарищи, давайте сейчас поставим по-другому — пусть товарищи-избачи строят свою работу в пределах средств, отпускаемых им государством и различными профорганизациями; средства {340} же художественных кружков должны тратиться только на приобретение оборудования для художественных кружков.

### Тов. МАРКАРЬЯН

Товарищи, я хотел бы только указать на следующее: Центр — Москва не только является примером художественных достижений для провинции, но она является и рассадником халтуры для рабочих театров. Есть много фактов, говорящих за это. Из центра часто актеры крупных театров, а больше всего всевозможные халтурщики, а иногда даже просто жулики — запасаются документами от всевозможных шефских благотворительных и других организаций. Они лезут в рабочие театры, едут в провинцию, берут помещения, дают чрезвычайно зазывные афиши, всячески зазывают публику — и что же там публика видит? Очень низкопробную халтуру, развивающую хулиганство и проституцию. Часто происходят драки, публика уходит, ругается, иногда требует обратно деньги, устроителям бьют морды (С места: так было в Кисловодске). Здесь по моему недостаток заключается в том, что организации, которые этими вопросами занимаются — политпросветы и культотделы союзов недостаточно внимательно относятся к этому делу. Мы иногда фиксируем чрезвычайно любопытные вещи — что и в клубах процветает такого рода халтура, которая является рассадником хулиганства, проституции и т. д. Клубные халтурщики большей частью не имеют никаких разрешительных документов и не проходят никакой квалификации, а иногда получают разрешение органов {341} Главлита на выпуск. Приезжают всевозможные гипнотизеры, атлеты и т. д. Иногда они имеют документы за подписью даже высокоавторитетных товарищей. А на местах приходится все это расхлебывать.

В заключение хотел бы предложить на данном совещании принять решение об организации какого-то учреждения, какой-то организации, которые бы регулировали концертную деятельность как в центре, так и на местах.

### Тов. АХМАТОВ

Я хочу дать только несколько иллюстраций из нашей практической работы в области театрального строительства. Товарищи, я сейчас вспоминаю, как в одной из глухих деревушек Ингушетии, где женщина находится в затворничестве, где ее появление в обществе вместе с мужчинами является чем-то зазорным, нашим кружком ставилась пьеса «Зелимхан». На постановку этого «Зелимхана» пришло семь женщин-ингушек, правда, не решившихся смотреть из зала вместе с мужчинами, но наблюдавших эту пьесу из-за кулис. Театр вносит определенную брешь в районы и наиболее отсталые; он несет с собою элементы раскрепощения женщин, дает успехи по фронту наиболее трудному. Или возьму другой пример. Я вспоминаю одну постановку перед Пасхой нашего кружка в крупном селе; на этом спектакле в числе прочих посетителей набралось процентов 30 – 40 женщин, с куличами и пасхами, направлявшихся в церковь и решившихся заодно посмотреть, что тут за действие происходит. Я помню, что эти бабы с куличами и пасхами {342} долго засиделись и понадобилось несколько ударов колокола, чтобы они выкатились с возгласом «господи, грех какой». Я думаю, что такой пример показывает, какое громадное воздействие и по линии антирелигиозной борьбы и раскрепощения женщины в деревне, по линии всего нашего строительства оказывает театр. Поэтому важно было бы прощупать этот вопрос на нашем совещании, 8 разрезе обеспечения смычки между самодеятельным деревенским и рабочим театром с одной стороны, и профессиональным театром с другой.

Теперь о репертуаре. Все то, что говорил здесь т. Мещеряков о приложениях к «Ниве» и проч., все это полностью имеет место. Это и наше обследование отмечает, но вместе с тем нужно будет сказать о полной неудовлетворенности, с которой встречаются всякого рода халтурные, особенно старые вещи. Маленькая иллюстрация. В одном из наших бедных клубов я был несколько удивлен, когда в числе клубного инвентаря столкнулся с ружьем и спросил: зачем вам, товарищи, при ваших скудных средствах понадобилось затрачивать деньги на ружье? Устремили на меня глаза с удивлением и сказали: «у нас революционные пьесы, стрелять-то как же?» Это «стрелять-то как же», эта ориентировка на революционную пьесу, на бытовую революционную пьесу, на историко-революционную пьесу, это проходит красной нитью через запросы наших рабочих зрителей, через запросы наших драмкружков и, одновременно с этим, товарищи, мы наблюдаем сейчас даже в отсталом слое деревни, среди {343} батрачества, уже достаточно высокие запросы к качеству игры. Тут товарищ из Дома им. Поленова и тов. Мещеряков относятся с определенный предубеждением к передвижному деревенскому театру, опасаются, как бы этот передвижной деревенский театр не подавил самодеятельности драмкружков. Я думаю, что, кроме этого соображения, должно быть принято во внимание и другое. Я думаю, что нужно, конечно, избежать подавления самодеятельности, но надо еще в большей мере избежать и другого: замыкания деревенской общественности, в частности на фронте драмкружков, во что-то самодовлеющее, отгораживающееся от городской культуры, от города, от влияния рабочего клуба и профессионального театра. Поэтому я думаю, что нужно настаивать на развитии сети передвижного деревенского театра. Нужно к этому вопросу подойти, учтя особенности деревенской работы; развертывая сеть деревенских передвижных театров, в первую очередь, в тех местах, где сельское хозяйство применяет наибольшее количество наемного труда, т. е. в местах наиболее мощных, где легче всего обосновать эту работу.

### Тов. ПЕЛЬШЕ

Тов. Мещеряков не успел за краткостью времени сказать несколько слов о том, что сделано ГПП по руководству деревенской художественной работой. Вот, товарищи, если вы посмотрите на этот уголок, вы увидите, что здесь фигурирует журнал «Деревенский Театр» со всеми своими приложениями в виде пьес, а виде художественных {344} материалов и т. п. Через руки «Деревенского Театра» прошло ни больше, ни меньше как 800 пьес, 800 авторов; и каждый из этих авторов получил тот или другой ответ, тот или другой совет. В результате этой работы некоторые из этих 800 пьес оказались настолько приемлемыми, что попали в число приложений к «Деревенскому Театру». Тов. Игнатовым демонстрировалась маленькая частица достижений по части декораций, бутафории и т. д. Все это значительные достижения. Но тем не менее, если бы мне было позволено быть искренним (Кнорин с места: не возбраняется), я должен был бы сказать, что мы, работники Наркомпроса, а главным образом, работники по художественной линии заслужили серьезный упрек в том, что мы не сумели выявить всей важности этой деревенской художественной работы. Мы не сумели привлечь общественное, партийное внимание к этому вопросу. Что имеет город? Вот хотя бы одна цифра — 82 тысячи членов Всерабиса. Армия, с помощью которой несколько лет тому назад побивались наши враги на фронтах. Где эта армия? Эта армия работает исключительно в городе. Если какой-нибудь представитель этой армии и попадает в деревню, то деревня чаще всего этому «красноармейцу-рабиснику», этому гостю очень радоваться не имеет оснований. Я только несколько дней тому назад вернулся из орловской губернии, там в одной деревне напал на совершенно еще свежие следы пребывания двух художников-артистов, мужа и жены. Что они делали? Один поднимал тяжести, гири, а жена прыгала, кувыркалась, Но это {345} еще ничего, а бывает хуже. Бывают случаи, когда такого рода артисты делают доклады, скажем, о культурном строительстве советской власти, о новом театре и даже по политическим вопросам. Какую помощь оказываем мы деревне? Посылаем книжки, хотя бы наш журнал. Главполитпросвет полгода тому назад посылал 4 тысячи экземпляров журнала «Деревенский Театр» в провинцию. Это уже было кое-что, но все-таки этого далеко недостаточно. Все-таки на каждый кружок, на каждую избу-читальню не выходило по журналу. Теперь Главполитпросвет в силу недостатка средств должен был и от этого отказаться. Но журнал, продолжая существовать на полном хозрасчете, все-таки развивается и процветает. Но кружков имеется, по крайней мере, в два раза больше, чем распространяется этот наш журнал.

Товарищи, что я хочу этим сказать? Я хочу этим сказать, что мы еще не осознали, и мы, художественные работники, не поставили перед партией достаточно четко вопрос о том, какое значение имеет художественная, в частности, театральная работа в деревне.

Товарищи, деревня бедна формами идеологического воздействия. Школа, изба-читальня — вот два пункта, два культурных центра этого воздействия. Политпросветцентром, основным культурным центром, обнимающим все население, является изба-читальня. Эта изба-читальня какими формами, какими методами работает? Основным методом, основной формой все-таки до сих пор остается художественная работа. Вот хотя бы эти данные, которые тов. Мещеряков демонстрировал о нижегородской {346} губернии, или данные о той же самой орловской губернии, крымской волости. За три месяца (январь — март) пропущено через избу-читальню этой волости — а в волости 24 тысячи населения — 17 тысяч человек. Из этих 17 тысяч через спектакли жив-газеты прошло 10 тысяч. Значит, большая часть населения, подвергавшаяся идеологическому воздействию, получила его со стороны театральной работы. И вот мы, художественные работники, не сумели до сих пор показать, насколько необходима при этих условиях эта художественная работа, какое значение она имеет и какое внимание ей нужно уделять.

Два слова о нерусской деревне, о которой говорил только один товарищ. Передо мной материалы из уральской области.

Что делается в уральской области, кто там работает и как там работают? Здесь говорили о недостатках русского репертуара, но все-таки эта диаграмма говорит о 400 пьесах. Плохи ли они, хороши ли, но все-таки 400 пьес. А вот о Урала пишут, что на башкирском языке имеется всего 16 пьес. Конечно, нет никакого основания думать, что эти пьесы значительно лучше тех 400 пьес.

Руководство. Кто там руководит? С кем там приходится сталкиваться? Он встречает самое сильное противодействие и со стороны муллы. Мулла говорит: кто ходит в театр, тот забывает бога, и бог забывает его. Но во многих случаях, когда мулла видит, что бороться с театром невозможно, тогда он меняет фронт, становится другом, ходит в избу читальню. Доходит {347} до того, что он начинает писать пьесы для этой избы-читальни. Мулла становится идеологическим руководителем советской избы-читальни!

Посещаемость, интерес к театру со стороны населения необыкновенные. Нам нужно осознать политическое значение художественной работы в деревне. Не надо забывать и нерусскую деревню. Надо осознать политическое значение деревенского театра и всей художественной работы в деревне.

### Тов. ИСАЕВ

Товарищи, обстановка для доклада не весьма отрадная: зияющие места левого фронта свидетельствуют о ток внимании, с которым товарищи из левых относятся к деревенскому театру; те товарищи, которые с такой силой, с таким жаром выступали по вопросам академически театров, теперь по вопросам клубной сцены и деревенского театра молчат. По вопросу об академических театрах они очень горячо разговаривали. Подошли к клубной сцене — сразу все остыли. Тов. Блюм совсем уснул, хотя, мне кажется, что ему, как театральному деятелю, знающему сцену, надо выступить и что-нибудь рассказать (Блюм: я ничего не знаю по этому вопросу). Тогда так и скажите, что вы не знаете театра. Самодеятельность деревенского театра — глубоко политический вопрос, и если выступавший здесь тов. Игнатов немножко отражал некую ревность деревни к городу, говоря о большом благополучии клубной сцены, то это, примерно, походит на зависть лаптя к опорку с хорошими новыми заплатками

<…>

{350} вам, что сказала сегодня Надежда Константиновна Крупская при разговоре со мной по вопросу о настоящем нашем совещании, что Ильич не раз в беседах с ней указывал, что наше основное внимание должно быть устремлено на поддержку низового, массового театра, поддержку основного театрального массива. Вот, что говорил Ильич, а мы видим наоборот, что о вершинах театрального искусства здесь, начиная с Луначарского, Славинского и других, копья ломали, делились на правых и левых, чистых и нечистых, страстно бушевали по вопросам академических театров, а теперь в полупустом зале уделяется совершенно недостаточное внимание деревенскому и самодеятельному театру (аплодисменты).

Разрешите теперь перейти к ряду практических замечаний. Я лично считаю, что прав был Пельше, когда сказал, что мы продолжаем некоторого рода царскую политику, когда все художественные, театральные данности сосредоточиваем только в города и только для города. Раз навсегда нужно сказать, чтобы Наркомпрос и здесь повернулся лицом к деревне и чтобы местные органы на местах и наши парторганизации за это взялись посерьезнее, покрепче. В тезисах говорится о необходимости перелома внимания к деревне. По моему, нужен не только перелом внимания, но и денежная помощь должна быть сюда отпущена. В чем еще выражается невнимание к деревне? Куда идет доход от кино? Разве на кинофикацию деревни, как должно было быть? Нет, доход от кино идет на покрытие дефицита того же городского театра. Верно это, {351} или нет? Правильна ли такая политика, или нет? Нет, не правильна. С этим нужно вести решительную борьбу, и доходы с кино должны идти на кинофикацию деревни.

Мне хочется еще сказать об одном моменте. Мне кажется, что когда мы рассматриваем вопросы руководства деревенским театром, то здесь мы должны брать всю художественную работу в деревне в целом. И музыкальное, и хоровое, и игровое, потому что деревенскую культурную, художественную жизнь мы должны воспитывать всесторонне. Нам в деревне совсем не нужно узких теа-спецов, нужно иметь разносторонних затейников. Этот затейник должен уметь поставить спектакль в деревне, должен вести всю деревенскую художественную самодеятельность по нашему культурному руслу, организуя досуг, отдых, развлечения крестьянина. В этом отношении, как и во многих других, товарищи из Ленинграда стоят впереди. Конкурс гармониста они углубляют, организовывая волостные семинарии, которые имеют целью подготовить этих затейников, которые не только должны уметь поставить спектакль, но и провести игру, сорганизовать хор, заставить коллективно декламировать, провести пляску в противовес имеющимся танцулькам, провести живую беседу.

Практические мои предложения: во-первых, создать при Наркомпросе фонд для премирования лучших пьес, написанных для деревенских театров. То, о чем говорил здесь Плетнев, имеет чрезвычайно важное значение, — чтобы давать премию не по 20 и 100 рублей, {352} а давать 1000 целковых за пьесу, и тогда она перестанет быть халтурной. Это первое. Второе — выделить при наших губполитпросветах, при наших художественных, зрелищных предприятиях, по примеру Ленинграда, Н. Новгорода и Москвы, инструктора, который бы ездил круглый год и учил деревенские кружки работать. В-третьих, — считать необходимым, чтобы наши городские театры взяли шефство над деревенскими кружками и добились бы того, чтобы эти кружки стали показательными драмкружками в деревне и в волости, чтобы остальные кружки могли у них учиться и равняться по ним. В-четвертых — нужно прекратить раз навсегда политику, когда драмкружки подкармливают избы-читальни, пусть средства драмкружка идут в основном на развертывание самого драмкружка.

### Тов. ВОЕВОДИН

Я хотел обратить внимание нашего совещания на один чрезвычайно важный возрос. Я имею в виду школьный театр. Мне приходилось сталкиваться в процессе своей политической работы со школами, приходилось наблюдать, что здесь абсолютное не только невнимание, но полная беспризорность. Этот вопрос у нас до сих пор даже в литературе никак не представлен, может быть, только кроме информации в «Комсомольской Правде». Мы знаем, что и до революции огромный процент молодежи в гимназии и реальных училищах увлекались театральной работой, и эта работа сыграла колоссальную революционизирующую роль. Но теперь времена иные, мы знаем, что в школах театр до некоторой степени сошел {353} со сцены, потому что в жизнь школы вошли другие более актуальные задачи и политические вопросы. В частности, в одной из школ Москвы мне пришлось быть единственным коммунистом на собрании, где ребята восставали против упадочничества и мещанства нашего театра. Это было расширенное собрание ребят II ступени, где они выдвигали целый ряд вопросов для противодействия упадочническим и мещанским настроениям и, главным образом, выдвигали проблему организации школьного театра. В частности, по своей работе, я был в деревне на Украине. Мне пришлось видеть работу в школе, и я подчеркиваю, что эта работа — тождественная с работой рабочих театров, как по материальным условиям, так и по вопросам выполнения и оформления и очень часто даже по репертуару. Правда, мы знаем, что ребята трудовых школ имеют возможность выбирать больше репертуар, чем где бы то ни было, и могут ставить лучшие пьесы, даже принимая во внимание ограниченность места и ограниченные площадки. Почему это так?

Потому, что ребята в процессе учебы знакомятся с такими произведениями, которые даже они не всегда могут видеть на сцене. Я укажу на то, что ребята старших возрастов имеют стихийную тягу к театру и думаю, что и в дальнейшем это будет так. Ребята стремятся к художественным постановкам, к Шекспиру, к работе над классиками, и часто это выявление у них отражается в чрезвычайно художественных постановках. Я думаю, что в резолюции по этому докладу {354} не будет особенной натяжки, если обратить внимание соответствующих организаций и внимание партии, в первую очередь, на работу в области театральной практики в трудовых школах, имея в виду, что в плане учебной работы проходятся художественные отрывки, имея в виду, что в процессе учебной работы ребята зачастую не могут посещать театров. С другой стороны при работе школьных театров нужно также обратить внимание на то, чтобы партийные организации, партийные коллективы, ячейки взяли руководство, ибо знаем, что в течение года, по крайней мере, 6 – 8 раз ребята налаживают ту или другую постановку по всем случаям — в январе, марте, мае, петом и зимой, в октябре, ноябре. Роль театра в деревне огромна, особенно, если иметь в виду, что у нас по Союзу имеется много сектантов разных толков; с ними вести борьбу очень трудно. Попробуйте к сектантам подойти с антирелигиозной пропагандой, а мы знаем, что с подмостков театра с ней подойти можно. Я сталкивался с молоканами, штундистами и баптистами и приходилось бороться и видеть результаты, и я думаю, что нужно обратить внимание на организацию деревенского занимательного репертуара, но, наряду с этим, необходимо бороться с этими сектантами при помощи музыкальных постановок, потому что мы знаем, что баптисты хорошо сорганизованы и дают прекрасные музыкальные номера как на Кавказе, так и на Украине. На это, я думаю, нужно обратить сугубое внимание при вынесении резолюции.

### **{****355}** Тов. РОЗЕН

Товарищи, вопрос относительно деревенского театра для нас, для московского ГПП стоит в плоскости не просто теоретических рассуждений, а стоит в плоскости практического разрешения этих вопросов. Мы к началу текущего года насчитываем в московской губернии 1500 драмкружков. У нас нет ни одного кружка, где бы было меньше двадцати участников. Я хочу сказать, что, по самому скромному подсчету, мы насчитываем в этих кружках не меньше 30 тыс. человек. Я хочу сказать, что если театры для политпросветорганов представляют собой вообще средство идеологического воздействия, то вот этот самодеятельный театр, этот деревенский драмкружок для нас еще представляет двоякий интерес в том смысле, что он является для нас готовой формой организации. Он организует огромную массу людей, и, с этой точки зрения, он, конечно, приобретает особое для нас значение. Мы, к сожалению, этому вопросу как раз не придавали до сих пор должного значения. Это, товарищи, отнюдь не значит, что вообще московский политпросвет к этой организации не имеет никакого отношения. Тот факт, что здесь в Москве был созван съезд работников драмкружков, не говоря уже о том, что московский ГПП принимал активное участие в деле организации конкурса гармонистов, который здесь в Москве в свое время имел довольно веское значение, тот факт, что мы здесь созвали съезд, говорит за то, что мы в этой области кое-что делаем, но сознаюсь, что это недостаточно. Я говорю: мы занимались и занимаемся этим делом, но мы считаем, что недостаточно {356} занимались этим делом. Мы, товарищи, этот вопрос передвинули несколько в плоскость более практического разрешения и на это дело выделяем определенную сумму денег. Мы определенную сумму денег в размере 10 – 15 – 20 тысяч руб. в этом году в состоянии будем выделить на это дело (Игнатов с места: а сколько на инструкторов?). Дело в том, что представитель Дома Поленова хочет, чтобы мы заранее признали тот молитвенник, который он нам предлагает, т. е. ту форму организации, которая ему нравится, а ему нравится определенная форма организации. Он говорит: «вот вам инструктаж и дальше не идите». Мы не отвергаем формы инструктажа, но мы говорим, утверждаем, что это не является единственной формой организации и руководства этими театрами, и говорим, что если мы, наряду с этим, сможем применить другую форму — форму передвижки — то мы это сделаем.

Мы сейчас подобрали примерно две формы организации руководства, которые должны будут направлять эти кружки и в то же время их обслуживать. Из этих форм одна форма — это организация такого передвижного театра, и другая форма — инструктаж.

## **{****357}** Заключительное слово В. Н. Мещерякова

Я хочу выступить почти исключительно по поводу тех практических предложений, которые здесь были внесены. Думаю, что целесообразна будет принять предложение т. Застенкера из Иваново-Вознесенска относительно полезности некоторого воздействия на учительские кадры, их подготовки и переподготовки.

В нашем материале в конце приложена резолюция по всему этому вопросу. Некоторые товарищи в своих выступлениях ломились в открытую дверь, устанавливал необходимость занесения в резолюцию таких вещей, которые предполагались по советской линии и потому не были включены в проект резолюции. Нужно ли устанавливать премиальный фонд при НКП в 20 тысяч, как говорили здесь, надо ли платить по 5 тысяч, как говорил Плетнев? Этот вопрос, вы сами понимаете, не для резолюции, и поэтому я его обхожу.

Должен подчеркнуть правильность внесенного тов. Игнатовым разъяснения моих слов по поводу бюджета 20 тысяч кружков. Некоторые здесь, услыхав цифру {358} в миллион рублей, ахнули. Не думайте, что этот миллион кружки получают из казны, или от какой-либо профсоюзной организации, кооперативной или другой. Драмкружки взяли этот миллион из кармана населения — кружки — «на самопасе».

Я думаю, вряд ли целесообразно что-либо писать в кашей политической директивной резолюции о том, о чем рассказывал тут т. Маркарьян, а с ЦК Рабис у нас есть стопроцентная согласованность относительно борьбы с шарлатанством и со всякого рода подозрительными людьми, которые проскальзывают на места под видом артистов и прочее.

Теперь об инструктаже. О чем идет речь? Инструктаж нужен во всяком случае. С этик никто не спорит. Относительно инструктажа все согласны. Нам нужно, прежде всего, иметь хотя бы по одному человеку на губернию. Пока единственно в нижегородской губернии есть такой инструктор. А в Ленинграде есть ли у нас хоть один инструктор? (Голос с места: только театральный) Ну, вот вам два уникума. Повторяю: на губернию хоть одного инструктора надо иметь. Вот с чего надо начать, вот о чем мы, нищие сами в НКП, и имеющие дело с не менее нищими ОНО, должны сейчас говорить; если же Жинжир у себя на Кавказе и тов. Розен в Москве имеют возможность выделить 10 тысяч руб. или сколько они обещают, то совершенно ясно, что это надо поддержать и приветствовать.

Но начинать надо не с передвижки, а с инструктажа. Это, как видите, не принципиальная постановка {359} вопроса. К новому бюджету нужно добиться того, чтобы немножко пошевелить и улучшить состояние кружков. Но Розен прав, конечно, что инструктаж не единственный способ. Есть дальше одна интересная записка; «Помните, Евреинов говорил о том, что главным противником профтеатра являются кружководы. То же в отношении передвижки: против нее избачи и кружководы». Это — недоразумение. Позвольте вам рассказать следующий факт. В Нижнем Новгороде тов. Ванеева показана избачам какую-то хорошую постановку, типично городского типа. Вы знаете, как взвыли избачи, который перед этим говорили о примитивах и простых формах для деревни. Избачи завопили: нет, будет нам балагана, нам вот что дай — настоящий театр. Значит, товарищи, совершенно ясно, — не избачи могут быть противниками передвижек. Избачи с величайшим удовольствием будут содействовать току, чтобы приехавшая передвижка на их мельницу воду лила. Поэтому принципиально правильно записать в резолюции линию на передвижку. Но оговорить, что прежде всего — инструктаж. Я думаю, что с такой постановкой и надо согласиться. Поэтому у нас так и сказано в проекте резолюции — должны быть разработаны меры по организации деревенских передвижных трупп.

Я думаю, что передвижка была бы одним из практических небольших шагов к тому, чтобы мы, действительно, отказались от старой политики, о которой здесь говорил тов. Пельше.

{360} Я не мог здесь говорить (как предложил мне потом Чичеров, с упреком по моему адресу) о важном значении нашего Дома им. Поленова. Я хочу разъяснить, что не мог навязываться и хвалить свое добро.

Тов. Эдельсон из Ленинграда посмотрел выставку Дома и сказал: «вот, скажите пожалуйста, а мы иногда голову ломаем, что бы послать в подарок по подшефным разным местам, а тут все имеется». Будьте любезны помочь этому делу, поскольку оно, действительно, сейчас без всякого финансового фундамента. Начинаем мы с небольшого, но это закладывает фундамент для большой работы. Таким образом, мы все во всем целиком согласны, и, несомненно, наша комиссия будет одной из тех архи-спокойных комиссий, которая даст нам нужную резолюцию.

# **{****361}** С. И. Гусев Состояние театральной критики и ее задачи

{363} На настоящем совещании не раз говорилось относительно культурной революции, относительно роста культурных запросов рабоче-крестьянских масс, поэтому говорить об этом я и не буду.

Основное, что надо иметь в виду при определении задач театральной критики, это то, что она не может быть оторвана от театральной политики.

По существу дела, задача театральной критики в том и заключается, чтобы следить за выполнением решений, принятых партией в области театральной политики. Поэтому та резолюция, которая здесь принята по вопросам театральной политики, и является руководящей резолюцией по театральной критике. Казалось бы, после этого нет необходимости принять еще особые резолюции по театральной критике. Но это неверно, потому что приходится считаться с конкретной обстановкой — приходится считаться с тем, что мы еще весьма бедны в области драматической литературы, приходится считаться с тем, что поставщиками этой литературы нередко являются попутчики, что тут нужен тактический подход, что нужно сохранить ценности прошлого, ведя одновременно борьбу {364} против вредных пережитков старых театров феодально-помещичьих и буржуазно-упадочнических. Теперь я хочу подробно остановиться на недостатках нашей критики. Ее признать безнадежной, как делают некоторые товарищи, нельзя. Нельзя признать нашу критику безнадежно плохой и в то же время нельзя сказать, что дело в этой области обстоит более или менее благополучно, и что имеются серьезные достижения. Дело обстоит неблагополучно. Во-первых, всеми констатируется преобладание критики формального характера без оценки социально-политического и идеологического содержания данного произведения. Об этом писалось много раз. Причины этому ясны. У нас имеется большой процент старых театральных критиков. Молодые критики, которые пытаются подходить к оценке художественных произведений с точки зрения социально-политического и идеологического содержания, недостаточно опытны. Для такой оценки требуется, как известно, серьезная марксистская образованность, требуется применять марксистский метод в области очень сложной. Это слишком сложный вопрос. У нас был почти только один крупный литературный критик — Плеханов. Он-то и дал нам образцы марксистской критики. Не могу не упомянуть и других товарищей, которые дали нам образцы марксистской критики, как тов. Воровский, но вообще-то этой литературой мы не богаты. Наши же молодые критики еще не научились по-настоящему, по-марксистски подходить к данному произведению. Они еще колеблются. Они еще не нашли настоящего метода, и вот это-то {365} и является второй причиной слабости нашей театральной критики. У наших теакритикой нет идеологического единства. На почве этого отсутствия идеологического единства нередко разгорались споры, которые, казалось бы, не должны были бы иметь место, раз они все стоят на почве марксизма.

