**Театральная критика 1917 – 1927 годов: Проблемы развития: Сборник научных трудов** / Редкол. А. Я. Альтшуллер, Н. А. Таршис, А. А. Нинов, Ю. А. Смирнов-Несвицкий. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 172 с.

От института [Читать](#_TOC194159869)

*А. Я. Трабский.* Советская театральная журналистика [Читать](#_TOC194159870)

*Ю. К. Герасимов.* Перешагнувшие рубеж  
(А. Р. Кугель, Н. Е. Эфрос, Э. А. Старк, Л. Я. Гуревич) [Читать](#_TOC194159871)

*Г. В. Титова.* А. В. Луначарский [Читать](#_TOC194159872)

*Б. Н. Любимов, А. С. Тимофеева.* П. А. Марков [Читать](#_TOC194159873)

*Д. И. Золотницкий.* Бескин — Блюм — Загорский [Читать](#_TOC194159874)

*М. А. Золотоносов.* Советские театральные критики  
о проблеме направлений в сценическом искусстве [Читать](#_TOC194159875)

# **{3}** От института

Ленинградский Государственный Институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ведет планомерную работу по изучению истории и теории театральной критики. В 1976 – 1979 годах вышли в свет подготовленные Институтом три книги «Очерков истории русской театральной критики», охватывающие период с середины XVIII века до 1917 года. В настоящее время Институт намерен приступить к теме «История советской театральной критики». Результатом предварительных разработок этой темы является предлагаемый сборник статей.

Острота идейно-классовой борьбы, сложная и противоречивая социокультурная ситуация, определявшие в первое послереволюционное десятилетие идейно-творческие искания театра, требовали от авторского коллектива ясных методологических обоснований, которые позволили бы проанализировать основные тенденции и расстановку сил в области театрально-критической мысли в этот период.

Сборник открывается статьей А. Я. Трабского «Советская театральная журналистика. 1917 – 1927 гг.», в которой рассмотрен процесс зарождения и становления советской театральной журналистики, подчеркнут ее новаторский характер, обусловленный гигантскими сдвигами, происходившими в художественной и во всей общественно-политической жизни страны.

В статье дана характеристика многих изданий, показано, как программные установки, разработанные В. И. Лениным для советской печати в целом, осваивались печатью театральной.

В статьях Ю. К. Герасимова «Перешагнувшие рубеж: А. Р. Кугель, Н. Е. Эфрос, Э. А. Старк, Л. Я. Гуревич», посвященной театральным критикам, активно работавшим еще в дореволюционную пору и продолжавшим свою деятельность в 1920‑е годы, и Д. И. Золотницкого «Э. Бескин — В. Блюм — М. Загорский» даны литературные портреты этих критиков и охарактеризованы во многом крайние позиции разных представителей театральной мысли тех лет, когда разгорелась борьба «левых» со сторонниками «старого» академического искусства.

Г. В. Титова в статье «А. В. Луначарский» и Б. Н. Любимов и А. С. Тимофеева в статье «П. А. Марков» рассматривают театрально-критическую деятельность выдающихся теоретиков и практиков театра, чьи эстетические идеи во многом определили дальнейшее развитие советского искусства.

{4} Завершает сборник статья М. А. Золотоносова «Советские театральные критики о проблеме направлений в сценическом искусстве», которая на ином материале перекликается с другими статьями сборника. Автор анализирует опыт изучения ведущими театроведами 1920 – 1930‑х годов одной из самых острых и актуальных проблем искусства — классификации художественных явлений и их эволюции. В статье показана широта эстетического кругозора критиков, степень обоснованности суждений по конкретным поводам, умение видеть перспективу развития театра. Именно в этом контексте в полной мере обнаруживается значение мыслей А. В. Луначарского и П. А. Маркова, весьма рано сумевших уловить основные закономерности эволюции театрального искусства, формы зависимости его развития от социальной динамики. В статье содержится ряд суждений, которые представляются спорными.

Небольшой по объему сборник «Театральная критика 1917 – 1927 гг. Проблемы развития», естественно, не претендует на систематическое изложение путей развития театральной критики в 1920‑е годы. Здесь сделана попытка дать представление о становлении советской театральной печати и критики, о формировании ее методологических позиций, которые вырабатывалась в острой полемике, о сопряженности и взаимовлиянии театральной критики с общим социальным и культурным развитием послеоктябрьского десятилетия.

# **{5}** А. Я. Трабский Советская театральная журналистика

Советская театральная периодика, в отличие от общественно-политической, возникала медленно, лишь постепенно отказываясь от методов работы своей дореволюционной предшественницы и столь же постепенно впитывая достижения демократической и социалистической театральной мысли, учась применять их при анализе современной творческой практики. К ней не подходит определение «родилась». Советской театральная периодика *становилась*, равно как *становились* советскими и театральная критика, и сам театр. Здесь не было мгновенных трасформаций. Новое качество рождалось в результате сложного и довольно длительного процесса, протекавшего под воздействием многих разнонаправленных сил.

Своеобразие этого процесса заключалось прежде всего в том, что он начинался и шел в период революционного переустройства общества, когда ломались представления о былых нормах жизни, складывались новые формы связей личности и государства, межличностных отношений, когда по иной, чем прежде, шкале измерялась ценность деятельности человека, ибо на первый план выдвигался вопрос о ее классовой направленности. К тому же нельзя не учитывать, что речь идет о периоде ожесточенной идеологической борьбы, перестройки мировоззрения творческой интеллигенции и постоянной, неутихающей полемики между различными художественными тенденциями, течениями, школами.

Все эти факторы, каждый по-своему, оказывали значительное влияние на процесс становления театральной прессы, а взятые вместе определяли закономерность того извилистого пути, каким она шла в первое свое десятилетие.

Объективная реальность стремительно менявшейся жизни ставила перед газетами и журналами, посвященными театру, труднейшие задачи. То, что позднее стало предельно ясным, — новая пресса призвана служить новому обществу, содействовать развитию нового искусства — на первых порах отнюдь не всем и не всегда казалось аксиомой. Для осознания этой несложной мысли потребовалось время, а когда оно пришло, долго еще оставалось не очень понятным, каким образом воплощать ее в жизнь и в данный момент, и в ближайшей перспективе. На протяжении ряда лет театральная пресса словно не решалась твердо обозначить свои функции, отчетливо ответить на вопрос, во имя чего она существует — то ли для отражения театральной жизни, то ли для воздействия на нее, а если {6} для воздействия, то в каком направлении. Немалых усилий потребовало уточнение и других вопросов — должна ли периодика ориентироваться на определенные круги читателей или на всех вместе, каким литературно-критическим жанрам отдать предпочтение, с каких позиций и с какими критериями должно подходить к оценке театра, спектакля, актерской или режиссерской работы.

Отсюда и недолговечность многих изданий, обусловленная неумением найти свое место в практике культурного строительства; ориентация то на массового читателя, то на записного театрала или деятелей сцены; метания от безоговорочной поддержки театров классического наследия к столь же безоговорочному их отрицанию, от утверждения подлинно новаторских идей в искусстве к увлечению псевдоноваторством; и дань традиционалистской критической мысли и вульгарно-социологические крайности.

Но сколь бы хаотичным ни было это движение, какой бы разноголосицей мнений, взглядов, позиций оно ни сопровождалось, развитие его шло по восходящей. Постепенно отчетливо различимыми становились черты, свойственные уже собственно советской театральной периодике. На ее основе формировалась современная театральная критика, все большую действенность приобретали их совместная культурно-просветительная миссия и их влияние на художественный процесс.

Таков был главный итог начального периода истории советской театральной печати или, точнее говоря, двух этапов этого периода.

\* \* \*

Первые издания послеоктябрьской эпохи, которые можно отнести к разряду театральной прессы, — журналы «Известия Художественно-просветительного отдела Московского совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов» и «Народный театр», являвшийся органом Секции содействия устройству деревенских, фабричных и школьных театров при Московском обществе народных университетов, — начали выходить в Москве почти одновременно, в марте 1918 г. Оба эти издания, применительно к сфере театра, преследовали весьма узкие цели. «Известия» (с июля 1918 г. журнал выходил под названием «Искусство») публиковали в основном материалы деятельности высших и местных руководящих органов, относящиеся к искусству, а также небольшие и не очень многочисленные хроникальные заметки. Что же касается «Народного театра», то он рассматривал вопросы, связанные исключительно с самодеятельным творчеством, и, чаще всего, в плане теоретическом или историческом. Ни один из этих журналов прямых последователей {7} в дальнейшем не имел. Как типы изданий советская периодика их не восприняла.

Первым изданием, специально посвященным театру, была петроградская вечерняя газета «Театральный листок», появившаяся в конце августа 1918 г. Опыт этот, однако, оказался неудачным. Газета вышла всего шесть раз и, насколько можно судить по отдельным ее номерам (ни в одном из крупных книгохранилищ страны полных комплектов «Театрального листка» нет), серьезной информации не содержала.

Совсем иную роль сыграли две другие газеты — петроградская «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы» и московская «Театральный курьер», — возникшие в середине сентября 1918 г. Первую издавал Центральный Совет профсоюза работников театра и зрелищ, вторую — Московский театральный комитет совместно с московскими театральными профсоюзами.

«Вестник» был создан с совершенно определенным прицелом. По замыслу его организаторов ему предназначалось стать «своей газетой» для всех деятелей искусства, и в первую очередь для работников сцены, такой же, как, например, «Гудок» для железнодорожников. Отсюда и название и ее своеобразный профиль — стремление освещать не только художественную, но и общественно-политическую жизнь, причем последнюю в самых различных аспектах.

Намерения были серьезными, планы широкими. Но превратиться в солидный орган, способный знакомить читателя со всеми сторонами современной театральной практики, стать трибуной деловых дискуссий, оказывать действенное влияние на развитие профессионального движения и художественного процесса «Вестник» не смог. Первенцу петроградской театральной прессы еще не дано было иметь сильный авторский актив, найти постоянных корреспондентов среди деятелей сцены, порвать со многими нелучшими традициями дореволюционной периодики. К тому же газета все время сбивалась с намеченного курса, пытаясь обслужить еще и широкого зрителя, для которого печатались анонсы, программы спектаклей и даже из номера в номер «театральный роман» В. Окса «Арлекин, Коломбина и Полишинель».

Старое и новое сочеталось на страницах «Вестника» весьма причудливо. Короткие отзывы о премьерах, принадлежавшие чаще всего Л. Н. Аннибалу, написанные равнодушной рукой, были словно заимствованы из мелкотравчатой прессы начала века. Немало прототипов в журнальчиках-программах вроде «Новостей сезона» или «Обозрения театров» имел и отдел «Зигзаги», который вел М. Двинский, ежедневно информировавший читателей о новых спектаклях, беседах с артистами и режиссерами, мелочах закулисной жизни.

{8} Но рядом с такими материалами «Вестник» помещал законы и постановления Советской власти, многие из которых касались театра, рассказывал о профсоюзной деятельности, печатал проблемные статьи.

Событием особо значительным явилась публикация газетой обстоятельной, специально для нее написанной работы А. В. Луначарского «Новый кризис театра». После известной статьи «О задачах государственных театров»[[1]](#endnote-2) это было первое программное выступление наркома. Развивая уже высказанную им мысль о неизбежности союза актеров с широкими массами трудящихся, он всем ходом рассуждений подводил читателей к выводу, что «кризисное состояние театра есть результат разрыва его со своими народными истоками», что «театру можно будет спастись только одним способом, став народным»[[2]](#endnote-3). А дальше, полемизируя с теми, кто страшился «необразованной публики», заполнившей зрительные залы, Луначарский убедительно доказывал, что дело не в ней, не в публике, а в самих деятелях сцены. «Чтобы быть в уровень с народом, — писал он, — надо подняться на вершины искусства»[[3]](#endnote-4).

Статья Луначарского, судя по откликам печати, произвела на современников сильное впечатление. «Театральный курьер» немедленно перепечатал первую ее часть[[4]](#endnote-5), подчеркнув, что полностью разделяет изложенные в ней мысли. В дальнейшем об этой важной статье, к сожалению, забыли; переиздание ее до сих пор не осуществлено.

Как видно, становление «Вестника» протекало не без трудностей, но и с заметными успехами. Вполне возможно, что со временем его позиция стала бы определеннее и он занял бы в художественной жизни Петрограда именно то место, которое ему предназначалось. Но 17 октября 1918 г. газета вынуждена была сообщить читателям, что издание из-за недостатка бумаги приоставливается. С тех пор она уже не выходила. Сыграв роль первой ласточки, «Вестник» уступил место другому, более мощному и жизнестойкому органу.

«Театральный курьер» в большей мере, чем «Вестник», был связан с традициями старой периодики и вместе с тем оказался отзывчивее к требованиям современности, активнее вмешивался в течение театральной жизни.

Облик «Театрального курьера» определился сразу. О характере его позволяет судить простой перечень рубрик, встречающихся почти в каждом номере: «Театральный день», «Московские вечера», «Дневник рецензента», «По театральной России», «За рубежом», «Новые пьесы», «Книжный угол», «Фельетон», «Театральная пестрядь», «Минувшее». Нечто подобное театральная пресса хорошо знала раньше, равно как обязательные анонсы на первой полосе и программы спектаклей на последней. Но в некоторых отношениях «Театральный курьер» пошел дальше. Введенные им рубрики «Профессиональное движение» {9} и «Культурное строительство» были новым словом в специальной журналистике тех дней.

Естественно, главное внимание газета уделяла работе московских театров. На ее страницах, помимо разнообразной хроники, публиковались рецензии, театральные обзоры, статьи о прошлом, настоящем и предполагаемом будущем столичной сцены. И хотя критерии оценок здесь были еще традиционными, почти каждый из таких материалов отличался обстоятельностью, широтой взгляда на пути развития искусства, серьезным анализом актерских работ. В этом не было ничего удивительного, ибо сотрудниками газеты явились едва ли не все ведущие критики Москвы. В ней активно работали Ю. В. Соболев, В. Волин, И. Джонсон, М. Б. Загорский, С. Кармин, сюда отдавали свои статьи Н. Е. Эфрос и Е. Л. Янтарев, здесь встречаются имена известного переводчика Э. Э. Маттерна, писавшего о народном и школьном театре, поэта-имажиниста, а в дальнейшем плодовитого и язвительного театрального критика В. Г. Шершеневича, увлекавшегося тогда проблемами декорационного искусства, и многих других. Кстати сказать, «Театральный курьер» стал первым из новых органов печати, где в качестве авторов выступали деятели сцены.

Общественно-политические и художественные позиции газеты тоже выявились сразу. Ее редакции была близка идея «социалистического обновления всех сфер нашей жизни»[[5]](#endnote-6), она подчеркивала, что «отнюдь не боится “гибели буржуазного театра”»[[6]](#endnote-7), что ей «ненавистна» «современная мещанская и машинная культура»[[7]](#endnote-8). Поэтому газета критиковала существующий репертуар, засоренный «вздором и пошлятиной»[[8]](#endnote-9), призывала к созданию нового театра, к перестройке системы воспитания актера.

Вместе с тем газета последовательно отстаивала мысль о необходимости сохранения и использования культурного наследия. Особенно отчетливо эта мысль прозвучала в полемике с пролеткультовской концепцией театрального строительства, со взглядами П. М. Керженцева, изложенными в его докладе на I Всероссийской конференции Пролеткульта. Признавая и поддерживая в принципе пролеткультовское движение, газета резко выступила против «бесплодных мечтаний» вывести из различий экономического развития буржуазного и социалистического строя «противоположность культур буржуазии и пролетариата», против подмены вопроса «о распространении и углублении культуры в среде широких масс… вопросом об особой пролетарской культуре»[[9]](#endnote-10).

«Театральный курьер» сделал серьезную заявку на роль монополиста столичной театральной прессы. Но выполнять эту роль смог сравнительно недолго. Уже в конце октября объем материалов в газете уменьшился, иногда она выходила раз в два дня, иногда печатала только объявления и программы. {10} Затем газета была преобразована в журнал. Однако журнал вышел всего дважды и издание его прекратилось.

Таковы были первые шаги новой театральной журналистики, шаги не очень уверенные, и все же в отдельные моменты отличные уже от той твердой, казалось, поступи, которой совсем недавно, хотя и по инерции, шла журналистика старая. Связи с прошлым были еще достаточно прочны, и сама художественная практика не давала поводов для их нарушения. Но атмосфера революционной эпохи все настойчивее врывалась в область творческой деятельности и диктовала свои законы, свои условия работы. Именно она, в конечном счете, предопределила неизбежность перемен, начавшихся в прессе, посвященной искусству сцены.

Сдвиги на первом году революции произошли минимальные и все же произошли. Главным из них следует считать сам факт появления новой театральной прессы, факт по-своему удивительный, ибо время было неимоверно трудным. В тот год определились и отдельные особенности, присущие этому виду печати на начальном этапе ее истории. Возникнув в форме журналов, она развивалась преимущественно в форме газет; задачи культурного строительства требовали оперативных откликов на события, более доступных газетам, чем журналам. Издавали театральную прессу в основном общественные организации, и потому она стала как бы переходной ступенью от частной к государственной — опиралась на кадры только старых критиков, не обрела еще четких идейно-художественных позиций, а в оценке творческого процесса вообще нимало не продвинулась вперед. Недалекое будущее показало, что тогда же началась ее концентрация в Петрограде и Москве; периферийные издания в годы гражданской войны и позже оказывались недолговечными и часто через месяц-другой прекращали свое существование

Тем не менее развитие началось именно с таких изданий, и каждое из них в какой-то мере способствовало образованию фундамента для театральной периодики подлинно советской, периодики нового типа. Если критика стояла пока на месте, то в сфере собственно журналистской перемены становились заметны. Публикация законодательных документов Советской власти, репортажи о митингах и собраниях художественной интеллигенции, введение рубрик, посвященных мероприятиям, ставшим возможными лишь в условиях социалистической революции — все это свидетельствовало о том, что отход от былого происходит, что печать ищет формы работы, созвучные времени, отвечающие его нуждам.

С конца 1918 г. театральная пресса вступила в новую фазу своей истории: издания общественных организаций сменились изданиями государственными, а точнее изданиями руководящих учреждений Наркомпроса. Последнее обстоятельство {11} представляется весьма существенным. Государственные органы печати при всем том, что они сохраняли некоторые черты частных и общественных изданий, ставили перед собой уже иные задачи и учились решать их иными средствами.

Первым среди таких органов стала петроградская газета «Жизнь искусства», которой суждено было на протяжении десятилетия с лишним, сперва как газете, а позже в виде одноименного журнала, успешно содействовать строительству социалистической культуры, развитию современного театра.

«Жизнь искусства» — издание Отдела театров и зрелищ Комиссариата народного просвещения Союза коммун Северной области[[10]](#endnote-11) — впервые вышла 29 октября 1918 г., заменив собой «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы». Внешне новая газета напоминала свою предшественницу. Она выпускалась в том же формате на четырех полосах в половину газетного листа, значительное место отводила политической информации, публиковала анонсы и программы спектаклей, материалы других обычных жанров Но на этом сходство кончалось.

Курс, которым предстояло следовать «Жизни искусства», был намечен А. В. Луначарским. В статье, открывшей первый номер газеты, нарком четко определил программу ее деятельности, программу, вытекавшую из реально сложившейся обстановки, из тех бесспорных фактов, что, с одной стороны, существует «страшное, огромное несоответствие колоссальной задачи» превращения России в страну высокой культуры и «сил, которыми мы в этом отношении фактически располагаем», а с другой, «что один год диктатуры пролетариата привел уже к поразительным результатам», что в области искусства, театра «еще недавнее упорство, с которым старались отстоять во что бы то ни стало старое — сменяется на наших глазах стремлением поскорее обрести новое»[[11]](#endnote-12). Отсюда само собой вытекало, что главная задача газеты — содействовать одновременно и собиранию культурных сил, и углублению творческих поисков, начавшихся в то время.