В качестве образца приведу два примера: во-первых, «Дни Турбиных». Вы знаете, что эта пьеса встретила единодушное осуждение со стороны марксистских критиков, но все критики-марксисты просмотрели тут одну самую важную особенность этой пьесы. Все они указывали, что эта пьеса идеологически чужда нам, что в ней есть сменовеховский душок, в особенности — в конце. Все это правильно. На мой взгляд, они не заметили одной вещи. Есть в этой пьесе такой элемент, от которого, можно сказать, не душок идет, а настоящая вонь: воняет там великорусским шовинизмом. Вы припомните, если вы знакомы с этой пьесой, как там противопоставлены добродетельные и чистые русские юнкера петлюровским бандам. Петлюровские банды представлены состоящими на 100 % из уголовных бандитов и грабителей. Я не отрицаю, что они бандиты и грабители, но все же у Петлюры имелась националистическая идея, которая была тем знаменем, вокруг которого он собирал этих бандитов. Не подлежит сомнению, что мелкий буржуа Петлюра не мог без этого создать такого движения, без лозунга независимой Украины. С другой стороны, мы прекрасно знаем, что белогвардейские бандиты мало отличались от петлюровских банд. Попробуйте поставить {366} на Украине эту пьесу. Там завоют о великорусском шовинизме. А у нас теакритики этого не заметили.

Затем я беру другой пример, пример общеизвестный: «Ревизор» Мейерхольда. Тут разноголосица, которая имелась среди марксистских критиков, была весьма сильна. Образовалось 2‑3 течения, получился бой между марксистскими критиками. А хорошую рецензию дал беспартийный Тальников. Он дал самую дельную, ясную, толковую рецензию. К делу он подошел толково, он произвел химический анализ постановки. Третья причина слабости нашей теакритики — это полная ее оторванность от советской общественности. Получается так, что теакритики варятся в своем собственном соку, вращаются в замкнутом театральном кругу, в кругу, так называемых, жрецов искусства, в силу чего наша теакритика приобретает жреческий характер. Тов. Орлинский писал в «Новом Зрителе», что наш зритель еще не дозрел во активного выступления. Это неверно. Одно из двух: или действительно идет культурный рост масс, или новый зритель не дозрел до активного выступления. Если не дозрел, то тогда всуе говорить о культурной революции. Факты, однако, говорят за то, что зритель культурно вырос, вполне созрел, чтобы активно выступать в области театра. Я укажу на несколько примеров. Возьмите собрание рабочих, устроенное МГСПС; о нем много писалось и говорилось. Характерно то, что на это собрание, где не было концерта, а были поставлены исключительно вопросы искусства, явилось множество {367} рабочих, причем они очень активно выступали. Это собрание привлекло тысячи человек. Куда же еще больше активности? Дальше, вот факт последних дней. Три дня тому назад было устроено собрание читателей журнала «30 дней», собралось 1 1/2 тысячи человек. Затем — такое же собрание читателей журнала «Всемирный Следопыт». Это собрание привлекло 2 1/2 тысячи человек. Там выступали не только взрослые, но и дети; выступал 8‑летний мальчик, который заявил: Я читаю журнал «Следопыт» уже полгода, мне журнал нравится, но нужно, чтобы больше писали об Индии. Выступил 12‑летний пионер, который произнес целую речь, говорил, что они организуются, чтобы подписываться на «Следопыт», что они за него ведут агитацию и т. д. Затем, я беру другую область — общественный смотр предприятий и кооперации. Здесь проявляется огромная активность масс. Активно выступают до 30 % рабочих на предприятии, которые на время смотра превращаются в рабкоров и вносят множество дельных предложений. Вот вам одна только цифра. В Твери на ситцевой фабрике «Пролетарка» 1940 рабочих внесли две с лишним тысячи. На мой взгляд сейчас стоит вопрос не о том, как поднять активность масс, а о том, как ее направить так, чтобы она не пропадала даром. И перед лицом этой огромной активности мы видели замкнутый круг Теа-критиков, которые с массами не общаются. Можно утверждать, что оторванность нашей теакритики от общественного мнения, рабочих и крестьян — одна из основных причин ее слабости. Эта оторванность выражается {368} также и в том, что теакритики пишут рецензии о постановках в крупных театрах, а что делается в клубных театрах, где создаются новые формы театра — на это не обращается внимания. Одна из причин слабости — загнанное положение критики в газетах и журналах. Отделы теакритики в газетах и журналах носят случайный, неорганизованный характер. Величайшая редкость встретить статью относительно наших театров и театральной политики. Затем, если возьмете наши театральные журналы, то ведь стыдно смотреть на них. Это собрание театральных программ, которые для приличия прикрыты парой «сурьезных» статей. И нередко — псевдомарксистским лаком. И кто их читает? Читает тот, кто пришел в кино и вынужден ждать час или полчаса, когда начнется сеанс (Яковлев с места: это не плохо, что их там покупают). Я не говорю, что это плохо, но дело в том, что всерьез их не читают. Например, идет острая полемика между двумя-тремя журналами — буря в стакане воды, на которую никто не обращает внимания, которая не получает отражения на страницах нашей прессы, которая никого не волнует и не заинтересовывает, кроме самих участников и небольшого театрального кружка.

Следующая причина — недостаточный, слабый кадр теакритикой. Мы на эту сторону до сих пор не обращали внимания. Газеты тоже не принимали мер, а я думаю, что газеты могут сыграть большую роль, если они соберут определенный кадр людей и будут обучать их этому делу. Сейчас же нужно констатировать {369} чрезвычайную малочисленность и слабость кадра теакритиков.

И наконец, зависимость части теакритиков и теажурналов от театров, ведомственность журналов. Теакритики и редакторы часто зависят от театров, работают там, служат там, заинтересованы материально и т. д.

Все это основные причины слабости нашей теакритики.

Переходя к проекту резолюции, я должен кратко остановиться на двух — трех пунктах.

Насчет рабселькоров. По этому вопросу были споры. Одни стоят за то, что нужно их вовлекать. Другие указывают на то, что преждевременно. Я думаю, что вовлекать их нужно. Здесь в резолюции точно указана их роль. Они должны только выявлять мнение рабочих относительно той или иной постановки, но не самим производить оценку. Было бы ошибкой в настоящее время, если бы мы предоставили рабкорам права теакритиков. Не доросли они до этого. Отдельных вовлекать нужно, нужно их воспитывать, обучать и т. д.

Очень существенными я считаю совещания, собрания зрителей для предварительной читки новых пьес с последующим обсуждением при непременном участии теакритиков. Собрания эти лучше всего поручить организовать газетам, которые при содействии партийных организаций могут подобрать рабочий состав, а не бульварный, не нэпманский состав зрителей. Вот этот способ даст возможность нашей теакритике сблизиться с тем активным зрителем, который теперь растет.

{370} Насчет журналов. Я уже говорил относительно слабости ваших театральных журналов, Я не думаю, чтобы мы могли тот или иной журнал взять и превратить в серьезный хороший журнал, касающийся вопросов искусства. Все они ведомственные. Я думаю, что лучше было бы мобилизовать для этой цели сипы Наркомпроса (там имеются солидные силы) и организовать новый, серьезный журнал, который был бы идеологически выдержан и который давал бы углубленную проработку вопросов театральной политики и вопросов театральной критики. Весьма существенным я считаю постановку театральной критики в газетах: «Правда», «Известия», «Рабочая газета», «Крест. Газета» и «Труд». У нас сил мало, и поэтому мечтать о том, чтобы мы могли во всех газетах поставить театральную критику на достаточно высокий уровень, не приходится. Нам нужно взять эти 5 газет и в них поставить образцово отдел искусства и отдел теакритики, собрать там лучшие силы для того, чтобы они по своей линии тянули остальные газеты. Если мы сделаем это практическое дело — с одной стороны хорошо поставим журнал, с другой стороны поставим отдел искусства в этих пяти газетах, — то этим самым мы направим нашу теакритику на правильные рельсы. Дальнейшее дело будет заключаться в расширении сферы влияния этих пяти газет. По ним будут равняться, как по образцам, остальные газеты.

Наконец, последний пункт, на который я обращаю ваше внимание. Это — насчет выработки новых молодых кадров теакритиков и насчет необходимости создать {371} в соответствующих вузах секции теакритикой. Дело это нескорое. Результаты окажутся через 3‑4 года, но, имея в виду тот темп развития культурных запросов масс, имея в виду ту культурную революцию, которая идет ускоряющимся темпом, нам нужно этот вопрос поставить всерьез, по-настоящему, ибо мы, с одной стороны, будем черпать теакритиков из рабкоровских кружков, дело тоже не столь быстрое, с другой стороны, нам нужно создавать кадр таких специалистов-критиков, которые в будущем могли бы обслужить все более растущие культурные запросы рабочих и крестьянских масс.

## **{****372}** Прения

### Тов. БЛЮМ

Я должен начать с того, что тезисы тов. Гусева, которые розданы нам и лежат перед нами, даже без поправок, может быть, редакционных, удовлетворяют меня лично, и, я думаю, многих из моих товарищей, которых совершенно неверно называют «левыми», — удовлетворяют в величайшей степени. Мы их полностью приемлем, и если эти тезисы будут проводиться в жизнь, если будут преодолены те препятствия, которые существуют для проведения этих тезисов в жизнь, то лучшего ничего, конечно, и не может быть.

Но, с другой стороны, в той части доклада тов. Гусева, где он говорил о состоянии современной критики, были некоторые места, которые нуждаются в некотором дополнении, в некотором конкретизировании, потому что, не в укор будь сказано тов. Гусеву, я заметил в его докладе следы того, что он недостаточно осведомлен о тех делах, которые в нашей театральной журналистике существуют. Но это, надо сказать, вообще, общая участь всех коммунистов и даже руководящих кругов нашей партии. О нас, о театральных {373} критиках много говорят, но нас не читают, нас не знают совершенно.

Потому что Блюма негде читать, потону что нельзя требовать от более или менее ответственного товарища, чтобы он читал театральный журнал, да еще такой «мелкий», где помещаются программы. А Блюма, который не жалуется, нельзя нигде читать, ни в «Правде», ни в «Известиях», ни в «Труде» и т. д. Так в чем же тут дело? Начать с того, что тов. Гусев оперировал здесь с термином «наша критика». Но что значит «наша критика»? Этот термин не должен был бы совершено иметь применения. Что значит «наша критика», или «не наша критика»? Критика, которая печатается на русском языке? Никакой «нашей» критики не может быть: у нас может быть критика советская, и есть критика антисоветская, критика марксистски мыслящая и критика идеалистическая, мистическая и т. д. Сколько у нас имеется экономических укладов, столько же должно быть и есть и критик. Это, казалось бы, элементарная, азбучная истина, которой никогда не нужно упускать из виду.

Затеи, чрезвычайно широко распространен термин, — правда, тов. Гусев его не употреблял, и я это чрезвычайно приветствую, — который широко здесь практиковался в нашей дискуссии: это одиозный термин — «левые». Я должен со всей категоричностью отвергнуть этот термин. Полагаю, что я имею для этого, по крайней мере, формальное основание в качестве хотя бы председателя Ассоциации теакритиков при Доме Печати, которая объединяет всех теакритиков. Среди {374} этих теакритикой, которые под моим старостатством находятся, есть, действительно, 2 – 3, так называемых, левых критика. Но дело в том, что эти театральные критики, во-первых, не влиятельны, они решительно никакого отпечатка на общую физиономию нашей Ассоциации не отложили, с другой стороны, руководящая коммунистическая «верхушка» Ассоциации теакритиков никакой решительно «леностью» никогда не отличалась. Левые, прежде всего, формалисты, тогда как известно, что мы не формалисты. Мы все время кричим — даешь содержание, даешь содержание! — и к форме чрезвычайно равнодушны. Признак левизны — неуемное наездничество, наскок, голое отрицание предыдущей культуры, «Пушкина — с нашего корабля за борт!» и т. д. Мы ничего подобного никогда не предлагали, наездничества у нас никакого нет и не было. Была тут попытка, совершенна неуклюжая и странная, как-то связать этот предполагаемый «левый уклон» даже с левой партоппозицией. Как раз наоборот: — «левая» политическая оппозиция (тт. Троцкий, Каменев и Зиновьев) в своей художественной платформе являются как раз нашими («левых») противниками и солидаризируются с… теми, кто здесь на нас нападает.

В той самой Ассоциации, в которой я председательствую и которая объединяет до 42 театральных критиков, подавляющее большинство состоит из тех, кого здесь неправильно обзывают «левыми»: так называемых, правых, может быть, самое большее 3‑4 человека. Так что, если направить так свои стрелы, как это сделал в своем докладе тов. Кнорин, на «левых», {375} если этих «левых» разнести в клочья, что называется, то от критики уж решительно ничего не останется. Что мы очень слабы — совершенно верно. У нас в толще нашей критики, конечно, в отдельных случаях есть и то, что тов. Луначарский так совершенно неприлично и унизительно, прежде всего, для него самого сразу называет «моська лающая». Конечно, что называется, — в семье не без урода. Но в общем надо сказать, что бутербродности в массе нашей критики не существует — это факт. Не существует той гнусной подкупности, которая была в дореволюционные времена. Но у нас есть другое, у нас есть рептилизм тех, кто здесь не был отмечен, чрезвычайно злостный рептилизм и в среде заведующих театральными отделами и нередко рептилизм у редакторов театральных журналов, рептилизм перед сильными мира сего, когда целый ряд рецензий, критических статей, совершенно серьезных, обстоятельных, без всякого «наездничества», не могут увидеть света только оттого, что заведующий театральным отделом или редактор знает, что вот такая-то пьеса или постановка очень понравилась такому-то высокоответственному товарищу, и он считает для себя невозможным расстроить несколько пищеварение этому товарищу, когда он прочтет в газете рецензию, не совпадающую с его собственным впечатлением.

Как на образец крайней рептильности заведующих отделами и редакторов театральных изданий, укажу на то отношение, какое встречает драматургия тов. Луначарского. Здесь тов. Луначарского нет, и это {376} очень хорошо, не потону, что я боялся бы тое. Луначарского (я пишу достаточно откровенно и выражаю определенное отношение к той идеологии, которую он проповедует в своих пьесах), а просто оттого, что ему было бы слишком больно. Я должен заявить, что каждый раз, как появляется новая пьеса тов. Луначарского, в редакциях возникает настоящая паника: начинают искать, кто бы написал о тов. Луначарском. Написать, оказывается, некому, и всегда по поводу пьес тов. Луначарского появляются новые рецензенты, которых никогда никто в драке раньше не видел. Это оттого, что все основное ядро нашей критики, состоящее из критиков-коммунистов и марксистски мыслящих беспартийных, может предложить редакциям каждый раз только отрицательный отзыв о пьесе. Этой рептильности нужно положить конец. Ведь дело дошло до того, что впору особый циркуляр издать, что критика драматургического творчества Луначарского не под запретом.

Что же представляем из себя мы, так называемые, левые? Мы являемся марксистски мыслящей и советски настроенной группой теапублицистов во главе с коммунистами, но пишущими в мало-читаемых органах группой, которая, однако, является чрезвычайно влиятельной на театральном фронте — настолько, что, как указал т. Кнорин, сдвиг в Малом театре произошел отчасти под ударами этой самой нашей критики. Чего же нам хотелось бы и что мы ожидаем от тезисов, которые мы здесь приветствовали? Мы хотим расширить свою аудиторию, потому что мы задыхаемся {377} в той маленькой аудитории, в той на 90 % нам ненужной аудитории, в той самой мелкобуржуазной аудитории, которую обслуживаем. Мы хотим широкой массовой аудитории, и мы имеем на это право. Тем более, что рынок нас ценит, на рынке мы представляем ценность, хотя бы очень своеобразную: широкий обыватель прислушивается к тому, что скажет Блюм, или еще кто из нас, так называемых, левых; он знает, что если Блюм выругал пьесу, это значит, что ему на этот спектакль обязательно надо пойти, Редакторы газет прекрасно это учитывают, а потому они зовут меня и платят мне за рецензии очень хорошо.

### Тов. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ

Я считаю, что самым основным недостатком нашей театральной критики является ее неорганизованность; нет общего подхода — идеологического и политического — к оценке пьес. Наоборот, в журналах и газетах вы часто видите, что театральные критики, выражаясь языком Помяловского, стараются своему противнику сделать вселенскую смазь, а не выясняют существа пьесы. Это и есть идеологическая неорганизованность. У нас есть и неорганизованность в смысле издания журналов. До сих пор Наркомпрос не имеет руководящего театрального журнала, который давал бы директивную оценку той или иной пьесе, в котором были бы даны директивные характеристики театральных направлений и отдельных театров. Нужно, чтобы был такой орган, который давал бы общие указания. Беда в том, что у нас много фиктивных редакторов. Есть у нас фиктивные редактора {378} и в «Новом Мире» и в «Печати и Революции» и др. органах. Нужно поставить компетентного товарища, который отвечал бы за каждую строку журнала или газеты.

Перед нами стоит сейчас первая основная задача: устранить неорганизованность идеологическую и издательскую и улучшить состав редакторов.

Теперь я перехожу к другому моменту. Берутся часто за теакритику люди, которые не имеют никакого отношения к театру. Берутся в той случае, когда они или меценатствуют в том или ином театре, или хотят рекламировать пьесу того или иного товарища. Это факт, и этому должен быть положен конец. Театральный критик должен быть политиком. Если этот критик не будет политиком, то мы ничего не добьемся, верной оценки принципов театральной деятельности не будет. Всякая оценка общей театральной деятельности, направления или постановки должна быть согласована с общей театральной политикой, которая не была до настоящего времени достаточно твердо определена. Прав тов. Блюм, когда он выступает против лицеприятствующей критики, но я считаю грубейшей политической ошибкой, когда дают место теакритике Осинского. Если нужно привлечь тов. Луначарского к ответственности, то привлеките его другим порядком. Зачем заушать его? Здесь нужен другой метод и другой подход. Все-таки мы знаем, что тов. Луначарский выше нас головой. Я согласен с тов. Гусевым, что наша театральная критика слаба, но я думаю, что он в некоторых местах немного перегнул. {379} Мы часто недооцениваем силы, скромничаем. У нас есть люди, которые могут выполнять театральную критику, их нужно организовать, их нужно лишь организовать. Я еще должен обратить внимание и на то, что, много говоря о театральной критике, мы совершенно не привлекаем к этой работе коммунистов, особенно молодежь. Мы этого не делаем, а наши противники тем временем беспрепятственно организуются и даже очень хорошо. Возьмите такое учреждение, как ГАХН — Государственная Академия Художественных Наук. Я смело утверждаю, что это учреждение в идеологическом отношении — одно из вреднейших учреждений. Там сидят коммунисты и близкие нам. Членами академии являются Луначарский, Аксельрод, Фриче, Переверзев. Но что там делается — волосы дыбом встают! Я проверил свое мнение, просмотрев рецензии на издания ГАХН во всех журналах, начиная с «На литературном посту» и кончая «Печатью и Революцией» и «Красной Новью». В ГАХН — большая театральная секция, в которой сидят руководители наших старых театров, главным образом, руководители художественных театров. Они там прорабатывают, пишут, декламируют и все свое проводят в жизнь. А мы ничего не делаем. Если бы мы, хотя бы и с большим трудом, могли овладеть литературой и выйти с успехом на литературный фронт, то я верю, убежден, что если партия своевременно примет нужные меры, и на фронте теакритики мы будет иметь блестящие успехи.

### **{****380}** Тов. ЯКОВЛЕВ

Товарищи, в тезисах тов. Гусева, мне кажется, не совсем точно, недостаточно полно указано, на кого, вообще, и в какой мере, в частности, на теакритику падает задача осуществления той самой реконструкции театра, о которой говорил т. Кнорин, в какой мере теакритика должна и каким способом она может способствовать тому, чтобы наши театры из советских, какими они несомненно являются, превратились в театры революционные. В тезисах тов. Гусева должно было бы быть указано, что возлагать какие-либо надежды на то, что этот процесс реконструкции театра будет двигаться силами, имеющимися внутри самих театров, нельзя. Несмотря на отсутствие субъективно враждебных новому театру устремлений художественных коллективов или отдельных руководителей их, мы все-таки не можем рассчитывать на внутренние силы театров, пока что находящихся в плену старых форм художественного творчества.

Нельзя полагаться в этом смысле на Станиславского, который на совещании в Наркомпросе, предшествовавшем данному партийному совещанию, совершенно отчетливо развил теорию зерна, о которой большинство из товарищей знают. Он с четкостью и определенностью заявил, что нельзя сейчас предъявлять театру, Художественному театру в частности, какие-либо революционные требования служения современности, потоку что театральное искусство — это есть такое зерно, которое должно быть положено в землю, органически прорасти и органически должно дать плоды. Это процесс длительный. Нельзя полагаться на Маркова, который {381} является одним из руководителей МХАТ II, который на этом же совещании заявлял, что задачей театра в данных условиях является только ставить вопросы (а как МХАТ II эти вопросы ставит, нам достаточно хорошо известно), что никоим образом нельзя вообще требовать от театра, чтобы он решал какие-либо вопросы современности. Нельзя полагаться на то, что этот процесс будет проходить внутри театров, имея в виду, что ответственный руководитель театральной политики в Наркомпросе, Филиппов, докладчик об основах театральной политики от Наркомпроса на этом же совещании, совершенно четко заявил, что он, вообще говоря, сомневается, можно ли требовать сейчас, в наших условиях, когда жизнь так сложна и противоречива, идеологически выдержанного репертуара. Можно ли, товарищи, наконец, делать какие-нибудь расчеты на этот процесс изнутри театра, если один из товарищей, приникающих активное участие в работах ГАХН и в Ленинградском Ин‑те Истории Искусств, Эйхенбаум, правда, по другому вопросу, по вопросу о кино заявил, что детские разговоры, вредные для искусства — разговоры об утилитарном значении искусства, что такого утилитарного искусства нет и быть не может? Надо совершенно твердо установить, это должно быть в тезисах отмечено, что задача способствовать этой внутренней реконструкции, элементы которой имеются в некоторой мере и внутри театров, в значительной мере падает на теакритику. Однако, теакритика в таком виде, в каком она сейчас находится, может ли она выполнить {382} эту свою задачу? Я считаю, что А. В. Луначарский, который здесь, к сожалению, отсутствует сейчас, дал по-моему значительно более верное: определение настоящему состоянию критики, чем это сделал тов. Гусев. Тов. Луначарский в «Красной Газете» написал недавно статью о теакритике, где, между прочим, содержится текстуально следующий абзац-призыв: «Не придавать большого значения тому, что пишется безответственными представителями различных течений на страницах какого-либо театрального журнала или театрального отдела газеты, и что говорят они на всякого рода диспутах». Вот, товарищи, убийственная оценка настоящего состояния теакритики. Наша критика имеет много недостатков, но главный из них — это положение, какое она занимает в общей системе нашей печати. Если бы теакритика пользовалась минимальным вниманием Отдела Печати ЦК и им руководилась такое заявление, дискредитирующее не только критику, но и тов. Луначарского, было бы невозможным. Если бы это было мнением только А. В. Луначарского, это была бы не беда. Но дело в том, что А. В. Луначарский выражает позицию самого Наркомпроса в этом вопросе. Здесь тов. Гусев и другие говорили о Наркомпросе, как о таком учреждении, которое должно давать руководящую линию в вопросах театра через толстый журнал, который бы определял, давал директивы и прочее Наркомпрос такой журнал имеет. Это — журнал «Советское Искусство», являющийся органом Наркомпроса по всем вопросам художественной политики. Его задачей должно было бы быть и определение нашей {383} театральной линии. Этого, к сожалению, нет. В этом журнале вы найдете об изобразительном искусстве, о русском фарфоре, о миланской выставке и о крестьянском театре в эпоху нашествия гуннов, о китайском театре и все, что угодно, но директивных статей по вопросам театра в нем найти нельзя. Несмотря на эти недостатки, теакритика имеет за собою значительные заслуги. Кампания, поднятая в нашей прессе в связи с «Днями Турбиных», всколыхнула советскую общественность; теакритика в значительной мере обеспечила созыв совещания при Наркомпросе, и ей мы обязаны нашим сегодняшним совещанием. Самое большое количество недостатков теакритики, о которых говорил тов. Гусев, падает на долю центральных и местных ежедневных газет, т. е. неспециальных театральных изданий. Нельзя, конечно, требовать здесь, чтобы сегодня декретом СНК или постановлением какой-нибудь иной организации было запрещено писать, участвовать в работе театральных отделов наших газет Маркову, Волкову и др., но, несомненно, сегодня должно быть установлено, что руководящее влияние, идеологическое влияние в главнейших центральных газетах, которые назвал т. Гусев, в театральных изданиях должно быть обеспечено за коммунистами. Если вы возьмете провинциальную прессу, возьмете вырезки из провинциальных газет, вы увидите ужасную формальную мешанину. Вот, например, рецензия о «Любови Яровой», из газеты «Грозненский Рабочий». Ни слова в ней не говорится о содержании этой вещи, о социальном значении спектакля; рецензия разбирает {384} игру актеров, говорит о «свежести Горностаева», о чем угодно, но ни звука об этом явлении художественной жизни, как явлении социальном. Тут, несомненно, должен быть сделан решительный поворот. То пренебрежительное отношение, какое партия до сих пор проявляла по отношению к театральной критике, должно быть изменено.

Надо ликвидировать сейчас положение, которое имеет место в настоящее время, когда всякий театральный критик находится в материальной зависимости от того или другого театра, зависит не потому только, что Марков служит в МХАТ и не потому, что Волков связан с каким-то театром и одновременно возглавляет отдел театра в одной из газет, — но потому, что все театральные журналы принадлежат отдельный театральным предприятиям. Если внимательно присмотреться к вопросу об освещении конфликта в МХАТ’е II в «Новом Зрителе» и в «Программах», то вы увидите, что принадлежность этих журналов к театральным предприятиям наложила свой отпечаток на эту кампанию. Должно быть установлено, что театральные предприятия, хозяйствующие театральные объединения не имеют права владеть театральной критикой, потому что, когда театральный критик имеет гонорар от редакции журнала, который принадлежит Управлению актеатрами, то ведь это же на него как-то влияет; или когда в «Новом Зрителе» какой-нибудь критик «выдержанный марксист» типа Павлова пишет рецензию, разве над ним не довлеет гонорар, получаемый им от УМЗП через редакцию «Нового Зрителя»? {385} Положение материальной зависимости театрального критика от театрального предприятия должно быть решительнейшим образом ликвидировано. Тогда театральная критика сможет иметь какое-нибудь влияние и приобретает и художественное и идеологическое значение. Надо все эти театральные журналы, отобрав от театральных ведомств, о чем уже было постанов-пение Наркомпроса, собрать в какое-то одно издательство. Таким издательством Наркомпрос и др. органы считают «Кинопечать». Надо их сделать органами различных формальных и художественных направлений, надо дифференцировать их по художественно-политическим и идеологическим, а не ведомственным признакам.