Разумеется, «Жизнь искусства» не сразу смогла приступить к реализации столь обширной программы. Отдельные ее материалы еще долго отдавали дань позициям, приемам и штампам дореволюционной журналистики. И все же стремление идти непроторенными путями стало характерной чертой нового органа буквально с момента его возникновения. Не случайно, видимо, именно в первом номере газеты был помещен пересказ содержания «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского.

Период с 1918 г. до середины 1921 г. — исходный в истории развития советской театральной прессы — распадается для «Жизни искусства» на три легко различимых этапа.

Первый из них, вплоть до осени 1919 г., ознаменовался, пожалуй, лишь двумя ярко выраженными тенденциями: обостренным {12} интересом к конкретной творческой практике и стремлением подчеркнуть успехи театрального строительства, поддержать любые начинания, рожденные революционной эпохой. Правда, в работе редколлегии сразу же наметился своеобразный крен. Больше внимания она уделяла музыкальному театру, музыкальной жизни вообще, о которых с присущей ему широтой взгляда постоянно писал Б. В. Асафьев, а часто и Н. М. Стрельников, в будущем композитор, тогда — начинающий критик. Известной однобокостью отличался и круг «территориальных» пристрастий газеты, что сохранилось, однако, и в дальнейшем. Своих читателей она знакомила, в основном, с деятельностью петроградской сцены.

О драматическом театре для «Жизни искусства» чаще всего писали три автора — критики Н. Д. Носков и А. Я. Левинсон, а также известный поэт и беллетрист М. А. Кузмин. Между ними существовало своеобразное разделение труда. Левинсон и Кузмин занимались, главным образом, рецензированием спектаклей, и притом крупных театров, Носкова больше интересовала работа районных коллективов, народных домов, культурно-просветительных организаций.

Острых дискуссионных вопросов газета на этом этапе почти не поднимала. Полемика на ее страницах возникла лишь однажды, в связи с рецензией Левинсона на постановку «Мистерии-буфф», осуществленную В. Э. Мейерхольдом к годовщине Октября в Театре Музыкальной драмы. Спектакля критик не понял, не принял и написал о нем в тонах чрезвычайно резких. В такой же манере ответили и его оппоненты. Это побудило А. В. Луначарского выступить со специальной статьей, где он подчеркнул, «что отравленная и переполненная злобой полемика между отдельными представителями единой Советской власти или, во всяком случае, советских кругов производит удручающее и отталкивающее впечатление»[[12]](#endnote-13). «Жизнь искусства» отнеслась к замечанию наркома весьма своеобразно — полемика на некоторое время вовсе исчезла с ее страниц. Впрочем, произойти это могло и по причинам объективным. Характер критических оценок определялся тогда не столько общей направленностью органа печати, сколько вкусами и симпатиями отдельных авторов.

Второй этап истории газеты охватывает короткий период с осени 1919 г. до марта 1920 г. В это время она сокращает объем политической информации и больше места отводит постановке проблемных вопросов, оценке итогов работы отдельных театров, публикации статей по истории русского и зарубежного сценического искусства. Расширяется и круг авторов газеты. В ней начинают сотрудничать В. Б. Шкловский, С. Э. Радлов, Ю. П. Анненков, много и остро писавший о художественном оформлении спектакля, А. М. Ремизов, который вел раздел «Репертуар», критики П. И. Сторицын, Г. М. Ромм {13} и ряд других. Все это свидетельствовало о том, что позиции редколлегии, в состав которой входили Б. В. Асафьев, М. А. Кузмин, Г. М. Ромм, В. Б. Шкловский, становились более четкими и более широкими. Исподволь газета как бы готовилась к тому, чтобы вплотную подойти к разработке проблем театрального строительства, к решению вопросов действительно актуальных, волнующих общественность.

Именно такой путь избрала «Жизнь искусства» на следующем, третьем этапе своего развития, когда превратилась в орган Петроградского театрального отделения и когда возглавила ее М. Ф. Андреева. С этого момента газета быстро начала обретать черты, характерные уже для собственно советской периодики. Она стала более популярной, ориентирующейся на широкие круги читателей и прежде всего на тех, кто лишь приобщался к театру. На ее страницах чаще возникал разговор о новом содержании и новых формах сценического искусства, об идейно-художественных задачах, которые предстояло решать сейчас и в будущем. Теперь она публиковала материалы не только о ведущих, но и о недавно возникших театральных коллективах, о студиях и принципах студийной работы, о театре для детей, для рабочего, деревенского и красноармейского зрителя; намного обстоятельней, чем прежде, освещалась деятельность руководящих учреждений, театральная жизнь Москвы и провинции. Серьезное внимание газета уделяла проблемам современного репертуара, режиссуры, актерского мастерства.

В течение 1920 г. вновь расширился состав авторов «Жизни искусства». Наряду с критиками старшего поколения, заметно их тесня, здесь стали сотрудничать совсем молодые А. И. Пиотровский, К. Н. Державин, Е. М. Кузнецов. Они принесли в газету задор, полемичность, умение открывать новые темы, по-новому, с современных позиций, оценивать художественный процесс. Вскоре они выдвинулись в число ведущих критиков Петрограда, взяли на себя значительную часть рецензентской работы. При их непосредственном участии, при растущем участии деятелей сцены «Жизнь искусства» превращалась в солидный и вместе с тем боевой орган советской театральной прессы.

Если становление «Жизни искусства» протекало на протяжении нескольких лет, то облик другого крупного издания — московского «Вестника театра» — определился сразу.

«Вестник театра» — орган Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса, в то время высшей государственной инстанции по руководству сферой сценического искусства, — выходил с 1 февраля 1919 г. до середины августа 1921 г. Издание именовалось журналом, хотя по внешнему виду напоминало многолистную газету небольшого формата.

{14} В отличие от всех других органов печати «Вестник театра» включился в обсуждение проблем театральной жизни немедленно В нем быстро сложились постоянные разделы, в короткий срок возник авторский актив, куда входили, в частности, руководящие работники ТЕО и других художественных организаций. Рецензентская работа осуществлялась с ориентацией на новую зрительскую аудиторию. Много места отводилось статьям на актуальные темы, причем нередко дискуссионным. Журнал, таким образом, едва возникнув, тут же заявил о себе как об издании советском, порывающем с отжившими традициями старой периодики, призванном помогать строительству нового театра.

Программа деятельности «Вестника театра» определялась теми задачами, которые ставил перед собой ТЕО и которые были сформулированы уже в первой его передовой статье. Работа Театрального отдела, говорилось там, с одной стороны, академична, «направлена на сохранение и раскрытие ценностей театра, полученных нами в наследие от веков», а с другой — «революционна, ибо Отдел считает своей обязанностью поддерживать новые формы театрального строительства»[[13]](#endnote-14). Это означало, что, содействуя работе ТЕО, журнал должен освещать вопросы, волнующие деятелей сцены, и что «главный предмет его внимания — зритель, вовлекаемый в творчество театра, тот новый зритель из рабоче-крестьянских масс, который незаметно преображает самый облик театра, создает новые вкусы». Для ТЕО же «Вестник театра» — информационный орган и одновременно площадка, позволяющая выявить «свое отношение к театральной действительности… воздействовать на ее уродливые формы путем художественной пропаганды»[[14]](#endnote-15).

Намеченная программа выполнялась «Вестником театра» пунктуально, и притом в каждом из его 94 номеров. Однако в разное время журнал придерживался различных взглядов на пути и темпы развития сценического искусства, и это позволяет говорить о двух его несхожих этапах.

На первом этапе, вплоть до октября 1920 г., журнал исходил из убеждения, что подлинно советский социалистический театр появится в результате органического слияния лучших традиций прошлого и новых открытий современных художников. Эта мысль пропагандировалась в статьях А. В. Луначарского, о том же не раз писали П. С. Коган, В. В. Тихонович, М. Д. Эйхенгольц и многие другие. Отсюда само собой вытекало, что новые формы сценического искусства будут возникать постепенно, что при всей необходимости стимулировать этот процесс нужно считаться и с внутренними законами искусства.

Начиная с осени 1920 г. — с момента, когда к руководству ТЕО пришел В. Э. Мейерхольд, — позиция журнала резко изменилась; он превратился в рупор идей «театрального Октября». {15} Суть этого лозунга, придуманного новым редактором «Вестника театра» В. И. Блюмом, обоснованного В. Э. Мейерхольдом и подхваченного многими критиками, сводилась к тому, что, равно как произошел Октябрь политический, наступает пора Октября театрального, который, якобы, сразу и до конца сметет остатки буржуазного театра и откроет путь для быстрого становления театра социалистического. Опыт недалекого будущего покажет, что метод кавалерийской атаки в сфере искусства никак не пригоден. Но «Вестник театра» упорно ратовал за новый курс театрального строительства и полнее, чем где бы то ни было, отразил программу «театрального Октября» и начальный период его противоречивой творческой практики. Направленность материалов, которые журнал печатал в то время, весь пафос их стали другими. Все подчинялось одной цели — добиться, чтобы ТЕО и его органы на местах, а вслед за ними и все театры немедленно покончили с «культурническими тенденциями» и превратились в органы «коммунистической пропаганды»[[15]](#endnote-16). О наследии прошлого говорилось теперь реже и без особого пиетета, хотя полезность его, как и опыта буржуазных специалистов, журнал не отрицал. Когда же речь заходила о старых театрах, в том числе о Малом, Александринском, Художественном, то они в лучшем случае ставились в ряд с музейными экспонатами, а чаще подвергались уничтожающей критике, как отжившие, умирающие, неспособные ответить требованиям жизни.

«Вестник театра», таким образом, занял совершенно особое место в истории советской театральной периодики. Он был первым всероссийским специальным журналом и первым в советское время начал обстоятельно рассматривать вопросы теории сценического искусства; он впервые во всем объеме отразил принципиальные установки и практическую деятельность высших органов руководства театрами; он много сделал для становления новой критики, задал ей боевой тон, а в период «театрального Октября» породил одно из основных ее направлений (на острие атаки!), которое в ближайшие годы заметно воздействовало на течение творческого процесса.

Театральная жизнь освещалась, разумеется, не только на страницах специальной прессы. Очевидный рост культурных потребностей народа и связанная с ним необходимость воспитывать вкусы массового зрителя закономерно привели к тому, что отделы искусства, а часто и театральные отделы стали непременной принадлежностью едва ли не всей общественно-политической и литературно-художественной периодики, издававшейся в стране. Материалам о театре открылся широкий выход к тому же массовому зрителю и, что еще важнее, к огромной читательской аудитории. Это обстоятельство, с одной стороны, и естественная потребность критики осмыслить пути развития сценического искусства в новых условиях, с другой, {16} послужили своеобразным толчком для первых сдвигов и в сфере театральной мысли. Далеко вперед она еще не ушла. Но большинство из пишущих о театре рано или поздно не могли не придти к выводу, что оценивать явления искусства по старым меркам уже невозможно. Жизнь требовала иных принципов оценки, позволяющих различать, кому адресуется данное произведение, какими классовыми целями оно продиктовано. Такие принципы определились довольно быстро. И хотя возникли они не на страницах «Жизни искусства» или «Вестника театра», а в «Правде» и «Известиях», театральная журналистика тут же подхватила их. Критерием достоинств и недостатков пьесы, спектакля стала мера их социальности — их общественный пафос, идейно-тематическое созвучие данному моменту.

Ориентируясь на эту новую шкалу оценок, критика заметно опередила художественную практику театра, не имевшего еще ни современного репертуара, ни опыта современного истолкования классики. Но тем самым и определялась ее особая в то время роль. Исходя из требований жизни, поддерживая истинно здоровое и отвергая устаревшее, подсказывая театрам оригинальные темы, сюжеты, пути поиска, вспоминая порой о забытых, но не потерявших ценности пьесах, критика стимулировала одновременно и творческую инициативу деятелей сцены, и процесс формирования эстетических вкусов пролетарского зрителя.

Правда, понятие «социальность», «революционность», «созвучие эпохе» толковались подчас произвольно. Одних вполне удовлетворяло, когда в спектакле звучали мотивы борьбы низов и верхов, передового с консервативным, другие ратовали за преобладание таких мотивов, за глубинное раскрытие общественных конфликтов, третьи согласны были принять лишь те постановки, где изображались кульминационные моменты истории — революции, восстания, освободительные войны. В результате отдельные оценки, встречающиеся в прессе тех лет, страдали излишним социологизмом; деятелей сцены они толкали на неверный путь.

Первые послеоктябрьские годы явились временем формирования театрально-критических кадров. В Москве и Петрограде из старой журналистики в новую органично влились Э. А. Старк, Ю. В. Соболев, Э. М. Бескин, М. Б. Загорский, В. К. Эрманс, Н. Д. Носков. К ним вскоре присоединился переехавший в Москву из Нижнего Новгорода В. И. Блюм. В те же годы сложилась группа молодых талантливых рецензентов. В нее входили, в частности, Н. Д. Волков, П. А. Марков, Х. Н. Херсонский, А. И. Абрамов, В. Ф. Ашмарин и названные уже А. И. Пиотровский, К. Н. Державин, Е. М. Кузнецов. Новые критики давали знать о себе и в провинции. Если добавить к этому, что о театре много писал А. В. Луначарский, что {17} время от времени рецензировали спектакли нарком здравоохранения Н. А. Семашко и известный партийный публицист Л. С. Сосновский, что продолжали выступать в печати, хотя и не с прежней активностью, А. Р. Кугель и Н. Е. Эфрос, то станет ясно — «мозговой центр» русского сценического искусства уже в начале культурной революции располагал достаточно крупными силами.

\* \* \*

Если первый этап истории советской театральной журналистики был отмечен появлением лишь нескольких изданий, то на следующем этапе, в 1921 – 1927 гг., картина резко изменилась. И в плане количественном, и в плане качественном произошел стремительный скачок.

Советская Россия никогда не имела так много периодики, специально посвященной искусству сцены, как в те годы. Большая часть этой периодики, безусловно, заслуживает подробного разговора, но здесь важнее остановиться на характеристике отдельных ее типов и отличительных черт.

Очередной этап своего развития театральная печать начала с того, что решительно отказалась от формы газетного издания. Газет, исключая «7 дней МКТ», недолго выпускавшейся Камерным театром, просто не возникало, их заменили журналы. Некоторое время в стране оставалась лишь одна газета такого рода — «Жизнь искусства», но и она с начала 1923 г. превратилась в журнал.

Быстро оформились и внешние черты новой периодики. Чаще всего это были небольшие книжки объемом в 20 – 30 страниц, выходившие еженедельно. Но многие выглядели иначе: «Жизнь искусства», орган профсоюза Рабис «Вестник работников искусств» и частные журналы начала 1920‑х гг. «Экран», «Театральное обозрение», «Театр и музыка» печатались в более крупном формате. «Вестник работников искусств» имел другую периодичность и издавался не всегда регулярно, то один раз в месяц, то еще реже, а отдельные номера его на первых порах имели по 100 – 150 страниц.

Внутренняя структура журналов тоже была в известной мере идентична. После обязательной передовицы — прямого отклика на злобу дня — следовали отделы статей и рецензий, а затем более или менее обширная хроника. Заключительную часть каждого выпуска занимали обычно программы спектаклей («Жизнь искусства», начиная с 1926 г., публиковала их в виде приложений к журналу, выходивших под названием «Театры и зрелища», причем отдельно по театрам Москвы и театрам Ленинграда); вторая, третья и четвертая полосы обложки, а иногда еще и две первые и две последние страницы, отводились для объявлений, в том числе для анонсов.

{18} В 1920‑е гг. пополнился арсенал литературно-критических жанров, используемых театральной прессой. Вместе с обращением к традиционным жанрам, воспринятым от дореволюционной печати, новые журналы, опираясь на опыт «Жизни искусства» и «Вестника театра», начали публиковать документы высших и местных органов власти, относящиеся к театру, материалы деятельности общественных организаций работников искусств и культотделов различных профсоюзов, отчеты о диспутах и дискуссиях, съездах, совещаниях, научных конференциях, посвященных проблемам сценического искусства, статьи по вопросам организации и экономики театрального дела, данные театральной статистики, зрительские отклики, обзоры печати. Вместе с тем отдельные жанры эволюционировали. Более обстоятельными стали проблемные статьи. Короткие рецензии, излагающие в основном содержание пьесы, характерные для дореволюционной печати и в какой-то мере для печати первых послеоктябрьских лет, уступили место рецензиям развернутым, где рассматривался уже спектакль, причем во всех его компонентах как целостное художественное произведение. Разумеется, круг жанров расширялся не сразу и не все очи в полном объеме использовались каждым журналом. Но в принципе развитие шло именно таким путем.

Была у театральной периодики того времени и еще одна особенность: наряду с функциями собственно журнальными, она одновременно выполняла функции, свойственные газетам. Объем хроникально-информационных материалов, публикуемых журналами в одном номере, порой заметно превышал недельный объем подобных материалов любой из газет.

Таковы были некоторые общие черты театральных журналов того времени. Но на этом сходство, фактически, кончалось. В главном, в оценке художественной практики, они придерживались позиций разных и часто противоположных.

Критика начала 1920‑х гг. отнеслась к лозунгам «театрального Октября» отнюдь неоднозначно. Для некоторых они стали как бы путеводной звездой, другие их решительно не приняли, третьи придерживались «срединной» позиции: принимая позитивную суть этих лозунгов, отвергали их крайности. Но в одном сошлись все. Современный театральный процесс виделся критикам в виде двух параллельных течений, получивших не очень удачные и мало что объясняющие названия «правого» и «левого». Термины были заимствованы из области политики и, механически распространенные на сферу театра, сразу наполнились своим, вполне определенным содержанием. «Правыми» стали именоваться академические театры и некоторые другие, близкие к ним, на первый взгляд, по творческой манере, «левыми» — едва ли не все остальные. Такая дифференциация сил казалась удобной, позволяющей отличать «своих» от «чужих», единомышленников от инакомыслящих. Удобным казался {19} и признак, по которому определялась принадлежность к одному из, так сказать, лагерей — приверженность традициям сценического реализма или тяга к эксперименту, к поиску новых средств выразительности. В таком смысле слова «правые» и «левые» прочно вошли в общую театральную терминологию. Характерно, что и возникли они не в том или ином стане, а как-то сразу повсеместно.

Многообразие художественных поисков, ставшее очевидным, естественно привело к возникновению различных группировок критиков, а потом наложило заметный отпечаток на всю театральную журналистику. Позиции пишущих о театре и органов печати стали намного четче. Сторонники каждой из творческих тенденций начали объединяться. Журналы создавались уже не просто для отражения и осмысления сценической практики, а чтобы защищать определенные ее тенденции и бороться с другими. Правда, это у них не всегда получалось; размежевание произошло не столько между органами печати, сколько между критиками. Тем не менее, размежевание стало фактом, и довольно скоро сложилось представление, причем весьма устойчивое, что критика и журналистика, по аналогии с театрами, тоже раскололись на «правый» и «левый» лагери.

На самом деле все было значительно сложнее.

«Правый» и «левый» уклоны в политике и общественной жизни являлись одной из примет того бурного времени. Характерные их черты очень точно определил В. И. Ленин. «Правое доктринерство, — писал он, — уперлось на признании одних только старых форм и обанкротилось до конца, не заметив нового содержания. Левое доктринерство упирается на безусловном отрицании определенных старых форм, не видя, что новое содержание пробивает себе дорогу через все и всяческие формы…»[[16]](#endnote-17).

С этой точки зрения, «правых» и «левых» в чистом, так сказать, виде в области театра почти не было. В той или иной мере отдельные актерские коллективы, критики, журналы отдавали дань одному из уклонов. Но это не свидетельствовало еще о существовании двух противостоящих лагерей. Четкие границы между такими лагерями обнаружить практически невозможно. Реальная творческая практика постоянно их сдвигала, и даже применительно к каждому конкретному моменту нельзя указать место, где проходила разграничительная линия между ними.

Что, скажем, объединяло МХАТ и Камерный театр, Студию Е. Б. Вахтангова с малым и бывшим Александринским, петроградские театры С. Ф. Сабурова, Передвижной и Большой драматический? Но все они считались «правыми». В результате в один ряд попадали не только непохожие театры, но и столь разные художники, как К. С. Станиславский и А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов и А. И. Южин, П. П. Гайдебуров {20} и Е. П. Карпов и т. д., и т. д. Впрочем, А. Я. Таирова и руководимый им коллектив в отдельные периоды не считали своими ни «правые», ни «левые».

Театры, якобы входившие в другой лагерь, были еще более многоликими. Сюда относили труппы, возглавляемые В. Э. Мейерхольдом и его последователями, театры С. Э. Радлова, Мастерскую Н. М. Фореггера, а также многие другие, начиная от Театра МГСПС и вплоть до Театра глухонемых. Как видно, и между ними особого родства не было. Была лишь общая непохожесть на бывшие императорские, несоответствие каждого из них умозрительной модели театров «правых».

Шатким представляется и признак, согласно которому определялась принадлежность к тому или иному лагерю, — склонность к традициям или новаторству. При таком подходе просто необъяснимыми становятся многие факты истории молодого советского театра. В. И. Немирович-Данченко, например, — один из признанных лидеров «правых» — ставит в своей Музыкальной студии спектакль «Карменсита и солдат», родившийся в результате весьма вольного обращения с текстом и музыкой оперы Ж. Бизе. Еще более смелые опыты предпринимают на академической сцене К. Я. Голейзовский и Ф. В. Лопухов. Бывший Мариинский театр пытается решить проблему современного оперного и балетного спектаклей путем создания на старую музыку новых либретто революционного содержания, а бывший Александринский неожиданно обращается к драматургии экспрессионистов. «Правые» театры, при всей их инертности, порой оказывались левее самых «левых». И вообще, какой подлинно творческий коллектив не ищет, не пробует, не прибегает к экспериментам? Что же касалось «левых», то они относились к проблеме традиций по-разному, отнюдь не всегда отказываясь от лучших достижений прошлого, а иногда и возрождая забытое. Характерный тому пример: «Доходное место» в постановке В. Э. Мейерхольда на сцене Театра Революции — спектакль «верный истине характеров, хранивший неприкосновенным текст Островского, выдвинувший вперед актера»[[17]](#endnote-18).

Жизнь оказалась сложнее удобных схем, не укладывалась в концепции теоретиков. Поэтому термины «правые» и «левые» если и применимы здесь, то лишь в качестве условных для обозначения определенных тенденций театрального процесса, предрасположенности к движению в сторону одного из *полярных* полюсов.

В области критики размежевание произошло более резкое, чем в области творческой деятельности, и на общем фоне заметнее других действительно оказались две группировки. «Правый» критический фланг представляли сначала Н. Е. Эфрос, В. А. Филиппов, Э. А. Старк, А. С. Поляков, Д. И. Гликман, Н. Н. Розенталь, А. Д. Николаев-Шевырев и выступавший еще в печати, хоть и не с прежней активностью, А. Р. Кугель. Но {21} все они заканчивали свою критическую деятельность. Вскоре их начали сменять другие, в частности, В. Ф. Ашмарин, Я. В. Браун, Б. С. Ромашов, М. М. Моргенштерн. В целом же отряд «правых» постепенно редел, утрачивая былую сплоченность и заметную ортодоксальность. Таких, кто признавал одни только старые формы, здесь фактически не было. Другое дело, что и к формам новым критики этого отряда относились настороженно. Однако настороженность постепенно уступала место трезвому взгляду. Чем дальше, тем больше они переходили к признанию форм новых и одновременно начинали замечать новое содержание жизни, достойное сценического отображения. Способствовала тому сама театральная практика, в ходе которой все ощутимее становилось взаимодействие различных художественных течений.

Отряд «левых» был устойчивее и оказался более долговечным. К запевалам этого фланга В. И. Блюму, Э. М. Бескину, М. Б. Загорскому вскоре присоединились В. З. Масс, Х. Н. Херсонский, А. В. Февральский, С. А. Марголин, а затем особенно нетерпимые ко всему «старому» О. С. Литовский и А. Р. Орлинский. К ним примыкало и довольно много не столь значительных критиков. Все они искренне верили в победу культурной революции и считали главной своей задачей борьбу за утверждение нового театра. Но каким он должен стать? О полной смене театральных форм речь здесь не шла. Предполагалось, и в это тоже все верили, что рано или поздно произойдет смена содержания сценического искусства и что новое сценическое искусство будет принципиально отличным от старого, с их точки зрения — буржуазного, и, следовательно, реакционного.

Другой исходной позицией «левых» критиков была уверенность в сравнительно быстром течении этого процесса. Правда, уже в 1922 г. В. И. Блюм, обнаружив не всегда свойственную ему проницательность, вынужден был заметить: «Мы готовы признать, что смена буржуазного театра театром социалистическим — процесс затяжной, наметившийся “всерьез и надолго”»[[18]](#endnote-19). Казалось, позиция левых приобретает большую гибкость и они начинают учитывать закономерности развития искусства, не поддающегося насильственному воздействию извне. На практике же и сам Блюм, и его соратники продолжали подхлестывать течение событий, проявляя ту самую «торопливость и размашистость»[[19]](#endnote-20) в своих оценках и требованиях, за которую В. И. Ленин совсем недавно критиковал пролеткультовцев. И еще одна общая черта была свойственна «левым» критикам. Театральный процесс они стремились рассматривать с позиций марксизма, но, усвоив его поверхностно, делали это неумело, грубо, нередко отдавая дань вульгарному социологизму. Таким подходом особенно грешили Блюм и Бескин, но в середине 1920‑х годов их заметно потеснил В. А. Павлов — {22} автор многочисленных злобных, вульгаризаторских статей и рецензий.

Однако на театрально-критическом фронте существовали не только «правые» и «левые». Здесь было немало промежуточных групп.

Совершенно особую позицию в развернувшейся полемике занимал А. В. Луначарский, неустанно пропагандировавший ленинское учение о культурном наследии и всегда готовый поддержать то истинно перспективное, что открывала молодая советская режиссура. Не включались в групповую борьбу П. А. Марков и Н. Д. Волков. Не случайно, начав сотрудничать в «правой» периодике, но и там соблюдая известный нейтралитет, оба они вскоре перешли в центральную советскую печать — Марков стал одним из ведущих критиков «Правды», Волков занял такое же место в профсоюзной газете «Труд».

Своим путем шла группа, в которую входили А. А. Гвоздев, А. И. Пиотровский, С. С. Мокульский и И. И. Соллертинский. Гвоздев был в ту пору уже сложившимся ученым, трое младших его коллег — учеными начинающими, и все вместе они вносили в театральную критику элемент научности, поднимая ее тем самым на новую высоту. Многим казалось, что «группа Гвоздева» являет собой одну из разновидностей «левой» критики, и в том имелся определенный резон, ибо случалось, что она впадала и в крайнюю «левизну». Но не это было для нее определяющим. Все четверо принадлежали к тем, кто трезво оценивал течение театральной жизни или во всяком случае стремился разобраться в ее сложностях и противоречиях. Примечательно, кстати сказать, что «левый» Пиотровский в период дискуссии о мхатовской постановке «Дней Турбиных» один из немногих безоговорочно поддержал спектакль.

Как видно, театрально-критическая мысль имела многообразные оттенки и не поддается механическому делению лишь на «правый» и «левый» фланги.

С театральной прессой дело обстояло несколько иначе В самом начале 1920‑х годов, благодаря участию в ее работе определенных групп критиков, «правое» и «левое» направления обозначились в ней весьма четко. Первое представляли органы московских академических театров «Культура театра» (февраль 1921 — февраль 1922), «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий» (декабрь 1922 — май 1923), а также журналы, во многом разделявшие их позиции, — московские «Театральное обозрение» (ноябрь 1921 — апрель 1922), «Театр и музыка», первоначально называвшийся «Театр» (октябрь 1922 — ноябрь 1923), и «Еженедельник петроградских государственных академических театров», переименованный позднее в «Театр» и затем в «Еженедельник академических театров» (сентябрь 1922 — июнь 1924); второе — ряд других изданий, среди которых {23} особенно выделялись «Театральная Москва» (октябрь 1921 – сентябрь 1922) и тоже выходившие в Москве «Зрелища» (август 1922 — июль 1924). Все они, включая печать государственных театров, являлись частными изданиями, и основной их курс определялся либо издающей организацией, либо ядром критиков, сотрудничавших в журнале.

Однако возникновение этих групп изданий отнюдь не свидетельствовало, что оба направления театральной журналистики существовали опять-таки в абсолютно чистом виде или что критики, исповедующие те или иные взгляды, писали только о театрах близких им и публиковали свои статьи лишь в определенных органах прессы. Отступления от принятых курсов встречались часто, и речь здесь снова идет о главных, преобладающих тенденциях. Что же касалось участия критиков в работе «своих» или «чужих» журналов, то в изданиях «правых», за редким исключением, «инакомыслящие» не печатались, а в изданиях «левых» нередко можно увидеть имена и тех, кто тяготел отнюдь не к ним. Причем — характерная особенность времени — участие критика, принадлежащего к одному лагерю, в изданиях лагеря другого вовсе не обязывало его приспосабливаться к позициям последнего; автономное положение автора в органе печати считалось тогда явлением естественным. Известную автономию автор сохранял и в «своем» журнале. Постоянное сотрудничество в нем не предполагало, что критик должен непременно хвалить спектакли театров близких журналу и отвергать все то, что журналу несозвучно.

Интересны в этом плане некоторые материалы «Театрального обозрения» и «Театральной Москвы». Н. Е. Эфрос, например, в первом из них однажды заметил, что в Малом театре «не все… благополучно» с игрой и актерским ансамблем, неверно распределяются роли, что театру необходимо «крепко и чутко подумать о своем репертуаре»[[20]](#endnote-21). Еще категоричнее был Н. Д. Волков. Рецензируя постановку «Оливера Кромвеля» А. В. Луначарского, он с несвойственной ему резкостью упрекнул режиссера И. С. Платона в том, что работа его — «пример не мастерства, а ремесла»; вывод же сделал такой: «Надо, чтобы Малый театр почувствовал, что кругом него в искусстве царит уже новый этап, что нельзя мертветь и чахнуть в духоте одряхлевшей эстетики, что самое ценное — свое умение играть — надо научиться претворять в театральную форму спектакля, форму, подчиненную ритму, и зрительному и слуховому»[[21]](#endnote-22). Любопытно, что антагонист «Театрального обозрения» «Театральная Москва», посвятившая тому же спектаклю рецензии В. И. Блюма и М. Б. Загорского, отнеслась к нему благосклоннее. Отступления от своей основной платформы были свойственны и «Театральной Москве». К МХАТ, например, журнал относился почтительнее, чем к Малому театру. Искусства Камерного театра здесь категорически не принимали, но это не мешало {24} редколлегии помещать на обложках портреты А. Г. Коонен и других актеров труппы. Непростым было отношение «Театральной Москвы» и к Третьей студии МХАТ. На постановку «Принцессы Турандот» К. Гоцци журнал откликнулся сразу тремя рецензиями. Двое рецензентов — Э. М. Бескин и однофамилец В. И. Блюма О. В. Блюм — спектакля не поняли и не сумели по достоинству оценить. Третий — М. Б. Загорский — напротив, принял спектакль восторженно, едва ли не первым уловив в нем самое главное, его ироническое начало. «Это ирония 1921 года к году 1916‑му, — писал он, — это ирония пилота к “сверчку”, это ирония российского революционного смерча к американско-ресторанному “Потопу”»[[22]](#endnote-23). Или иначе, как вытекало отсюда: ирония по отношению к старому репертуару, к вчерашним методам работы театров, ирония по отношению к идеалам буржуазного общества. Когда скончался Е. Б. Вахтангов «Театральная Москва» посвятила его памяти большую часть одного из номеров. В подборке материалов, опубликованных там, были интервью А. И. Южина, В. И. Немировича-Данченко, а также статья О. В. Блюма, где, в частности, говорилось: «Если отвлечься от Станиславского и Мейерхольда, то станет ясным, что Вахтангов был самой значительной фигурой среди современных русских режиссеров»[[23]](#endnote-24).

Подобных примеров можно привести множество, и все же приверженность определенному курсу отчетливо видна в каждом журнале.

Позиция периодики «правых», утверждавшая возможность лишь постепенного движения вперед, на первый взгляд не расходилась с марксистским положением о том, что новая культура и, следовательно, новый театр не могут возникнуть иначе, как в процессе использования и, говоря словами В. И. Ленина, «закономерного развития»[[24]](#endnote-25) лучших достижений прошлого. В журналах это положение знали — оно не раз декларировалось как исходная теоретическая платформа. Однако в верном исходном тезисе акцент обычно делали на первой его части — на использовании достигнутого. О его развитии думали и писали гораздо меньше. Поэтому тезис становился не столько руководством к действию, сколько своеобразным щитом, за которым можно было укрыться от новых веяний, от требований стать лицом к современности. Взгляд на театр и на его задачи шел как бы изнутри, с позиций только деятелей академической сцены.

Этот своеобразный эгоцентризм порождался причинами в известной мере объективными: старейшие русские театры, несмотря на поддержку Советской власти, на защиту со стороны А. В. Луначарского, подвергались в то время постоянным нападкам, как якобы устаревшие, утратившие творческие потенции, и вынуждены были обороняться с помощью печатного {25} слова. Для того, собственно, и создавали они свои журналы или опирались на другую, сочувствующую им прессу.

Главную задачу здесь видели в разъяснении читателям художественных позиций, творческих принципов и методов работы академических театров. Такой курс был взят «Культурой театра», журналом, решившим стать теоретическим органом. Все остальные журналы следовали его примеру. Беда заключалась в том, что ясной положительной программы академическая периодика, как и сам этот лагерь, по существу не имела. В будущее, судя по всему, она предлагала идти театрам лишь проторенными путями. Жизнь вскоре опровергла подобные рекомендации. Академические театры и часто те, кто следовал за ними, оказывались отзывчивее к новым веяниям, чем теоретики и пресса.

Платформа «левого» журнального лагеря с самого начала отличалась большей широтой. Ход театральной жизни, явления сценического искусства он пытался оценивать с позиций сугубо классовых, с точки зрения интересов и нужд пролетарских масс. Отсюда вытекало, что прежде всего необходимо познать социальный заказ нового строя и найти весь комплекс критериев, с помощью которых можно устанавливать соответствие или несоответствие результатов и тенденций творческой деятельности общественным потребностям. Однако к решению этой, отнюдь не простой, задачи театральная журналистика только приступала. Пока же мотивированные оценки чаще подменялись вкусовыми рассуждениями на тему, что «нужно» или «не нужно» рабочему зрителю. Причем «нужными» и «не нужными» в оценке разных критиков нередко оказывались одни и те же пьесы, спектакли, театры.

Четкой положительной программы, ясного представления о том, в каком направлении должно идти развитие сценического искусства, «левый» лагерь театральной прессы тоже не имел. Но о будущем театра здесь думали постоянно и были убеждены в его качественном отличии от театра современного. Эта убежденность порождала интерес к любым режиссерским опытам, стремление разобраться, насколько они перспективны, и вместе с тем боязнь преждевременно объявить поиск достижением, вызывавшую во многих случаях резко критический тон статей и рецензий. Правда, в чем «левым» журналам нельзя отказать — они активно стимулировали развитие театральной мысли и творческого процесса, осуществляя в результате полезную работу.

Параллельно журналы мобилизовывали свои усилия и на подрыв устоев старого театра. Нередко это объяснялось причинами правомерными, ибо поводы для нападок давали сами старые театры. Достаточно вспомнить, например, что в МХАТ за восемь послеоктябрьских лет состоялось лишь две премьеры — «Каин» Дж. Байрона, прошедший несколько раз, и «Ревизор» {26} с М. А. Чеховым в роли Хлестакова; что Малый и бывший Александринский, ставя ежегодно до двух десятков новых спектаклей, долго не могли создать ни одного по-настоящему выдающегося. Но, обрушивая шквал атак на академические театры, журналы смешивали подчас действительно отжившее с жизнестойким, сильным. Претензии к репертуарной политике и отдельным спектаклям этих театров во многих случаях были справедливыми, выводы же — об их омертвелости, о незначительности места, занимаемого ими в художественной жизни, — делались ошибочные. Работа каждого из «старейших» безусловно нуждалась в оценке, однако в оценке серьезной, всесторонней и, конечно, доброжелательной. Журналы же, не очень вникая в перипетии их нелегкой жизни, подходили к ним с неоправданной прямолинейностью, требуя результатов, которых те не в состоянии еще были дать. А доброжелательностью «левая» пресса вообще не отличалась. Преобладающее место на ее страницах занимали порой насмешка, издевка, разнос. Особенно «преуспевал» в этом плане журнал «Зрелища». Несомненно, именно авторов «Зрелищ» и других подобных изданий имел в виду А. В. Луначарский, сказавший однажды, что «если бы кто-либо из власть имущих приказал критике только хвалить целый год, то эти люди, умеющие только ругать, попали бы в безвыходное положение!..»[[25]](#endnote-26).

«Левизна» в те годы не являлась свойством, присущим исключительно сфере театра. Следы ее, и весьма глубокие, нетрудно заметить во всех областях культуры, начиная от искусства и вплоть до повседневного быта. Однако направленность «левизны», ее, так сказать, целевое назначение, были разными. В капитальном труде советских историков, посвященном проблемам переходного периода от капитализма к социализму в СССР, по этому поводу сказано следующее: «Она имела как бы два основных плана, проявлялась в творческих поисках — с одной стороны, и в методах подхода к строительству социалистической культуры — с другой. Провести четкую разграничительную линию между ними невозможно. Но и их полное отождествление также неправомерно, в том числе и потому, что сама сфера проявления “левизны” была различной. Одно дело — творческие поиски некоторых “левых” художников, проявления “левизны” в научном и школьном строительстве и т. д., другое — “революционные прожекты” в определении путей, методов и темпов культурного строительства»[[26]](#endnote-27). Не согласиться с этим определением нельзя. В сфере театра «левизна» тоже имела негативный характер, когда абсолютизировались те или иные, казавшиеся подлинно революционными, пути развития и выдвигались требования ускорить его темпы, что нашло выражение в концепции пролеткультовцев или в идее кавалерийской атаки на театр классического наследия. Творческие же искания — и в художественной практике, и в критике, — {27} если оставить в стороне крайности, были достаточно продуктивны. К тому же нельзя забывать — за ними стояла осознанная необходимость помочь рождению театра социалистической эпохи, театра нового содержания, чего у «правых» как раз не было.