### Тов. ПЛЕТНЕВ

Я хочу в отношении критики остановиться на очень маленьком, казалось бы, вопросе, который мне представляется все же большим. Я хочу говорить о тех либретто, которые имеются в наших журналах и об отношении к ним. Если вы возьмете эти либретто, то увидите, что более постыдной, более тупой литературы нет вообще во вселенной, тогда как всякий зритель, приходящий в театр и желающий знать, что он будет смотреть на сцене, в первую очередь и прежде всего, их читает. Возьмите, например, любое либретто «Града-Китежа»; в этом либретто самым «честным» образом излагается, как татары в ужас перед святым чудом попадали и т. д. Я считаю, что этот момент имеет огромное значение. Мы могли бы не печатать этих вещей в журналах, в программах, могли бы поставить себе задачу выпускать маленькие {386} листовки, которые стоили бы по одной копейке, а не 15 – 20 коп., как стоит театральный журнал. В этих листовках можно было бы серьезно рецензировать каждую пьесу и сказать о ней то, что нужно сказать и, таким образом, среди самого широкого зрителя, по отношению к любой пьесе, нести нужную нам и, несомненно, большую и важнейшую работу. На это никто решительно не обращает внимания, а момент, по моему мнению, в высшей степени важный. Я считаю, что в тезисы тов. Гусева должно быть внесено дополнение, которое говорила бы о том, что на этот материал должно быть обращено внимание. Этому должны быть уделены соответствующие силы и через это мы должны ограждать себя всесторонне от тех отрицательных влияний, которые могут оказывать те или иные постановки в том или другом театре.

### Тов. ПЕЛЬШЕ

Товарищи, мне приходится выступать здесь за провинцию. Отсутствие оценки провинциальной критики — это один из маленьких недостатков в тезисах тов. Гусева, которые в целом являются совершенно приемлемыми во всех отношениях.

Вот, скажем, в свердловской газете пишут следующие строки по вопросу о том, нужна опера или нет: «уши, может быть, опера и развивает, но нам не нужно длинноухих развинченных людей». Очевидно, у автора этих строк и так уши достаточно длинные.

Вот еще хотя бы такие строки. В сталинградской газете «Советская Мысль» пишут о постановке знаменитых «Тайн гарема». «Сверх ожидания очень {387} музыкальным оказался Р. М., игравший пашу; не имея голоса, он пел очень правильно»… Чем поет, и хорошо при этом, не имеющий голоса Р. М., — это остается секретом «критика». Таких примеров мы могли бы собрать много со страниц провинциальной печати, но разрешите вернуться к делам московским, к делам центральным. Зная весь репертуар наших театров, я утверждаю, что нет в советской драматургии еще ни одной пьесы, которую нельзя было бы критиковать в той или иной степени. Например, тов. Белоцерковский, которого все, и я в том числе, считают талантливым драматургом, написал «Шторм» — едва ли не самую лучшую из всех наших пьес, но и ее можно критиковать достаточно резко (и художественно и идеологически).

Тов. Блюм отличается тем, что он некоторых авторов и театральных деятелей терпеть не может. Что бы они ни делали, он заранее кричит: долой! Так по отношению к Луначарскому, где бы и что бы он ни делал, ни писал — т. Блюм всегда кричит — долой!

В области театральных постановок — что бы ни делал Мейерхольд — для т. Блюма и так называемых «левых» все скверно и ни к черту не годится.

Тов. Блюм стоит на платформе левого ребячества, которую нашли мы довольно много лет тому назад.

Так вот, товарищи, я не могу подробно остановиться на лозунгах и положениях «Октября в искусстве». В этой платформе слишком большое место занимают элементы формы. Вопросы содержания отходят на задний план. Это антимарксистский, чисто буржуазный {388} подход к вопросам искусства. Тов. Гусев говорит, что мы должны смотреть на произведение искусства, прежде всего, с точки зрения общественно-политического содержания и художественной ценности. Вместе с тем никто из нас не скажет, что содержание полностью отделяется от формы. Мы говорим, что когда Таиров ставит — «Жирофле-Жирофля» — в «левой» форме, это все таки не наш, не революционный театр. А когда Пролеткульт, еще до Мейерхольда, давал революционные пьесы, но без этой «левой» формы, мы говорили, что это театр революции, который нужен пролетариату в его борьбе. Мы говорим: через новое содержание к новой форме, а не наоборот. Чем отличаются «правые» от «левых»? Правые недооценивают вопроса содержания: например, такую пьесу, как «Рычи Китай», они проморгали. Они проморгали огромное политическое значение таких гастролей в Москве, как украинского и татарского государственных театров; они об этих гастролях дали совершенно пустяковые, «спецовские» рецензии. Но левые иногда оказываются в одном лагере с правыми по отношению к некоторым пьесам, как например, — «Рычи Китай». Я хочу сказать, что критика Блюма и левых по содержанию часто отличается глубоким субъективизмом. Нет достаточной гибкости диалектики. С постановки «Леса» начали говорить, что Мейерхольд отходит от лозунгов «Октябрь — искусство». Не потому, что «Лес» плох по содержанию, а потому, что там начинаются элементы красоты, которых раньше не было.

### **{****389}** Тов. БЕСПАЛОВ

Тов. Гусев совершенно правильно указал, что задачи театральной критики совпадают с теми основными задачами, которые мы определили по вопросу об очередных задачах театральной политики. Задача, которая стоит перед театральной критикой, — чрезвычайно большая и ответственная, и ее теакритика может выполнить только в том случае, если качество этой театральной критики будет повышено. Я чрезвычайно внимательно слежу за всеми статьями и всеми оценками постановок, которые имеются в журналах и газетах, и мне кажется их качество еще недостаточно высоким. Правда, это еще не говорит, что театральная критика у нас никуда не годится. Достижения в ней есть — это признается всеми. Эстетический подход постепенно отмирает и устанавливается социально-политическая оценка постановок. Правда, она не всегда и не везде достаточно глубока. Нужно сказать, в последний сезон на такие постановки, как «Дни Турбиных», «Любовь Яровая», были критикой даны оценки и с политической стороны весьма правильные и дельные. Этот факт говорит за то, что наша критика растет. Тов. Блюм — председатель Ассоциации театральных критиков — выступал здесь и свел свою речь к тому, что вот их, так называемых, левых теакритиков не пускают в театральные отделы «Правда» и «Известий». Мне кажется — вопрос этот должен бы быть поставлен несколько иначе. Нужно говорить о том, что часто беспартийные являются более квалифицированными критиками, и имеют большую возможность работать над своей квалификацией. У нас {390} слишком плохо обстоит дело с подготовкой критиков. Как в области театра, так и в области литературы вопрос этот стоит чрезвычайно остро. Прав был тов. Лебедев-Полянский, когда говорил о положении в ГАХН Там во главе отдельных комиссий и секций стоят работники-марксисты, и все-таки эти марксисты не имеют возможности активно работать там, потому что они загружены в подобных же комиссиях в Ком. академии и в РАНИОНе. Подготовка же нового кадра идет чрезвычайно слабо. В Ленинграде мы сейчас имеем чрезвычайно большое засилие формалистов. Нам нужно обратить внимание, чтобы работа в институтах, в которых подготовляются квалифицированные работники в области искусствоведения, была поставлена на должную высоту. Нужно привлечь внимание товарищей к этой области нашей работы, нужно перебросить тт. в эту сторону, ибо тут грозит нам большая опасность. Это даст возможность усилить кадры теакритикой и поднимет теакритику на должную высоту. Что в наших газетах нет квалифицированных зав, отделами и что нужно их туда поставить, это до некоторой степени правильно. Если спросить, почему Блюма не пустили в «Правду», то можно ответить: потому что Блюм не сумел учесть политического значения «Рычи Китай». Если спросить, почему пустили туда Бухарина, то совсем не потому, что к нему там благоволят, а потому что он сумел правильно поставить этот вопрос. Конечно, у нас еще в ряде театральных отделов нет в достаточной степени квалифицированных работников, мало еще внимания в наших газетах уделяется, {391} вообще, постановке театральных отделов. Можно также сказать, что в некоторых газетах и совсем внимания этим отделам не уделяется, а если уделяется, то, как говорил т. Гусев совершенно правильно, в центральных газетах эти отделы носят столичный характер. За исключением «Правды» и еще некоторых газет, как «Комсомольская Правда». «Труд», почти совсем не уделяется внимания клубным самодеятельным театрам. Надо поставить эти отделы на большую высоту, чтобы в них уделялось больше внимания массовому рабочему крестьянскому самодеятельному театру и чтобы дело там не сводилось к оценке постановок наших столичных театров. Тов. Пельше, выступая здесь, с горячностью характеризовал состояние теакритики в провинции, пользуясь материалами из фельетонов «Рабиса». Если просмотреть наши провинциальные газеты, то там вы, действительно, найдете самое безотрадное положение. Можно было бы сообщить еще более анекдотические вещи. Вот, например, в одной провинциальной газете есть такая оценка постановки пьесы «Цемент»: «эта пьеса стоит наравне с “Днями Турбиных” и наравне с “Днями Турбиных” ставит проблему социалистического строительства». Или вот в другом месте говорится о том, что классическую музыку можно сравнивать с коломенской верстой или еще с чем-то другим в этом духе. Таких критиков надо гнать, оглоблей гнать нужно.

Помимо этого недостатка, есть и целый ряд других. Я говорил уже о некотором импрессионизме нашей критики, Мне кажется, что это такое явление, от которого {392} нам необходимо избавляться. Вот, например, случай с «Ревизором» Мейерхольда. Положим, — в «Ревизоре» был целый ряд моментов, от которых надо предостеречь, указать и т. д. Нужно это сделать, но это надо делать умело, надо не так делать, чтобы Мейерхольда столкнуть к Чехову, к Станиславскому. Мейерхольд имеет постановку не только «Ревизора», а и «Рычи Катай», «Д. Е.» и целый ряд других постановок, которые сыграли большую роль, эпоху создали. И надо, когда вы подходите к таким работникам, умело и внимательно их критиковать, так критиковать, чтобы не отталкивать их от себя, не толкать их к «Москве» Белого. Мы должны всячески поддерживать молодые, революционные театры, но мы обязаны поддерживать и академический театр, если он ставит «Любовь Яровую». Поэтому надо давать такую формулу, как давал тов. Гусев — поддерживать произведения, насыщенные содержанием, отображающим устремления пролетариата, в каком бы театре они ни были даны. Поэтому предложения Гусева совершенно удовлетворяют всех, они совершенно приемлемы. Я считаю, что нам особенно нужно обратить внимание на создание такого журнала, независимого от различных театральных течений, который бы отображал театральную политику, какую мы здесь с вами наметили, ибо беда театральной критики заключалась не только в собственной вине театральных критиков, а и в том, что мы не могли дать до сего времени достаточно выработанной и четкой позиции, на которой нужно было бы стоять и с которой не сходить.

### **{****393}** Тов. КОЛОСКОВ

Самое большое опасение вызывают у меня состояние, роль и значение художеств, советов, которые обычно состоят из самых закоренелых, из самых махровых специалистов, противодействующих всему молодому, всему революционному, всему новому в нашей работе. Поэтому, когда мы говорим об оценке различных спектаклей, мы должны ясно запомнить, что в первую голову нам надо оценивать, освещать текущую жизнь, текущую деятельность театра, и в особенности — политику художественных советов. Каждый раз после появления каких-нибудь критических замечаний в газетах и журналах ко мне приходили представители различных театров и ставили вопрос, каким образом воздействовать на критику, чтобы она была несколько мягче, чтобы она хвалила, а не ругала. Именно критика, пресса сыграла роль фактического идеологического руководства в театрах. Но критику необходимо сейчас направить на поощрение революционной драматургии, на поощрение наших молодых сил.

Теперь, что представляет собой наша критика? Маленький пример. Несколько месяцев тому назад в бытность мою директором Большого Театра я дал спектакль — оперу «Лакмэ». Собрал туда самых махровых, наиболее потерявших способность, имеющих большой долголетний стаж, артистов, но пользующихся положением в театре, и пригласил очень много критиков на этот спектакль, чтобы они вокальную сторону этого спектакля оценили. Мы вынуждены были сделать этот спектакль именно для того, чтобы положить некоторый {394} водораздел между молодежью и старьем. Публика хохотала на этом спектакле, а критики ничего не дали. Только проф. Бугославский принес критическую положительную заметку об артистке Неждановой. Критика безмолвствовала. Почему это происходит? Именно потому, что достаточно лягнуть маститых и махровых, как сейчас же они мобилизованы, организованно выступают, приходят и требуют, чтобы таких заметок в дальнейшем не было. Как только выступишь с похвалой революционному произведению, как только ругнешь правый уклон, сейчас же говорят: «О, это мобилизация печати против нас, исторических, музыкальных и художественных предприятий».

Если мы до сих пор имели только один способ воздействия на идеологию наших театров — критику, то я думаю, что после этого совещания мы ее еще сильнее углубим.

### Тов. ЛИТОВСКИЙ

Совершенно верно, что задачи нашей критики не могут быть иными задачами, чем задачи всей нашей театральной политики. Но если до сих пор критика не имела правильной установки, то потому, что не было театральной политики, а следовательно, не могло быть и общей линии критики.

Каково состояние нашей театральной критики теперь? Неправильно говорить, что у нас критики делятся на марксистов и на не-марксистов. Мало у нас марксистов даже в «левой» части критики. У нас есть критики-общественники и критики-формалисты. Среди общественников есть критики, которые слишком загибают {395} влево; в то же самое время среди формалистов мы видим людей, глубоко реакционно настроенных. Неблагополучно и на других участках критического фронта. Но все эти недостатки не обозначают того, что правильно было до сих пор то заушение, которому наша критика подвергалась со стороны авторитетнейших товарищей. Неправ был Луначарский, — хотя Яковлев и утверждал, что он был прав, — когда он говорил: не слушайте наших критиков. Это значит — не слушайте голоса нашей печати. У нас пока есть только эта критика, а не другая. А разве критика не делала существенных успехов в этом году? В этом сезоне критика была, в общем, на высоте. Критика подняла на щит «Любовь Яровую», критика, которая, как будто бы, травила АКи, она подняла на щит эту постановку, политически правильно учтя, что ее нужно поддержать, как некое движение вперед академиков, и решительно осудила «Дни Турбиных».

Как распределены действующие кадры критики? Можно сказать, примерно, так, что до последнего времени, по крайней мере, наблюдается такая ступенчатость; критика формалистская преобладала в «Известиях» и в «Правде». Чем ближе к массовой печати, к массовым газетам, тем больше преобладал общественный уклон в критике. Это то, что было, примерно, до последнего времени. Теперь происходит перераспределение сил, и очень хорошо, что это происходит.

Теперь об отделах в наших газетах. Они даются, к сожалению, на затычку, на подверстку, они лишены всякого руководства…

{396} Нужно сказать, что цеховые настроения среди критиков имеются. Мы‑де критики, мы‑де вот какие квалифицированные журналисты, нам сам черт не брат, где нам учиться, — нам не надо учиться, мы все знаем. Если такие настроения, такое противопоставление своего цеха общественности имеется, с этим нужно решительно бороться.

Тезисы тов. Гусева, в общем, правильны, но некоторые исправления нужны. Во-первых, исправление по поводу критики рабселькоров. Я считаю, что этого пункта совсем не нужно включать, или же нужно существенным образом его переформулировать. Пусть рабочие и крестьянские корреспонденты в порядке своей рабселькоровской работы, между прочим, и освещают отношение тех масс, которые они представляют по отношению к театру, но специально ставить пункт о том, чтобы рабкоры занимались вопросами критики, не следует.

Дальше вопрос о театральной учебе. При ГИЖе необходимо устроить эпизодические, хотя бы, курсы, не кафедру, а просто эпизодические курсы по театральной критике.

Что касается театральных журналов, то, конечно, ведомственные журналы — это очень плохо. Но и орган Наркомпроса — это будет ведомственный журнал. Театральный всесоюзный журнал нужно создать. Недостаток его остро ощущается. Журнал, в котором освещалась бы всесторонне жизнь провинции, а не только столицы. Где издать — это вопрос второстепенный.

### **{****397}** Тов. ВАКС

Основная сила теакритики заключается в том, что она оперирует явлениями, имеющими характер празднества — спектаклем, зрелищем. Поэтому критика, естественно, притягивает к себе большое внимание читателя-зрителя; следовательно, критика находится в чрезвычайно благоприятном положении: она охотно читается и может таким образом стать чрезвычайно существенной и важной общественной трибуной. Особенно, в провинции, где впечатлений вообще сравнительно мало, где жизнь скудна. К сожалению, о провинции говорилось здесь очень мало, и провинциалы даже пытались прекратить прения.

Я думаю, что чрезвычайно важно обратить внимание на состояние провинциальной театральной критики. Я одно время занимался специально этим вопросом. Приведу некоторые примеры из сотен перлов, какие мне попадались. Вот один из них: «четвертый сезон подряд возвращается эта чудесная певица на нашу сцену все более желанной, все более высокоценной. Ее первое появление на сцене в партии Розины было приветствовано продолжительной овацией. Артистка предстала все в том же, вернее даже, в новом блеске: в этот вечер ее голос изумительно резонировал, колоратурные арабески казались еще более сверкающими, кристалл ее тембра стал еще более чистой водой, певица, по беляевскому выражению, купается в своей вокальной технике. Это тот градус мастерства, та непринужденная радость творчества, которая неудержимо заражает слушателей восторгом, когда нельзя не аплодировать каждой соловьиной каденции певицы, {398} потому что этот “театр” — контакт сцены и зала, как это издавна установлено на родине радостного Россини».

Это из одной провинциальной газеты. А ведь провинция — это основная масса; мы напрасно чрезвычайно сузили вопрос, занимаясь только Москвой.

При нынешних условиях, когда центральные театры находят свои пьесы непосредственно у драматургов, огромная касса провинциальных театров не может ставить такие пьесы, как ставят центральные театры; клубы лишены всякого руководства в области подбора репертуара для себя. Тов. Пельше слишком рьяно говорил «по Плеханову», он помнит далекое родство, но он плохо помнит близкое родство. Он недостаточно ориентируется в том процессе формального увлечения, которое у нас происходило совершенно естественно и объективно неизбежно. В этом процессе на известном отдалении он перестает разбираться. Оттуда вышли элементы, которые теперь продолжают положительно влиять в театре. Тов. Пельше, выступая против «Любови Яровой», поставленной в Малом театре, в то же время с исключительной решительностью подтверждает биомеханику Мейерхольда в связи с его «Ревизором». Очень своеобразная диалектика.

Наша критика проглядела такое важное явление, как «Евграф, искатель приключений». Это в том смысле, что вокруг этого явления нужно было дать основной и серьезнейший бой. Это несомненно хуже «Дней Турбиных». Это является результатом неорганизованной критики, известного разнобоя и отсутствия {399} достаточно углубленного подхода к явлениям современности, потому что театральная критика еще до сих пор рассматривает и сака себя в мелком плане. Если бы театральная критика серьезнее связалась с нашими общими литературными течениями, где происходили долгие бои, где выкристаллизовалась четкая и твердая линия в отношении требований современности, то она не проглядела бы «Евграфа, искателя приключений», который является, несомненно, первым сигналом организации враждебных нам сил на театральном фронте, чего в известной степени до настоящего времени в такой форме на театре не было.

Наш репертуарный фронт представлял из себя известное состояние эволюции, где еще нельзя было нащупать основной водораздел, а в момент, когда наша драматургия сигнализовала начало процесса политической дифференциации в основном, в момент, когда появился «Евграф», критика его благополучно прозевала.

Мои выводы: во-первых, обратить внимание на провинциальную критику, это очень важно для нас, во-вторых, обратить внимание на библиографию репертуара, что особенно важно, репертуара, рассчитанного для провинции, клуба и деревни, и обратить больше внимания на постановку библиографических отделов драматургических изданий, и в‑третьих, что в основном я поддерживаю те тезисы, которые нам здесь розданы. Тезисы тов. Гусева очень полно охватывают вопрос. В заключение: возможно, что создание кафедр при вузах будет затруднительно сразу. Может, лучше было бы создать нечто подобное при ГИЖе. Там, {400} вероятно, есть известная дифференциация преподавания, и естественно было бы дифференцировать его и в отношении критики театральной.

### Тов. БИЛЛЬ-БЕЛОЦЕРКОВСКИЙ

Здесь тов. Беспалов в своем выступлении сказал, что суровая критика толкает Мейерхольда к «Москве» Белого. Я не знаю, что это за коммунист-режиссер, которого критика может толкать к Белому. А вот есть такой беспартийный режиссер, как Любимов-Ланской, который, несмотря на жестокую критику по поводу «Цемента», не пошел к Белому, а остался на своей идеологической позиции. Если тов. Беспалов боится, что суровая критика вредит Мейерхольду, то почему он не замечает, что сверхжестокая критика может не только повредить, но и убить молодые ростки драматургии? В данном случае я имею в виду молодого драматурга Киршона, автора «Ржавчины», который в будущем, уверен, себя еще покажет. По отношению к этому драматургу я считаю критику Сосновского слишком жестокой и вредной. Он буквально растерзал Киршона, и если Лебедев-Полянский говорит, что нельзя хвалить нашего брата, то тут как раз этой хвалы очень мало. Не до жиру, быть бы живу. По существу наша советская критика очень жестока. Мейерхольд отвернулся от советской драматургии еще задолго до постановки им «Ревизора». На собрании при студии Вахтангова он бросил клич — «назад к классикам» — и вот докатился до «Москвы» Белого. Говоря о театре МГСПС, он слишком отрицательно {401} отозвался об этом театре. У нас всего три революционных театра, и из них революционный театр им. Мейерхольда изменил этой тройке.

Теперь насчет критики. Я думаю, что нам, драматургам, хуже всех приходится от критики. Критика нам нужна, но она в большинстве настолько индивидуальна, что не знаешь, кого слушать. Я разделяю всю нашу критику на несколько категорий. Первая — это наша критика; ее слишком мало, и она почти в загоне, почти совсем не вступила в центральные органы, в то время, как в «Правде» пишет Февральский, влюбленный в Мейерхольда, а вместе с ним Марков, влюбленный в МХАТ. Вторая категория — это желтая критика, научившаяся за десять лет подбирать лозунги Маркса и этим орудием ехидно нас крыть. Третья категория — это та критика, которую я просто назвал бы хулиганской. Критика подозрительных лиц — это не критика, а бандитский налет. Этакая разноголосая критика сбивает и путает. Единственной критикой для нас, драматургов, я считаю критику организованного зрителя: диспуты, анкеты, раздаваемые по рукам; это наилучший вид критики, какой у нас есть. К ее советам и мнению надо прислушиваться.

Но говоря о критике печатной, я должен кое-что сказать и о критике устной: это та критика, которая проводится на диспутах, в непосредственной беседе с режиссерами и актерами. Этакая частная критика вредила нам, драматургам.

Хуже всего то, что субъективные интеллигентские «вкусы» обволакиваются марксизмом подобно тому, {402} как Троцкий под хулиганство Есенина подвел базу социализма. Это нечестно, это своего рода меньшевизм в угоду своим «вкусам». В будущем году наши пьесы пойдут в четырех академических театрах, ибо классовая пьеса есть и кассовая. Наша пьеса победит, пробьет брешь в академических театрах и заставит их так же служить интересам рабочего класса, как служили они интересам буржуазии.

### Тов. ПОПОВ-ДУБОВСКОЙ

Здесь мы толкуем о критике, но вопрос не поставлен в принципиальной плоскости. Тут очень обостренно выступали, тут некоторым образом сводятся счеты группировок и разных отдельных личностей, а по существу — каков же должен быть краеугольный камень нашей критики, о чем собственно мы должны толковать, по-моему, этот вопрос не поднят. Ведь беда нашей критики заключается в том, что она мало дифференцирована. У нас на этом фронте большие беспорядки, если можно так выразиться, большая разноголосица. Это есть больное место кашей критики, здесь лежит основной вопрос, и поэтому, когда наши критики собираются в компанию, начинаются разговоры, они сводятся либо к выпадам против отдельных критиков и учреждений, или начинается склока между собой. Вот здесь выступал тов. Блюм; ну, он экспрессионист, но любопытная фигура в том смысле, что он в кристаллизованном виде отражает ту театральную «принципность», которой отличается наша критика. Вы видите — тов. Блюм не склоняется вправо, но вез же и они принципиальную политику выставляют как правую {403} и левую. Правая и левая — трудно разобрать. Если принять деление, что левые те, которые идут против тов. Луначарского, мы такого деления принять не можем. Блюм сказал еще, что «мы кричим — дай содержание, а к форме чрезвычайно равнодушны». Это на десятом-то году Октябрьской революции они говорят, что формы никакой не нужно. В этом их большая беда. Упор, основная линия заключается в том, что наши театры должны найти высшие формы, необходимые для советского содержания. Ведь это же известно, что кризис старого театра в громадной степени заключался и том, что в старые формы не вмещается новое советское революционное содержание. В этом дело. А тов. Блюм говорит, что никаких форм не надо ему. Очень хорошо, так и будем знать. Что же вы проситесь в «Правду» и в «Известия»? Там не подходит такая постановка и не подойдет. Если вы исправитесь по этой части, тогда мы поговорим. Вопрос относительно формы, на кой взгляд, разрешает многое и освещает многое в тех спорах, которые сейчас ведутся довольно бестолковым образом. Возьмите вопрос о театре Мейерхольда. Что это за театр? Это с одной стороны, какой-то жупел, да такой страшный, что если у Мейерхольда учится Февральский, студент, и пишет в «Правде», то это является порочащим «Правду» явлением. История с травлей Февральского и Маркова теперь, как выясняется, история длинная. Я думаю, что хорошо, если бы можно было из этого сделать следующие выводы. Давайте — этот вопрос или здесь или в комиссии провентилируем: в какой {404} мере можно в театральном отделе любой газеты использовать беспартийных, при каких условиях можно использовать тех беспартийных, которые связаны с каким-нибудь театром. Этот вопрос надо вырешить, а не надо истерически визжать по поводу того, что в такой-то газете сидит беспартийный и разводит контрреволюцию. Почему мы высоко ценим театр Мейерхольда? Фигура самого Мейерхольда довольно неровная, но он коммунист. Это очень много значит. Почему мы ценим этот театр, несмотря на его промахи, иногда провалы, и некоторые принципиальные шатания в смысле содержания? Да потому, что это единственный пока театр, который сейчас дает продвижение в смысле формы. Мне пришлось быть в одном красноармейском театре. Там была превосходная постановка. Это красноармейский клуб. Эта постановка хорошо слушалась красноармейской массой. Мы поинтересовались; откуда вы взяли такую хорошую форму, которая дает возможность ставить разнообразный материал, очень интересный и приемлемый для красноармейской и крестьянской касс? Они говорят, что учились у Мейерхольда. Они сказали: мы не взяли целиком то, что у него есть, но взяли главное и многое изменили согласно нашим требованиям. Вот это правильный путь. Тут нащупывается, между прочим, смычка самодеятельного театра с профессиональным, а вот, скажите: в какой мере можно позаимствовать у Малого театра для самодеятельного клуба? Учиться нужно у Малого театра, а вот если спросите, найдем ли мы там форму и в какой мере мы можем {405} применить те формы, которые созданы на Островском, к революционному содержанию, требующему изменения этих форм, — с этой точки зрения мы Мейерхольда очень ценим.