Здесь нужно подчеркнуть еще одно обстоятельство. Явления «левизны», получившие столь широкое распространение в 1920‑е годы, возникли в русском искусстве значительно раньше, еще в дооктябрьский период. Тогда «левое» рождалось под лозунгом борьбы с закостеневшей творческой практикой и имело очевидный крен в сторону различных проявлений декаданса. В новых условиях картина резко изменилась. Теперь питательной средой для опытов и экспериментов стала уже сама революция с ее идеей кардинальной перестройки мира, а, если говорить о театре, — с идеей решительного его обновления. «Левизна», следовательно, порождалась причинами несхожими и возникала в одних случаях во имя отрицания старого, в других — ради утверждения нового. Отсюда и два пути «левых» критиков в 1920‑е годы. Те, кто исходил из былых представлений и не сумел понять потребностей времени, как например, имажинист В. Г. Шершеневич, упорно не расстававшийся с позицией отрицателя, вскоре вообще ушли из театральной критики. Другие, искренне разделявшие идеи революции, в том числе В. И. Блюм, Э. М. Бескин, М. Б. Загорский, пытались решать поставленные ею задачи и, несмотря на свои ошибки и заблуждения, ведущие порой к нежелательным результатам, приносили делу развития искусства определенную пользу.

«Левизну» В. И. Ленин неоднократно называл «ребячеством», «детской болезнью»[[27]](#endnote-28) роста. «Ничего нового, ничего страшного», — писал он, — в такой болезни нет. Она «проходит безопасно, и организм после нее становится даже крепче»[[28]](#endnote-29). Это было сказано, разумеется, не о театре. Но и к области театра ленинские слова имеют прямое отношение. Ничего страшного под воздействием «левых» в сфере сценического искусства не произошло. Недалекое будущее показало, что, переболев «детской болезнью» «левизны», и организм театра, и организм театральной критики значительно окрепли.

Полемика между «правыми» и «левыми» лишь по видимости касалась проблем традиций и новаторства, хотя первые с трудом отрешались от привычных взглядов на принципы творческой деятельности, а вторые явно недооценивали всю важность опыта прошлого. На деле она затрагивала более широкий круг проблем, и все они связывались с вопросом центральным: каким быть театру будущего, в каком направлении ему развиваться. Практики и теоретики спорили о преимуществах театра актерского и режиссерского, о допустимой мере Условности в спектакле, о месте и роли драматургии в синтетическом {28} искусстве сцены. По существу же дискуссия шла о том, должен ли режиссер быть автором спектакля, создателем оригинального произведения или только подручным драматурга, переводящим его замысел с языка одного искусства на язык другого, творец актер или исполнитель, является ли театр самостоятельным видом творчества или только служанкой драматургии. Спор на эту тему был не нов. Он велся с момента рождения режиссуры, но теперь заметно обострился. Часть критики словно вспомнила, наконец, замечательную мысль В. Г. Белинского о том, что драматургический образ принципиально не закончен и обретает плоть и кровь лишь в актерском воплощении. Применительно к современному театру это означало еще — и в освоении, в транскрипции режиссера. Первыми такой взгляд начали отстаивать некоторые из «левых». Потом его приняли представители и других группировок. К их числу, в частности, принадлежал П. А. Марков. На одной из дискуссий, полемизируя как раз с «левыми», он подчеркнул: «К пьесе нужно подходить только с точки зрения того замысла, который есть в спектакле, и только с точки зрения органических законов того театра, который этот спектакль показал, можно его судить»[[29]](#endnote-30).

Придти к единому мнению по столь сложным вопросам было в то время, естественно, трудно. Примечательно, однако, что эти вопросы обсуждались. Процесс своего самоопределения, как особого вида литературного творчества, советская театральная критика начинала с разработки ключевых проблем сценического искусства.

К середине 1920‑х гг. характер журнальной полемики несколько изменился. Она отнюдь не угасла. Но, во-первых, стала чуть спокойнее, а, во-вторых, как бы укрупнилась. Спорили теперь уже чаще не по мелочам, не по поводу кем-то неудачно сказанной фразы или проходного спектакля, а о явлениях действительно значительных, позволяющих вести разговор о путях отдельных актерских коллективов и советского театра в целом. Происходило это прежде всего потому, что менялись направления и темпы развития самого театрального процесса. Сражения прошедших лет не прошли даром. Академические театры начали обновлять свой репертуар и даже заимствовать иногда постановочные приемы из арсенала «левой» режиссуры. Театры «левые», в свою очередь, внимательно присматривались к опыту прошлого. Тенденция к взаимодействию, сближению различных художественных школ стала очевидной, и критика не могла ее не заметить. Отсюда известный сдвиг и во взглядах пишущих о театре. От признания преимущественно старых или новых форм они все более переходили к признанию их многообразия.

Эволюция театральной жизни и театрального сознания повлекла за собой и эволюцию театральной периодики. К 1925 г. {29} в этой области произошла почти полная «смена караула». Все частные журналы прекратили свое существование. Из прессы предыдущих лет сохранились лишь «Жизнь искусства» и «Вестник работников искусств» — органы, соответственно, Ленинградского губполитпросвета и ЦК Рабис. Новые журналы теперь тоже возникали исключительно как государственные или профсоюзные и имели вполне определенное назначение — отражать и пропагандировать художественную политику Советской власти. Театральная периодика, взятая в целом, становилась периодикой действительно нового типа. Не случайно большая ее часть выходила под грифом Наркомпроса или местных отделов народного образования.

Театральные журналы, возникшие в то время, еще тянулись к разным полюсам. Однако движение уже не было столь стремительным, как совсем недавно, и определялось не групповыми интересами деятелей сцены, а разными функциями организаций, издающих те или иные журналы. Разграничительная линия проходила в основном между периодикой Управления академическими театрами и Государственного Ученого совета Наркомпроса, с одной стороны, и периодикой Главполитпросвета Наркомпроса, ведавшего всеми театрами, кроме академических, а также, в известной мере, профсоюзными журналами — с другой. Тон, как и раньше, задавали московские и ленинградские издания.

К первой из названных групп, олицетворявшей «правый» критический фланг, принадлежали «Художественный труд» (конец 1923)[[30]](#endnote-31)и его приложение «Рампа» (декабрь 1923 — март 1924), «Новая рампа» (июнь — декабрь 1924), «Искусство трудящимся» (декабрь 1924 — апрель 1926) и «Программы государственных академических театров» (сентябрь 1925 — июль 1927). Все они придерживались уже иного курса, нежели «Культура театра» и его последователи.

Начальный шаг в этом направлении сделал «Художественный труд», выходивший под редакцией А. В. Луначарского. Оставаясь на сугубо академических позициях, журнал не фетишизировал их. Принципы академизма утверждались здесь не ради противопоставления всем другим, а как надежная основа для развития современного художественного творчества. Отсюда пристальное внимание к прошлому академической сцены и подчеркнутый интерес к пьесам советских драматургов, идущим в Малом театре («Железная стена» Б. К. Рынды-Алексеева и «Нечаянная доблесть» Д. П. Смолина), стремление показать читателю, что эти удачные в целом опыты являются результатом использования и развития лучших традиций сценического реализма. Параллельно давала знать о себе и тенденция к более углубленному анализу работы «левых» театров. В этой связи любопытны два отзыва на спектакли Театра Революции. «Спартака» В. М. Волькенштейна В. Ф. Ашмарин {30} отнес к числу «лучших революционных театральных постановок»[[31]](#endnote-32). Говоря об «Озере Люль» А. М. Файко, Ю. В. Соболев отметил, что это «один из самых острых, самых ярких и самых интересных спектаклей не только этого сезона, но, может быть, и последних лет»[[32]](#endnote-33).

«Художественный труд» вышел всего четыре раза, но почин его тут же подхватила «Рампа». Журнальчик был невелик я, тем не менее, задорен. Он активно поддерживал «правых» и даже нападал на «левых», но отношение его к последним постепенно утрачивало характер категорического неприятия. Боролся он преимущественно против издержек «левизны». Вместе с тем и ему была свойственна известная широта взгляда на театральную жизнь. Он ввел рубрики «По рабочим клубам» и «По районным театрам», поместил ряд статей Б. А. Глубоковского о Камерном театре и его же статью к сотому представлению «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка в Театре Вс. Мейерхольда, написанную почти что в благостных тонах.

Следующий шаг вперед сделала «Новая рампа». Исходной позицией этого журнала была позиция Наркомпроса — главного проводника партийной художественной политики. То, что в «Художественном труде» и «Рампе» наметилось в виде тенденции, здесь становилось принципом, нормой. Журнал внимательно приглядывался к различным типам театров, анализировал итоги их деятельности, предпринимал попытки, причем отмеченные искренней заинтересованностью, разобраться в существе отдельных творческих направлений и отдельных экспериментов, понять их место и роль в художественной жизни, понять, наконец, какую общественную функцию выполняет театр в эпоху строительства социализма. Иными словами, процесс развития сценического искусства он пытался рассматривать в его динамике с учетом возможных перспектив. Поэтому на страницах «Новой рампы», впервые в журналистике академического лагеря, и прозвучали призывы к постановке новых пьес, к сближению театра с пролетарским зрителем, с «общественностью», как тогда говорили. «Мы хотим дать театру социальную значимость, мы должны сделать все для этого нужное»[[33]](#endnote-34), — писал в одной из статей критик А. А. Гладышев. Призывая театры чутко прислушиваться к голосу нового зрителя, изучать его вкусы, учитывать требования, журнал и сам все более поворачивался в сторону общественности. Он с первых же номеров был ориентирован на широкий круг читателей, отражал работу не только академических, но и всех других столичных театров, а потом вообще начал утрачивать черты ведомственного издания и постепенно превращался в орган общемосковской театральной прессы.

Все эти тенденции нашли дальнейшее развитие в журнале Художественной секции Государственного Ученого совета «Искусство {31} трудящимся». Редактировал его А. В. Луначарский с помощью С. М. Городецкого, В. Д. Зельдовича и В. А. Филиппова, входивших в состав редколлегии. Вступительную статью к первому номеру журнала Луначарский начал со слов: «В программе РКП определенно стоит обязательство партии сделать искусство достоянием масс»[[34]](#endnote-35). Тем самым акцентировалась главная задача издания — максимально способствовать тому, чтобы искусство служило самым широким слоям трудящихся и, значит, сочетать характеристику театрального процесса с постановкой и обсуждением принципиальных вопросов его развития. Но здесь же Луначарский формулировал и задачи более частные. Он снова, в какой уже раз, подчеркнул огромную значимость культурного наследия, а затем остановился на принципах подхода к оценке произведения искусства. «Крайне желательно, — говорилось в статье, — чтобы журнал относился к текущей театральной жизни с глубочайшей серьезностью. Дело его отнюдь не должно заключаться в более или менее остром зубоскальстве и дешевых доказательствах своего критического превосходства… Журнал должен серьезно сотрудничать с драматургами и театрами. Прежде всего самым добросовестным образом стараться из мало-мальски удачной пьесы или постановки выжать все полезное, в ней заключающееся, найти ее место в общем развитии театра, научить публику правильно подойти к ней, чтобы наилучше ею воспользоваться. Лишь на почве такой благожелательной критики возможны, конечно, дружеские замечания…»[[35]](#endnote-36). Подобного курса журнал придерживался неуклонно и, если отступал от него, то только по части «благожелательности», которая ему не всегда давалась.

Каких-либо особых пристрастий у «Искусства трудящимся» не было. Он руководствовался одним критерием — критерием социальной значимости — и, опираясь на него, определял свое мнение о спектакле и театре. Критерий был безусловно верным, но авторы журнала не научились еще анализировать явления искусства в единстве их идейно-художественных особенностей и нередко грешили недооценкой художественной стороны дела.

И все же в главном журнал оставался верен себе. Диалектику старого и нового здесь улавливали чутко. Поддерживая режиссерские искания, редколлегия не упускала случая напомнить читателям, что поиск продуктивен лишь на основе накопленного опыта. И, напротив, что боязнь поиска, ориентация на испытанные формы и методы работы никак не способствуют расцвету искусства. Отсюда — своеобразный подход к проблеме академических театров. Отдавая должное их былым заслугам, отмечая надежность фундамента, которым они располагают, журнал справедливо критиковал эти театры за инертность, неумение правильно определить свое место в художественной жизни, за недооценку современного репертуара. «Наши академические {32} театры, — писал критик Б. А. Вакс, — не только не идут навстречу новой драматургии, но, зачастую, враждебно относятся к такого рода новым произведениям, где революция, революционное и современное находят себе истолкование, не совпадающее с “ак-представлениями” о такого рода материях»[[36]](#endnote-37).

Последний из журналов этой группы — «Программы государственных академических театров», возникший почти год спустя после «Искусства трудящимся», не подхватил эстафету последнего. Он исправно печатал рецензии на спектакли столичных театров, причем не только академических, но и других, в основном крупных, значительное место отводил хронике, но далее того не шел. Материалы, публикуемые журналом, почти всегда были лаконичны и не отличались особой глубиной; постановкой и обсуждением проблемных вопросов он, по существу, не занимался. Единственная любопытная черта «Программ» заключалась в том, что они привлекли к сотрудничеству представителей различных направлений театральной критики. На страницах журнала наряду с именами редактора М. М. Моргенштерна и секретаря редакции В. К. Эрманса можно встретить имена С. М. Городецкого, В. И. Блюма, В. З. Масса, С. А. Марголина, А. В. Февральского, О. С. Литовского и некоторых других. Для издания это оборачивалось известным эклектизмом, но одновременно свидетельствовало о том, что периоду резкого размежевания критических сил подходит конец.

Другую группу журналов — «левую» — представляли в середине 1920‑х годов: орган МГСПС «Рабочий зритель» (декабрь

1923 — май 1925), издание Художественного отдела Главполитпросвета «Художник и зритель» (1924), преобразованное затем в «Советское искусство» (апрель 1925 — декабрь 1928), и «театральный еженедельник МОНО», как значилось в его подзаголовке в рассматриваемое время, «Новый зритель» (январь

1924 — октябрь 1929). Место этих журналов в истории советской театральной прессы было не одинаковым. «Рабочий зритель», освещавший главным образом работу Театра им. МГСПС и самодеятельных коллективов московских профсоюзов, не оставил в ней особого следа. Ориентированный на рабочую аудиторию, он имел явно просветительский характер и не задавался целью действенно влиять на работу театров. «Художник и зритель», вышедший несколько раз, вообще остался почти незамеченным. Роль «Советского искусства» и «Нового зрителя» оказалась намного значительнее.

«Советское искусство», выходившее под редакцией видного партийного деятеля Р. А. Пельше, являлось как бы официальным органом Художественного отдела Главполитпросвета, которым Пельше заведовал. Специально театральным журнал не был. В поле его зрения постоянно находились все виды художественного {33} творчества. Но публикуемые им проблемные и передовые статьи, принадлежавшие часто редактору и другим ведущим сотрудникам главка, определяли основные направления работы и в области театра, нацеливая тем самым деятелей сцены на решение стоящих перед ними задач. К тому же отдельные материалы журнала имели к этой области самое прямое отношение.

«Новый зритель», напротив, уделяя некоторое место кинематографу, концентрировал свое внимание на вопросах развития сценического искусства. На протяжении всего 1924 г. журнал возглавлял В. И. Блюм. Задачи журнала, по-видимому, тоже были сформулированы им. «Определяя свое отношение к театральным явлениям современности, — говорилось в передовой к первому номеру, — “Новый зритель” считает себя выразителем течений, порвавших со старым дореволюционным театром, как “правым”, так и “левым”, и ориентирующихся на театр, созвучный эпохе… “Новый зритель” будет бороться за театр, насыщенный живым, полнокровным содержанием. И за всякими поисками новых театральных форм, в какие будет отливаться новое содержание, он будет следить пристально — чуждый как “заезжательства”, так и “левизны” ради “левизны”»[[37]](#endnote-38).

Журнал действительно жил заботами современного театра, неизменно поддерживал молодые актерские коллективы и едва ли не любые режиссерские начинания, яростно боролся со всеми, кто придерживался иных взглядов. Бойцовский характер — одна из отличительных его черт. Он всегда наступал, даже в тех случаях, когда приходилось обороняться от справедливых упреков, и, наступая, оказывался не чужд и «левизны», и вульгарного социологизма. От других театральных изданий его отличал необычайно широкий авторский актив. В нем печатались все критики Москвы, начиная с умеренных Ю. В. Соболева, В. А. Ашмарина, В. К. Эрманса и вплоть до самого «левого» В. А. Павлова.

Подводя итоги первого года своей работы, «Новый зритель» признался, что этот год «был посвящен главным образом разрушению рутинного подхода к театру», и что, намериваясь продолжать взятый курс, он только теперь приступит к «развертыванию положительной части» своей программы: «вплотную подвести зрителя к строительству нового театра»[[38]](#endnote-39). Осуществление «положительной части» программы потребовало организационных перемен. В начале 1925 г. В. И. Блюма сменила на посту редактора О. Д. Каменева (несколько позже редактором стал Т. Я. Драудин, а с конца 1926 г. — М. И. Розен). Однако смена руководства не наложила особого отпечатка на облик журнала. Он стал спокойнее, но бойцовского характера не утратил, будоражил деятелей сцены и тем самым стимулировал театральный процесс. Примечательно, {34} что на новом этапе своей работы, начиная с весны 1925 г., «Новый зритель» много внимания уделял вопросам развития критики: поместил ряд статей на эту тему, провел анкету «Нужна ли критика?». Через год с небольшим почин «Нового зрителя» был подхвачен «Жизнью искусства», где прошла уже широкая дискуссия о задачах и принципах театрально-критической деятельности.

К числу ведущих журналов середины 1920‑х гг. по-прежнему принадлежали «Вестник работников искусств» и «Жизнь искусства». Оба они держались несколько особняком от других. Первый, руководимый Э. М. Бескиным, был ближе к «левым», но не всегда обнаруживал свои позиции, ибо интересовался прежде всего не творческой работой, а проблемами руководства театральным делом, его экономики, материального обеспечения и быта деятелей сцены. Что же касается «Жизни искусства» (редактор Г. Г. Адонц), то, несмотря на свою солидность и всеядность в освещении театральной жизни, устойчивостью взглядов журнал не отличался, тяготел то к «правым», то к «левым», а иногда совмещал оба эти уклона.

Совсем особое место среди своих собратьев занимал «Рабочий и театр» (сентябрь 1924 — декабрь 1937) — самый долговечный из театральных журналов довоенного времени.

«Рабочий и театр», словно подчеркивая неслучайность своего названия, сразу начал ориентироваться на две категории читателей — на тех, кто лишь приобщался к сценическому искусству, т. е. на рабочего зрителя, участника самодеятельного кружка, и, естественно, на деятелей сцены. Но заботился он главным образом именно о зрителе. Ему журнал был верным спутником, информирующим о всех событиях творческой жизни, помощником, разъясняющим особенности театрального процесса, достоинства и недостатки спектакля, а кроме того еще и руководителем, помогающим развитию его художественного вкуса, трибуной, с которой каждый мог высказать свои пожелания и оценки. Подобных целей ни один журнал, во всяком случае в Ленинграде, раньше перед собой не ставил.

Особенность журнала заключалась и в своеобразии его авторского ядра, состоявшего в значительной части из рабочих корреспондентов или рабкоров, как их чаще называли.

Теарабкорство, получившее в дальнейшем достаточно широкое распространение, тогда только зарождалось. Родоначальником его был московский «Рабочий зритель». Однако во весь голос оно заявило о себе на страницах «Рабочего и театра», который и замышлялся как издание, где определенную часть места будут занимать материалы рабкоров.

На первых порах потока таких материалов журнал, вопреки ожиданиям, не получил. В дни пятилетия «Рабочего и театра» один из постоянных его сотрудников Б. М. Филиппов вспомнил, что редколлегии приходилось тогда организовывать {35} «рабкоровские заметки» своими силами или с помощью профессиональных литераторов. Несколько из них, например, опубликованных за подписью «Рабкор Волховстроя Петров», принадлежали на самом деле Б. А. Лавреневу. К рассказанному Б. М. Филипповым можно добавить: под псевдонимом «Рабкор Николаев» в журнале выступал иногда С. С. Мокульский. Но вскоре положение изменилось. Уже к концу 1924 г. при «Рабочем и театре» возник рабкоровский кружок, выросший затем в рабкоровское объединение. Материалы, подготовленные его участниками, стали печататься регулярно. Общий объем их постоянно увеличивался, тематика становилась шире.

Обычно это были короткие заметки в пятнадцать — двадцать — тридцать строк. При всем разнообразии своего содержания, они отчетливо распадались на две группы.

Первая касалась проблем общего характера — состояния театрального дела, организации и обслуживания рабочего зрителя, производственных нужд отдельных театров, принципов работы самодеятельных коллективов. Чутко улавливая требования аудитории, от имени которой они выступали, привлекая внимание общественности к важным, подчас острым вопросам современности, рабкоры вносили определенный вклад в развитие художественной жизни. Ими много делалось для пропаганды районных и клубных театров, не без их участия ленинградцам удалось отстоять Красный театр и Драматический театр Народного дома, когда над ними нависла угроза закрытия.

Другая группа рабкоровских материалов — рецензии на спектакли. Публиковались они чуть ли не в каждом номере журнала и во многих случаях по несколько на одну постановку, но объективная ценность их всегда оставалась не очень значительной. Анализ спектакля подменялся чаще всего пересказом пьесы, сама же пьеса оценивалась обычно одной лишь меркой — актуальностью ее тематики. Для театрально-критической деятельности рабкорам не хватало знаний, культуры, художественного вкуса. Это было очевидно, и, чтобы точнее характеризовать спектакль, журнал нередко помещал рядом с их отзывами рецензии профессионалов.

В целом лицо журнала определяли, естественно, не рабкоры. В середине 1920‑х годов в нем активно сотрудничали известные в ту пору ленинградские театральные критики Б. В. Мазинг, Н. Ю. Верховский, С. А. Воскресенский, Г. К. Крыжицкий, М. Б. Падво. Иногда, правда реже, печатался здесь А. И. Пиотровский. Вместе с ними в качестве рецензентов и авторов статей выступали режиссеры Г. А. Авлов, К. К. Тверской, В. Р. Раппапорт, Р. Р. Суслович. Несколько материалов принадлежало А. Р. Кугелю, время от времени отдавал сюда свои статьи А. В. Луначарский, который внимательно следил за работой журнала.

{36} «Рабочий и театр» возник в период, когда бои на театрально-критическом фронте еще не утихли. Тем не менее журнал не присоединился ни к одной из борющихся группировок. Он занял, так сказать, срединную позицию и этой позиции твердо придерживался. Его авторы, если не считать рабкоров, не отдавали предпочтения отдельным театрам или художественным тенденциям. Общая забота состояла в том, чтобы способствовать развитию всех стилей, жанров, направлений, всему, что служит или способно служить социалистическому обществу. В остальном же требования журнала были одинаковы по отношению ко всем театрам, с учетом, разумеется, сил и возможностей каждого. Успехам их он радовался, неудачи оценивал строго, невзирая на лица и театральную табель о рангах. Такая позиция, необычно широкая для органа печати середины 1920‑х годов, определялась прежде всего ясным представлением редколлегии о потребностях рабочего зрителя. Но немалую роль играло и то обстоятельство, что журнал издавался совместными усилиями двух организаций — Культотдела Ленинградского совета профсоюзов и Управления государственными академическими театрами. Цели и задачи этих ведомств не во всем совпадали. Однако журналом они руководили дружно, предоставляя ему возможность отражать и общие и частные их интересы.

\* \* \*

Развитие театральной журналистики и критики в первое послеоктябрьское десятилетие шло, как видно, путями сложными. Факторов, воздействовавших на этот процесс, имелось множество. Один из них — руководящую роль Коммунистической партии — следует подчеркнуть особо.

Программные установки, разработанные В. И. Лениным для советской печати в целом, постепенно осваивались и печатью театральной. Опираясь на них, она пристально вглядывалась в художественную жизнь, училась выявлять в ней подлинно прогрессивное, содействовать перестройке мировоззрения деятелей сцены и, в конечном счете, рождению нового театра — театра эпохи социализма.

Огромное значение для развития прессы сыграли резолюции VIII съезда РКП (б) («О партийной и советской печати»), XI съезда («О печати и пропаганде»), XII съезда («По вопросам пропаганды, печати и агитации»), XIII съезда («О печати»), резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. и другие партийные документы. Театральная журналистика не всегда сразу и не всегда умело реализовывала идеи этих документов, но воздействие их безусловно испытывала.

{37} Однако партия не ограничивалась лишь выявлением задач, стоявших перед печатью. Параллельно она осуществляла повседневное руководство каждой из ее областей. Театрально-критическая деятельность не была в этом плане исключением. Она постоянно находилась в поле зрения Агитпропотдела и Отдела печати ЦК. Так, например, в середине 1925 г. в Отделе печати состоялось специальное совещание, на котором рассматривался вопрос о разграничении сфер деятельности московских театральных журналов[[39]](#endnote-40). 24 января 1927 г. тот же Отдел провел совещание критиков-коммунистов. На этот раз обсуждались задачи, стоявшие перед отделами искусства газет[[40]](#endnote-41).

Подобных мероприятий проводилось много, но одно из них — партийное совещание по вопросам театра при Агитпропотделе ЦК ВКП (б), проведенное в мае 1927 г., — нельзя не выделить. Это был поистине всесоюзный форум, предопределивший направление работы на длительный период и оказавший серьезное воздействие на ход развития театральной периодики и критики.

В основной резолюции совещания было прямо сказано, что главным критерием оценки театрального творчества является «критерий социально-политической значимости»[[41]](#endnote-42). Одна уже эта формулировка нацеливала критиков и журналы на более углубленный подход к оценке произведений сценического искусства, на всесторонний их анализ. Но тем самым дело не исчерпывалось. Совещание выдвинуло идею перехода от политики «охранительно-экспериментальной», как назвал ее выступавший на совещании заведующий Агитпропотделом В. Г. Кнорин, то есть политики, направленной в первую очередь на сохранение ценностей, созданных в прошлом, к политике «социалистически-экспериментальной»[[42]](#endnote-43), имеющей целью всемерную поддержку театров, возникших в советское время. Иначе говоря, по-новому решался вопрос о принципах подхода к театрам старым и новым. Отношение к театрам старым и старейшим оставалось прежним; значимость их сомнению не подвергалась. К театрам же новым внимание должно было усилиться.

Отсюда вытекал и ряд требований, зафиксированных в резолюции по докладу «О задачах театральной критики». На первое место ставилась задача активной поддержки «молодого революционного и самодеятельного театра», пьес и спектаклей, «отражающих характерные черты… эпохи социалистического строительства и проникнутых духом классовой борьбы пролетариата»[[43]](#endnote-44). Но вместе с тем в резолюции говорилось о бережном отношении к классике, а также о решительном противодействии любым проявлениям буржуазной идеологии, упадничества, мещанства в драматургии и на сцене.

{38} К десятилетию Октября советская театральная критика и периодика подходили уже достаточно творчески окрепшими и, главное, вооруженными ясной программой действий. Теперь эту программу предстояло выполнять.

# **{40}** Ю. К. Герасимов Перешагнувшие рубеж (А. Р. Кугель, Н. Е. Эфрос, Э. А. Старк, Л. Я. Гуревич)

Становление советской театральной критики протекало в борьбе за овладение марксистской методологий и конкретным методом анализа театрального искусства. Ее формированию способствовала ленинская партийная политика в области культуры и искусства.

В первые послереволюционные годы театральная критика, не ограничиваясь своими прямыми задачами аналитического освещения театральной жизни, приступает к решению актуальнейших проблем теории и истории театра, не удовлетворяясь выходящими театроведческими трудами. Одной из таких проблем было отношение к классическому наследию и к театрам прошлого. Характер эстетического взгляда на искусство «буржуазных» театров сильно зависел от того, будет ли за ними признано право на существование и найдут ли они место в новой советской культуре.

В среде советской театрально-художественной общественности, на страницах советской печати было распространено убеждение в ненужности, даже вредности всего старого театра, который рассматривался в целом лишь как порождение буржуазно-дворянского общества. Особенно резким было отношение к «театру эпохи капитализма и империализма», то есть в первую очередь к бывшим императорским сценам и к МХТ. Рубеж Октября прошел и через эстетические представления людей. Причем пересмотр прошлого нередко был и самокритикой, что усиливало пафос идеологического, а вслед за этим и эстетического размежевания с русским театральным искусством XIX, и особенно, начала XX века. Неразработанность многих вопросов эстетики приводила к тому, что упрощенное понимание марксистского тезиса о надстроечной природе искусства оказалось достаточно широко распространенным среди советской театральной общественности. Дореволюционный театр представлялся прямым порождением господствовавшей экономической формации, искусством, обслуживавшим правящие классы, и положение о гибели старого театра вместе с создавшим его общественным строем часто воспринималось прямолинейно и буквально. Пониманию специфики искусства, диалектическому отношению к культурному наследию, утверждаемому В. И. Лениным, препятствовали как догматическое {41} отношение к социологии искусства, опиравшееся на авторитет Г. В. Плеханова, так и нигилистические идеи и настроения футуристов и пролеткультовцев.

Основные усилия театральной критики были отданы строительству советского театра, которое проходило в условиях острой борьбы разных театральных течений и теорий. И пути развития советского театра, в котором творческие силы дореволюционной формации оставались крупнейшей величиной, могли быть осмыслены лишь в их исторической перспективе. Поэтому прошлое русской сцены, пусть понимаемое даже как ее «предыстория», неизбежно привлекало внимание театральной критики, особенно при разговоре о старых театрах и о классическом репертуаре. Сама театральная действительность вскрывала узость и несостоятельность пролеткультовского взгляда на искусство, ложность максималистской альтернативы «либо пролетарское искусство, либо стан реакции».

Одновременно с идейно-теоретическим осмыслением искусства прошлого происходил и практический отбор всего ценного, жизнеспособного, полезного. Критика активно участвовала в этом отборе, хотя в конечном счете он осуществлялся в самом процессе культурной жизни по мере приобщения масс к ценностям художественной культуры. А. А. Блок писал от лица интеллигенции: «Должно бережно передавать в трудовые руки все без исключения из того, что мы знаем, любим, понимаем. Мы должны больше указывать, чем выбирать. Мы — не пастухи, народ — не стадо… Последний отбор будем производить не мы…»[[44]](#endnote-45) Задача осуществить итоговую оценку всего русского театра была поставлена самой историей. И решалась она, главным образом, силами театральной критики и в форме театральной критики.

Опытные критики со стойкими демократическими взглядами оказались наиболее подготовленными и наиболее склонными к проведению этой огромной аналитической объективной итоговой работы. Среди них в первую очередь следует назвать А. Р. Кугеля, Н. Е. Эфроса, Л. Я. Гуревич, Э. А. Старка, Д. Л. Тальникова, Ю. В. Соболева. Вообще большая часть критиков дореволюционной формации, за исключением немногочисленных эмигрантов (А. В. Амфитеатров, С. В. Потресов-Яблоновский, Е. А. Зноско-Боровский), втягивалась в процесс культурного строительства, постепенно осваивала советскую идеологию. Пытаясь привести свои театральные взгляды в соответствие с требованиями Революции, они могли далеко отходить от своих дореволюционных позиций, но сохраняли свой голос, свою интонацию и вписывались в общий процесс развития советской театральной критики, способствовали ее обогащению. Подобный характер носила и театрально-критическая деятельность А. А. Блока, В. Я. Брюсова, Андрея Белого, {42} М. А. Кузмина, С. А. Ауслендера, Г. И. Чулкова, И. В. Иванова-Джонсона, Н. Д. Носкова и многих других.

Объем театральной практики в общей и специальной прессе Петрограда-Ленинграда, Москвы и крупных городов периферии (Киев, Харьков, Новгород, Саратов, Одесса, Ростов-на-Дону) был очень значительным. Рецензированию, как правило, подвергались не только заметные спектакли, но и постановки третьестепенных театров, студийные и учебные работы. Причем просветительские установки способствовали появлению внутри рецензий больших экскурсов в область драматургии и театральной истории.

На страницах буржуазной прессы, существовавшей до августа 1918 года («Новая жизнь», «Наш век», «Петроградская газета», «Знамя труда», «Русские ведомости», «Утро России», «Вечерняя жизнь», «Новости дня», «Московский листок», «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Театральная газета», «Обозрение театров», «Театр» и др.) не редкостью были панические статьи о гибели русского театра, о «вандализме» большевиков. Но и в буржуазные издания врывался ветер новой жизни. Профессиональный разговор о новых и старых спектаклях, идущих на сценах, был проявлением той культуры, в которой молодая советская критика объективно нуждалась.

«Старые» критики, даже не переходя на открыто партийные, марксистские позиции, имели возможность выступать в советской общественно-политической печати («Правда», «Известия», «Петроградская правда», «Красная газета», «Нижегородская коммуна», «Советский Дон», «Известия» (Саратов); «Печать и революция», «Новый мир», «Красная новь», «Коммунистическое просвещение» и др.). Постоянно печатались они в советской театральной периодике («Жизнь искусства», «Вестник театра», «Театральный курьер», «Театральная Москва», «Зрелища», «Новый зритель», «Рабис», «Рабочий и театр») и в театральных изданиях («Записки Передвижного театра», «Еженедельник петроградских государственных академических театров», «Дела и дни БДТ», «Программы московских государственных и академических театров», «Афиши ТИМ», «7 дней МКТ», «Вахтанговец»), участвовали во всех больших дискуссиях и диспутах: о критике, о театре «романтическом» и «бытовом», о Пролеткультах, о мейерхольдовских постановках об Островском. («Зори», «Лес», «Ревизор»), о мхатовском «Горячем сердце».

Одним из главных дискуссионных вопросов, занимавших театральную общественность в течение ряда лет, начиная с 1918 года, был вопрос о методе театральной критики, ее задачах, целях и даже о самом субъекте — критике. Была поставлена под сомнение ценность и значимость индивидуальной критики и одновременно стимулировались формы коллективной критики: анкеты, «суды», рабкоровские слеты. Как и во всей художественной {43} и литературной критике, здесь шла борьба между новым историко-материалистическим пониманием искусства и разными школами и течениями, возникшими на идеалистической почве еще в дореволюционный период. Хотя в театральной критике прежнее сложное разграничение по направлениям, течениям, актерским школам, театрам, режиссерам во многом лишилось своего реального смысла и системности, старые приверженности еще очень сказывались. Сосуществуя с новыми привязанностями, они далеко не всегда мешали творчеству критика.

Следует учитывать, что на практике разные предлагаемые методы критики крайне редко выступали, так сказать, в чистом виде. Для критики первого десятилетия (1917 – 1927) характерно эклектическое соединение разных принципов и методов, дававших порой внутренне противоречивые, но все же позитивные результаты.

При большом интересе советского общества к коллективистским идеям в искусстве актер с его индивидуальным талантом оставался главным объектом критического отображения и анализа. Яркая творческая личность явилась огромной притягательной силой для народного зрителя, перед которым революция открыла небывалые возможности индивидуального развития. Вот почему достаточно многочисленные сторонники актерского театра (они же часто и противники театра режиссерского) в первые послеоктябрьские годы не только не сдали своих позиций, но на отдельных участках театрального «фронта» их даже усилили.

Среди известнейших дореволюционных критиков, которые вступили в советскую эпоху с давно сложившимися взглядами на театр и вновь сумели занять в критике заметное положение благодаря если не обилию, то весомости своих выступлений, выделялся А. Р. Кугель.

Александр Рафаилович Кугель (1864 – 1928) с энтузиазмом встретил февральскую революцию. Он ожидал, что в области театра демократия, как и во всех других областях, очистит «авгиевы конюшни» прогнившего режима и обеспечит расцвет искусства. Однако на смену этим надеждам пришла тревога. Быстрое падение театрального искусства и его культурного престижа Кугель сначала еще пытался объяснить так, как он это делал в 1905 году. Во время революции, писал он в своем журнале «Театр и искусство», происходит смешение искусства с жизнью, — последняя становится «романом, поэмой, трагедиею», опьяняет людей. Само же искусство делается «грубоватым, прямолинейным, ярким». «… Искусство революционных эпох редко бывает значительно», — успокаивал Кугель своих читателей и себя[[45]](#endnote-46). Сторонник неограниченной свободы искусства, объявлявший себя даже «анархистом», Кугель в условиях нараставшей подлинной анархии поддерживает идею создания {44} национально-государственного театра на основе бывших императорских сцен. Имея в виду прежде всего постановки Мейерхольда в Александринском театре, критик писал: «Нам надо не слепить глаза распутною роскошью тряпок и т. п. театральною дребеденью, а суметь найти и оживить национальный репертуар, создать заново труппы хороших актеров и заставить их служить демократии»[[46]](#endnote-47).

Реформу императорских театров Кугель осудил именно как «анархическую», разлагающую всю систему русского театра. И саркастически констатировал: «Театр пока что получил от “свободы” полную свободу порнографии»[[47]](#endnote-48). Послефевральская действительность разочаровала Кугеля. Он не обнаруживал начал возрождения России ни в правительственной деятельности, ни в самодеятельности масс. Следствием революции он считал крах «тонкой культуры», разрыв народа и верхов интеллигенции, усиление мелкого буржуа, мещанина[[48]](#endnote-49). Естественно, что высокий вкус исчезает, а утверждается низкий. Накануне октябрьских событий Кугель даже предлагал закрыть Александринский театр на время, чтобы обновить его действительно талантливыми актерами.

В Октябрьской революции Кугель увидел в первое время только «новый шквал» разрушительных сил. Явно с голоса либерально-буржуазных витий он высказывал опасения за судьбу культуры, тревожился за театры в связи с топливным кризисом и резким падением сборов. Писал он и о «гибели России». Однако Кугель скорбел не о старом режиме, а о тех возможностях новой России, которые предлагались историей, но не были использованы. Мы играли «в театр всечеловечества, вселенства, непротивленства, анархии, неохристианства и пр.», — определял он вину интеллигенции. — Доигрались до «утопического», «экстрамодерна». И заключал невеселым афоризмом: «Мы проиграли Россию за билет в театральную галерку»[[49]](#endnote-50).

Единственное, что осталось, считал Кугель, «это наше культурное достояние, за которое теперь необходимо уцепиться и руками, и зубами»[[50]](#endnote-51). И в этой кризисной ситуации театр, на котором лежит «огромная нравственная ответственность», должен стать не только спасителем русской речи, русской культуры, но и «одной из форм реального существования русского народа и русского бытия».

К идее социалистического театра Кугель относился скептически. Недостатка в шумных манифестах и левых фразах тогда не было, и скепсис Кугеля был в известной мере обоснован. К тому же он никак не поступился прежним своим пониманием искусства как царства и расцвета индивидуальности.