### Тов. ОРЛИНСКИЙ

Я считаю, что тезисы тов. Гусева не только хороши, но эти тезисы являются как раз выражением того правильного мнения, что сейчас чрезвычайно важно, наряду с постановкой общих задач, наметить четко задачи, стоящие на данной стадии, вытекающей из данного этапа развития. Я думаю, что совершенно правильно и ясно у тов. Гусева по важнейшим вопросам критики сказано вполне определенно то, чего не было в первых резолюциях: «поддержка произведений, отражающих характерные черты переживаемой нами эпохи и проникнутых духом классовой борьбы, активная (именно активная!) поддержка молодого революционного театра, благожелательность к нему критики и т. д. и т. п.» Тов. Гусев сделал правильный упор, имеющий своей задачей выставить некоторые моменты, вытекающие из данного этапа развития. Вот, по-моему, огромное достоинство этой самой резолюции, и вот почему никого не удовлетворяет это искусственное дробление на правых и левых.

Второй вопрос (о чем уже говорил, кажется, тов. Лебедев-Полянский), Средний критик должен перестать быть только рецензентом, и тут правильно ставят эту задачу Отдел Печати и тов. Гусев.

Сейчас у нас есть 4 группы критиков. Во-первых, группа марксистски выдержанных критиков. Я не согласен {406} с тов. Лебедевым-Полянским, что плохо, когда пишет просто коммунист. Почему Осинский, почему Сосновский или Кольцов не могут давать по этим вопросам статей? Несомненно, и здесь критика не как рецензия, а как публицистика, совершенно понятно, имеет своей задачей продвинуть свое мнение в массы, интересующиеся этим вопросом.

Второй группой я считаю формалистов. Что в «Правде» было высоко ценно — это культурные специалисты, но они, я считаю, по-формальному подходят к критической оценке. Там работает Марков, но Маркову заказать статью о «Любови Яровой» — это я считал бы ошибкой, потому что Марков вдохновитель «Дней Турбиных». Ему чуть не заказали ее.

Я, товарищи, считаю, что все уменье заключается в том, чтобы вторую группу — формалистов, — которые, несомненно, совершенно сознательно отвергают социологический подход к критике, чтобы их умело использовать. Им опасновато давать рецензии о новых революционных постановках, ибо они недружественно к ним относятся.

Третья группа — это товарищи псевдо-марксисты. Это такие, которые научились употреблять марксистскую терминологию. Этих псевдо-марксистов надо ругать.

И есть четвертая группа — желтая пресса и критика. Есть рецензии недобросовестного порядка.

В общем и целом, я считаю, что наша критика, однако, не заслуживает огульного смешения всех групп. Каковы кампании, которые провела критика в этом {407} году? — «Дни Турбиных», «Любовь Яровая», МХАТ II и т. д. И я совершенно не согласен с походом, который иногда открывают Мейерхольд и Луначарский против критики. К счастью, широкие массы их не слушаются, и до сих пор широкие массы прислушиваются, как мы рекомендуем ту или иную пьесу. Нечего скрывать — целый ряд пьес мы подняли критикой: например. «Любовь Яровая» в значительной степени обязана своим успехом критике.

Я думаю, товарищи, что задачи критики сейчас ясны — это воспитание вкуса зрителя, разъяснение художественной продукции, это освещение всех вопросов жизни театра.

Вопрос о художественных советах, вопросы внутриорганизационные, вопрос зрителя, зрительного зала — это все должно войти в объем сведений, в сферу вникания нашего критика. Невнимание к клубу, эстраде и всему массовому должно быть ликвидировано.

В заключение, я считаю, что мы должны поставить вопрос о специальном журнале, и может быть, товарищи согласятся с предложением, выдвинутым «Кинопечатью», поставить вопрос о специальной газете, театральной газете, которая может сделаться собирателем лучших сил в этом отношении и вести идеологическую борьбу.

Наконец, надо наладить издательское дело, потому что низовых пьес, художественных монографий, — всего этого нет. Необходимо единое издательство по кино и театру.

## **{****408}** Заключительное слово С. И. Гусева

Мое положение, товарищи, облегчается тем, что и левые, и правые подписываются обеими руками и ногами под моими тезисами. Но у меня имеется одна трудность вот какого свойства. С одной стороны, тов. Лебедев-Полянский говорил в том смысле, что будто бы я представляю нашу театральную критику чрезвычайно слабой, чересчур в мрачных красках, с другой стороны, тов. Яковлев упрекал меня в оптимистической оценке нашей теакритики. Положение трудное, но я думаю, что то выражение, которое я употребил — «не совсем благополучно» — соответствует действительному положению вещей. Аргумент, который приводил тов. Лебедев-Полянский, что у нас все еще имеется человек десять хороших критиков, которые, по его словам, несутся гоголевской «тройкой» и устраивают друг другу «вселенскую смазь» — это и есть неблагополучие, когда всего только десять, да еще между собою дерутся.

Я принимаю предложение тов. Плетнева насчет либретто; оно вполне правильно. Это предложение сформулировано следующим образом: «необходимо, {409} кроме того, обратить внимание на либретто пьес, печатаемых в программах театров, использовывая их для правильной оценки различных пьес, тем более, спорных. Считать желательным придать либретто формы дешевых листовок, тем самым давая массе правильный подход к каждой пьесе».

Затем здесь много внимания уделялось вопросу о провинциальной критике. Но, к сожалению, ни одного делового предложения не было. Предлагали «улучшить» провинциальную критику, или «обратить внимание на провинциальную критику», но это только одни слова. Оттого, что скажешь в резолюции «улучшить» или «обратить внимание», — провинциальная критика не станет лучше. Я же предлагаю конкретный проект, который заключается в том, чтобы в 4‑5 центральных газетах поставить образцовую критику, а по ней будет равняться и провинциальная критика. Командировать из центра людей для того, чтобы вести в провинции эти отделы, мы не можем. Остается только показать ей образец. Мне кажется, что если мы поставим в «Правде», «Известиях», «Труде», «Рабочей газете», «Бедноте» и «Комсомольской Правде» хорошую театральную критику, то остальные газеты будут по ним равняться. Это — первое. Второе — нужно критиковать провинциальную критику. Пусть это будет в журналах, о которых здесь говорили, и в газетах.

Далее — насчет художественных советов. По-моему, замечание Колоскова, что нужно критиковать художественные советы, абсолютно правильно. Мне недавно сообщил Д. Бедный, что художественный совет в театре {410} им. Мейерхольда состоит из Богуславского, Дробниса и Рафаила. Пожалуй, такой художественный совет критиковать не мешает. Вообще, на работу художественных советов нужно обратить внимание.

Далее, — относительно рабселькоров. Мне кажется, предостережение со стороны тов. Литовского, несмотря на то, что он является специалистом в области театральной критики, не нужно принимать. Он, видима, не знает, что у нас уже есть рабселькоровские театральные кружки. Я думаю, что это движение останавливать не следует, и предлагаю пункт о рабкорах в резолюции оставить.

Далее, — насчет пункта, где говорится, что при советских ВУЗах нужно организовать кафедры критики. По-моему, нужно принять мою формулировку. Тут говорили про ГИЖ, но ограничиваться нам одним только ГИЖем нельзя, потому что тут у нас стоит задача не только театральной критики, но и создания кафедр по другим видам искусства. Запросы масс идут не только по линии театра, но и по всем линиям искусства.

Последний вопрос — насчет театральной газеты. Я предлагаю отвергнуть это предложение. Если у нас еле‑еле хватает сил, чтобы поставить театральные отделы в центральных газетах, то где же взять силы для театральной газеты? Ведь эта театральная газета вберет в себя все имеющиеся у нас силы. Это одно. Потом: ни один рабочий этой театральной газеты выписывать не будет. А вот, если вы хорошо поставите театральные отделы в рабочих газетах, тогда рабочий будет приближен к театру.

# **{****411}** К. А. Мальцев Организационные вопросы работы в области театра

{413} Предлагаемые мною тезисы по организационным вопросам являются логическим дополнением к тому, что здесь сказал тов. Кнорин.

Я буду говорить только о тех организационных мероприятиях, которые вытекают из тезисов, принятых вами по докладу тов. Кнорина.

В основу решения вопросов организационного порядка, касающихся театра, необходимо положить главные моменты нашей театральной политики, как они были сформулированы в основных докладах настоящего партийного совещания. Эти основные моменты можно свести к 4 пунктам:

1 — необходимо сохранить и поддержать государственные театры, которые представляют собой определенную историческую, культурную и художественную ценность;

2 — необходимо создать более благоприятные условия для роста и поднятия качества новых, так называемых, революционных театров;

3 — наметить целый ряд конкретных мероприятий, которые дали бы возможность приблизить к массам наши театры как старые, так и новые;

{414} 4 — обеспечить наши театры молодняком, который находился бы под нашим влиянием, который воспитывался бы в духе современности.

### Упорядочить систему управления театрами

В области организационной мы должны прежде всего поставить вопрос об организации системы управления всей театральной сетью. Это касается всех театров — и академических, и революционных, и государственных и частных. Существующая ныне система управления театрами на местах не имеет единообразия. В этой области существует чрезвычайная путаница. Имеются театры, которые находятся в непосредственном ведении советов или губоно, а есть и такие театры, которые и по настоящее время находятся в ведении органов местного хозяйства.

И внутри самого Наркомпроса нет единого органа, который бы занимался делами театра… В Наркомпросе руководство театрами рассеяно по всем главкам. Там имеется управление академическими театрами, особое управление цирками, художественный отдел Главполитпросвета, художественный отдел Главнауки и т. д. Вообще, в любом главке Наркомпроса есть отдел, в той или иной части ведающий театрами. Отсюда получается чрезвычайная путаница в самом Наркомпросе.

И Наркомпрос сам это чувствует. Недаром он давно уже выдвинул мысль об организации отдельного органа, управляющего театрами. Его можно назвать как угодно — Главискусство, или отдел по делам искусства {415} при Наркомпросе, или иначе. — Это не важно. Важно, что необходимость создания такого органа давно назрела.

### Против чрезмерной централизации

Эта потребность чувствуется всеми. На этой почве у некоторых товарищей даже возникла мысль о создании хозяйственно-идеологического главка, который бы заправлял не только всеми театрами, находящимися в РСФСР, но также заправлял театрами всего Союза. Передо мной лежат тезисы группы ленинградских работников, которые, насколько мне известно, не утверждены губкомом, тезисы, в которых говорится о создании при Наркомпросе такого управления делами искусства, которое руководило бы и хозяйственной и идеологической работой всех театров и выполняло бы функции цензуры. Клубные и профессиональные театры, по их проекту, должны также быть охвачены этим главком. Я думаю, что такое предложение для нас неприемлемо, и правильно сделал ленинградский губком, когда он отверг это предложение.

Такие стремления к централизму имеются не только в Ленинграде, но и в других местах.

Я думаю, наше совещание должно дать решительную директиву нашим партийным организациям на местах и Наркомпросам, что централизаторские настроения в деле управления и руководства театрами — вредные настроения, и с ними нужно решительно бороться. Нужно прямо и решительно сказать, что мы в данном случае против централизации и что мы будем {416} стремиться в деле организации управления театрами к возможно большей децентрализации. В то же время мы не должны поддерживать ту безалаберность в деле управления театрами, которая имеется в настоящее время. Мы должны сосредоточить управление театрами, как со стороны идеологической, так и со стороны художественной и административной, в руках органов Наркомпроса.

В связи с этим, я думаю, не вредно было бы пересмотреть сеть тех театров, которые находятся в непосредственном ведении Наркомпроса. Те театры, которые перешли на хозрасчет, которые материально сейчас как-то изворачиваются, надо было бы передать местным советам. Вот здесь мы слышали, например, что ленинградские академические театры получают от Наркомпроса всего 150 тыс. руб. дотации, в то время, как ленинградский Совет дает им 600 тыс. слишком. Встает вопрос — кто же, собственно говоря, имеет больше прав быть хозяином этих театров — Наркомпрос или ленинградский Совет?

Я не предрешаю этого вопроса, т. к. к нему надо подходить чрезвычайно осторожно. Но, во всяком случае, поставить этот вопрос во всей широте вполне своевременно. Мне кажется, что эта мера не приведет к понижению художественного уровня театров, передаваемых в распоряжение местных советов, т. к. они будут находиться под непосредственным контролем местных советов и местной общественности.

В связи с тем, что мы разгрузим Наркомпрос от руководства отдельными театрами, дадим ему, главным {417} образом, функции общего руководства, мы тем самым улучшим качество руководства со стороны Наркомпроса своими местными органами. Наркомпрос не сам должен непосредственно руководить театрами: это дело его органов на местах; задача же Наркомпроса — наблюдать за тем, как осуществляется политика советской власти и партии в области театра.

Мое предложение о децентрализации не следует, однако, поникать так, будто я предлагаю окончательно отнять у Наркомпроса руководство театрами. Наоборот, ответственность за общее руководство теперь еще больше, чем раньше, возлагается на Наркомпрос, но осуществляться оно будет несколько иным порядком.

### Уравнять в правах АКи и лучшие революционные театры

В связи с этим следует поставить вопрос и относительно АКов. Поскольку мы будем пересматривать сеть театров, которые находятся в ведении Наркомпроса, то, вероятно, придется заняться и АКами, и нам кажется, что часть театров, которые носят название академических театров, могут быть также переданы местным советам. И самое название «академические», по-моему, довольно устарелое, бессмысленное название, и его можно было бы без всякого греха отбросить. От этого никто решительно не пострадает, а чванства у некоторых театров сбавится.

Следующий вопрос — об усилении помощи молодым, так называемым, революционным театрам. Нельзя {418} сказать, чтобы мы не уделяли внимания этим молодым театрам. Здесь совершенно неправильно обвиняли Наркомпрос в том, что он недостаточно внимательно относится к новому революционному театру. Ведь новые театры не находятся в его непосредственном ведении, и естественно, что о государственных театрах, которые находятся в его ведении, он заботился и должен был заботиться более внимательно, чем о тех театрах, которые находятся в ведении местных советов.

Если вы считали нужным помочь тому или иному театру, нужно было соответствующим образом надавить на местный совет, чтобы он дал денег, помещение и все, что необходимо для его существования. Теперь, когда мы ставим перед собой задачу помочь новому, революционному театру, то раньше всего нужно помочь силами местных организаций, силами местных советов, силами местных партийных организаций.

Следует заняться и вопросом о правах отдельных театров. До сих пор академические театры и некоторые государственные театры находились в более привилегированном положении, чем новые, революционные театры. Мы настаиваем на уравнении в правах академических театров с новыми, революционными, экспериментальными театрами. Это, однако, не значит, что каждый новый, революционный театр нужно уравнять в правах с остальными, потому что среди них есть много и таких пустяковых, что их поддерживать нет никакого смысла. Когда мы отпускаем {419} деньги большому театру, хотя он и не вполне нас удовлетворяет, то мы все-таки знаем, на что мы идем, — знаем, что там заложены большие возможности и, если в настоящее время театр не полностью обслуживает нас, то он должен и будет обслуживать нас. Нельзя этого сказать про все многочисленные революционные театры, сегодня зарождающиеся, а завтра умирающие. А такие есть в каждом городе.

Однако, перед местными советами нужно поставить более решительно вопрос о поддержке наиболее интересных попыток, наиболее интересных, подающих надежды молодых театров. Кроме того, надо создать атмосферу общественного сочувствия этим молодым театрам, которое бы выражалось не только в том, что мы на словах кричим, что их нужно поддерживать, а которое бы выражалось в организационных мероприятиях в советском и партийном порядке. Больше всего наши молодые театры жалуются на налоги. В то время, как академические театры от налогов освобождены, мы видим, что молодые театры, находясь в ведении местных органов, от налогов прямо вопят. Есть сведения, что 25 процентов их валового дохода идет на уплату прямого налога. Затем идут отчисления на Красный крест, налог за расклейку реклам, налог за регистрацию билетов, налог за разрешение пьес и еще целый ряд налогов, которые изымают чуть ли не половину всей валовой выручки.

Пока нет по этому поводу постановления СНК, мы должны обратить на это обстоятельство внимание совещания. Ведь наши театры мы рассматриваем, как {420} орудие нашей культурной политико-просветительной работы, а с такого характера работы, как известно, налоги не взимаются.

В то же время необходимо поручить Наркомпросу войти в Наркомфин с предложением пересмотреть существующую систему обложения театров и цирков в сторону их полного освобождения, кроме частных театров, от налогов.

Кроме того, необходимо добиться того, чтобы все доходы от театров и зрелищных предприятий употреблялись полностью на их нужды и на дело развития и улучшения театрального дела в данном районе.

### Театры мало обслуживают рабочих

Важнейший вопрос — как приблизить театр к массам. — Для того, чтобы перестроить наши театры, социалистически их реконструировать, необходимо раньше всего значительно изменить состав их зрителей. Зритель, аудитория давят на театр, на характер театра, на его репертуар и прочее. Зритель диктует театру, зритель определяет направление и лицо театра. В настоящее время мы имеем такое положение, что в наших государственных театрах, особенно в больших городах, главная масса зрителей — это служилый элемент и неорганизованные слои городского населения. Это показывают цифры и Ленинграда, и Москвы, и Харькова. Правда, точных данных, кто бывает в наших театрах, нет, да их и невозможно установить. О том, кто посещает театры, можно судить только на основе «рабочей полосы», которая дает некоторые {421} основания для определения социального состава зрителей наших театров.

По официальным отчетам, которые дают гостеатры, видно, что у них, примерно, 50 % всех билетов составляют, так называемую, рабочую полосу. Но товарищи, представители профсоюзов, это оспаривают и говорят, что в действительности «рабочая полоса» составляет только 10 % и даже меньше, потому что значительная часть билетов остается или в руках распределяющей сети (служащих), или расходится по рукам их знакомых, и даже когда билеты попадают на предприятия, то, все-таки, берет их, главным образом, служащая публика и та часть аппарата, которая занимается распространением этих билетов.

На совещании директоров и администраторов театров было установлено, что в среднем рабочая полоса занимает только 30 – 35 %. Я думаю, что эта цифра также преувеличена. В действительности она сводится, вероятно, не больше, чем к 15 %. У меня имеются цифры, которые говорят о том, как академические театры, в частности театры Москвы, проводят эту рабочую полосу. В прошлом году рабочая полоса была у них более широкой, чем в этом году, так что по Москве видно, что у академических театров имеется тенденция к сужению рабочей полосы. В революционных театрах, наоборот, проявляется тенденция к расширению рабочей полосы.

### Снизить цены

В этой области решающий вопрос — цены. Цены в среднем по всем театрам определяются в 1 р. 70 к., {422} причем в московском Большом театре средняя цена по рабочей полосе 2 р. 11 к., в МХАТ I – 2 р. 35 к., Малый театр — 1 р. 36 к.; наиболее низкие цены в Пролеткульте — 78 к. и в Замоскворецком театре — 76 к. Такие же точно цифры мы имеем и по Ленинграду. В Харькове средняя цена билета приблизительно около 2 руб. Это по рабочей полосе!

Совершенно ясно, что рабочие, особенно низко квалифицированные, низко оплачиваемые слои рабочих за такую цену билетов брать не могут, ибо рабочий в театр идет не один, а с женой или с кем-нибудь из семейства, и тратить ему за один вечер 5 руб. совершенно невозможно. Если мы возьмем рабочую полосу в академических государственных театрах Москвы или Ленинграда и разложим на количество рабочих, которые имеются в районе, то оказывается, что каждый рабочий, даже за 5 руб., может побывать в театре только 1 – 1 1/2 раза в сезон. Это говорит, товарищи, о том, что наши академические театры, как по цене, так и по той рабочей полосе, которая сводится к 10 – 15 % недоступны для рабочих. Немудрено, что они в настоящее время и посещаются нерабочей публикой.

В это же время средняя посещаемость наших театров по всему СССР — 60 %. Цены высоки, театры, как видите, на снижение цен не идут, а места в театрах пустуют. Какая нелепость!

У нас, между прочим, был недавно проведен интересный опыт над госцирками. Они страдали от того, что из-за высоких цен посещаемость их не превышала {423} 30 или 40 %. Мы самым решительным образом заставили правление госцирков снизить цены. Через полгода мы увидели, что госцирки имеют битковые сборы, очень быстро поправили свои денежные дела, уплатили долги и теперь являются, пожалуй, самой доходной статьей у Наркомпроса.

Исходя из вышеизложенных положений, мы должны признать, что расценки на билеты, установленные театрами, далеко недоступны для широких слоев трудящихся. Поэтому мы считаем, что нужно предложить органам Наркомпроса, наряду с общей кампанией по снижению цен, значительно снизить цены и на билеты в театры в течение будущего театрального сезона. Это снижение для разных театров и для разных местностей должно быть различно. Это снижение цен, которое должно коснуться, главным образом, рабочей полосы, в каждой местности устанавливается управлением зрелищных предприятий совместно с профсоюзами. Это снижение должно быть произведено за счет строжайшей экономии в расходовании средств, имеющихся в распоряжении театров.

Кроме того, театры и цирки должны установить с будущего сезона льготную рабочую полосу в размере не менее 50 % всех мест, а органы Наркомпроса должны проследить за выполнением этой директивы на местах.

Как на одну из мер, содействующих большему посещению театров рабочими, нужно указать на опыт некоторых городов, где профессиональные организации организовали плановую покупку спектаклей, устанавливали абонементную систему и т. д.

{424} Эти мероприятия, на наш взгляд, не только дадут возможность изменить социальный состав аудитории, приблизить театр к массам и поставить театр на службу массам, но и значительно оздоровят хозяйство целого ряда театров.

### Филиалы театров — в рабочие районы

Один из важнейших путей приближения нашего театра к массам — это открытие филиалов в рабочих районах. Московский Художественный театр открывает, например, свои студии здесь же в центре, около своего театра, рассчитывая, что в студии будет ходить та же публика, что и в театр. К чему это? Правильная ли эта линия? Мне кажется, неправильная. Мне кажется, что надо понудить наши государственные театры, поскольку у них имеются довольно большие свободные силы, открывать филиалы не в центре города, а в районах, как это сделал, например, Малый театр, открывший театр им. Сафонова.

### Гастроли в рабочих районах

Третье условие, которое может в значительной степени содействовать приближению наших театров к массам, это гастроли. Каждый театр отправляется летом на гастроли, причем сам он выбирает места, куда ему ехать, сам назначает репертуар и составляет труппу. Это дело пока поставлено халтурно. В связи с этим нужно поднять вопрос и о многочисленных гастролерах, которые разъезжают по городам и селам и {425} питают нашего провинциального зрителя самой непотребной требухой.

Нам кажется полезным установить совместный подбор трупп органами Наркомпроса и органами Посредрабиса. При этом единственным критерием для подбора артистов надо признать их художественную квалификацию, с полным отказам со стороны органов Посредрабиса от моментов собезного характера.

Культотделы профсоюзов должны принять участие в выработке маршрутов гастрольных поездок во избежание нездоровой конкуренции между гастролирующими труппами и с целью обеспечить рабочие районы спектаклями центральных театров. Причем в этом последнем случае необходимо добиться средств от государства и из местных бюджетов. Было бы хорошо, если бы Наркомпрос создал специальный фонд для этой цели.

### Влить свежую кровь в театральную общественность

Для того, чтобы завоевать театры и поставить их на службу делу революции, необходимо создать некоторую общественность как внутри театров, так и вокруг них. Что мы имеем сейчас в этом отношении в наших театрах, особенно в старых государственных театрах? Там общественности никакой нет. Там процветает рутина. Там пахнет гнилью (аплодисменты). Но какова же общественность в наших революционных театрах? И они недалеко ушли от старого театра. Шаг вперед есть, но незначительный шаг. Правда, в отдельных театрах кое-что есть, но кое-где и совсем ничего нет.

{426} В целях организации здоровой общественности вокруг и внутри театров, надо прежде всего создать при местных отделах народного образования художественно-зрелищные советы по руководству театрами. Они должны составляться из представителей партийных, профессиональных и других общественных организаций.

### «Общество друзей советского театра»

Однако, всего этого недостаточно. Действительная общественность должна охватить более широкую массу людей, интересующихся жизнью и работой театра. Те многочисленные кружки любителей театра, которые группируются вокруг отдельных театров, различные кружки молодых режиссеров, революционных драматургов и критиков, коллективы в домах искусства, — все это действует в настоящее время в разных направлениях и не представляет из себя единого целого. Наша задача не только собрать все эти, в различных направлениях действующие, общественные силы воедино, но и улучшить качество этих кружков и ассоциаций. В этих целях перед Наркомпросом и ЦК Рабис необходимо теперь же поставить вопрос о создании единого общества «Друзей советского театра» (его можно будет назвать и как-нибудь иначе). Это общество должно будет охватить не только существующие театральные кружки и ассоциации режиссеров, драматургов и прочее, но и ту часть пролетарской общественности, которая имеется в рабочих клубах и которая интересуется работой местных сценических, театральных кружков.

{427} Чтобы приблизить наши массы к театрам, чтобы в существующую затхлую театральную общественность впить новую кровь, подбавить пролетарский дух, необходимо объединить кружки, которые имеются вокруг государственных академических театров, с общественностью в рабочих клубах и создать единое общество. Ячейки этого общества должны будут создаваться в театрах и рабочих клубах, объединяясь в районном или городском масштабе. Внутри общества будут ставиться и обсуждаться в порядке широкой общественности все вопросы, которые стоят перед театром. Это общество будет толкачом во всех делах нашей театральной жизни. Мне думается, что это будет лучшая форма связи театров с широкими массами.