Пугаясь призрака «национализации искусства», сведения последнего к коллективному творчеству, Кугель делает по-новому звучащий укор Художественному театру, называя его {45} «фабрикой театрального коллективизма». Масштабы и смысл происходящего, даже в театральной жизни, воспринимались Кугелем обостренно и неточно. Например, расцвет кабарэ, мюзик-холлов и театров миниатюр он относил за счет перевеса личного творчества над коллективным и даже объявлял, что «идея коллектива выдохлась». В целом процесс перестройки русского театра Кугель воспринимал болезненно, как, впрочем, и большинство актеров. В минуты упадка духа критик даже сожалел, что посвятил свою жизнь театру, который не оправдывает возлагавшихся на него надежд. «Не есть ли пошлость дня и холопство духа, в сущности, — основная черта, вообще, “работника театра”? И не черт ли с театром, — унижал Кугель свое божество, — если он способен так мгновенно из искусства превратиться в отросток совдеповской коммуны?»[[51]](#endnote-52).

А на деле критик продолжал посещать старые театры, новые же — даже изучать. Так постепенно начинала складываться у него некая «программа-минимум», учитывающая возможности сцены и потребности зрителей. Допуская полезность такого «учреждения», как Пролеткульт, Кугель отрицает за ним право называться театром. Не очень жалует он и «Театр трагедии», возглавленный Ю. М. Юрьевым. У Макса Рейнгардта, сравнивает Кугель близкие явления, была монументальность в постановке, был выдающийся исполнитель — Моисси. Тяжелым видится критику и состояние Александринского театра, лишившегося лучших своих сил. В таких условиях, полагает Кугель, «здоровый демократизм» требует «хорошего, простого исполнения хороших, простых пьес». Просветительские требования к театру, которые никогда не были особенно близки критику, теперь выражаемые самими революционными массами, стали им учитываться.

Закрытие буржуазных изданий лишило Кугеля своей трибуны. Он тяжело переживал этот удар. Журнал «Театр и искусство», которым он руководил 21 год, прочно связывал его с театром. Теперь же он тоже оказался в «бывших». Несколько лет, до 1922 года, Кугель не печатает ни статей, ни рецензий. Находясь, по словам А. В. Луначарского, в «бедственном положении»[[52]](#endnote-53), имея скудный нерегулярный заработок (он читал лекции случайной публике в кинематографах перед началом сеансов), Кугель продолжал жить интересами сцены, готовил книгу «Утверждение театра». В 1922 году он был назначен художественным руководителем Драматического театра Народного дома и, по отзыву режиссера К. К. Тверского, «огромным творческим напряжением поднял театр до большой высоты»[[53]](#endnote-54). Кугель оказался вновь в своей среде. Искания и нужды современной сцены предстали перед ним изнутри. Он пишет инсценировки, занимается не новой для него режиссерской работой (которой увлекался и еще будет заниматься {46} в «Кривом зеркале»), втягивается в споры, берет в руки критическое перо.

В диспуте на тему «Болезни театра», проходившем в театре «Большой комедии» 4 декабря 1922 г., Кугель в докладе «Живое и мертвое» призывал деятелей сцены сделать ставку на искусство актера и точнее ориентироваться на разные категории зрителей. В нынешних условиях, спорил он с С. Э. Радловым, который в своем выступлении требовал поддержки отвергаемого нэпманом новаторства, интеллигентская рафинированность в художественных исканиях неуместна и вредна. Сейчас «важно что давать, а не как давать»[[54]](#endnote-55).

Прежней активности и былой известности Кугель далеко не достиг, пребывая в театральной критике на вторых и даже третьих ролях. Но уважением этот «рыцарь театра», мало кого убеждавший своими идеями, пользовался, особенно, когда начал издавать одну за другой книги и сборники. В 1922 году — «Утверждение театра», в 1923 — «Театральные портреты» и «Литературные воспоминания», в 1926 — «Тени театра» и «Листья с дерева»[[55]](#endnote-56). Имели успех и написанные им небольшие монографии об актерах («Н. Монахов», «Ю. Юрьев», «В. Качалов», «П. Орленев»), выходившие серией в издательстве «Теакинопечать». Мастер актерского портрета, Кугель явился (после смерти Н. Е. Эфроса) ведущим автором в этой группе критиков (Ю. Соболев, Э. Бескин, М. Загорский), чьими усилиями начал создаваться своего рода пантеон русского актерского искусства. В первую очередь Кугель писал о тех мастерах сцены, как ушедших, так и еще игравших, которые являлись героями его прежних рецензий и чье творчество было ему известно до тонкостей: о Савиной, Варламове, Далматове, Гореве, Южине, Комиссаржевской, Ермоловой, Дальском и других. Хотя в жанре портрета речь шла, в основном, об избранных ролях артиста, Кугель высказывал и общие суждения об особенностях творчества данного актера, как его личных, так и присущих той школе, традиции которой он представлял. Подобные работы неизбежно оказывались громкими репликами в длительном споре (практическом и теоретическом) реалистического театра с авангардистской режиссурой.

Кугель прямо указывал на современный полемический смысл своих книг. В предисловии к «Утверждению театра» он писал, что полезно «оглянуться назад, проверить пути, которыми шла театральная мысль, и из былых полемических споров попытаться извлечь начатки театральной теории»[[56]](#endnote-57). Признавая право на существование рядом с театром «личного героя» театра «коллективного героя», Кугель был все же убежден, что «стремления “омолодить” театр, открыть новые пути, революционизировать его во что бы то ни стало, приводили и приводят к выводам и практическим опытам, в которых утрачивается основное зерно истины, заключающееся в утверждении {47} самостоятельности театра»[[57]](#endnote-58). В ряде рецензий на книгу отмечалась ее актуальность, справедливость многих ее основных положений[[58]](#endnote-59). Даже стоявший на иных позициях В. Волькенштейн, обвинявший автора «Утверждения театра» в догматизме, признавал, что критик метко попадает в больные места русского театра и ему нельзя отказать в единстве взглядов и продуманности суждений. По мнению Волькенштейна, Кугель со своими «каноническими требованиями» не видит, что все интересное и значительное русская сцена создала «на самых ложных своих путях» («режиссерское засилье», «живописные выдумки»). Неэффективной консервативная критика Кугеля, полагал Волькенштейн, была потому, что он входил в театр «как безапелляционный судья», а не как критик, видящий свою задачу в сотворчестве с театром[[59]](#endnote-60).

В отшумевшей полемике 1910‑х гг., которую Кугель искусно оживлял на страницах книги, был не только исторический интерес. Там встречались такие вопросы, актуальность и злободневность которых даже обострилась в начале 1920‑х годов: литература и театр, пределы прав и власти режиссера, искания и мастерство, зрелище в театре и прочее. И в совершенно новых условиях, в которых находился советский театр, прежние собственные решения этих вопросов в ряде случаев перестали удовлетворять Кугеля. Прежде всего новые аспекты приобретала проблема актера и проблема литературы.

Отмечаемое Кугелем падение актерского мастерства, которое он пробовал, было, отнести за счет «подавляемой» индивидуальности, при ближайшем и конкретном рассмотрении оказывалось результатом несрепетированности, понижением уровня художественного руководства и эстетической требовательности[[60]](#endnote-61), то есть, в первую очередь, ослаблением режиссерской работы с актером. И Кугель «привыкает» хвалить режиссера не только за то, что тот дает актерам свободу «в пределах задуманного стиля», но и за то, что помогает играть тем, у кого не хватает сил для исполняемых ролей[[61]](#endnote-62). Кугель чувствует, что без современной режиссуры сцена существовать едва ли может. Даже безукоризненная по стилю постановка А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве» в Госдраме вызывает легкий упрек критика: «скучновата». Успеха достигают те — и с этим надо считаться, раскрывает Кугель «секрет» театра, — у кого есть «резкость, дерзость, даже наглость, даже мина бесстыдства». Людей с безукоризненным вкусом в театре мало понимают, их художественное целомудрие не вызывает большого сочувствия. У М. Рейнгардта, напоминал Кугель, публика ценила не то, что было в его постановках изящного и тонкого, а то, что было в них «фокуснического, дешевого, вывесочно красивого»[[62]](#endnote-63). Точно назвав отдельные отрицательные явления, говорившие о проникновении массовой культуры в театральную жизнь, Кугель относил их лишь за счет демократизации {48} театра. Такова современная действительность, считал критик, а действительность нельзя не признавать.

«Певец актера», Кугель ни о чем так напряженно не размышляет, как о режиссуре. Безусловно, его любовно выписанная галерея выдающихся актеров стоила теоретического манифеста в защиту «Театра актера». Но бросается в глаза, что в этой галерее, кроме Н. Ф. Монахова, никаких новых для Кугеля имен нет. Все его герои принадлежат, как писал критик о В. Н. Давыдове, «великой школе русского реализма»[[63]](#endnote-64) («романтики» Ю. М. Юрьев и А. И. Южин этой школе тоже не противостоят, по Кугелю), несут ее традиции, владеют мастерством и служат «правде».

«Последние из могикан» уходят — эта элегическая интонация в «портретах» ощутима. Новое же поколение актеров редко очаровывало критика. «Нет актеров и актрис!», — это он мог сказать не только о Госдраме. Никто не привлек его из вахтанговцев, из «Камерного», у Мейерхольда. Никого из молодых не отметил, не выделил он и в МХАТе, в Малом. Талантливых актеров критик видел. Однако ему этого было недостаточно. Таланты, говорил он, «никогда не переводятся… Но мастерство — оно частенько исчезает»[[64]](#endnote-65), если прерывается нить преемственности.

Пафос защиты актера от режиссерского «засилья» у Кугеля все же заметно снижается. И признание режиссуры, очевидно, проходило бы у критика решительнее и менее противоречиво, если бы он не нашел новый предмет для своей ревнивой опеки. Чуть не повальное увлечение перекраиванием литературной основы, упрочение практики принципиальной переделки классики, свидетельствующей, якобы, об идеологической зрелости режиссера, буквально передвинули взгляды Кугеля на литературу в театре, полярно изменили его отношение к проблеме авторского замысла и текста.

Именно по линии защиты литературы от театра теперь переместился антирежиссерский фронт Кугеля. Свою прошлую «вину» он признал открыто. «Часто, когда мне не спится, — писал Кугель, — я думаю о своем грехе — о борьбе с “литературщиною” во имя театра, которую я поднял лет 15 – 20 назад, спасая, как мне казалось, театр от засилия книжных слов»[[65]](#endnote-66). Теперь Кугеля совсем не устраивало, что в «Принцессе Турандот» он «видел Вахтангова», чья постановка отразила все веяния театра «за последние 15 лет», видел «даровитых» студийцев, но не увидел пьесы Гоцци. «В числе сотрудников театра поэту принадлежит первое место», — горячился Кугель[[66]](#endnote-67), усмотревший в спектакле пародию на пьесу, высокомерную претензию на превращение пьесы в предлог для ухищрений, а сцены — в экспериментальное поле для режиссерских трюков. «Милые пустяки», «ярчайший пустоцвет, пикантнейший соус» — так Кугель квалифицировал постановку.

{49} У критика были серьезные претензии к Вахтангову еще из-за «Гадибука». В этой постановке он находил «гораздо более Вахтангова, чем Израиля, и больше преданий и традиций Станиславского, чем заветов еврейской эстетики и психологии», еврейских скоморохов, игравших историю Эсфири, Мардохая и Амана[[67]](#endnote-68). Национальные сцены, по убеждению Кугеля, призваны сохранять и развивать свои особенности. Общезначимый интерес может иметь именно еврейский театр, а не «Станиславский — Вахтангов на еврейском языке».

Отмеченное безусловной талантливостью экспериментаторство Вахтангова было для Кугеля далеко не крайним проявлением тревоживших его тенденций отказа от культурной преемственности. Извращение авторского стиля, резкий отрыв формы от содержания приобретают, на взгляд критика, характер общепризнанного «канона» театральной эстетики[[68]](#endnote-69). Усложненность формы препятствует пониманию театрального представления, отрывает сцену от жизни, а, значит, и от революции[[69]](#endnote-70). Особенно существенным в аналогичных размышлениях Кугеля было то, что он начинает видеть смысл революции не в разрушении только, но прежде всего в создании условий для свободного и мощного развития культуры. Ориентируясь в вопросах культурной политики на бывшего своего «парижского корреспондента» А. В. Луначарского, который ценил критика и, можно сказать, опекал его, Кугель искал объективные критерия, чтобы отличать революционное искусство от левацкого. Но культурнические позиции не обеспечивали верного понимания этой сложной проблемы. Чрезмерно обобщая, Кугель писал: «… никогда еще на моей памяти театр не был в такой мере “упадочным”, декадентствующим, как ныне… Неимение же органической формы, высиживание ее и выдумывание — это и есть декаданс»[[70]](#endnote-71). И проявления последнего видел в расцвете эксцентризма, искусственной экзотики, формальных ухищрений, в отказе от жизнеподобия.

Чтобы сохранить классику как цитадель культуры, Кугель призывал положить предел бесконтрольному обращению с текстом шедевров драматургии. Тексты, считал он, — «святыня, великая религия, памятники языка, а с ним вместе и история культуры». С пьесой, упрекал он «переделывателей», недопустимо обращаться, как со старой каменоломней, откуда любой может отбить ломом кусок камня для сегодняшней постройки[[71]](#endnote-72).

Мейерхольдовскую постановку «Леса» Кугель назвал «неслыханным варварством». Критик готов был считать режиссера «явлением чрезвычайным», но осуждал его пренебрежительное отношение «к основным понятиям культурного общежития»[[72]](#endnote-73).

Мейерхольдовскую постановку «Озеро Люль» Кугель счел «интересной». Но саму пьесу А. М. Файко — «дешевой и аляповатой» мелодрамой. И в связи с этим сокрушался о том, что, {50} попав в руки режиссеров, театр «не только оторвал себя от поэзии и мира идей, но и горделиво выкинул флаг своей полной автономии и независимости от республики идей и поэзии»[[73]](#endnote-74). Для возрождения театра и превращения его в действенный общественный форум, необходимо вернуть его, считал Кугель, в лоно всей художественной культуры, и прежде всего — литературы.

Без широких выводов, выказывая скуку и удрученность, писал Кугель и о постановке другой пьесы А. М. Файко «Учитель Бубус». Ему кажется неинтересной пьеса, его раздражает «опереточно-кинематографическая игра», тяготят обычные приемы режиссуры Мейерхольда — гротеск и трюки. Трюк, по мнению критика, все же есть «забава пресыщенных», а ныне он «объявлен высшим и едва ли не единственным началом театра»[[74]](#endnote-75).

Если современный репертуар казался Кугелю скудным и невысоким по драматургическому уровню (он отметил и выделил лишь «Любовь Яровую» К. А. Тренева)[[75]](#endnote-76), то и почтительное обращение с классикой не приносило больших радостей. Особенно волновала Кугеля судьба Островского: «… Если нет Островского, то весь русский национальный театр есть миф»[[76]](#endnote-77). Однако скучный, не согретый любовью к автору и вдохновением спектакль «Грех да беда на кого не живет» в Государственном Академическом театре тоже вызвал большую тревогу Кугеля. Тревогу усилила и «Гроза» в Камерном театре, который сохранял «наружный пиетет» к Островскому. В постановке, по словам Кугеля, не были выявлены «ни дух, ни сущность, ни плоть, ни образ, ни быт, ни поэзия Островского…». Разностильный, половинчатый спектакль не вызвал у критика симпатии даже к Катерине, лишенной крыльев, страсти и поэзии. Он с сожалением констатировал, что реального движения «назад к Островскому», провозглашенного Луначарским, нет — «театр бежит от него», увлеченный новшествами, забывая традиции, то есть навыки и мастерство. Оказывалось, что и без насилия над текстом и без парадоксальных трактовок классика вовсе не панацея от современных театральных «недугов». По-новому осознавая это, Кугель писал: «Это очень хорошо — “назад к Островскому”, но для этого сначала надо хорошенько покаяться в своих заблуждениях, смириться, омыться, укротить душу, чтобы чувствовать смирение, чистоту и крепость Островского»[[77]](#endnote-78). Только по прошествии полувекового периода можно судить о том, что было в мыслях Кугеля верного — история советского театра дала тому ответ. Но в 1920‑е годы Кугель не мог не чувствовать своего расхождения с театральным процессом и искал приемлемых для себя достойных компромиссов.

Уже в 1923 году на вечере, посвященном 25‑летию Московского Художественного театра, выступая после А. В. Луначарского и А. И. Южина, Кугель неожиданно для присутствующих {51} предстал не оппонентом юбиляра, а объективным толкователем особенностей его искусства. Незадолго до этой речи критик опубликовал юбилейную статью о МХАТе, где были высказаны основные положения, прозвучавшие в речи, но в окружении обычных для Кугеля упреков. В то время, когда не смолкали обвинения Художественного театра в «буржуазном происхождении» и тяжких политических грехах, Кугель ставил вопрос о глубокой связи особенностей театра (начиная с ансамбля) с идеями социальной справедливости и социального строительства, со всеми художественно-политическими течениями, то есть со всей эпохой, которая «идет вместе с Художественным театром»[[78]](#endnote-79). Он говорил о тех «достоинствах» театра, которые вытекали из его «недостатков». Но и последние представали теперь скорее как особенности искусства МХАТ. Этот театр осуществил в искусстве переход от героического индивидуального начала к сложным формам социального ансамбля, не случайно прославившись воплощением безгеройной драматургии Чехова. Другим «недостатком» Кугель считал «внутренний холодок» театра, преобладание интеллектуального начала над эмоциональным, последствием чего явился культурный рост русского актера. Связывая с МХАТ также укрепление сознательного отношения к вопросам искусства, развитие критики, Кугель с предельным самоотвержением заявлял, что к такому огромному историческому явлению, как МХАТ, «субъективная критика неприложима»[[79]](#endnote-80).

Популярная книжечка о В. И. Качалове, изданная Кугелем в 1927 году, свидетельствовала о том, что критик продолжал пересматривать свои взгляды. Тоскуя об актерах могучего стихийного темперамента мочаловского типа, Кугель вполне искренне писал дифирамб рассудочному «резонеру», ибо Качалов для него — «крупнейший и виднейший русский актер-интеллигент»[[80]](#endnote-81), у которого впереди — «прекрасная дорога».

Изменялось и отношение Кугеля к Мейерхольду. На диспуте в «Доме искусств» о постановке «Ревизора» критик высоко оценил режиссуру Мейерхольда («проблески действительной гениальности»), творческую силу которого в ряде сцен находил не уступающей гоголевской[[81]](#endnote-82). Это никем не предвиденное присоединение Кугеля к мнению ленинградской театральной общественности (А. А. Гвоздев, А. Л. Слонимский, Н. В. Петров, Я. А. Назаренко) для критика не было случайным, но сильно ослабляло его и так непрочную литературоцентристскую позицию. Приоткрывшему «загадку Гоголя» Мейерхольду, говорил Кугель, «можно позволить изменение и приспособление литературного материала», но «вообще режиссерскому своеволию над текстом надо положить конец»[[82]](#endnote-83).

Через год Кугель писал о том, что, приняв Мейерхольда, должно принять и догмат о неограниченной власти режиссера. «Не приняв Мейерхольда, мы оставляем за собой право {52} говорить о литературе…»[[83]](#endnote-84). И, наконец, в посмертной публикации Кугеля содержится дальнейшее развитие его мысли о режиссерском и актерском «внедрении» в авторский замысел и текст[[84]](#endnote-85). «Ограничение режиссерского права лежит, думается, в одном: в обязательной верной передаче общего смысла инсценируемого произведения». Но актеру и режиссеру, считает Кугель, необходима все же свобода творчества, в частности, право изменять словесную фактуру пьесы ради достижения гармонии спектакля. Если изменения идут вразрез с духом пьесы, то, по мнению Кугеля, незачем режиссеру браться за нее. Для опытов такого рода «имеется достаточно омертвевшего материала» и таких современных произведений, «которые от новых инсценировок берут свои формы»[[85]](#endnote-86).

Незавершенность и неустойчивость воззрений Кугеля была обусловлена тем, что критик, убедившийся в непригодности прежней системы театрально-эстетических ценностей, не мог извлечь приемлемых для себя стабильных критериев из быстро менявшегося театрального мира послеоктябрьского десятилетия. Поэтому при всех порывах «вперед» и «влево»[[86]](#endnote-87) Кугель по-настоящему согревался душой у рампы Малого театра. Даже делая поправку на юбилейный тон статей Кугеля 1924 г. о Малом театре и его актерах, нельзя не почувствовать «припадания» к нему как к последнему надежному оплоту национальной демократической театральной культуры в ее классическом воплощении. Не меньшей заслугой, чем освоение отечественного репертуара, Кугель считал тот «перевод образца мирового творчества на русскую душу» (А. И. Южин), который составлял важнейшую часть культурной и художественной миссии театра. Полноценная природа театра проявлялась, по убеждению критика, и в гармоническом двуединстве его репертуара, опиравшемся на комедию и трагедию. Ведь эмоциональная задача любого театра, как всегда считал Кугель, — рассмешить или взволновать зрителя.

В критическом творчестве Кугеля можно считать итоговыми только ретроспективные оценки и характеристики. Что же касается его отношений к современному театральному процессу, то они находились в состоянии пересмотра, изменения, А это говорит о живой и творческой мысли критика даже в последний период его деятельности.

Другой видный критик дореволюционной поры Николай Ефимович Эфрос (1867 – 1923), в отличие от А. Р. Кугеля, не обладал общественным темпераментом и был человеком рефлексирующим, ранимым. Зарабатывать хлеб театральной критикой в условиях жестких полемик и левацких окриков ему оказалось не по плечу. Обобщая статьи прежних лет и свой опыт, Эфрос выступает как историк Московского Художественного театра, которому довелось увидеть и пережить все то, о чем он пишет. Лишь иногда брался он за перо критика и {53} высказывался по волновавшему его вопросу с большой прямотой. Так, Эфрос весьма язвительно анализировал методы и видимые результаты «Театрального Октября». Он признавал, что в период революции «соблазн разрушения старого театра не мог не существовать», и что проводился «Театральный Октябрь» «не кустарями», а высококвалифицированными «спецами». Но именно поэтому соблазн разрушения изжит и более не томит, а крах всей затеи принципиальный — «“Театральный Октябрь” не оправдал себя при лучших для него условиях»[[87]](#endnote-88).

Эфрос не сумел развернуть критику вульгарно-социологических основ идеи «Театрального Октября», но понимал, что «шаткая эстетическая позиция… ловко бронировалась революционно-политическою бронею», причем «к противоположной эстетике был накрепко прибит одиозный ярлык контрреволюционности». С большим сарказмом и внутренним волнением писал он о том, что «Театральный Октябрь» стремился парализовать академический театр, «хотя бы и под видом омоложения»[[88]](#endnote-89). И перед этим Эфрос в ряде статей указывал на опасность, грозящую театральному искусству со стороны нигилистически настроенных «театральных революционеров»[[89]](#endnote-90).

Странно было бы упрекать критика в недостаточной активности, зная, что он умрет в 1923 г. Но, сравнивая его историко-театральные сочинения с аналогичными книгами Кугеля, совсем не на много его пережившим, нельзя не увидеть, что последний старался приблизить свои работы к современности и тематически, и проблемно, тогда как первый с неостывшими чувствами сводил счеты с участниками дореволюционных полемик. Авторы рецензий на его книги (М. Загорский, П. Марков) справедливо указывали на чрезмерные пристрастия, не показанные «историографу». В то же время признавалось, что, проникнутая моментами лирики реконструкция спектаклей и ролей, делает книги Эфроса живыми, в значительной мере воскрешающими пленительное своеобразие тех явлений, о которых в них шла речь[[90]](#endnote-91).

Тонко воспринимая и отражая чувственно-конкретную сторону искусства, Эфрос мало занимался теоретизированием. Выше всего ценя в театре актерское искусство, он и о Художественном театре мог сказать, что это — «прежде всего сочетание его актерских сил»[[91]](#endnote-92). Положение о первенстве актера в искусстве театра Эфрос, как и многие критики его поколения, утверждал постоянно. В книге о М. С. Щепкине (1920) он даже как бы оправдывался за свое обращение к великим творцам театра в то время, когда в печати преобладал пролеткультовский взгляд на театр как на коллективный организм. Но убеждений своих не менял. Только в личности актера-профессионала сосредоточено, считал он, воздействие сцены на зрителей, ее смысл и назначение. Эфроса мало занимала проблема режиссуры и самое режиссерское искусство, хотя начало {54} 1920‑х годов было, по выражению П. А. Маркова, «временем наивысшего режиссерского пафоса».

В статье для сборника «М. Н. Ермолова», подготовленного к юбилейному 1920 г., но вышедшему в свет лишь в 1925, Эфрос утверждал незыблемую значимость великой актрисы, «как бы решительно ни изменились судьбы русского театра». Имея в виду теоретиков Пролеткульта, Эфрос, условно уступая им будущее, прошлого не отдавал: «Пускай даже правы — они, думается, не так уж правы, — те, которые полагают, что будущую театральную историю будут делать театральные массы, будет творить коллектив. Но в перспективах историко-театрального прошлого первенствующая и решающая роль принадлежит отдельной индивидуальности, отдельным крупным талантам, “герою”»[[92]](#endnote-93).

При создании книг, посвященных искусству Московского Художественного театра [«Три сестры» (1919), «Вишневый сад» (1920), «К. С. Станиславский» (1918), «В. И. Качалов» (1920), «Московский Художественный театр» (1924)], Эфрос оставался на своих старых позициях, во многом обусловленных его позитивистскими воззрениями и особенностями его таланта критика. В условиях сильных пролеткультовских атак на традиции русской сцены, на академические театры, монографии Эфроса и несколько десятков его критических статей и рецензий имели, однако, значение актуальных выступлений, объективно поддерживающих в целом государственную политику по вопросам культурного наследия. Будучи автором первого исследования советского времени о К. С. Станиславском, Эфрос достойно решил сложнейшую задачу, стоявшую перед ним. Как и в последующей монографии о МХТ он обходил острые и спорные проблемы, для решения которых, действительно, тогда не подошло еще время, и создал правдивый и живой портрет гениального художника сцены.

Более решительно проводил пересмотр своих взглядов плодовитый и хорошо известный с 1910‑х гг. критик Эдуард Александрович Старк (1874 – 1942). Как и многие деятели театра, он восторженно встретил Февральскую революцию и надеялся на скорое и могучее развитие свободного искусства[[93]](#endnote-94). Но вскоре он был обескуражен, а затем и разочарован тем, что «дни свободы» открыли доступ на сцену «клубничке» и спекулятивным темам и привели русский театр к этическому и эстетическому упадку.

После Октября критик, не готовый к таким резким поворотам истории, поддался упадочным настроениям, писал о разрушении русского театра. В язвительном отклике Старка на книгу П. М. Керженцева «Творческий театр» есть также недоумение и растерянность политически наивного человека, который пролеткультовские и лефовские декларации воспринимал как полномочный голос самой революции[[94]](#endnote-95). Его явно не привлекал {55} такой «социалистический театр», в котором нет места индивидуальному таланту, а существует лишь коллективное творчество. Старк считал ложными также теории, согласно которым зрители должны быть превращены в «соактеров», в активно действующих участников представления. Критик доказывал, что именно «пассивное» состояние зрителя, когда он духовно приобщается к красоте, всем существом погружается в сценические переживания, и обеспечивает особое зрительское соучастие в творческом порыве актеров.

В годы военного коммунизма Старк вообще нигде не печатался и лишь с конца 1921 года его имя появляется на страницах «Вестника театра и искусства», затем «Эрмитажа», «Красной газеты» и других изданий. Но именно в эти годы Старк начинает осознавать величие идей и целей Октябрьской революции. С удовлетворением отмечая, что «полоса разрушения» миновала и наступила «эпоха творчества», он не сомневался в необходимости большой перестройки всего театра. И прежде всего потому, что «России суждено обновить не только свою культуру, но и культуру всего человечества»[[95]](#endnote-96). Старк был убежден, что в создании нового человека театр должен принимать самое прямое участие. Это его великая культурная миссия[[96]](#endnote-97).

В то же время критик трезво, а в ряде случаев даже преувеличивая, оценивал тяжелое состояние театрального дела и сценического искусства. В отличие от многих деятелей культуры его поколения, Старк не лелеял мечты об «автономии» искусства. Идеологическое и даже административное управление театром со стороны государства он признавал как необходимое и целесообразное. Критик писал, что театру не хватает руководителей с определенными художественными воззрениями и режиссеров с «железной волей»[[97]](#endnote-98). Он даже выдвигал проект оздоровления и укрепления актерских кадров в театрах по аналогии с чисткой в рядах РКП (б). Чтобы покончить с перепроизводством актеров в Петрограде (где жителей стало в пять раз меньше, а театров во столько же раз больше, да еще появилось 32 студии) и поднять профессиональный уровень, критик предлагал закрыть за небольшим исключением все студии. Актерскую же массу подвергнуть строгому квалификационному отбору. Все, кто отсеются, пусть займутся более полезным для себя и для государства делом[[98]](#endnote-99). Тарификация актеров была проведена, как известно, несколько позднее. Что касается идеи «чистки», то она привлекала не одного Старка и отнюдь не только «леваков». А. Л. Волынский, например, считал возможным навести порядок в театральной критике именно «хирургическим вмешательством»[[99]](#endnote-100).

Среди недугов и грехов сцены Старк особенно выделял те, которые, на его взгляд, представляли наибольшую опасность. Это — пошлость, разлагающая зрителей, тогда как театр должен {56} осуществлять социальное воспитание, и большая оторванность театра от жизни[[100]](#endnote-101). Старк был несколько озадачен тем, что театр, созвучный эпохе, революции и достойный их — отсутствует. Ясного представления о таком идеальном театре у критика не было, но, думается, не от недостатка фантазии, а оттого, что было непросто разобраться во множестве существовавших и возникших теорий, проектов и прожектов.

Взгляды критика выстраивались под воздействием разнонаправленных тенденций театрального процесса и потому не обладали последовательностью и единством. Он не вошел в число самых непримиримых недругов государственных академических (бывших императорских) театров, но выказывал к ним холодное и малозаинтересованное отношение. Существование их Старк считал нецелесообразным, поскольку они очень далеки от жизни, а ценность тщательно охраняемых ими традиций сомнительна. Весьма сдержанно отзывался он также о тех спектаклях, в которых отмечал интересные актерские работы (например, К. Яковлева и Н. Ходотова)[[101]](#endnote-102). Критицизм Старка не был заемным. Еще в революционные 1905 – 06 гг. он выдвигал против казенной сцены серьезные обвинения.

Задачей первостепенной важности Старк признал создание новой формы, искания ее. «Революционный театр, — писал он, — это не только революционная драматургия, … но и, главное, это новый подход к овладению средствами актера, режиссера, сценического живописца», это «революционная техника постановки»[[102]](#endnote-103).

С другой стороны, критик признавал, что идейное воздействие театра находится в прямой связи с репертуаром. Он также напоминал, что «великая литература порождает великих актеров»[[103]](#endnote-104).

Переходящее в эстетизм внимание к форме спектакля Старк обнаруживал еще в дореволюционные годы. Теперь он принимал формотворчество за проявление революционности в искусстве. Издавая расширенный вариант своей книги 1911 г. «Старинный театр», он даже утверждал в предисловии и в итоговой главе, что этот театр был явлением «беспримерной важности», что его опыт необычайно актуален: он многим указал пути, подготовил успехи Петроградской студии Мейерхольда, Камерного театра, повлиял на работу студии Московского Художественного театра[[104]](#endnote-105).

Старк поддерживал «Вольную комедию» (режиссер Н. В. Петров, художник Ю. П. Анненков) как театр исканий, острой и оригинальной сценической формы и только неразвитостью вкусов публики объяснял отсутствие у театра постоянной аудитории, зрительского успеха[[105]](#endnote-106).

После «Федры» в Камерном театре критик писал: «Сейчас это единственный театр в Петрограде и Москве, полный дерзких исканий, стремлений проложить какой-то новый путь для {57} театрального искусства». Старк не оспаривал декларативную установку Таирова на независимость от литературы и ценность «Федры» видел в том, что «это не Расин». В то же время, считал он, в игре Коонен и во всем спектакле «намечается какой-то путь к созданию в русском театре подлинно трагического стиля исполнения»[[106]](#endnote-107).

Новой техникой актерской игры, доведенной до «замечательного совершенства», привлек Старка спектакль по пьесе Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец» в театре Мейерхольда. Значительность этого театра не в репертуаре, замечал критик, а в последовательной лабораторной работе по созданию нового актера. Мейерхольду, по мнению Старка, удалось создать фарс XX века, используя традиции средневекового европейского балагана[[107]](#endnote-108).

Трудно сказать, почему критик, столь ценивший форму, строго отнесся к таким постановкам Вахтангова, как «Гадибук» в Еврейской студии Габима и «Принцесса Турандот» в Первой студии МХАТ. Несмотря на изощренность и талантливость, это «не то, что надо», полагал Старк: театр должен быть орудием воспитания масс. Больше определенности проявлял он в оценке «двух лиц» Первой студии МХАТ. Сравнивая создающий «иллюзию повседневности» строгий реализм «Гибели “Надежды”» с условной постановкой «Укрощения строптивой», где все не так, как в жизни, все «выдумано», критик отдавал предпочтение «второму лицу» студии[[108]](#endnote-109). Не поддержал он и А. Р. Кугеля, который на диспуте о наболевших театральных вопросах осуждал тех, кто в чрезмерном увлечении формой («как») отрывается от жизни и не отвечает потребностям нового зрителя в содержательных постановках («что»)[[109]](#endnote-110).

Непоследовательность Старка проявлялась значительно резче в других, более существенных вопросах. Восхваление «формотворцев» не помешало ему пропеть дифирамб в честь БДТ. Если заслуги первых, по Старку, не зависели от литературы и даже возрастали за счет отталкивания от нее, то БДТ возводится им в образец потому, что этот театр является, как «царством поэта», где воплощаются его душа, образы, язык и стиль, так и царством актера, гармонического ансамбля[[110]](#endnote-111). В рецензии на спектакль БДТ «Юлий Цезарь» Старк вспоминал мхатовскую постановку этой трагедии Шекспира и находил, что «здесь меньше Рима, но больше Шекспира, меньше блестящей реконструкции древнеримского быта, но больше человеческой трагедии…»[[111]](#endnote-112). И это несмотря на то, что Цезарь-Монахов не произвел на критика яркого впечатления («нет большой углубленности»).

Стремление Старка занять умеренную «центристскую» позицию ярко проявилось и в его отношении к Московскому Художественному театру. Если БДТ, будучи детищем Октября, обладал известным «иммунитетом» от критики, то обвинения {58} МХАТ в «буржуазности» были ее общим местом. Старк же в гонениях на МХАТ не участвовал. Напротив, выступил как автор благожелательного обзора литературы о нем, главным образом — об иллюстрированных монографиях издательства «Светозар», посвященных отдельным спектаклям («Вишневый сад», «Три сестры», «На дне»), а также К. С. Станиславскому, В. И. Качалову и Вл. И. Немировичу-Данченко[[112]](#endnote-113). В статье, посвященной 25‑летию МХАТ, критик прибегал к самым высоким определениям. Театр, писал Старк, умел овладеть духом произведения «до последних глубин» и заразить им зрителя, тщательно разработать каждый персонаж пьесы и потому был «царством автора». «Настоящее царство режиссера, — подкрепляет он свою мысль, — наступило только теперь»[[113]](#endnote-114). Старк оспаривал мнение тех, кто ограничивал МХАТ понятием «театр Чехова». В такой же степени, утверждал Старк, театр славен Максимом Горьким, Леонидом Андреевым, Ибсеном. В конце статьи Старк предлагал такую формулу, на которую не отваживались даже «верные оруженосцы» юбиляра. Все 25 лет Московский Художественный театр, писал он, стоял «на, быть может, единственно правильном пути художественного реализма, облекая его в сценические формы, неизъяснимо прекрасные»[[114]](#endnote-115).

Дополнительный свет на театральные взгляды Старка проливает его статья, в которой он противопоставляет спектакль, отмеченный гармонической слиянностью всех его элементов, спектаклю, державшемуся на одном исполнителе. Его симпатии на стороне «театра единого искусства», каким он называет Передвижной театр, а не на стороне театра «Пассаж» — «театра Грановской»[[115]](#endnote-116). Однако самую актрису он не обделял вниманием и не раз хвалил ее редкостный талант.

По отдельным репликам в статьях Старка видно, что «буйство» театральной формы, в чем он соглашался видеть проявление революционности, все меньше питало его надежды. Настаивающий на ценности мысли, идеи для современного театра и народного зрителя, критик мечтал о появлении большого драматурга, который бы отразил многообразную и яркую жизнь революционной эпохи, воспел бы «рожденного ею человека». Даже на созвучной революции форме театрального зрелища, осознавал Старк, «далеко не уедешь, одною театральностью, как бы она пышно ни была наряжена, нас не обманешь…». Бодрого агитационного слова критику тоже уже было недостаточно. Он мечтал о театре-властителе дум, который бы мог «прямо и честно осветить все наши противоречия, рассеять наши недоумения и бросить в нашу душу семена смелой, оригинальной мысли»[[116]](#endnote-117).

При всей искренности намерений Э. А. Старка отдать свое перо критика делу созидания революционного театра и при его открытости к радикальным переменам в театральном искусстве, {59} он испытывал большие трудности в выработке конкретной позиции, своей определенной программы. Не готовый к острым идеологическим схваткам, к полемикам, социологически заостренным, он все реже выступал как критик драматического театра, а затем и вовсе оставил эту сферу деятельности ради более спокойных занятий историей музыкального театра[[117]](#endnote-118). Они были ему совсем не чужды: ведь Старк был также и музыкальным критиком.

Однако было бы ошибочным делать вывод о Старке как о неудавшемся советском театральном критике. Не впадавший в сектантскую узость и отступавший от крайних мнений в область компромисса, он, руководствуясь больше своим развитым эстетическим чувством, нежели «установками», на деле поддерживал талант и мастерство, боролся за высокую культуру молодого советского сценического искусства.

Почти полное прекращение театрально-критической деятельности Любовью Яковлевной Гуревич (1866 – 1940) не может быть квалифицировано как некая несостоятельность. В ее молчании был драматизм, прямо связанный с теми трудностями внутреннего и внешнего характера, которые Московскому Художественному театру пришлось преодолевать в первое послеоктябрьское десятилетие. Театральный «однолюб», Гуревич, посвятившая жизнь великому театру и его художественному вождю К. С. Станиславскому, оказалась резко ограниченной в своих рецензентских возможностях по причине длительных зарубежных гастролей театра и крайне малого числа новых постановок.

Никакого разочарования в театральной критике она не испытывала, а напротив, была обеспокоена ее оскудением в первые годы революции. В статье 1922 г. «Современный театр и театральная критика» Гуревич, ссылаясь на публиковавшиеся анкетные данные, писала о том, что деятели театра признают одной из причин сужения уровня сценического искусства развитие «халтуры», совершенно недостаточное освещение театральной жизни в прессе. Аплодисменты незрелой публики могут «развращать» актера. «… Что такое театральная критика, как не голос наиболее сознательной, наиболее зрячей и восприимчивой части публики?» — справедливо писала Гуревич[[118]](#endnote-119). Часть вины она возлагала на критику, где из-за тяжелых и неблагодарных условий труда появились случайные люди — невежественные и художественно беспринципные.