### Усилить партийное влияние в театральных коллективах

Наряду с этим надо принять меры по части оздоровления театральных коллективов. Оказывается, что коммунистов в наших театральных коллективах не более 2 %. При этом коммунисты, которые входят в состав коллективов театров, большей частью, занимают административные и хозяйственные должности. В самих же театральных коллективах, среди актеров, коммунистов почти нет. Конечно, я не предлагаю объявить мобилизацию коммунистов и в порядке назначения проводить их во все театральные коллективы, в том числе и на роли первого любовника. Но я думаю, что нам партийное влияние в театрах усилить необходимо. Каким путем можно это сделать? Мы должны усилить нашим комсомольским и партийным составом, партийными {428} силами те студии и техникумы, которые готовят специалистов для театров (С места: правильно), чтобы они там приобретали квалификацию, чтобы мы посылали их в театры не в порядке назначения, а чтобы они были признаны квалифицированными работниками, вполне отвечающими требованиям данного театра. Было бы целесообразным также усилить наше влияние и расширить кадр коммунистов на хозяйственной и административной работе в театре. Но не в этом главная задача. Главная задача в том, чтобы мы имели некоторый процент партийцев в артистических коллективах и среди режиссеров.

### Театральное образование

Попутно необходимо коснуться и вопроса о подготовке новых сил. У нас в настоящее время имеется довольно большое количество, больше чем требуется, всяких студий, техникумов, школ и прочее. И мы видим, что люди, оканчивающие студии, идут прямо на биржу и пребывают там в качестве безработных в течение нескольких лет, а в лучшем случае едут гастролировать с труппами в провинцию. Нам необходимо пересмотреть сеть наших школ, установить, какие же действительно школы и какое количество учащихся в них нам необходимо.

Нужно также наметить пути, связывающие театральные студии и техникумы с производством — с театром. Надо пересмотреть те студии и кружки, которые имеются при театрах, выяснить, что они дают. Может быть, их чрезмерно много, тогда можно пойти по пути {429} их сокращения, может быть, имеющиеся кружки превратить в студии и связать их с театром, ибо только при этом условии, при связи студии с театром, можно рассчитывать, что наши люди будут знать свое дело и работать в театрах. Иначе существование этих школ и техникумов ничем не оправдывается.

Затем надо установить определенную систему театрального образования, скажем, вначале школа, кружок, студия, затем техникум, а дальше ВУЗ. Нужна какая-то последовательность. Может быть, при этом некоторые частные студии нужно будет закрыть. Они прикрываются тем, что там какая-то особая школа или направление, и нельзя, мол, лишить художника своей студии, где он работает с молодняком. А в действительности, это простое жульничество, обирание денег и морочение голов молодежи.

Несколько слов о социальном составе этих учебных заведений. По данным Наркомпроса, там около 75 % служащих, причем в техникумах меньше, а в студиях до 90 – 95 % служащих. Кто эти служащие, мы не знаем. Нам необходимо пересмотреть состав учащихся, а партийным организациям нужно принять меры к улучшению состава этих учебных заведений.

### Театроведение

Особенное значение приобретает в наших условиях научная работа в области театроведения, подводящая теоретическую базу в вопросах театра. В настоящее время у нас отдельные театры ведут эту работу, но ведут ее замкнуто, кустарно. Насколько мне известно, {430} такая работа ведется в театре им. Мейерхольда, в Малом театре, но итоги этой работы, опыт работы других театров никем не обобщается. Может быть, кое-что и делается, но очень мало, и кустарно. Этим насколько мне известно, занимается Художественный отдел Главнауки, но он, я думаю, не сможет здесь перед нами похвалиться, что эта работа у него поставлена довольно высоко. В дальнейшем нам необходимо не только наладить научную работу в области театроведения, но и увязать ее с практической работой театров, привлечь к ней научные марксистские силы, усилить издание театроведческой литературы и всемерно поддерживать театроведческие учреждения. Кроме того, мы считаем крайне целесообразным поставить театроведческую работу при Коммунистической Академии, объединив при ней марксистов-теоретиков, деятелей театра, искусствоведов и театроведов для разработки актуальных вопросов, связанных с практической жизнью советского театра.

### Больше вникания национальному театру

Самое последнее замечание — о национальном театре. У нас чрезвычайно мало материалов, чтобы говорить, что делается в этой области. Мало материалов у нас, вероятно, потому, что сам национальный театр находится у нас в загоне. Пока мы здесь говорим только о театрах наиболее культурных национальностей. О театрах же мелких и отсталых народностей мы еще не можем здесь сказать ни слова. Между тем наша обязанность поставить во всей широте вопрос о национальном {431} театре и поручить Наркомпросу уделить этому делу особое внимание. Практическая помощь национальному театру должна идти на первое время, главным образом, по линии подготовки соответствующих кадров квалифицированных артистов, режиссеров, путем открытия либо специальных техникумов, либо создания специальных отделений при существующей сети театральных школ.

Кроме того, Наркомпрос должен рядом решительных мер в отношении национальных драматургов добиться создания и издания приемлемого репертуара для национального театра.

## **{****432}** Прения

### Тов. ОРЛИНСКИЙ

Товарищи, я думаю, что выражу общее мнение, если скажу с самого начала, что тезисы тов. Мальцева вполне соответствуют всем тем задачам, которые выдвигались целым рядом местных организаций и целым рядок товарищей, и отвечают как раз задаче реконструкции старых театров и наиболее энергичной поддержки новых театров.

Тов. Мальцев говорил относительно недостаточного снижения цен в театрах. Необходимо учитывать, что старые театры порой уменьшают свою рабочую полосу чисто административным путем. Несомненно, тут играет известную роль и боязнь нового зрителя. Я приведу один пример. Когда шли «Дни Турбиных», Художественный театр в эти дни прекратил продажу льготных билетов, так как более молодая публика пробовала реагировать на этот спектакль путем протеста. Этот пример характерен в том отношении, что здесь нужно будет иметь ввиду, что если в отношении более сдвинувшихся старых театров эта политика недостаточного проведения снижения цен {433} объясняется рядом объективных экономических и административных моментов, то в некоторых театрах это объясняется боязнью перед новым зрителем.

Второй вопрос — о передвижном театре, о районном театре. Тов. Мальцев подчеркнул значение филиала. Я думаю, что здесь совершенно решительно надо отмежеваться от тех товарищей, которые боятся продвижения академических театров в районы. Надо прямо сказать, что старый театр может выделять свои филиалы, но надо их подчинить большему влиянию местных райсоветов, местных райполитпросветов и райкомов. Но наряду с этим я совершенно решительно протестовал бы против истолкования этого мероприятия так, что не надо способствовать организации самостоятельных районных театров, а ограничиваться только филиалами государственных театров. Нельзя давать старым театрам монополию на выдвижение своих ячеек в районы. В районах, наряду с этим, должны быть передвижные театры, просто районные театры, затем должны быть созданы большие клубные театры по примеру Москвы и других больших городов, где при клубах создаются театры, которые сближают профессиональный театр с самодеятельным театром.

В отношении гостеатров надо поддерживать систему закупки спектаклей рабочими организациями. Однако, ненормально, когда профсоюзы оплачивают спектакль полным рублем, не имея никакой льготы.

Нормально художественно-политический совет театра представляется в следующем виде. В него входят {434} представители администрации, месткома, актерских сил, обязательно входят представители пролетариата и других организованных групп трудящихся. Такого рода советы осуществляют художественный контроль над репертуаром, трактовкой пьес и т. д. Им же надо поручать наблюдение за жизнью студии при театре.

В некоторых редких случаях нужно с величайшей осторожностью вводить эти советы, но эта осторожность должна сочетаться с достаточной настойчивостью в этом направлении.

Что же касается вопросов относительно школ, то я должен сказать, что школа ГИТИС в Москве, производящая актеров, находится в сущности без всякого наблюдения и без всякой помощи. Надо поставить вопрос о более внимательном отношении к студиям в театрах и к профессионально-театральным школам.

Последнее, что я хотел сказать — это о формах взаимодействия профессионального и самодеятельного театров. Между профессиональным театром и самодеятельным, если рассматривать их как два крыла одной и той же театральной работы, следует установить систему взаимодействия на основе строгого отбора тех сип из профтеатра, которые могут быть полезны в самодеятельном театре. В тех случаях, когда клубный театр являет собой большую сцену, где может играть и профессиональный театр, возможно более энергичное приближение профессионального театра к театру клубному путем показательных спектаклей, путем привлечения в клуб более квалифицированных специалистов. С другой стороны, можно и нужно создавать {435} лаборатории при некоторых выдержанных профессиональных театрах, где могут участвовать кружковцы с мест.

### Тов. ЖИНЖИР

Один из больных вопросов в провинции — это вопрос о распылении зрелищных предприятий между целым рядом всевозможных организаций и учреждений. Благодаря этому распылению мы не имеем определенного органа или учреждения, которое могло бы проводить определенную линию, давать театру определенные директивы и наблюдать за тем, чтобы данные директивы выполнялись. У нас на Северном Кавказе в этом отношении кое-какие мероприятия были приняты и имеются некоторые результаты. Постановлением Краевого исполнительного комитета сеть зрелищных предприятий передана местным органам Наркомпроса. Но есть еще один недостаток, с которым нам приходится все время вести определенную борьбу: это использование предприятий не по прямому назначению. Например, в гор. Краснодаре театральное предприятие, специально для этого построенное, используется как клубное помещение. Такое явление мы имеем и б Пятигорске. Город Пятигорск не имеет у себя театра. Такое же положение мы имеем и в Грозном, где имелось единственное зимнее театральное помещение, но его отдали профессиональной организации под клуб.

При таких условиях, естественно, ставить вопрос о развитии и расширении художественной работы чрезвычайно трудно. Если бы даже поставили вопрос, {436} чтобы в рабочие районы, каким является, скажем, Грозный, направить из центра хорошую гастролирующую труппу, то нельзя было бы использовать ее. Мы считаем, что по этому вопросу необходимо не только объединить художественную деятельность при местных органах Наркомпроса, но нужно ставить вопрос и о передаче помещений местным органам Наркомпроса, без взыскания с них арендной платы.

Докладчик указал, что необходимо объединить всю художественную работу Наркомпроса в едином органе. Это, может быть, можно сделать в центре. А что же на местах будет? Если товарищ Мальцев мыслит, что на местах можно ограничиться теми художественными советами, которые будут организованы при губернских или окружных отделах народного образования, то позвольте вам сказать, что это будет паллиатив, и ничего реального из этого не выйдет, ибо зав. губоно не сумеет уделять достаточно внимания вопросу расширения и развития художественной работы.

Далее предположим, что этот совет есть и что он решил провести то или иное мероприятие. Позвольте вас спросить, кто же будет проводить на деле это мероприятие, какие учреждения или какие лица должны проводить это мероприятие? Может быть, оно само собой, как-нибудь будет проводиться, но все же кто-то должен наблюдать за этим, кто-то должен практически выполнять эти мероприятия, намечаемые советом. Об этом тов. Мальцев в своем докладе ничего не сказал.

Еще один момент. Говоря о руководстве художественной работой, нельзя ограничиться только одной {437} театральной работой. Ведь у нас есть и другие виды художественной работы, как кино, потом разные ответвления при театральном деле, как то хоровые, музыкальные кружки и т. д. Должен же кто-то заниматься этим делом. А ведь у нас не везде имеются люди, которые этим делом занимались бы. Да, собственно говоря, на деле никто этим вопросом не занимается. Ясно, что установление единого органа в центре не разрешит вопроса так, как его нужно было бы разрешить. Ведь, товарищи, не нужно забывать, что мы сейчас говорим не только о Москве и Ленинграде. Мы ведем разговоры и о провинции. Так скажите же мне, что должна делать провинция? Неужели же провинция и после этого нашего совещания будет барахтаться, как она барахталась до сих. пор? У нас в провинции было 20 нянек. Нужно же, наконец, чтоб была одна нянька. Нужно определенно сказать, что у нас в провинции было до сих пор хищничество. Наш богатейший инвентарь, который достался от театров старого времени, пропал. Его расхитили, растащили, он сгнил, потому что не было кому присматривать за ним. Из этого можно сделать вывод, что, наряду с организацией единого центра по художественной работе при Наркомпросе, такие же или подобные филиалы должны быть организованы и на местах.

В тезисах т. Кнорина указывается на то, что необходимо освободить театры от всевозможных налогов и прочее. У Мальцева об этом сказано уже несколько по иному: говорится лишь об уменьшении налогов. Так что же тут в результате — освобождение или только {438} уменьшение? По нашему мнению, вопрос должен стоять о полном освобождении от всяких налогов, и если оставить их, то в виде исключения — по отношению к частным театрам.

### Тов. МАРКИЧЕВ

Что является основным в организационных вопросах театра? По моему, та чехарда, многоцентрие, наличие различных руководителей, большей частью таких, которые ничего не понимают в театральном деле — вот что характеризует в организационном отношении настоящее положение театра.

Поэтому, если мы хотим разрешить узловой вопрос нашей организационной политики, то надо создать единую компетентную организацию по руководству театрами. Тов. Мальцев вполне правильно поэтому отмечает этот вопрос, но он его не расшифровывает до конца, он ему не придает достаточной детализации. Создается верхушка, какой-то центр, а связи с местами чет.

Что же мы имеем в провинции? Театры приглашают артистов на 6‑7 месяцев. Артисты эти халтурят, в силу чего они становятся не работниками искусства, а заштампованными ремесленниками. И тут нельзя обвинять актера, а надо обвинять организацию. Что было у нас в старое время, как обстояло в этом отношении дело в провинции? Труппа работала одна и та же, уже сыгравшаяся, качество ее продукции было гораздо выше, чем той труппы, которая собирается на 6‑8 месяцев и которой нужно приготовить 70 премьер. И нам нужно взять в провинции курс на постоянство театральной труппы. Этот курс на постоянство {439} труппы даст возможность поднять продукцию провинциальных театров.

Тов. Мальцев говорит, что в театре нужно держать линию на бездефицитность. Но наступил; ли в настоящее время момент, когда мы можем этот курс на бездефицитность взять за основу? Конечно, нет. Как можно взять этот курс при тех требованиях, когда говорится, что нужно снизить на 50 % цены на билеты? В наших революционных театрах средняя цена билета 60 коп. Таких цен снижать уже некуда, иначе театр будет жить исключительно на обеспечении государства. При этом нельзя забывать, что сейчас посещаемость театров выше, чем была в прежнее время. Раньше антрепренеры свой бюджет рассчитывали из 30 % — 50 % посещаемости, а мы сейчас имеем в среднем 60 %. Следовательно, посещаемость возросла. И нельзя говорить, что эта посещаемость может быть доведена до 100 %, потому что добиться 100 % посещаемости — задача чрезвычайно сложная.

### Тов. ОБНОРСКИЙ

В области руководства театрами мы имеем чрезвычайную пестроту и разнообразие организационных форм. С одной стороны, существует такая система, которая особенно практикуется в Москве, и которую можно было бы назвать системой художественной диктатуры, в условном смысле этого слова. В театре им. Мейерхольда, у Станиславского, в МХАТ II такая система художественного руководства существует. С другой стороны в некоторых театрах практикуются методы коллективного руководства. {440} И, наконец, есть такие театры, где твердой системы художественного руководства не существует. К таким театрам принадлежат, в первую очереди академические театры Ленинграда. Там нет директоров, а есть Управление академическими театрами, которое возглавляется директором, имеется управляющий труппой, который юридически пользуется некоторыми правами, а фактически никакой ответственности за свою работу не несет. Благодаря этому обстоятельству влияние на художественную деятельность театра оказывают самые разнообразные лица; оказывает и Управление академических театров, и управляющий труппой, и главный режиссер, там, где он существует, и режиссер очередной постановки. В силу этого, фактическую ответственность за работу театра не несет никто. Благодаря этому обстоятельству мы видим снижение театральной культуры в некоторых из академических театров Ленинграда.

Для того, чтобы вам было понятно то положение, которое у нас в этом отношении существует, я вам прочту начало небольшого документа, с которым мне пришлось познакомиться перед приездом в Москву. Этот документ был направлен директором академических театров к режиссеру одного из актеатров в Ленинграде: «Настоящим в административном порядке предлагаю следующее изменение в пьесе — изъять кровать из сцены». Подписано управляющим Гос. Ак. Театрами Экскузовичем. И это не единичный факт.

Я считаю, что вопросы художественного руководства должны быть пересмотрены таким образом, чтобы {441} те лица, которые возглавляют театры, управляющие труппами, имели бы ту сумму прав, которая бы делала их особо ответственными за художественное состояние театра.

Следующий вопрос — относительно посылки коммунистов в наши театры. Некоторые товарищи, в частности тов. Луначарский, чрезвычайно скептически относятся к вопросу о возможности увеличивать количество коммунистов в наших театрах.

Мне кажется, что мы бы поступили чрезвычайно неосмотрительно, если бы взялись за то, чтобы по всем театрам насаждать наши коммунистические силы. Но вместе с тем мы не можем отказаться от того, чтобы там, где это будет нужно и по мере того как у нас будут появляться соответствующие работники, мы бы могли таких товарищей в наши театры продвигать. От этого мы зарекаться на должны, и ссылка на то, что у нас нет соответствующих работников, что им нужно подрасти, является ссылкой мало обоснованной, потому что люди могут подрастать только тогда, когда им дадут работу. Если бы мы назначали на хозяйственные посты только тогда, когда люди подрастут для этой работы, тогда бы наша промышленность находилась в руках не рабочего класса, а в руках чуждых и враждебных нам элементов. Поэтому я считаю, что мы не должны так пессимистически смотреть на силы рабочего класса и на силы нашей партии. Несомненно, что мы сможем постепенно выдвигать таких людей. Не надо дискредитировать самую идею продвижения наших коммунистических сил, а {442} между тем мы делали все для того, чтобы эту идею дискредитировать. Мы посылали в наши театры не таких людей, которые могли бы осуществлять партийное политическое руководство театральной работой, которые бы могли стать проводниками нашего партийного влияния, а мы посылали туда хозяйственников, администраторов, которые театра не знали, которые и себя дискредитировали и дискредитировали нашу партию.

Следующий вопрос — о работе художественных советов. Нельзя ограничивать работу художественных советов только тем, что они рассматривают вопросы репертуара или рассматривают только вопросы режиссерской трактовки пьес. Эти художественные советы должны облегчать также дифференциацию работников внутри наших театров, должны способствовать тому, чтобы те молодые силы, которые выросли во время революции, чтобы они переходили на нашу сторону. Они должны содействовать направлению и намечению общей линии работы нашего театра. Тот большой опыт художественных, совещаний, который мы имеем в Ленинграде, указывает, что такая задача возможна и реально осуществима. Метод работы художественных советов, в частности в академ. опере, показал, что вокруг членов худож. совета, который представляет собою общественную организацию, группируются все живые силы и появляется актив, с которым художественный совет может вести свою работу.

Последний вопрос — о налогах. Я считаю, что нами должна быть вынесена такая резолюция, что никаких {443} налогов мы на наши театры налагать не можем. Мы не обкладываем налогами ни клуб, ни школу, и мы не имеем права обкладывать налогами театр. Ведь налоги обессмысливают ту политику субсидий, которую мы ведем. Налогами мы отталкиваем от театра значительные массы наименее обеспеченных слоев нашего трудящегося населения, подрываем те молодые театральные начинания, которые выросли в годы революции.

### Тов. СЕЛИВЕРСТОВ

Товарищи, ваше внимание я хочу занять тем видом искусства, о котором здесь не говорили, хотя в резолюции между прочим зацепили и этот вопрос. Я хочу сказать о цирковом искусстве и об эстрадном искусстве. Для широких трудящихся масс, для массовика-зрителя эти виды художественной работы являются наиболее доступными.

Об эстрадном искусстве много говорить не приходится, потому что вы знаете, что местом, где культивируется это искусство, является обыкновенно пивная. Эстрадное искусство — это вид искусства, абсолютно беспризорного в наши дни. Мы очень много уделяем внимания академическим театрам, разговариваем о других видах театральных зрелищ, но абсолютно палец о палец не ударили для того, чтобы эстрадное искусство поставить более или менее на ноги.

Цирковое искусство стало на ноги, благодаря организационным мероприятиям, принятым Наркомпросом и благодаря рациональной постановке дела. В настоящее время цирковое искусство стоит на твердой материальной {444} базе. Но перед центральным Управлением госцирков в деле оздоровления дальнейшей работы стоит еще целый ряд задач. Эти задачи будут выполнены только тогда, когда партия поставит перед собой задачу увеличения партийного ядра в госцирках. Надо также готовить специалистов по цирковому искусству, потому что мы пользуемся сейчас старой рухлядью.

Перед Управлением цирков стоит задача приближения циркового искусства к массам. Эта задача разрешается расширением сети цирков. Здесь мы сталкиваемся с частными антрепризами, которые культивируют не цирковое искусство, а безобразную халтуру. Борьбу с частной антрепризой придется вести поэтому довольно серьезно.

Как разрешить этот вопрос? Разрешить этот вопрос можно путем национализации цирков, организацией передвижных цирков, и, наконец, строительством цирков в рабочих районах.

Второй вопрос, на котором я хотел остановиться, — это вопрос о назревании кризиса в отношении русской цирковой артистической силы. Мы стремимся к тому, чтобы процент ввоза иностранной рабочей силы снижался, но вы знаете, что цирковое искусство — наиболее интернациональный вид искусства, — здесь не нужно знать языка и т. д.

Два слова по вопросу об эстраде. Те предложения относительно эстрады, которые есть у тов. Мальцева, не разрешают вопроса эстрады. Надо для эстрады найти хозяина. И этого хозяина совещания при Наркомпросе и Госплане РСФСР придумали. Директиву {445} об этом надо подтвердить в смысле организации эстрадного дела вокруг центрального Управления государственными цирками, имеющего достаточно сильную материальную базу.

### Тов. ЯКОВЛЕВА

Я считаю, что тезисы тов. Мальцева бесспорны и можно говорить только об отдельных пунктах и вносить к ним отдельные поправки. Сначала относительно организационных форм руководства театральным делом в самом Наркомпросе.

Я думаю, что это правильно в отношении государственных театров собрать их в одно место. У меня только вызывает сомнение, следует ли на этот орган возложить также и руководство театральной политикой отделов народного образования. Обычно практика совмещения такого рода функций в одном органе давала нехорошие результаты. Я боюсь, в частности, что эта мощная сумма государственных театров задавит собой деятельность этого управления, направленную по линии руководства театральной политикой мест. Многие из товарищей и здесь жаловались, что на этом совещании получилось превалирование вопросов государственных столичных театров, что тут не был поставлен целый ряд вопросов, касающихся местных театров. Но ведь мы тут пока определяем условия театральной политики, и если так было на данном совещании, то это было, пожалуй, правильно, потому что на столичных государственных театрах больше заостряются эти вопросы политики. Но когда такое положение создается в текущей практической {446} работе, это было бы опасно. Мне кажется правильным создание единого органа управления гостеатрами, но вместе с тем следовало бы руководство театральной политикой на местах оставить за Главполитпросветом.

Несколько слов насчет сокращения сети гостеатров. Я считаю, что это было бы правильно, и мы такую линию стремимся вести, но она не всегда увенчивается успехом. Вот, например, в прошлом году мы внесли в СНК вопрос о передаче музыкальных студий Моссовету. Правительство на это не пошло. Что касается ленинградских театров, в особенности театра оперного и балета, мне кажется совершенно неправильным предложение о передаче их Ленинградсовету. У нас были попытки несколько больше связать московский Большой театр с ленинградским театром. Это помогло бы в смысле обмена артистами. Разъединять их не нужно, а нужно усилить эту практику больше, чем было до сих пор. Насчет упразднения института академических театров я не возражаю. Эта мысль правильная. Никто из нас не может провести грани между государственными театрами и академическими театрами.

Дальше я хочу сказать относительно снижения цен. Это предложение правильно. Мы разрабатываем сейчас этот вопрос и мы установим еще до утверждения производственного плана будущего года значительное снижение цен на билеты по сравнению с этим, годом, и на основе этого предложим строить финпланы. Но тут в тезисах тов. Мальцева говорится, что нужно уменьшить цены на 50 % и дать льготную полосу на {447} 50 %. Это вещь сомнительная. Можно было бы сказать, что нужно дать льготную полосу на 50 % и внутри этой полосы снизить цены на 50 %, но зачем нам нужно идти по линии снижения цен на все билеты? Мне кажется, этого не нужно делать.

Несколько слов относительно цен и как они влияют на посещаемость. Не так обстоит дело, что у нас пустуют театры потому, что дорога плата. В нынешнем году из государственных театров только один, кажется, еврейский театр имеет 40 % пустующих мест, а все остальные театры имеют посещаемость выше, чем на 60 %, а целый ряд театров имеет посещаемость на 87 и 90 с лишком процентов. Посещаемость МХАТ 97 %, т. е. почти 100 %. И именно потому, что у него такой большой сбор, он стремится еще взвинчивать цены.

Теперь несколько слов скажу относительно общества «Друзей театра». Я энергично поддерживаю эту мысль. Но мне кажется, что это название заставляет думать о чем-то таком, чего не следует создавать. Получается так, что друзья театра являются людьми, которые стоят вне театра. Мне кажется, что нужно Подходить не так. Нужно создать такое общество, чтобы в нем принимали участие сами работники театра. Это — самый правильный путь для расслоения самого театра. Это путь настоящей идеологической борьбы. Организация такого общества полезна. И нужно подумать, чтобы название эту мысль отражало.

В заключение я хочу сказать о тезисах по организационному вопросу. Не надо думать, что все указанные мероприятия есть нечто такое, что, будучи нами {448} принято, немедленно на 100 % войдет в жизнь. Это длительный процесс. Например, в отношении коммунистов, которых мы будем вводить в театр — эта мысль верна, но многие товарищи правильно говорили, что в этом вопросе нужна большая осторожность, нужна подготовка соответствующего кадра. Поставив этот вопрос, мы лишь начинаем большую работу. Наркомпрос и раньше вел эту политику. Но некоторые энергичные товарищи думают, что результатов легко добиться. Поэтому они и говорили о неправильной линии Наркомпроса.

### Тов. ЗАСТЕНКЕР

Театр в провинции пока без субсидий просуществовать не может. Неправ поэтому тов. Мальцев, когда пишет в тезисах, что материальную помощь государство должно оказывать только тем театрам, которые благодаря десятилетиям культурного роста представляют собой большую художественную ценность. Так как у нас еще десятилетия советской власти нет, то это значит, что всем театрам, которые возникли после 17 года, нельзя оказывать помощи. Это ставит, кроме того, под угрозу существование провинциальных театров.

Прежде всего, фактические справки насчет цен. Совсем не так благополучно с ценами, тов. Мальцев. Цены до ноября месяца у нас, в Иваново-Вознесенске, были от 40 коп. до 2 руб. 40 к. С ноября по май — от 25‑ти до 2 руб., так что цены еще очень высоки. Правда, это снижение цен несколько увеличило посещаемость театров, но все-таки, товарищи, средняя {449} (за сезон до 1‑го мая) нагрузка наших театров равнялась 47 1/2 %. Она увеличилась после снижения цен. Так что снижение цен достигло некоторых результатов, но не дало все-таки сто процентной нагрузки. Это вполне понятно. Представьте себе наш район. У нас средняя заработная плата ниже, чем по Союзу, потому что мы имеем преимущественно кадр текстильщиков, т. е. такую категорию рабочих, которая оплачивается ниже других категорий. При этих ценах не может быть полной загрузки наших театров со стороны рабочих, А если реально поставить вопрос в снижении цен до 35 – 40 коп., чтобы они были доступны для рабочих, чтобы рабочие могли на 90 % загрузить театр, то это значит поставить вопрос о субсидии, как неизбежном явлении. Поэтому тезис о прекращении помощи со стороны государства театрам, может быть, годится в отношении Москвы, но провинцию он ставит под угрозу прекращения политики, направленной к обслуживанию трудящихся масс театром. В Иваново-Вознесенске театр Пролеткульта поставил за 8 месяцев 97 постановок, из них около 60 по губернии. В общей сложности он обслужил 40 000 рабочих. Он ставил такие вещи, как «Шторм», «Капля», «Деритесь, как черти», готовит «Рост», «Штиль». В каком положении он находится?

Он получает 1 000 рублей дотации от местных профсоюзов и 1 000 руб. от ЦК Пролеткульта, и все. Зарплата тех работников, которые работают в театре, колеблется от 25 до 60 руб. Не получают они ни суточных, ни командировочных, проводят 3/4 месяца в {450} разъездах по провинции. По отзывам, которые мы имеем, этот театр дает, по посещаемости рабочих, гораздо бóльшие результаты, чем театр государственный. Далее, я коснусь вопроса относительно репертуара, от которого в огромной степени зависит и посещаемость. Мы имеем интересные данные о том, что пьесы, которые ставятся в филиальном отделении нашего государственного театра (у нас имеется народный дом текстильщиков, находящийся в фабричном районе города, который обслуживает по преимуществу рабочих), пьесы революционные и советские дают бóльшую посещаемость в рабочем филиальном отделении, нежели в центральном помещении этого театра. Поэтому вопрос посещаемости в значительной мере определяется созданием нового репертуара.

Товарищи, вопрос, который я хотел еще задать здесь, это вопрос относительно обслуживания накопленными, доставшимися нам в наследство, сокровищами театрального искусства рабочих районов. Тов. Луначарский в первом докладе своем великолепно обрисовал то ослепительное сияние, которое распространяет наше театральное искусство и которое признается всем миром. Но надо, конечно, сказать, что это театральное солнце светит, но не греет провинцию и, в первую очередь, не греет рабочую провинцию.

Возьмите летние маршруты МХАТ и всех других театров. Куда они едут? Они едут по известному проторенному маршруту: Харьков, Киев, Одесса и прочие крупные центры. А вот под носом у нас имеется Иваново-Вознесенск, в котором имеется не {451} 40 тысяч рабочих, не 20 тысяч зрителей, а город, в котором 180 тысяч рабочих-текстильщиков. Мы ни разу не видели АКов у нас.

### Тов. НОВИЦКИЙ

Товарищи, меня очень интересуют размеры компетенции того органа, который должен, согласно резолюции и тезисов тов. Мальцева, руководить не только организационными, но и художественно-идеологическими вопросами государственных театров. Возникает вопрос: будет ли этот орган руководить только театрами? В настоящее время существует, так называемое. Управление актеатрами, которое по существу является органом хозяйственным, которое именно в смысле хозяйства гостеатров добилось очень больших завоеваний, но едва ли можно сказать, что оно добилось больших завоеваний в смысле художественно-идеологического руководства театрами. Никакого идеологического руководства театрами УГАТ не вел и не мог вести, вели какие угодно другие органы, например, отдел художественных предприятий НКП. За последние годы все художественно-идеологическое руководство театрами вели органы политического контроля, которые не должны были по существу вести такое руководство. Ясно, что это привело театр к отрыву от функциональных идеологических главков НКП, и поэтому не может быть речи о художественно-идеологическом руководстве. Надо поставить вопрос так: совершенно невозможно оторвать работу производственных театров от, так называемых, показательных учреждений, невозможно оторвать их и от театроведческой, научно-исследовательской {452} работы. И в то же время невозможно мыслить такой орган, который руководит всей театральной работой, художественной и организационной, и не имеет отношения к другим видам художественной работы, в ведении которого будет находиться оперный театр и не будут находиться другие музыкальные учреждения Республики. Я заведую худ. отд. Главнауки и утверждаю, что сплошь и рядом по целому ряду организационных и идеологических вопросов приходится вести параллельную работу художественному отделу Главнауки и худ. отделу ГПП, и не потому, что мы не разграничиваем работу и эти свои функции, а потому, что это вытекает из самого существа работы. В ведении худ. отдела Главполитпросвета находятся несколько театров и провинциальные театры, в ведении худ. отдела Главнауки тоже находится несколько театров, руководство драматургическими и театроведческими организациями и руководство почти всей музыкальной работой. Может быть какой бы то ни было порядок и реальное художественное и идеологическое руководство только в том случае, если будет поставлен вопрос об объединении художественной работы НКП не только по линии театральной, но и всей художественной работы, потому что искусство обладает такой природой, что разделение его практически невозможно и вредно. Если вы будете говорить только об управлении театрами и объединении театральной работы, то через несколько месяцев или недель встанет вопрос о руководстве в области музыкальной, кино, в области изобразительных искусств.

{453} Мысль о Главискусстве отвергается не столько по соображениям организационного свойства, сколько по экономическим соображениям. Можно, не покушаясь на функции Главпрофобра в области подготовки высококвалифицированных работников в области театра, музыки и других отраслей искусства, можно сейчас без всякого напряжения средств государства слить всю работу, которая ведется художественным отделом Главнауки и худ. отд. Главполитпросвета, Управлением гос. академ. театров, Управлением госцирками и кино.

Теперь по вопросу об академ. театрах. Тут, конечно, разногласий никаких нет. Но поскольку на меня тов. Яковлева ссыпалась, я должен привести чрезвычайно интересную справку документального характера. Ясно, что должны существовать, с одной стороны, театры, находящиеся в непосредственном ведении НКП на его хозяйственном иждивении, с другой стороны, театры в ведении местных ОНО. Само понятие академический театр, конечно, должно быть уничтожено. И в настоящее время нет значительной разницы между театром МГСПС и Малым театром с точки зрения формально-художественной, с точки зрения направления и с точки зрения общественно-политической физиономии этих театров. Некоторые товарищи пытались определить, что такое академ. театр. Ничего не вышло из этого. Тов. Луначарский в своей речи «Пути академического искусства», которую он произнес в театре акдрамы 19 сентября 1925 года, сказал следующее:

«Академическое искусство — пример, образец, указатель для нового искусства. Новый театр может черпать {454} отсюда все нужное ему, и чем дальше, тем больше он будет черпать. Для того они и сохраняются, эти резервуары. Это — живой институт, это не картина, которую можно хранить, как вещь, это — люди, обладающие известными навыками».

Вот что такое академический театр — образец и резервуар всякого искусства. Тов. Вакс, который тогда был в 1925 году единственным коммунистом в театральной подсекции ГУСа, писал следующее: «Задачей академического театра является побуждение зрителя к активному революционно-положительному участию в строительстве. Академические театры должны вскрывать основные проблемы и противоречия нынешней капиталистической и нашей советской современности в разрезе социально-классовом».

Вот это «глубокое» принципиальное определение, данное Ваксом нашему театру. И наконец, театральная подсекция ГУСа, которая тоже после этих упражнений тов. Вакса хотела определить сущность академических театров, дает следующее высокоофициозное определение: «Академический театр — тот, который:

1) включает в свой репертуар социально-ценные с точки зрения требований нашей эпохи произведения не только авторов прошлого, но и современных,

2) вскрывает глубоким диалектически правильным анализом внутреннюю социальную и художественную значительность воспроизводимого произведения,

3) является совершеннейшим орудием, при помощи которого вскрываются основные проблемы и противоречия нынешней капиталистической и нашей советской {455} современности в разрезе социально-классовом и по линии интересов рабоче-крестьянского государства,

4) является не только хранилищем драматического наследия прошлого, но и отобразителем текущей драматургии».

Это показывает, что органы, которые руководили театральной политикой, и товарищи, которые стояли во главе театральной политики, давали слишком общие определения академическому театру, относящиеся ко всякому театру, который существует в эпоху диктатуры пролетариата, который существует в советском государстве. От этого термина, который исторически отжил, необходимо самым решительным образом отказаться.

Последний вопрос относительно ведения научной работой. Тов. Обнорский заявил, что невозможно серьезное руководство художественно-театральной работой, если эта работа не будет опираться на определенные выводы театроведческой науки. В этом отношении та работа, которая ведется, конечно, чрезвычайно неудовлетворительна. Хотя тов. Мальцев в своем докладе и не упомянул об Академии Художественных наук, но в тезисах это остается. Необходимо от этого официально отказаться.

Театральная секция или театральный отдел Академии Художественных наук повторяет почти полностью состав театральной подкомиссии ГУСа. Это большей частью театральные спецы в узком смысле этого слова. Коммунистов там нет. Вопрос идет о повышении квалификации членов театральной подсекции ГУСа, а так {456} же о повышении квалификации художественных критиков и театральных работников. Необходима серьезная теоретическая работа, связанная с актуальными вопросами художественной политики, которая объединяла бы театральных деятелей, театральных критиков, помимо той специальной организации театральных критиков, которая существует, которая объединяла бы театроведов и искусствоведов вообще. Такая работа должна быть поставлена. Я думаю, что самое подходящее место для этого — Комакадемия, где может быть создана соответствующая секция. Такая работа необходима, потому что невозможно без нее подготовить тех коммунистов, которые, может быть, в ближайшем или в отдаленном будущем станут ответственными идеологическими руководителями театра, так как до сих пор мы посылаем на руководящую театральную работу просто администраторов, просто хозяйственников, которые не имели и не имеют отношения к театру, которым административно-хозяйственная практика в театре не дает никаких театральных знаний.

### Тов. ХРИСТОВЫЙ

Некоторые товарищи с мест уже отметили те моменты, которые нужно будет оговорить в резолюции, которая будет приниматься по этому докладу. Прежде всего, относительно собезовской политики. Что называет тов. Мальцев собезовской политикой? Если здесь нужно разуметь государственную субсидию или субсидию местного бюджета, то это неверно, Если это верно, может быть, по отношению {457} к театрам Москвы, по отношению к театрам академическим, то неверно по отношению к Украине. Если мы не будем поддерживать украинские театры, т. е., если они не будут получать государственной или местной субсидии, мы не будем иметь развития театральной сети. Поэтому первый пункт у тов. Мальцева не годится, или его нужно отнести за счет академических театров Москвы.

Следующий вопрос: «пересмотреть сеть государственных театров в сторону их решительного сокращения». Так сказано в тезисах Мальцева. Товарищи, опять-таки, может быть, правильно это сказано по отношению к московским театрам и, может быть, по отношению к театрам РСФСР вообще. Но это ни в какой мере не относится к театрам украинским. Наоборот, мы стоим за то, чтобы расширять сеть государственных театров Украины. Нужно только разобраться в том, что такое государственный театр. У нас государственным театром называется всякий театр, получающий субсидию из местного или государственного бюджета. Правда, сейчас мы этот вопрос пересматривали в том направлении, чтобы дать звание государственного театра такому, который имеет большое художественное значение. Но это в дальнейшем. А сейчас, если принять формулировку тов. Мальцева, мы будем иметь сокращение сети наших украинских театров, что, конечно, совсем не в наших интересах.

Относительно названия «академический театр» нужно иметь в виду одно положение, а именно, что в постановлении Союзного Совнаркома сказано, что {458} государственные академические театры освобождаются от налогов. Если снять вообще это название, против чего я в принципе не возражаю, тогда необходимо поставить вопрос о пересмотре указанного постановления.

Здесь уже говорили предыдущие товарищи, что совсем неудачна формулировка, которая говорит относительно поддержания театров, насчитывающих десять лет своего существования. У нас, например, наш лучший театр «Березиль», который имеет колоссальное значение, существует всего пять лет. И ясно, что его мы будем всемерно поддерживать рядом с другими театрами.

Следующий пункт — о разбросанности работы по театрам между разными учреждениями. У нас, на Украине, совершенно иная структура. У нас нет разных секций. У нас есть отдел искусств Наркомпроса, который ведает всей художественной работой Украины.

В тезисах тов. Мальцева неясно указано, какому органу подчинить все художественные работы. Если это будет Главискусство, то необходимо так и сказать.

Дальше относительно налогов. Я не буду повторяться, скажу только, что государственные театры на Украине в некоторых городах коммунальных налогов платят столько же, сколько и синагоги, в то время как культурно-просветительные учреждения платят их вдвое меньше. Театр не подводится под рубрику культурно-просветительного учреждения в отношении налогов. Вопрос нужно поставить четко и определенно об освобождении государственных театров и находящихся {459} на государственной субсидии — от местных налогов.

Несколько слов относительно подготовки молодняка в художественных школах. Нужно сказать, что у нас на Украине существуют 16 художественных вузов, из которых только 7 вузов взяты на государственный бюджет.

Необходимо поставить вопрос о сокращении сети вузов, во-первых, и во-вторых, чтобы художественные вузы были поставлены в такие же условия, как и все остальные вузы, т. е. взяты на государственный бюджет. Иначе мы вопроса об улучшении социального состава наших художественных вузов не можем разрешить.

Надо поставить вопрос о том, кто же будет на месте в округах, в губерниях, управлять нашими театрами. Вопрос об управлении местными театрами необходимо поставить. Этот пункт чрезвычайно важный, а о нем нет ни слова в тезисах Мальцева, а потому я настаиваю на том, чтобы его ввести.

### Тов. МАРКЯРЬЯН

У нас до сих пор со стороны Наркомпроса настоящего управления и настоящего руководства театральным делом не было. Это факт и от этого отвертеться никак нельзя. Все руководство нашим театральным делом было разбросано между всеми главками Наркомпроса. Каждый главк Наркомпроса немножко занимался театром, а цельного ничего не было. В результате такого положения каждый театр (в данном случае я касаюсь наших академических {460} театров) жил своей собственной, обособленной жизнью. Каждый директор театра являлся полновластным хозяином в данном театре. Результаты такого управления были таковы, что когда этим директорам давались указания и какие-либо директивы в смысле постановки той или иной пьесы или изменения в ней, то директив этих не выполняли.

Театры, вернее директора театров, обращались к Наркомпросу, когда им нужна была помощь: нужна была поддержка, тогда они обращались к нему и всегда получали поддержку. Нужно ли было хлопотать о дотации или списать долги, или запрещенную пьесу пропустить, Наркомпрос поддерживал их в этом всегда. Это являлось функциями Наркомпроса по регулированию этого дела.

Тов. Луначарский писал в своих тезисах черным по белому, что он никогда не брал курса (и не будет брать) на коммуниста в театре, что это даже безумие. В театрах при настоящем их положении творится много безобразий не только в смысле репертуарно-художественном, но и в отношении артистов, в отношении профессиональной работы, ячейковой работы, разгона коммунистов и т. д. В театрах, которые получают дотацию, дело ведется бесхозяйственно. Крупные перерасходы по постановкам, перегрузка штатов, протекционизм, сомнительные операции. Если потрудиться, можно послать туда ревизию РКИ — тогда обнаружится, что театр, который получает 50 тысяч дотации, бесхозяйственно тратит чуть ли не 100 тысяч. Я в подтверждение своих слов потом могу привести факты.

{461} Товарищ с Северного Кавказа говорил о расхищении государственного имущества. Это бывает не только в провинции, а бывает даже под самым носом Наркомпроса. Такое растаскивание у нас тоже было. Конкретные примеры можно привести. Теперь, товарищи, для того, чтобы из нашей дискуссии не получилось по анекдоту, что «сколько не кричи — халва, халва, во рту сладко не будет», чтобы не получилось, что все осталось по-старому, необходима ясность в вопросе. Выступление тов. Яковлевой меня убедило, что Наркомпрос в ближайшее время не собирается внести изменения в структуру управления театрами. Та формулировка тезисов, которую тов. Яковлева развивала, дает мне основание сомневаться в желании Наркомпроса оживить их. Она оговорилась, что для этого нужна будет длительная разработка, спокойная работа на целые годы. Я боюсь, что пока мы живы, ничего не будет, а когда умрем, другие за нас не сделают. Мои конкретные предложения на сей счет (в добавление к тезисам тов. Мальцева) сводятся к тому, чтобы в пределах одного города не было нескольких организаций, ведающих театрами. Нужно иметь одно единое театральное управление. Вследствие этого механически сокращается управленческий аппарат, сокращается конкуренция, переманивание друг у друга людей, получается большая гибкость и четкость в работе аппарата, в смысле переброски и использования людского материала и инвентаря в пределах города.

Теперь с централизованном руководстве в Наркомпросе. Я считаю, что хозяйственного органа в Наркомпросе {462} создать невозможно. Нужно ставить вопрос о том, чтобы создать какое-то центральное управление. Как оно будет называться — Главискусство или иначе — это не важно, но нужен орган, который бы регулировал и контролировал деятельность всех зрелищных предприятий. Как можно будет поставить конкретное разрешение этих вопросов, это будет зависеть от построения этого органа, но первой задачей должны быть регулирование и контроль. Тогда можно будет ожидать конкретных результатов.

Дальше, в связи с этим вопросом, нужно поставить вопрос о другой области работы — об эстраде, концертах и т. д. Гастрольную деятельность, мне кажется, нужно сосредоточить в едином зрелищном органе. Выступая прошлый раз, я говорил, что у нас организовываются халтурные концерты под маркой всевозможных добровольных обществ, никакой пользы не дающие. Наживаются халтурщики, жулики, посредники. В частности, нужно ликвидировать различные филармонии и создать одну организацию для руководства концертной деятельностью.

Относительно общества «Друзей театра». Я бы только одного пожелал, чтобы это общество не превратилось в «Общество друзей студии Станиславского». Это безобразнейшее явление нашей жизни, которое нужно во что бы то ни стало изжить. Этот вопрос тесно связан с театральным меценатством. Театральное меценатство у нас не только разваливает театр, вредит возникновению, развитию театральной общественности, не только отрывает театр от советского и партийного контроля, {463} но и стоит больших денег. На этот вопрос нужно обратить внимание. Это в тезисах т. Мальцева есть. Но нужно уточнить вопрос с «театральными друзьями», чтобы это не выпивалось в определенные регламентированные государством меценатские организации для театра.

Тов. Луначарский сейчас очень много носится с относительным хозяйственно-административным укреплением АКов. А это не совсем так. У меня есть справки. Могу огласить, какие театры, в особенности АКи, с каким дефицитом вышли в этом году, кроме тех дотаций, которые они получали. Большой театр в этом году выйдет с дефицитом около 200 000 руб. МХАТ дает заметки в газетах, что он вышел с прибылью в 50 000 руб., но при окончательном подсчете выходит убыток в 15 – 20 тыс. рублей. Еврейскому театру списали долг в 70 000 руб., и он получил дотацию в 20 000 руб. Контроля и руководства нет. В течение нескольких лет разбазаривалось имущество цирков, находящихся под руководством мужа и жены Рукавишниковых-Дарле, которых не удавалось снять, пока не было категорического постановления РКИ, и то им вынесли благодарность за верную службу. Так что это хозяйственно-административное благополучие, с которым носятся, не соответствует действительности. Поэтому, товарищи, я еще раз предложил бы в тех тезисах, которые дал Мальцев, уточнить моменты реконструкции и реорганизации и указать определенные сроки, иначе сколько не кричи «халва, халва» — во рту сладко не будет.

### **{****464}** Тов. ФАЙДЫШ

Уже здесь констатировали, что провинция в отношении репертуара находится в гораздо худших условиях, чем Москва. Какой может быть из этого вывод?

У нас была попытка к тому, чтобы разрешить этот вопрос путем, так называемого, театрального объединения Нижнего Поволжья, куда, правда, вошло не только Нижнее Поволжье, но и Н.‑Новгород. Можно его назвать театральным объединением Поволжья. Что мы преследовали здесь? Прежде всего как раз — разрешения репертуарного вопроса. Мы знаем, что без премьер не обойтись; у нас такой небольшой круг зрителей, что нам приходится для обслуживания его, для полной нагрузки театра как можно чаще менять пьесы. Разрешить это мы можем только в том случае, если мы устроим обмен труппами между целым рядом городов. В этом направлении мы могли бы найти разрешение этого вопроса. Мы попробовали организовать объединение с той еще целью, чтобы создать этим путем препону всем тем халтурам, о которых товарищи упоминали здесь, которые на провинцию наваливаются со всех сторон. Мы хотели, например, создать такую оперу, которая была бы не халтурной, которая дала бы нам возможность снизить оклады актерам, ибо провинциальные города, конкурируя друг с другом, довели оклады до 1 200 рублей, до 1 500 рублей, и если вы возьмете дальневосточные города, то вы увидите оклады 1 200 – 1 500 рублей в месяц. Вот в целях этой борьбы мы и проектировали создать оперу для обслуживания Самары, Саратова, {465} Сталинграда, Н.‑Новгорода, Астрахани, Казани. Что из этой затеи вышло?

Парторганизации всех этих городов не проявили интереса к этому вопросу, и в результате из объединения выпала Самара, нарушил договор Саратов. Мероприятие, в высшей степени для провинции необходимое, осуществлено не было. Мне думается, что нам в тезисах, в резолюции, необходимо в отношении этой формы выход из положения все-таки найти.

В заключение я хотел сказать два слова относительно общества «Друзей театра». Мне думается, что институт «Друзей театра», безусловно, жизненный институт. Его нужно учредить там, где его кет. Мы можем его несколько увязать с художественными советами театров. Здесь где-то объединение нужно нащупать, и два таких объединения — общество «Друзей театра» и художественный совет театра — надо как-то объединить, ибо они в работе будут, очевидно, взаимно дополнять друг друга.

### Тов. СЛАВИНСКИЙ

Товарищи, во время доклада тов. Мальцева, Блюм и его единомышленники по отдельным положениям доклада подавали реплики, что они слышат симфонию, им приятную. В связи с этими репликами, мне хотелось бы сказать этим товарищам, что если бы они ознакомились с резолюциями нашего союза, принятыми на IV – V съездах и рядом пленумов ЦК по основным организационным вопросам, эта музыка прозвучала бы для них значительно раньше. Для нас здесь она звучит также особо приятно, с точки {466} зрения привлечения внимания партии к этой работе.

Если брать тезисы, как они напечатаны, без комментариев, которые делал тов. Мальцев по своему докладу, они вызывают целый ряд недоумений и требуют значительных коррективов и расшифровки. По первому пункту этих тезисов ряд ораторов уже высказался. Первое замечание такое: в тезисах говорится «пересмотр сети государственных театров в сторону их решительного сокращения». Если поставить вопрос так, как он стоит в тезисах, без комментариев относительно того, что это касается вопроса о передаче части академических театров местный советам, то, конечно, этот тезис должен вызвать решительные возражения, ибо сейчас не может браться курс на сокращение сети государственных театров.

Что касается налогов, то в резолюции, которую мы принимаем по докладу т. Кнорина, сказано четко и определенно: «Рассматривая театры, как политико-просветительные учреждения, нужно снять с них налоги». У тов. Мальцева это сказано иначе и сказано только относительно взятия курса на уравнение налогов и некоторое их понижение. Здесь должна быть единая мысль и единое решение по этому вопросу. В основу нужно взять те положения, которые сформулированы в резолюции по докладу т. Кнорина.

Что касается снижения цен, то конкретные указания тезисов т. Мальцева относительно снижения на 50 % фактически в условиях работы наших государственных предприятий неосуществимы. К этому вопросу можно {467} подойти только исподволь и весьма осторожно, не определяя заранее % возможного снижения.

Что касается указания на конкуренцию гастролей, то вакханалия и хаос, которые получаются на местах, действительно возмутительны. В этом отношении кое-что делается. По нашей инициативе, в течение двух последних сезонов при Центропосредрабисе созывался ряд плановых совещаний хозяйственников, которые ввели в некоторой мере гастроли в русло в течение прошлого летнего сезона. На это лето этот вопрос получил еще более благоприятное разрешение. Но тут весьма многое зависит от согласования действий отдельных хозяйственных организаций, конкурирующих между собой, и от управления этими художественными предприятиями на местах. И поэтому указания в этом отношении настоящего совещания, резолюции и соответствующие директивы местам подкрепят начатую работу и будут чрезвычайно важны и необходимы.

Что касается вопроса о театральной общественности и, в частности, по поводу встретившей здесь возражения идеи создания общества «Друзей советского театра», мне понятно психологически, почему эти возражения возникают у ряда товарищей. У нас есть целый ряд прецедентов и примеров, когда мы знаем, что такого рода общественные организации не приводят к тем результатам, которые желательны инициаторам постановки этого вопроса. Но мне кажется, что идея создания театрального общества, намеченная в тезисах, является глубоко положительной. Вопрос о формах ее разрешения — другой вопрос. В смысле конкретизации {468} ее нужно серьезно продумать и избрать ту или другую форму, но отказываться от нее в данных условиях было бы несомненной ошибкой.

Несомненно, к общему вопросу о театральной общественности нужно отнести и известную часть нашей профессиональной работы, которая не пользуется необходимым вниманием наших хозяйственных организаций на местах. Я говорю об экономических совещаниях и производственных комиссиях. Это — часть работы, которая играет уже значительную роль, но она недостаточно пока укрепилась, и результаты ее не таковы, каковы могли бы быть при более внимательном отношении хозяйственников к этой работе. Это также чрезвычайно может подвинуть вперед идею, которая положена в основание этой задачи.

Я считаю необходимым указать на чрезвычайно важную идею, которая может помочь в вопросе подъема театральной общественности. Я имею в виду необходимость созыва всесоюзного съезда актеров (работников театра). Это вопрос, который в свое время был согласован с ВЦСПС, но который не мог быть по целому ряду обстоятельств реализован до настоящего времени. Я полагаю, что было бы целесообразно, если бы партийное совещание от своего имени поддержало эту идею. Это имело бы для нас и для задач, здесь выдвинутых, относительно такое же значение, как учительский съезд для работников просвещения.

## **{****469}** Заключительное слово тов. Мальцева

Существенных возражений против моих тезисов не было. Самое существенное возражение было со стороны товарищей, представляющих здесь места. Они боятся перевода театров на хозрасчет. Вот, когда говорили про АКи, что их нужно перевести на хозрасчет и снижать там цены, то все с этим соглашались и были чрезвычайно революционно настроены, а как дело коснулось вас самих, то вы тут все оказались необычайно трусливыми и реакционными. Товарищи боятся решительно всего. Они боятся снижения иен, боятся и перехода на хозрасчет, они всего боятся. Если с такой пужливостью мы будем подходить ко всем нашим мероприятиям, то незачем нам принимать и резолюции. Нужно помнить одно, что наши решения в одинаковой степени касаются и АКов и остальных всех театров.

Кто говорит о том, что снижение цен штука легкая? Мы знаем, с каким трудом приходится проводить снижение цен в торговых аппаратах. На всех наших {470} совещаниях кооперативные организации прямо вопят и всячески доказывают, что если пойдет так, то они умрут, что снижение цен ведет их к уничтожению. Так что, товарищи, ваши вопли — это не новость для нас. Но мы все же уверяем вас, что так будет неплохо. Я уверяю, что можно и нужно снизить сейчас цены в театрах. У вас сейчас 60 % посещаемости. Почему это? Да потому, что у вас неправильная политика цен. У вас было бы гораздо больше денег, если бы вы снизили цены, и все места в ваших театрах на 100 % были бы заполнены. Конечно, проводя политику снижения цен в театрах, мы должны по-разному подходить к разным театрам — к одним театрам мы предъявляем большие требования, к другим — меньшие. У нас сейчас есть театры, где цены для рабочих от 15 копеек. Но есть театры, где в среднем цены больше рубля. Там, конечно, цены снизить нужно. И тут не должно быть никакого страха.

Дальше вы говорите, что нельзя театры переводить на самоокупаемость. Почему это Аки переводить на самоокупаемость можно, а вот революционные театры нельзя? Вы боитесь, что это поведет к закрытию театра? Вы боитесь, что театры никто не возьмет?

Будьте покойны, найдутся учреждения, которые возьмут театры и на этих условиях. Возьмут их хотя бы профсоюзы, и театры не закроются.

Здесь говорили, что нет указаний, как организовать на местах управление театральным делом и другими зрелищными предприятиями. У меня в тезисах об этом говорится кратко. По моему и не нужно говорить {471} детально. Управление, как и в центре, так и на местах, должно быть сосредоточено в руках Наркомпроса. Ясно, что тут будет одно управление. В какой форме это управление будет выражаться, нам незачем предрешать сейчас. Это зависит от местных условий. Вопрос же относительно управления в Наркомпросе я ясно сформулировал в своих тезисах и говорил, что нужно театральную деятельность объединить в одном органе. Этот орган будет ведать и всеми видами искусства. Не будем говорить о названии, это не важно, но нужно создать его в недрах Наркомпроса, чтобы он управлял всеми видами искусства. Поэтому, когда меня спросили, имею ли я в виду Главискусство, то я уже говорил, что имею в виду орган, который будет руководить как художественной, так и идеологической и политической частью всех видов искусства здесь в Москве и по периферии.

Спрашивают относительно художественного совета: чем он будет заниматься. Работа художественных советов зависит от местных условий и от характера театров, где они организованы и от целого ряда других условий. Поэтому предрешать, чем будет он заниматься, из кого будет состоять, сейчас нет надобности.

Какие будут советы — художественно-политические, или нет? Я думаю, что они должны играть общественно-политическую роль. Я согласен с Ленинградом, что они должны принимать участие не только в трактовке пьес, но и принимать участие в продвижении новых артистических сил. Однако, здесь сильно {472} перебарщивать опасно. Эти художественные советы организуются внутри театра. Но перебарщивать, повторяю, тут не нужно, иначе я боюсь, что это приведет к полному разорению всей художественной работы. Советы должны только оказывать помощь, но эта помощь не должна выходить за определенные рамки. Здесь целый ряд товарищей высказался против создания общества «Друзей театра», говоря, что обществ у нас уже достаточно. Товарищи, как же вы хотите создать общественность вокруг театра, когда идете против создания этого общества? Ведь вы знаете, что у нас и сейчас уже есть целый ряд ячеек и небольших обществ, — и у Художественного театра и у Большого театра. Везде имеются ячейки, группы людей, любителей театра. Это, конечно, в большинстве своем, эстеты. Но в настоящее время эта объединенная около наших театров публика ни в какой мере под нашим руководством не находится.

И вот вся эта публика, которая в настоящее время имеется и разбросана по отдельным ячейкам и обществам, должна быть объединена в одно общество, причем там будут различные секции, будут секции драматургов, секция критиков и другие секции, но они все будут объединены в одно целое и освежены пролетарским влиянием.

Здесь слышались возражения против того, что я предлагаю организовать такие ячейки при клубах, где имеются желающие вступить в них. Я считаю это чрезвычайно важным обстоятельством, и я бы не предлагал создать это общество, если бы не думал, что {473} нужно организовать такие ячейки при клубах. Что же это будет за общество, если там не будет рабочих? Как же мы будем руководить? Когда мы говорим об обществе, то нужно говорить и о пролетарских ячейках, поэтому необходима организация ячеек не только в театрах, но и в клубах, где имеются рабочие, желающие работать в этом направлении. Они будут связывать театры с массами и они будут толкать наши театры, в том числе и академические, на путь служения пролетарской революции.

# **{****475}** Резолюции

## **{****477}** Резолюция по докладу В. Г. Кнорина «Очередные задачи театральной политики»

### Основное направление театральной политики

1. Период социалистического строительства наравне с постановкой и решением основных вопросов экономической жизни ставит перед партией задачу решения вопросов «культурной революции» (Ленин). Укрепление экономических и политических позиций дает возможность пролетариату укреплять все более и более свои позиции в области культурного строительства.

За десять лет существования диктатуры пролетариата десятки миллионов трудящихся поднялись к активной культурной жизни и, по мере роста экономического благосостояния нашей страны, начинают предъявлять свои требования и к театральному искусству. Этот процесс культурного созревания характеризуется следующими моментами.

1) Мощный подъем самодеятельного творчества касс, выдвижение из ее среды кадров рабочих и крестьян-художников.

{478} 2) Количественный и качественный рост художественной продукции.

3) Кризис жанров и форм дореволюционного искусства.

4) Колоссальный рост спроса со стороны масс к произведениям искусства и повышение требовательности к их социально-художественному значению.

Сложность процесса развертывания социалистического хозяйства, относительный рост активности буржуазных групп в стране не могут не приводить к попыткам со стороны последних осуществить свое влияние в области идеологии и, в частности, на театре. Это влияние проявляется здесь или в виде рецидива упадочных социально-нездоровых явлений дореволюционного театра или в виде нарождения новых явлений, прямо или косвенно отражающих эти чуждые и враждебные пролетариату влияния.

Классовая борьба в области театра, принимая особые формы, является важным фактором, который должен учитываться при намечении и проведении театральной политики. Усилив борьбу со всякими попытками осуществления буржуазного и мелкобуржуазного влияния на театр, органы, осуществляющие театральную политику, и критика должны всемерно способствовать росту, укреплению и распространению начинаний театров, направленных на создание произведений искусства, отвечающих целям пролетариата и его борьбы и содействующих социалистической перестройке общества.

2. Основные принципы художественной политики партии определены резолюцией ЦК — «О политике {479} партии в области художественной литературы». Эти принципы сохраняют свое значение и до сих пор и могут быть применены в области театрального строительства. Однако, применение их в специфической области театра, являющегося одним из наиболее действенных массовых видов искусства и имеющего более сложный аппарат, материальный базис теаискусства — имеет свои особенности и задачи, которые должны быть особо намечены в отношении художественно-театральной работы.

3. В условиях диктатуры пролетариата, осуществляющего социалистическое строительство, театр, поднимая политический и культурный уровень рабочих и крестьянских масс, ставя и решая актуальные вопросы современности, доставляя здоровый отдых — должен выполнять своими специфическими средствами роль одного из важных рычагов способствования социалистическому строительству, вовлекая в него широкие массы рабочих и крестьян, вовлекая и перевоспитывая интеллигенцию и мелкую буржуазию в соответствии с задачами, стоящими перед пролетариатом. Однако, было бы неправильным рассматривать театр лишь как орудие примитивной агитации со сцены. Агитационно-пропагандистская роль должка выполняться театром его специфическими средствами в более многообразных и сложных формах, чем простая агитация. Неправилен и вреден также недоучет театра как орудия политического воздействия. Если первая оценка может приводить к снижению театральной работы, к потере театром своих наиболее мощных и {480} выразительных средств, то вторая — может привести к сдаче позиций, под видом эстетической самодовлеемости театра, под напором чуждых пролетариату влияний.

4. Основной критерий оценки работы театров, который может применяться в проведении теаполитики соответствующими советскими органами — это критерий социально-политической значимости. Как и в области художественной литературы, партия и советская власть не могут связывать себя с каким-либо театральным направлением, но должны быть приняты все меры к тому, чтобы усовершенствование всех методов театрального воздействия, соревнование театральных течений приводили к наиболее полному и действенному выполнению социальных задач, стоящих перед театром. Следует всегда иметь в виду, что исключительное покровительствование какому-либо театральному течению, за счет других, даже имеющему высокую художественную ценность, могло бы привести к застою и неизбежной остановке дальнейшего развития.

5. В положении театра в текущий период могут быть отмечены следующие основные моменты: 1) частичный сдвиг дореволюционных театров в сторону постановки на сцене проблем современности (хотя и с различными социальными устремлениями), 2) значительные достижения революционных театров, 3) оживление театральной жизни во всех союзных республиках как в центрах, так и на местах.

В проведении театральной политики перед коммунистами, работающими в области театра, стоят две {481} основные группы задач: 1) задачи в отношении театров дореволюционных, являющихся культурным наследством, 2) задачи строительства и руководства в отношении театров и театральных течений, возникших в период революции.

6. Театральное «наследство», заключающееся в дореволюционном театре, является ценностью, к которой необходимо бережное и внимательное отношение. Подход к современности этих театров, имеющих свои длительные традиции и глубокие корни в прошлом, происходит путем медленных сдвигов и нередко зигзагообразно.

7. В отношении театрального наследства при проведении театральной политики стоит двойная задача:

1) устранение вредных пережитков старого театра феодально-помещичьего и буржуазного периода — борьба с рецидивами мещанского и упадочного театра прошлого и

2) умелое использование достижений театров прошлой культуры и активная политика, направленная в сторону привлечения этих театров к выполнению задач, поставленных перед театром в период социалистического строительства.! Необходимо принять решительные меры к тому, чтобы сделать доступными рабочим массам высокие достижения театральной культуры путем организации выездов государственных театров, снижения входных цен и т. п., без чего теряет свое значение работа по сохранению старого театра.

При осуществления этих задач необходимо иметь в виду следующие три момента:

{482} а) Необходима неуклонная борьба против косности, стремления огульно и искусственно сохранять явления, потерявшие свое социально-художественное значение, связанные целиком с прошлыми общественно-политическими строями, борьба против застоя и нежелания стать на уровень требований советской общественности.

б) Одновременно следует отметить, что огульно-отрицательное отношение к дореволюционному театру и недостаточно тактичное отношение к специалистам, работникам этих театров, может привести их к отталкиванию от сотрудничества с советской властью. Руководство работой этих театров и критика должны служить целям гибкого и внимательного подталкивания их к служению задачам пролетарской диктатуры и к отвоеванию их из-под влияния враждебных пролетариату социальных групп и к постановке на службу пролетариату театральных коллективов в целом.

в) При умелом гибком, но достаточно активном воздействии государственных органов критики и советской общественности группа театров дореволюционных сможет занять одно из важных мест в строительстве современного театра. Неправильно было бы обходить и отклонять задачи овладения наследством и использование его достижений в целях пролетариата соображениями о необходимости построения рабочего театра или построения самодеятельного театра. Эта последняя задача не устраняет и не заменяет необходимости использования достижений дореволюционного театра в целях пролетариата.

{483} 8. Усвоение и использование театральных достижений прошлой культуры и подталкивание академических театров в направлении служения задачам рабочего класса является лишь частью общей задачи включения театра в русло содействия соц. строительству. Нужно со всей решительностью указать на вредность недооценки значения работы и достижений театров, возникших в период революции и недооценки значения работы по созданию театра, ставящего своей целью революционную постановку проблем современности и обслуживание трудовых слоев населения, который в своем развитии содействовал и содействует приближению дореволюционного театра к современности. Политика, направленная преимущественно на сохранение театров прошлой культуры, пренебрежение к театрам и театральным направлениям, осуществляющим наиболее важную с точки зрения партии задачу обслуживания широких трудовых масс — могла бы привести к разрыву между запросами трудящихся масс и органами, осуществляющими теаполитику. Необходимо устранить причины, затрудняющие рост революционного театра (пересмотр политики субсидирования, налоговой политики и т. д.).

9. В проведении театральной политики не должно иметь места привнесение моментов покровительствования тому или иному формальному направлению, стилю и театральному жанру (опера, комедия, драма, оперетта и т. п.). Не может быть места стремлению сгладить различие между театральными течениями, стремлению растворить все направления в одном хотя {484} бы и высоко художественной, или поддержке одного течения за счет других. Только в процессе соревнования и взаимодействия все эти формы могут завоевать себе наибольшее внимание со стороны зрительных масс и повышать свое социально-художественное значение.

Одновременно необходимо устранить всякое постороннее и часто некомпетентное вмешательство, привнесение случайных влияний в работу театра.

Должно быть обеспечено разграничение задач государственного руководства и регулирования в области искусства и задач театральной критики, оценки того или иного театрального направления. Если советская критика, являясь выражением тех или иных запросов тех или иных социальных групп, может допускать приверженность к тому или иному направлению, защиту тех или иных формальных признаков, или жанров, то это не может и не должно входить в задачи органов государственного регулирования.

10. Необходимо подчеркнуть, что осуществление всех этих задач при условии привлечения внимания к вопросам театра всех широких кругов нашей советской общественности и влияния последних на дело строительства революционного театра должно быть обеспечено соответствующими организационными мероприятиями, проводимыми как по линии Наркомпроса, театров, печати, так и по линии различных партийных и общественных организаций.

11. Необходимо обратить внимание на повышение качества коммунистической критики, улучшение ведения {485} отделов искусства в руководящих и массовых общеполитических газетах, усиление работы объединений теакритиков и т. д. Только при этих условиях коммунистическая критика сможет наилучшим образом выполнять свои задачи, содействуя своими средствами и в своей области правильному пониманию и осуществлению задач театральной политики.

### Частные задачи театрального строительства

#### I. Репертуар и драматургия

1. Настоящее положение репертуара на театре в целом не является отвечающим задачам театра в условиях Советского Союза.

Это объясняется: 1) сравнительно медленным ростом советской драматургии, в силу ряда социальных причин; 2) медленным сдвигом старых драматургов на новые рельсы; 3) недостаточностью мер, направленных к содействию росту советской и, в частности, пролетарской драматургии; 4) недостаточно умелым использованием классического репертуара.

2. Репертуарная политика должна быть направлена: 1) на способствование росту всех видов репертуара, отвечающего запросам современности, 2) отбор произведений русских и иностранных классиков, сохранивших свое художественное и социальное значение, 3) отбор художественно и идеологически ценных произведений современных советских и иностранных драматургов.

{486} Основное устремление в подборе репертуара должно быть направлено на отбор репертуара, ставящего актуальные вопросы текущего периода, в особенности, художественно-ценных произведений драматургии, насыщенных содержанием, соответствующим мировоззрению пролетариата (пролетарской драматургии).

3. В предъявлении требований к современной пьесе необходимо иметь в виду, что борьба с попытками огульного и злостного искривления советской действительности не должна сводиться к позиции казенного благополучия.

4. Необходимы: а) поддержка, популяризация и способствование продвижению на сцену социально и художественно ценных достижений революционной пролетарской драматургии;

б) привлечение театров к работе с революционными пролетарскими драматургами;

в) устройство конкурсов и премирование лучших произведений драматургии, отвечающих задачам современности;

г) создание драматургии, рассчитанной на массового зрителя — рабочего и крестьянина — и на самодеятельный театр.

#### II. Репертуарный контроль

1) Органы репертуарного контроля должны всячески пресекать попытки проникновения в театр враждебных пролетариату влияний элементов упадочности и антипролетарских настроений, в то же время избегая {487} мелочного вмешательства в жизнь театра. Воздерживаясь от дачи конкретных указаний авторам и театру, контрольные органы должны давать мотивировку запрещения пьес.

2) Наблюдение контрольных органов должно распространяться и на сценическую трактовку и оформление спектаклей, поскольку в них усугубляются, подчеркиваются или вводятся в постановку новые неприемлемые моменты.

3) Необходимо повышение квалификации работников репертуарного контроля, установление большей связи в работе этих органов с пролетарской общественностью и установление твердых сроков и норм взаимоотношений театров с контрольными органами.

#### III. Цирк и эстрада

1. Цирк и эстрада, обслуживающие значительные слои трудящихся, все же не в достаточной мере изжили элементы дореволюционных цирка и эстрады, не приемлемые в условиях советской действительности. Ведя борьбу с построением зрелища на возбуждении нездоровых инстинктов, проявлением халтуры, порнографии и т. п., необходимо рядом мер превращать цирк в место показа достижений здорового спорта, ловкости, виртуозности и т. п., пополняя содержание цирковых номеров элементами социально-воспитательного значения.

{488} 2. В области эстрады одной из ближайших задач является вытеснение пошлого и ничтожного по своей ценности репертуара, способствуя созданию репертуара, сочетающего элементы юмора, сатиры с идеологическим содержанием, данным в легковоспринимаемой и художественной форме.

#### IV. Строительство театра на местах

1. Строительство театра на местах сопряжено с значительными трудностями. Несмотря на оживление театральной жизни в провинции, повышение количества художественно и идеологически ценных постановок, советский театр на местах еще недостаточна окреп.

Репертуар провинциальных театров со стороны своего содержания стоит на значительно более низком уровне, нежели репертуар столиц. Это объясняется, помимо общих причин, связанных с неизжитым еще полностью кризисом драматургии, такими специфическими для провинции явлениями, как отсутствие планового руководства репертуаром, социальной разношерстностью зрителей и давлением мещанства, крайней изношенностью театрального инвентаря и помещений, налоговыми тяготами, недостатками подготовленного кадра руководящих работников и артистического персонала, недостаточно выдержанным подбором артистических трупп.

Следует отметить, что провинциальные театры могут лишь в очень незначительной степени использовать {489} достижения центра, а огромное разнообразие репертуара и большое количество постановок в провинциальных театрах, и отсюда крайне ничтожный срок для работы над новой постановкой — затрудняют возможность повышения их художественного качества.

2. Все это ставит партийные организации и органы Наркомпроса на настах перед необходимостью усиления внимания к местным театрам, содействия их росту, выпрямления художественной и особенно идеологической линии.

Необходимо провести единую систему руководства и подчинения театра на местах.

Рассматривая театры как политпросветучреждения: 1) снять с них налоговые обложения, 2) в вопросе оплаты коммунальных услуг приравнять театры к культпросвет, организациям, 3) отпускать в плане общего строительства средства (как из местного, так и государственного бюджета) на ремонт и инвентаризацию театра и 4) использовать доходы от зрелищных предприятий на развитие художественно-зрелищного строительства.

3. Необходима усиленная борьба с халтурой, мещанской завалью, находящей место на провинциальной сцене.

Должны быть разработаны меры способствования созданию репертуара для провинции, установив при НКП специальный фонд, приступив к изданию репертуарного сборника, объединив вокруг него лучшие силы современной советской драматургии.

#### **{****490}** V. Клубная сцена

Культурный рост пролетариата вызывает не только повышенные требования и интерес со стороны рабочего зрителя к профессиональному театру, но и находит свое яркое выражение в массовой самодеятельной театральной работе. Профтеатр не сможет вполне удовлетворить потребности широких пролетарских масс в зрелище и сценическом искусстве даже и в том случае, если будут осуществлены меры к облегчению доступа организованного рабочего зрителя в существующие театры.

В силу этого клубная сцена является и будет являться значительным средством удовлетворения культурной потребности рабочих.

Кроме того, клубная сцена имеет свои особые преимущества и задачи. Во-первых, — она, будучи связана с определенным производством, с профорганизациями и всей рабочей общественностью, имеет возможность ближе стать к массе, более гибко учитывать культурный уровень, запросы и особенности рабочих предприятий, и потому более глубоко осуществлять политическое и культурное влияние на массы. Во-вторых, клубная сцена развивает самодеятельность и творческую инициативу рабочих масс в сценическом искусстве и воспитывает в художественной отношении рабочих, втянутых в клубную работу.

Одновременно с несколькими успехами клубной сцены следует отметить ее слабые стороны, выразившиеся {491} в отсутствии достаточного внимания и руководства к ней со стороны профсоюзов и советских органов, слабости, низкой квалификации и неподготовленности руководителей драмкружков и недостатке культурных сип. В силу этих обстоятельств художественно-клубная работа не имела четкой установки, твердого руководства и идеологически-выдержанного направления в своей работе.

Для правильной постановки и развития пролетарского драматического искусства, являющегося важнейшим фактором политического и культурного воспитания рабочих масс, необходима твердая линия, направленная против некритического подражания старым формам сценического искусства, против уклона в мещанскую мелкобуржуазную идеологию и против уклонов, отрицающих необходимость критического усвоения и переработки художественных приемов, форм и техники старого сценического искусства.

Усиление идейного руководства и общественного внимания к клубной сцене, тщательная разработка идеологически-выдержанного клубного репертуара, повышение материальной заинтересованности драматургов, пишущих для клуба, повышение квалификации кружководов, тщательная работа над улучшением и развитием таких форм клубной сцены, повышение качества самодеятельных постановок, инструктирование драмкружков по вопросам сценического искусства, сближение профтеатра с клубной сценой, — требуют гораздо большего внимания со стороны партии и профсоюзов, нежели это было до сих пор.

#### **{****492}** VI. Театр в деревне

1) В строительстве советского театра преобладающее, почти исключительное, внимание, в отношении распределения средств и руководства, уделяется обслуживанию городского населения. Деревенский самодеятельный театр и в работе кружков и, в особенности, в подборе репертуара не удовлетворяет возросших культурных запросов крестьянства и нередко заполнен культурно и идеологически вредным репертуаром. Таким образом, этот важный рычаг влияния на деревенские массы не используется в достаточной степени.

2) Необходимо обратить усиленное внимание партийных организаций советских органов на развитие этой отрасли работы.

Прежде всего, необходимо принятие мер, способствующих созданию художественно и идеологически ценного и приспособленного к деревенской сцене репертуара — путем повышения материальной заинтересованности авторов, пишущих для деревни, создания специального премиального фонда при НКП, устройства конкурсов, обеспечения большего влияния ГПП на работу издательств, обслуживающих деревню.

3) В цепях повышения качества художественной продукции в деревне, необходимы усиление инструктажа, организация подготовки и переподготовки кадра руководителей деревенских кружков. И одновременно с этим должны быть разработаны меры по организации деревенских передвижных трупп при п/просветах.

#### **{****493}** VII. Театр нацменьшинств

Рост культурных потребностей и большой интерес к театру со стороны трудящихся масс национальных меньшинств неизбежно ставит вопрос об усилении внимания к театру нацменьшинств и улучшении методов руководства им.

Проблема строительства театра нацменьшинств должна быть разрешена в двух направлениях. Необходимо разграничить те народы, которые имеют довольно развитый пролетариат и известную линию своего дореволюционного культурного развития, и те народы, которые совершенно не имеют этих традиций. В отношении первых стоит задача преодоления, при частичном использовании, тех традиций, которые имеются, а в отношении последних должны быть использованы элементы известного уклада, быта, эпос и лирика. Отсюда вытекает необходимость изучения существующих художественных культур и определение отвечающих тем или иным национальностям форм театральной работы.

Большая часть национальных театров, почти при полном отсутствии дореволюционных театральных сил и драматургии, не имеет художественного наследия и культуры. Поэтому центр тяжести советской театральной политики по отношению к театру нацменьшинств должен быть перемещен в сторону создания репертуара, содействия росту новых театральных сил и оказания на деле руководящей и материальной помощи {494} строительству театра нацменьшинств и устранения мелкобуржуазных влияний, отражающихся на театре.

## **{****495}** Резолюция по докладу Н. Н. Евреинова «Строительство самодеятельного театра»

1. Культурный рост пролетариата вызывает все увеличивающуюся потребность широких рабочих масс в зрелище и сценическом искусстве.

Эта потребность удовлетворяется с одной стороны — существующими профессиональными театрами, с другой стороны — самодеятельным театром, в частности клубной сценой.

Профессиональный театр не может полностью удовлетворить этой потребности, даже в том случае, если будут осуществлены меры к облегчению доступа организованного рабочего зрителя в существующие театры (снижение цен, коллективные закупки спектаклей и т. п.) по следующим причинам: а) профессиональные театры расположены в большинстве вдалеке от рабочих районов, или совсем отсутствуют в рабочих районах, б) содержание их обходится слишком дорого, чтоб могли быть значительно удешевлены цены на билеты, в) по размеру своему они не могут вместить всех желающих.

{496} В силу этих причин клубная сцена является и будет являться преобладающим средством удовлетворения потребности рабочих масс в зрелище и сценическом искусстве.

2. Кроме того, клубная сцена имеет свои особые преимущества и свои задачи. Во-первых, клубная сцена, будучи связана с определенным производством, с профессиональными организациями и всей рабочей общественностью — имеет возможность ближе стать к массе, более гибко учитывать культурный уровень, запросы и особенности рабочих предприятий, объединенных клубом, и потому более глубоко осуществлять политическое и культурное влияние на массы. Во-вторых, клубная сцена выполняет еще и вторую задачу — будить самодеятельность и творческую инициативу рабочих масс в сценическом искусстве и воспитывать в художественном отношении рабочих, втянутых в художественные клубные кружки.

Указанные выше соображения приводят к выводу, что клубная сцена является важнейшим фактором политического и культурного воспитания масс. Поэтому, наряду с мерами облегчения доступа рабочего зрителя в профессиональные театры и приспособления репертуара к запросам рабочих, необходимо уделить клубной сцене гораздо больше внимания и принять ряд мер к ее улучшению.

3. За годы революции клубные художественные кружки (драматические, хоровые и пр.) проделали огромную политическую, агитационную и культурную работу, на их плечи в значительной мере была возложена {497} тяжесть художественной агитации по проведению политических кампаний в клубах, обслуживание рабочего зрителя и пробуждение интереса к художественной сценической работе среди широких масс рабочих и служащих.

Несмотря на тяжелые условия работы, недостаток и слабость культурных сил в клубах — клубная сцена бесспорно достигла немалых успехов в смысле политического и художественного воспитания рабочего зрителя, подготовки кадров кружковцев-любителей сцены и создания ряда новых, а также приспособления и видоизменения старых форм и приемов сценического искусства — инсценировки, агитсуды, живая газета, балаган, эстрада и т. д.

4, Одновременно с некоторыми успехами и продвижениями вперед клубной сцены следует отметить ее слабые стороны и недостатки. Отсутствие достаточного внимания и руководства этой работой приводило сплошь и рядом к постановкам безыдейным, слепому переносу (без отбора) старого репертуара, иногда к постановкам антихудожественным, халтурного типа. С другой стороны, недостаток культурных сил и малая квалифицированность большинства руководителей драмкружков, отсутствие знаний в области сценического искусства — влекли за собой невысокое художественное качество постановок, слабость проработки материала, плохое художественное оформление. Это являлось в значительной мере следствием того, что клубные кружки не имели четкой установки, руководства и направления своей работой.

{498} 5. Наряду с этим нельзя не отметить, что работа драмкружков тормозилась и извращалась различными кабинетными выдуманными теориями, вроде — теории единого художественного кружка (идеал этой теории — «химическое соединение» всех клубных кружков), теории действенников (в основе этой теории лежит отрицание сценического искусства), противопоставления «самодеятельного искусства» — искусству профессионального театра, что приводит к отрицанию необходимости усвоения выработанных примеров художественного сценического творчества и т. д. Все эти теории и положения, претендующие на выражение пролетарской идеологии, на самом деле с марксизмом ничего общего не имеют и являются лишь отражением настроений малоквалифицированной интеллигенции, желающей иметь монополию на представительство пролетарского искусства.

Для правильной постановки и развития пролетарского драматического искусства необходима борьба с обоими уклонами, как в сторону некритического переноса старых, выработанных буржуазным обществом, форм сценического искусства и подражания им и уклонам в мещанскую и мелкобуржуазную идеологию, так и с уклонами, отрицающими необходимость какого бы то ни было усвоения (критического усвоения — переработки) художественных приемов форм и техники старого сценического искусства.

6. Настоящий период развития клубной сцены характеризуется следующими недостатками:

а) слабым идейным руководством и недостаточной помощью в ее работе,

{499} б) разрывом между невысокий идейным и художественным содержанием постановок и повышающейся требовательностью членов профсоюзов к качеству, на фоне необычайного роста потребностей масс к театральн. зрелищам,

в) слабой квалификацией кружковцев, кружководов, а отсюда — слабая техника клубной сцены,

г) почти полный отсутствием нового политически выдержанного и художественного репертуара клубной сцены, при неумении использовать имеющийся литературный материал,

д) преобладанием в репертуаре сухих, нехудожественных, тенденциозных, агитационных текстов,

е) постановкой безыдейных, антихудожественных пьес старого репертуара, изображающих мещанский быт с его вкусами, идеалами, и просто халтурных,

ж) перегруженностью работой драмкружков, обслуживанием очередных политических кампаний, что ведет к слабой проработке пьесы и невнимательному отношению к качеству и содержанию постановок.

7. Культурный рост рабочих масс вызвал за последнее время заметный сдвиг в клубной драматическо-художественной работе. Усилились внимание и интерес к этому делу со стороны масс и культпросветорганизаций; целый ряд клубов сделали удачные опыты поставить серьезные и сложные художественные пьесы (постановка «Русалки», «Мандата», «Шторма» и т. п.) с длительной и серьезной подготовкой; увеличилась требовательность к репертуару; делаются попытки создания небольших пьес и постановок силами местных кружков, с вполне выдержанным текстом, и более {500} или менее художественно оформленных; имеется налицо стремление со стороны драмкружков к серьезной проработке и усвоению приемов сценического художественного творчества. Эти попытки, пока еще раздробленные и недостаточно оформленные, указывают на здоровый рост клубных художественных кружков и правильно, в основном, определяют путь клубной сцены в сторону повышения качества и серьезной художественной проработки и оформления сценического материала.

8, В связи с улучшением качества постановок и попытками поставить на клубной сцене большие сложные вещи театрального репертуара, возник вопрос о целесообразности таких постановок и, вообще, о формах клубного сценического искусства.

Установка исключительно на малые формы (живая газета, эстрада) и на самодеятельный репертуар (инсценировки, агитсуды), отрицание правильности и целесообразности в настоящий момент перенесения на клубную сцену серьезного, большого художественного репертуара — является неправильным, ибо это сужает задачи клубной сцены, лишает возможности показывать рабочей массе лучшие образцы художественного творчества и не дает серьезной художественной квалификации кружковцам.

С другой стороны, было бы неправильно также отрицание необходимости развития на клубной стене малых форм и самодеятельных постановок. Во-первых, потому что, так называемые, малые формы и самодеятельные постановки в большей степени могут быть приспособлены к текущей политической агитации и задачам {501} культурно-бытового воспитания. Во-вторых, потому что эти формы проще, гибче, доступнее даже бедному силами и средствами клубу. В‑третьих, наконец, особые задачи клубной сцены — развитие самодеятельности, инициативы художественного творчества рабочих масс — легче осуществимы через эти малые формы клубного сценического искусства. Таким образом правильная политика клубной сцены должна заключаться в том, чтобы умело и гибко сочетать на клубной сцене различные формы сценического искусства.

9. Для дальнейшего развития клубной сцены, лучшего обслуживания рабочего зрителя, политического и культурного воспитания масс через художественные сценические формы — необходимо:

а) усиление общественного внимания к клубной сцене, помощи ей и идейного руководства,

б) тщательная разработка клубного репертуара, отбор и рекомендация лучших пьес, переработка, применительно к условиям клубной сцены, лучших пьес театрального репертуара, создание пьес, специально для клубной сцены,

в) образцовая разработка (режиссерский план, сценическая трактовка и оформление) — с привлечением квалифицированных театральных художественных сил — постановок лучших пьес, применительно к сцене,

г) принять меры к лучшей оплате авторов, пишущих для клубной сцены,

д) инструктирование драмкружков (через специальный журнал, популярные пособия, лекции и т. д.) по вопросам сценического искусства,

{502} е) более тщательный подбор кружководов, разработка ряда мероприятий по повышению их квалификации,

ж) тщательная работа над улучшением и развитием малых форм клубной сцены и повышение качества самодеятельных постановок,

з) сближение профессионального театра и клубной сцены путем показательных постановок профессиональных театров на клубной работе, привлечение драмкружков на репетиции хороших профессиональных театров,

и) создание объединенных коллективов при союзах и межсоюзных организациях из наиболее способных драмкружковцев с образцовой разработкой ими художественных пьес, обмен между клубами лучшими постановками, показ достижений художественных кружков различных клубов и т. д.,

к) более широкое и систематическое комплектование театральных школ, студий и курсов из состава талантливых и проявивших себя кружковцев,

л) более тщательный учет опыта клубных постановок, изучение запросов и мнений рабочего зрителя и обобщение собранного материала,

м) разгрузка художественных кружков от слишком частого обслуживания кампаний специальными постановками и сосредоточение сил кружка на небольшом круге хорошо подготовленных постановок.

## **{****503}** Резолюция по докладу С. И. Гусева «О задачах театральной критики»

1. Рост культурного уровня широких рабоче-крестьянских масс и возрастающий у них в связи с этим интерес к театру, кино, эстраде и другим видам искусства делает настоятельной задачу широкого освещения вопросов искусства под углом зрения привлечения его, как вспомогательного средства к социалистическому строительству.

2. В силу этого основной задачей теакритики является в настоящее время разъяснение рабоче-крестьянскому зрителю политической и идеологической, а также художественной ценности того или иного произведения искусства или того или иного течения в области искусства.

3. Теакритика должна в своей работе руководствоваться ближайшими задачами, выдвигающимися в настоящее время перед театром и кино;

а) Продвижение произведений, отражающих характерные черты переживаемой нами эпохи социалистического строительства и проникнутых духом классовой борьбы пролетариата, и активная поддержка молодого {504} революционного и самодеятельного театра, обслуживающего рабоче-крестьянского зрителя, причем исправление ошибок этого театра должно носить характер благожелательной критики.

б) Тактичное отношение к тем, имеющим художественную и идеологическую ценность, произведениям, которые идут из рядов «попутчиков» и в известной мере удовлетворяют запросам рабочего и крестьянского зрителя.

в) Бережное отношение к неутратившим социальной и художественной ценности образцам русской и мировой классической драматургии.

г) Решительная борьба против драматических произведений и кинофильм, культивирующих упадочничество, мистицизм, порнографию и национальную травлю.

д) Борьба против усиливающихся попыток агентов и проводников новой буржуазии, направленных к завоеванию сцены, эстрады и кино идеологически враждебным, мещанским, салонным и бульварным репертуаром.

е) Дальнейшее вытеснение наиболее вредных пережитков искусства помещичье-феодального периода и буржуазного упадочничества.

4. В целях правильного осуществления этих задач необходимо во всех руководящих и массовых общеполитических газетах создать, а там, где они существуют, улучшить отделы искусств. Фактическое руководство этими отделами должно быть поручено партийным журналистам, компетентным в вопросах искусства, и лишь в исключительных случаях политически проверенным {505} беспартийным (работающим под непосредственным контролем редакторов). Особо важное значение приобретает для настоящего момента образцовая постановка отделов искусства в «Правде», «Известиях», «Рабочей Газете», «Труде», «Бедноте» и «Комсомольской Правде».

Необходимо, кроме того, обратить внимание на либретто пьес, печатаемых в программах театров, испопьзовывая их для правильной оценки различных пьес, тем более, спорных. Считать желательным придать либретто формы дешевых листовок, тем самым создавая условия для правильного подхода массового зрителя к каждой пьесе.

5. Отделы искусства должны создать вокруг себя кадры критиков по различным видам искусства (музыкальные, драматические и кинокритики). В подборе этих кадров должен быть соблюден строгий подход причем должно быть обращено внимание на привлечение тех беспартийных квалифицированных специалистов театральной критики, которые, не будучи полностью согласны с выдвигаемыми в настоящее время задачами в области нашей театральной политики, вместе с тем не занимают по отношению к ним идеологически враждебной позиции.

6. Отделы искусства должны содержать не только рецензии на те или иные спектакли, кинопостановки, концерты и т. п., но и общие руководящие статьи по вопросам искусства (о различных течениях в области оперы, драмы, кино, о художественных, репертуарных исканиях в современном театре и т. п.).

{506} 7. Отделы искусства должны ориентироваться на рабочего и крестьянского зрителя, введя соответствующие изменения в язык статей и рецензий. Особое внимание должно быть уделяемо кино, как наиболее доступному для рабочих и крестьян зрелищу.

8. Весьма важное значение для улучшения отделов искусства приобретает в настоящее время использование в их работе рабселькоров, основной задачей которых должно стать выявление отношения рабоче-крестьянского массового зрителя к той или иной театральной постановке или фильме, к тем или иным театральным течениям и к основным вопросам в области современного искусства.

9. В целях сближения нашей теакритики с рабочим и крестьянским зрителем, целесообразным является устройство совещаний зрителей для предварительной читки новых пьес с последующим их обсуждением при непременном участии теакритиков. Организацию таких совещаний целесообразно поручить редакциям газет, причем на них возлагается обязанность подводить итоги и освещать работу подобных совещаний.

10. Констатировать все усиливающееся влияние и значение устной критики в виде диспутов и собраний по вопросам театральной жизни и признать необходимым усиление внимания к этому виду театральной критики, имея в виду в особенности диспуты, устраиваемые театрами и на рабочих собраниях.

11. В целях повышения уровня театральной критики и наблюдения за правильной ее постановкой в газетах и журналах (как специальных, так и общих), необходима {507} организация при Наркомпросе журнала, посвященного вопросам искусства и теакритики, с подбором такого состава редакции и сотрудников, который обеспечил бы идеологическую выдержанность и углубленную проработку этих вопросов.

12. В целях повышения квалификации журналистов, работающих в области теакритики с точки зрения как художественной, так и особенно социально-идеологической, необходимо усиление работы Ассоциации теакритиков при Доме Печати, положив в основу ее деятельности обсуждение и проработку вопросов искусства под углом тех основных задач, которые выдвигаются в настоящее время в области театральной политики. Для усиления политического влияния в Ассоциации необходимо активное участие в ее работе всех коммунистов, критиков искусства.

13. В целях выработки молодых кадров теакритиков, необходимо создать в соответствующих вузах секции теакритики.

14. Признать совершенно ненормальным существующее положение, когда театральные журналы не только находятся в материальной зависимости от отдельных финансирующих их театральных предприятий, но и являются их органами, считать необходимым создание единого кино-театрального издательства, обеспечивающего выход театральных журналов различных течений и направлений и дифференциацию их по различным художественным и формальным признакам, а также и издание непериодической литературы по театру, рассчитанной, в первую очередь, на массового зрителя и читателя.

## **{****508}** Резолюция по докладу Н. В. Мещерякова «Строительство деревенского театра»

1. Самодеятельный деревенский театр, существуя до сего времени без должного внимания, руководства и помощи, несмотря на это, уже сейчас проделывает заметную воспитательную работу. Как массовое явление, отвечающее органическим запросам, деревенский театр, при надлежащем внимании, может стать сильным орудием в руках партии и рабочего класса.

Несмотря на то, что деревенский театр является одним из важных звеньев работы в деревне, существует полное несоответствие в распределении внимания и средств между обслуживанием городского и деревенского населения.

Повышенный спрос к художественной продукции со стороны деревенского населения не удовлетворяется в достаточной степени. Незначительное количество средств сочетается здесь с низкой художественной и социальной ценностью деревенских постановок.

В ряду других отраслей деревенской культурно-просветительной работы руководство по линии драматических {509} (вообще художественных) кружков — наиболее слабое. В ряде мест око почти отсутствует со стороны губернии (обл.), уезда (округа) и волости (района).

2. Необходимо призвать к вопросам всей художественной деревенской работы, и в том числе к деревенскому театру, внимание партийных, комсомольских, государственных, профессиональных, шефских и иных общественных организаций. Перелом в отношении этих организаций к делу художественного просвещения деревни, изживание существующего несерьезного отношения к этому делу есть необходимое условие успешного развертывания деревенской художественной работы.

Внимание всех работающих в деревне советских органов и организаций советской общественности должно быть обращено на необходимость подойти вплотную к делу постановки и осуществления нужного руководства художественной деревенской работой и, в частности, деревенским театром. Необходимо усиление внимания и руководства деревенским театром, для чего в первую очередь необходимо иметь хотя бы по одному специалисту-инструктору по деревенской художественной работе в каждой губернии (области) за счет средств из доходных зрелищных предприятий.

3. Наиболее тяжело положение деревенского театра в отношении репертуара. Репертуар деревенского театра в преобладающей части или обладает низкой художественной ценностью или мало доступен технически для постановок в деревне. Необходимо создание постоянного премиального фонда при НКП, устройство конкурсов, повышение материальной заинтересованности {510} авторов, пишущих для деревни, обеспечение большего влияния на работу издательств, обслуживающих деревню. В этом отношении должны быть разработаны НКП и проведены по линии издательств практические мероприятия.

4. В цепях снабжения деревни художественной продукцией более высокого качества, необходимо НКП и ЦК Рабис разработать вопрос о возможности обслуживания местными профтеатрами деревни путем выездов. Приступить по линии политпросветов к постепенному налаживанию деревенских передвижных трупп с ценным художественно и идеологически репертуаром.

5. Драматические и художественные кружки должны быть обеспечены более квалифицированными кадрами руководителей и инструкторов; в этих целях необходима организация их подготовки и переподготовки как в центре, так и на местах органами политпросвета и профобразования.

## **{****511}** Резолюция по докладу К. А. Мальцева «Организационные вопросы работы в области театра»

1. Отмечая некоторое оздоровление хозяйства целого ряда государственных и частных театров, признать, что принципы Собеза, широко применявшиеся государством к театрам в годы разрухи, сейчас начинают играть отрицательную роль, нередка задерживая нормальный рост театров.

2. Исходя из этого, поручить Наркомпросам республик к будущему театральному сезону пересмотреть сеть находящихся в непосредственном ведении НКП государственных театров, пользующихся субсидией в какой бы то ни было форме, в сторону решительного сокращения этой сети с переводом ряда театров в ведение местных советов по линии Наробраза. Институт академических театров должен быть упразднен совершенно. Материальную помощь государство должно оказывать только тем театрам, которые представляют из себя большую художественную и культурную ценность и обслуживают широкого рабочего зрителя.

3. Управление театрами на местах в настоящее время осуществляется самыми разнообразными организациями. {512} Признавая такое положение совершенно недопустимым, считать необходимым, что театры как в центре, так и на местах, в том числе и помещения, ими занимаемые, должны находиться только в ведении и руководстве органов Наркомпроса. Поручить Агитпропу ЦК и Наркампросам республик в течение двух месяцев провести это постановление в жизнь.

4. В целях устранения параллелизма и организационной путаницы в деле руководства хозяйственной и художественной работой зрелищных предприятий считать необходимым в системе самих Наркомпросов республик, вместо существующих теперь различных отделов, ведающих театрами (Управление ак. театрами, художественный отдел Главполитпросвета, художественный отдел Главнауки, Управление цирками и прочие) создать единый орган, который за счет рациональной постановки дела должен один проводить эту работу. В этих же целях при местных органах Наркомпроса организовать управления всеми зрелищными предприятиями, находящимися на данной территории.

5. В настоящее время почти повсеместно введены совершенно непосильные и многообразные налоги на театры, под тяжестью которых они ставятся в непреодолимо тяжелые материальные условия, что сказывается на стоимости билетов, а также и на художественной ценности спектаклей.

В цепях устранения недостатков налогового обложения театров и цирков необходимо коренным образом пересмотреть и изменить существующую систему обложения театров и цирков. Прежде всего, нужно признать {513} совершенно ненормальным создавшееся неравенство между театрами и считать необходимым уравнять все театры, за исключением частных, как в отношении обложения их налогами, так и в организационных привилегиях. Наряду с этим, поручить Наркомпросу войти в Наркомфин с предложением пересмотреть существующую систему обложения театров и цирков в сторону их полного освобождения (кроме частных театров) от налогов.

Кроме того, считать необходимым все доходы от театрально-зрелищных предприятий полностью употреблять на нужды и на дело развития улучшения театральной работы в данном районе.

6. Признать расценки на билеты, установленные театрами, далеко недоступными для широких слоев трудящихся. Общее снижение цен, проводимое государством, должно коснуться также и театрально-зрелищных предприятий. Поэтому предложить органам Наркомпроса в течение будущего театрального сезона значительно снизить цены на билеты в театр, причем это снижение цен для рабочей полосы в каждой местности устанавливается управлением зрелищных предприятий совместно с профсоюзами. Это снижение должно быть произведено за счет строжайшего и экономного расходования средств, имеющихся в распоряжении театра. Кроме того, театры и цирки должны установить с будущего сезона льготную рабочую полосу в размерах не менее 50 процентов всех мест. Органам Наркомпроса проследить за точным выполнением этой директивы. Эти мероприятия не только {514} приблизят театр к рабочим, но и оздоровят хозяйство целого ряда театров.

Необходимо также всячески расширять плановые покупки профсоюзами целых спектаклей, установление абонентной системы и так далее, как мероприятия, оправдывающие себя целиком. В деле осуществления этих мероприятий профсоюзы должны принять самое активное участие.

7. Констатировать существующую анархию в области гастрольных поездок как театров, так и отдельных небольших групп артистов в провинцию и союзные республики. Благодаря этому, наряду с высокохудожественными постановками, провинция усиленно наводняется халтурными гастролями с одной стороны и проявляется недопустимая конкуренция между гастролирующими труппами с другой.

Для упорядочения гастрольных поездок, в целях улучшения методов формирования трупп, считать полезным совместный подбор трупп органами НКП или упр. зрелищными предприятиями и органами Посредрабиса. В случаях необходимости устанавливать пробу артистам, причем единственным критерием для подбора артистов признать художественную ценность и квалификацию артистов с полным отказом со стороны органов Посредрабиса от моментов собезного характера. Наряду с этим, культотделы профорганизаций должны принять участие в выработке маршрутов гастрольных поездок, во избежание нездоровой конкуренции между гастролирующими труппами, с целью обеспечения спектаклями центральных театров рабочих {515} районов. В этом последнем случае необходимо добиваться средств от государства и местного бюджета. Поручить Наркомпросу и профсоюзам поднять вопрос о создании специального фонда для этой цели.

Учитывая опыт некоторых городов, считать целесообразным объединение отдельных городов для формирования трупп, в целях совместного обслуживания театров этих городов в порядке обмена.

В плане разрешения задачи приближения циркового искусства к зрителю-массовику приступить к планомерной организации летних передвижных цирков и эстрадных передвижек для обслуживания рабочих районов и деревни, поставив также на очередь вопрос о строительстве цирков в рабочих районах.

8. Исходя из опыта организации некоторыми государственными театрами в некоторых городах своих филиалов и студий в рабочих районах, считать необходимым широко рекомендовать эту меру и другим городам и театрам. Создание филиалов в рабочих районах открывает действительные пути приближения достижений культуры к широким массам. Признать необходимым включить в план театральной работы специальную подготовку пьес для постановок на клубной сцене.

Поручить Наркомпросу и ВЦСПС разработать вопрос планового обслуживания больших сцен строящихся клубов.

9. В целях всестороннего, правильного руководства отдельными театрами со стороны органов Наркомпроса, считать необходимым, чтобы при местных отделах {516} народного образования по руководству театрами были созданы местные художественно-зрелищные советы, которые должны составляться из представителей партийных, профессиональных и других общественных организаций. Эти органы, созданные при учреждениях Наркомпроса, должны стать одним из фактов общественно-политического воздействия на театры.

10. Одновременно должна быть проделана работа по укреплению художественных советов театров и поднятию их авторитета. Художественные советы, образованные из представителей партийных, комсомольских, профессионально-писательских организаций, прессы и проч., должны стать проводником на места общей линии губернских театральных советов при органах Наркомпроса. На художественные советы театров падает задача создания вокруг театра атмосферы общественного внимания, руководства и критики, без которых невозможно действительное приближение театра к задачам советской культуры.

11. Отмечая отсутствие общественности внутри самого театра и разобщенность между театром и зрителем с одной стороны и драматургом и театром с другой, считать необходимым начать решительную борьбу с рутиной, царящей в ряде театров, оздоровить общественность в стенах театра и приблизить театр к зрителям и современности.

В этих целях необходимо объединить существующие ассоциации молодых режиссеров, революционных драматургов и критиков, существующие коллективы в домах искусства, и различные театральные общества и {517} кружки в одно общество в пределах одного города, держа курс на объединение этих отдельных организаций в «Общество друзей театра», в масштабе отдельной республики. Местные организации или ячейки этого Общества могут создаваться лишь при театрах и при клубах, дающих театральные постановки.

Одной из важнейших задач этого общества должно стать содействие новому здоровому репертуару, для чего Общество должно вместе с Наркомпросом наметить целый ряд мероприятий, способствующих созданию нового кадра драматургов, внедрению общественности в стены театра, налаживанию более широкой и здоровой театральной критики и прочее.

Инициаторами организации «Общества друзей театра» должны стать ЦК Рабис, Наркомпросы республик и существующие общественно-театральные объединения.

В связи с организацией этого общества считать, что существование «Русского театрального общества» нецелесообразно.

12. Признавая совершенно недостаточным партийное влияние в театрах, считать необходимым в дальнейшей обратить внимание местных организаций на необходимость укрепления театра коммунистами. Это укрепление должно пройти по линии подготовки коммунистов-директоров, администраторов и режиссеров театра и привлечения в театральные коллективы новых артистических сил из подрастающего молодняка, выходящего из специальных ВУЗ’ов, школ, студий и т. д.

{518} 13. Действительное овладение командными высотами в театре невозможно без серьезно поставленного театрального образования. Театральная школа должна быть поэтому в значительной степени пролетаризирована и поставлена под постоянное и внимательное руководство органов Наркомпроса.

Поручить Наркомпросам обследовать и сократить сеть художественно-музыкальных школ, в связи с потребностью производства, идя на решительное сокращение сети частных школ, и взять под контроль Главпрофобра студии, находящиеся при Наркомпросе. Остающиеся государственные театральные школы и студии перевести на государственный и местный бюджет.

14. Состояние эстрадного дела в Республике находится в хаотическом состоянии. Большой спрос на эстрадные выступления, преимущественно в нарпитных предприятиях, требует особого внимания государства к этому виду искусства. Существующая форма кустарной организации эстрадного производства — самостоятельная работа над номерами в одиночку без помощи режиссеров, художников и литераторов, при низком культурном уровне подавляющего большинства эстрадных артистов — ведет к падению эстрадного репертуара и понижению художественной ценности выступлений.

Зрелищные площадки, оставшиеся в наследие от буржуазии, обычно, по вместимости зрительного зала совершенно не отвечают требованиям обслуживания широких масс трудящихся и являются значительным препятствием в политике снижения цен на билеты. {519} В целях развития театрального строительства приравнять кредитование строительно-ремонтных работ театров к кредитованию по рабоче-жилищному строительству.

Поэтому поручить фракции ЦК Рабиса и Наркомпросам во всех крупных городах: 1) создать мастерские эстрадного репертуара для цирка и эстрады; 2) организовать при эстрадных предприятиях режиссерскую помощь; 3) наладить издание специальной литературы в целях снабжения работников цирка и эстрады доброкачественным материалом; 4) принять меры к поднятию общественно-политического и культурного уровня работников эстрады.

В цепях ликвидации существующей бесплановости и бессистемности по ввозу иностранкой рабочей силы в СССР предложить НКП и ЦК Рабис организовать междуведомственную комиссию в двухмесячный срок.

15. Считаясь с огромным культурно-политическим значением театра для национальных меньшинств, поручить Наркомпросам особенное внимание уделять этик театрам. Практическая помощь им должна идти, главным образом, по линии подготовки соответствующего кадра квалифицированных артистов, режиссеров — путем открытия либо специальных техникумов, либо создания специальных отделений при существующей сети школ. Кроме того, поручить Наркомпросу рядом поощрительных мер в отношении национальных драматургов добиться создания (и напечатания) приемлемого репертуара для национальных театров.

16. Особое значение приобретает научная работа в области театроведения, подводящая точную историческую {520} и теоретическую базу в вопросах театра. Необходима увязка этой работы с работой театров, привлечение к ней научно-марксистских сил и содействие ей путем усиления издания театроведческой литературы и поддержки научно-театроведческим учреждениям.

Кроме того, считать необходимым поставить театроведческую работу при Коммунистической Академии, объединив при ней марксистов-теакритиков, деятелей театра, искусствоведов и театроведов для разработки актуальных теоретических вопросов, связанных с практикой советского театра.

Поручить Наркомпросам проработать формы и методы руководства всеми научно-исследовательскими организациями.

17. Поручить Наркомпросу и ЦК Рабис проработать вопрос относительно сезонной работы в театрах в направлении создания более постоянной работы театральных коллективов, существующих в государственных театрах.

1. «Жизнь Искусства», № 15, от 12/IV – 1927 г. [↑](#footnote-ref-2)