Для оздоровления театральной жизни и критики, ради запечатления для будущего наиболее интересного, «что иначе рассеется как дым», Гуревич призывает пустить рецензию в «толстые» журналы, начать издавать сборники рецензий, например, об одной постановке с различных точек зрения.

Гуревич написала несколько рецензий на постановки Е. Б. Вахтангова. Понятен ее острый интерес к «вернейшему {60} из учеников и последователей Станиславского» (это определение Вл. И. Немировича-Данченко она сочувственно цитировала). В отзыве на спектакль «Чудо святого Антония» Гуревич обратила внимание на закономерность выбора особняком стоящего произведения Метерлинка, которое может быть поставлено в приемах художественного шаржа или гротеска. Вахтангов, по мнению Гуревич, не порывал «с лучшими традициями МХТ», учил исполнителей подходить к роли «изнутри». Но он требует внешнего мастерства, ищет остроты художественного рисунка. Режиссер развернул на сцене контрастное сочетание возвышенно-фантастического (святой Антоний) с карикатурно-реалистическим (его окружение) и сумел при этом добиться внутреннего единства.

Критик отметила Ю. Завадского, создающего «превосходный» образ благородного и мудрого святого, но не приняла центральной сцены спектакля — воскрешения покойницы. Сцена производит юмористическое впечатление, тогда как, по мнению Гуревич, тут необходим трагический гротеск[[119]](#endnote-120).

Заслуга Вахтангова, считала Гуревич, состоит в том, что он «отбросил реалистические крайности Художественного театра и привнес в его традиции свою художественную легкость и остроту»[[120]](#endnote-121). Сильное впечатление на критика произвела «трагическая фантастика» «Гадибука», поразила и «жизнерадостная фантастика» «Принцессы Турандот», где поэтическая игра в наивность велась в новых художественных приемах, поражая талантом, необычайной легкостью, изяществом, безоглядным весельем[[121]](#endnote-122).

Критика была призванием Л. Я. Гуревич, но и переход ее к театроведческим жанрам отнюдь не случаен. Поиски научных основ критики, закономерностей театрального процесса и сценического искусства всегда были ей свойственны. Вышедшая в 1927 г. ее книга «Творчество актера. О природе художественных переживаний актера на сцене» была сочинением остро актуальным, поднимавшим спор о двух «школах» игры на научный уровень и вносившим в него много проясняющих суть проблемы фактов и мыслей.

Следующая книга Гуревич «К. С. Станиславский» (1929) открыла серию ее работ, которые она не оставляла уже до конца жизни.

# **{63}** Г. В. Титова А. В. Луначарский

Доминирующей особенностью театральной деятельности А. В. Луначарского в советское время было внутреннее единство ее отдельных сторон. Теоретик театра, драматург, организатор театрального дела, театральный критик — это грани одной творческой индивидуальности, дополняющие друг друга и взаимопроникающие. В докладах, обзорах, статьях, рецензиях Луначарского часто невозможно установить, где кончается организаторская работа и начинается собственно критика.

Государственный деятель нового типа, нарком просвещения А. В. Луначарский, являясь руководителем живого процесса становления советского искусства, не мог не быть его аналитиком. Все руководители, большие и малые, начиная с В. И. Ленина, встали перед необходимостью конструктивного осмысления практики социалистического строительства.

Луначарскому была ясна важность критики, этой, по слову В. Г. Белинского, «движущейся эстетики времени». Критики — не описательной, отрешенно фиксирующей настоящее театра, а теоретической, прогнозирующей его будущее. «Критик-марксист, — писал Луначарский, — не литературный астроном, поясняющий неизбежные законы движения литературных светил от крупных до самых мельчайших. Он еще и боец, он еще и строитель»[[122]](#endnote-123). Именно таким критиком был сам Луначарский.

«Дело ведь не в том, — говорил он в 1925 г., — что я указывал правильные пути, и что Мейерхольд и некоторые другие сбивались с этого пути, и что можно было идти прямее»[[123]](#endnote-124). Дело, конечно, было не в этом. Развитие каждого художника, обусловленное закономерностями общественной жизни, подчиняется еще и собственным законам, индивидуальным «сверхсверхзадачам», предопределять которые самонадеянно берется лишь нормативная эстетика. Луначарский был прав, отказываясь от чести быть законодателем искусств или пророком. Но видеть объективные предпосылки завтрашней театральной жизни критик-марксист обязан, ибо «социалистическую правду может сказать только тот, кто понимает, какой строится дом, как строится, и кто понимает, что у него будет крыша»[[124]](#endnote-125).

Луначарский всегда был далек от однозначных определений революционного театра, решительно отвергая притязания того или иного направления на приоритет. Установочный канон, нивелирующий своеобразие разных театров, представлялся ему непоправимым бедствием. «Действительно ли мы должны, — {64} говорил он, — стремиться к тому, чтобы подумавши, мы могли сказать: “Не нужно Большого, Камерного, Художественного театров, — выработали мы, наконец, общую мерку, нашли нужный театр: ну вот, извольте радоваться, есть революционный коммунистический самый настоящий театр”. <…> Вы думаете, что должно быть так? Но тогда скажут, что мы затянули всех в один мундир, что у нас выработался трафарет, что мы стали монотонны, и нам скажут это совершенно правильно, потому что одноцветный театр есть признак мертвечины»[[125]](#endnote-126). В атмосфере полярных театральных исканий широта взгляда, выраженная здесь, нередко понималась их адептами как примиренчество, якобы обусловленное эклектизмом художественных воззрений Луначарского, — критику, не имевшему собственного лица, ничего-де другого и не оставалось, как сглаживать острые углы.

Несправедливость такой оценки (кстати, в скрытой форме встречающейся и сегодня) кроется в невнимании к главному в театральной эстетике Луначарского. У него, как и всякого другого критика и просто творческого человека, были, разумеется, вполне отчетливые театральные пристрастия. Обладал он и, в отличие от многих, своей системой творческих идей. Но он умел «стать выше личного кредо художественных исповедей, убеждений и вкусов», стремился следовать «принципам широкой объективности»[[126]](#endnote-127).

Не случайно, Луначарский с таким сарказмом говорил о «милых, молодых людях» от критики, наскоро разучивших марксистский «чижик», еще «ничего на свете» не сделавших, кроме публичного разоблачения собственного педантизма, но готовых «кукарекать» до тех пор, пока «смерть или маститая старость» не избавят художника от их «разоблачений»[[127]](#endnote-128). Не случайна и его неприязнь к критикам, одолеваемым страхами профессиональной суетности, подавленным заботами о непременной оригинальности своих критических суждений. Сам Луначарский испытывал творческое удовлетворение как раз в тех случаях, когда его позиция оказывалась близкой взглядам коллег по критическому цеху. «Меня радует, что совершенно независимо друг от друга я и тов. Марков пришли к почти одинаковым выводам»[[128]](#endnote-129), — писал он в рецензии на спектакль Художественного театра «Смерть Пазухина». В молодом П. А. Маркове Луначарскому импонировало качество, в высшей степени присущее ему самому, — бескорыстное служение Театру, способность не быть «подголоском только определенной школы и школочки» в отличие от критиков, готовых поливать «самой отборной бранью все, что не относится к “своим”»[[129]](#endnote-130).

Какие бы цели — просветительские, популяризаторские, пропагандистские, теоретические, художественные — ни преследовали статьи Луначарского, какими бы спорными, с современной точки зрения, ни казались иные из его оценок, — читателя {65} не покидает ощущение непредвзятости критика, независимости его позиции.

Суть критического метода Луначарского точнее других определил К. И. Чуковский. «Анализируя то или иное произведение искусства, он был далек от однобокого отношения к нему и никогда не боялся, даже отвергая какой-нибудь литературный или драматургический опус, тут же без всяких оговорок признать его высокие формальные качества. Говоря о плюсах, не скрывал от читателя минусов — и прежде чем сказать какому-нибудь произведению да обычно предварял это да множеством разнообразнейших нет»[[130]](#endnote-131).

Диалектический подход Луначарского был важнейшим завоеванием советской театрально-эстетической мысли. В условиях ожесточенной идеологической борьбы, сопровождавшей ее становление, проще всего было — и так поступали многие — считать старое навсегда отрезанным революцией, сказать ему решительное «нет». «Считалось, — писал современник событий В. Шкловский, — что революция — потоп, то, что было “до потопа” — все ложь»[[131]](#endnote-132). Даже сами носители «старого» подчас готовы были признать исчерпанность своих традиций. Они не понимали, что глубина кризиса предоктябрьского театра определялась не непригодностью той или иной художественной системы, а социальными причинами — постепенной утратой театром своего общественного содержания. Луначарский глубоко осознавал, что кризис предреволюционного театра и его традиции — разные вещи, и был уверен, что Октябрь откроет путь к возрождению великих традиций русского искусства на социалистической основе.

С другой стороны, нельзя было сказать безоговорочного «да» и театру новейших исканий. Формальная «левизна» нередко, но напрасно, стала отождествляться с левизной культурно-политической; «разрушительные наклонности» подкреплялись опасным стремлением, «говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти»[[132]](#endnote-133).

Такое положение дел определило миссию Луначарского как посредника между старым и новым искусством. Там, где другие разверзали непроходимые пропасти, он прокладывал спасительные тропы. Это не было проявлением уступчивости и кротости, как иногда полагают. Луначарский никогда не был добряком и либералом, «основную черту его духовного склада составляла воинственность, воля к борьбе»[[133]](#endnote-134). Но направлена эта черта была не на разжигание распрей между театрами классического наследия и «озлобленными новаторами», а на их творческое взаимодействие.

Луначарский стремился к «упорядочению культурной жизни», не разумея под этим «ни одноцветности, то есть победы одного течения, ни того, чтобы воцарилась “тишь да гладь”, чтобы наступило примирение, при котором люди прониклись {66} бы терпимостью и расшаркивались любезно друг перед другом»[[134]](#endnote-135). «Настоящая, подлинная культурная жизнь, — говорил он, — не исключает спора». Но спор, по мнению Луначарского, должен проходить «не только в формах критики противников, но и в формах серьезной проверки себя, <…> ибо, в сущности, проникновение, хотя бы чисто психологическое и творческое в недра соседней школы всегда побеждает поверхностность, суженность, сознательное сектантство»[[135]](#endnote-136). Луначарский был уверен, что «между терпимостью и согласием во всем <…> и между полемическим раздором, закрывающим глаза и уши, как Фамусов на слова Чацкого, вообще есть середина, и вот эту середину желательно было бы установить»[[136]](#endnote-137).

Объективность в сочетании с обобщенным синтезирующим взглядом на искусство, характерная для большинства выступлений Луначарского о театре в советское время, объяснялась его заботами о научной методологии. Он нередко бывал неточен в оценке того или иного явления, его театральные прогнозы сбывались далеко не всегда, но сам механизм их возникновения содержательнее многих шумных, но недолговечных теорий того времени.

Не избежав отдельных вульгаризаторских упрощений (здесь сказывался и не преодоленный до конца позитивизм и сложности становления советской театрально-эстетической мысли), Луначарский в решении кардинальных вопросов занимал подлинно марксистскую позицию. В «бушующие страсти и яростные битвы»[[137]](#endnote-138) на театральном фронте он настойчиво вносил отрезвляющую установку на методологию. В статьях самого Луначарского характеризовались не только те или иные конкретные явления театра, но последовательно разрабатывались общеэстетические вопросы — проблема прекрасного, концепция нового человека, многообразие социалистического искусства, историзм и классовость и многое, многое другое.

Вместе с тем, именно в советское время Луначарский сформировался как профессиональный театральный критик. Главная предпосылка этого — непосредственное и непрерывное участие в живом театральном процессе, не имевшее места до Октября. Дооктябрьские рецензии Луначарского, сколь бы ни были они идейно значительны, проницательны и талантливы, во многом обусловливались случайными обстоятельствами. Он писал о том театре, с которым его сталкивала кочевая жизнь профессионального революционера. И если эстетические взгляды Луначарского еще до Октября сложились в стройную систему, этого не скажешь об его театральной позиции. Внеся существенный вклад в методологию театральной критики, Луначарский в дооктябрьский период все-таки не был театральным критиком в строгом смысле слова. Не считал он себя таковым и после Октября. «Не будучи профессиональным театральным критиком, — писал он в 1926 г., — но с величайшим {67} волнением и любовью присматриваясь к развитию театра, я всегда испытываю, как нечто глубоко болезненное и грустное, всякую неудачу, посетившую то или другое искреннее, серьезно продуманное и исполненное дело в области театра, и, конечно, с гордой радостью за наш революционный театр приветствую каждый успех — от небольшого до самого крупного»[[138]](#endnote-139). Эта самооценка была, однако, справедлива лишь отчасти.

\* \* \*

Критические отклики Луначарского на события театральной жизни характеризуются широтой жанрового диапазона и исключительным многообразием явлений, попавших в сферу его внимания. Рецензии, портреты актеров и режиссеров, обзоры сезонов, беглые зарисовки и проблемные статьи, многочисленные выступления и доклады о театральной политике, предисловия к исследованиям и мемуарам представляют современному читателю широкую картину театральной жизни страны в послеоктябрьские годы.

В ранний период советского театра (1917 – 1921) театральная критика Луначарского явственно подчинена задаче перестройки театрального дела на новых началах. Главное место здесь занимают многочисленные выступления на диспутах по кардинальным вопросам театральной политики. Собственно рецензий написано в это время немного, и их характер обусловлен просветительскими или агитационно-пропагандистскими установками. Критерий оценки пьесы или спектакля — созвучие революции и требованиям нового зрителя.

«Единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, — является “Мистерия Буфф” Маяковского». Так анонсируется предстоящий спектакль Мейерхольда. «Я от души желаю успеха этой молодой, почти мальчишеской, но такой искренней, торжествующей, безусловно демократической и революционной пьесе. Я от души желаю, чтобы в зале Музыкальной драмы и Народного дома как можно больше было нашей настоящей публики, нашей рабочей, красноармейской, крестьянской». Ибо «ее текст понятен всякому, идет прямо в сердце рабочего человека <…> он сам говорит за себя»[[139]](#endnote-140). Как видим, в небольшой рецензии четко обозначены оба важнейшие для критика компонента революционного спектакля.

Уделяя в рецензии «Первый спектакль Ленинградского Большого драматического театра» (1919) основное место разговору о пьесе Шиллера, Луначарский не скрывает своей просветительской установки. Ведь он обращается прежде всего «к пролетарским зрителям, уже столь густой толпой посещающим государственные и лучшие коммунальные театры»[[140]](#endnote-141), и {68} хочет, чтобы рабочие, идущие на этот «выдающийся спектакль» («Дон Карлос») были готовы к его восприятию.

Рецензия, имеющая характер рекомендации новому зрителю пьесы и спектакля, наиболее показательна для критика в это время. «Я смело могу звать на этот спектакль»[[141]](#endnote-142), — говорит он о постановке в Показательном театре «Меры за меру» Шекспира. «К сожалению, театр в Мамоновском переулке маленький <…>, поэтому нужно много спектаклей, чтобы их пересмотрела вся московская детвора»[[142]](#endnote-143) (речь идет о спектакле «Маугли» в Государственном детском театре, 1920) и т. д.

Не следует, однако, думать, что указанными критериями оценки, при всей их безусловной важности для раннего советского театра, ограничивалось тогда представление Луначарского о задачах театральной критики. Он хорошо понимал, что критика не в меньшей степени, чем зрителю, должна быть адресована самому театру, которому невозможно предъявить только социологический императив. Он понимал, что участие критика в идеологической перестройке театра может оказаться действенным лишь при условии общности профессионального языка. Поэтому уже в первые годы Октября Луначарский пишет программные статьи, характеризующие сосуществование различных театральных течений, их борьбу и взаимодействие. Особенно показательны в этом плане статьи-обзоры, такие как «Из московских впечатлений» (1919), «Театр и революция» (1921), «Театр и революционная Россия» (1922), «Театр РСФСР» (1922) и более поздние — «Среди сезона 1923 – 24 г.» (1924), «Какой театр нам нужен?» (1925), «Основы театральной политики советской власти» (1925), «Итоги драматического сезона 1925/26 гг.» (1926), «Достижения театра к девятой годовщине Октября» (1926) и др. Этот жанр театральной критики, понапрасну утраченный сегодня, не был особенно популярен и в 20‑е г., но по другим причинам. Театральные критики, охваченные, за редким исключением, пылом «междуусобной» борьбы, вовсе не стремились к тому, чтобы представить читателю картину сезона. Охватить процесс развития всего сценического искусства в определенный временной промежуток, кроме Луначарского, умел, пожалуй, только П. А. Марков. Для Луначарского — проблемная статья-обзор — излюбленный жанр театральной критики. Его инструментарий помогал критику определять связи разных театральных коллективов и художников с общими для всех проблемами жизни и революционной истории; обнаруживать истоки современного театрального языка в прошлом или оценивать его новизну; связывать рассматриваемые спектакли с требованиями нового зрителя; определять перспективу развития того или иного театра.

В статьях такого рода Луначарский сплетает задачи идейно-творческой перестройки сценического искусства с глубинным проникновением в собственно театральные проблемы; соотносит {69} конкретные достижения советского театра с судьбой театральных течений, сложившихся до Октября; рассматривает художественные сдвиги на театре в исторической перспективе

Так, статья «Театр РСФСР» (1922) представляет собой первую и единственную в театральной критике того времени итоговую обобщающую работу, где главные события театральной жизни России эпохи Октября соотнесены с его обновляющим воздействием. Давая сжатые характеристики крупнейших театральных деятелей и явлений, Луначарский стремится выявить тенденции развития сценического искусства в революционное время. Активная борьба за сохранение театров классического наследия, уверенность в том, что именно они сыграли в первые годы Октября решающую роль в деле приобщения нового зрителя к духовной культуре, не мешают Луначарскому видеть и отрицательно оценивать их общественную пассивность и художественное эпигонство. «Идеологически академические театры оказались чрезвычайно неподвижными, и это относится не только к бывшим императорским театрам, но и к включенному в их сеть Художественному театру»[[143]](#endnote-144). По мнению Луначарского, для этих театров важнейшей задачей остается очищение собственных традиций и наметившаяся готовность «внедрять… некоторые лучшие достижения новых театральных исканий»[[144]](#endnote-145). Сами эти искания охарактеризованы в статье сжато, но целенаправленно и содержательно. По мнению Луначарского, значительность спектаклей Мейерхольда определилась не просто искренним желанием режиссера поставить свое искусство на службу революции, но и умением почувствовать новизну содержания, найти для него новую театральную форму — «чистую, величественную, простую»[[145]](#endnote-146). Высоко оценены также опыты А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, работы К. С. Станиславского в открытой им Оперной студии, новаторские тенденции в студийном движении МХТ и исполнение «гениальным Чеховым» ролей Эрика XIV и Хлестакова; постановка «Мексиканца» во Второй Центральной студии Пролеткульта, эксперименты С. Э. Радлова в театре «Народной комедии» и ряд других явлений. Обзор заканчивается твердой уверенностью критика в том, что «мы переживаем обновляющие театр годы, что мы заложили фундамент замечательного расцвета театра»[[146]](#endnote-147).

Большинство оценок, данных критиком в этом обзоре, сохранило свою силу до сегодняшнего дня и неоднократно использовалось историками советского театра. Обладает статья и еще одной, принципиальной для программных сочинений критика, особенностью. Здесь намечаются контуры того театрального реализма, который Луначарский считал наиболее соответствующим духу революционной эпохи и потребностям нового общества. «Надо стараться не столько продвинуть ее [традицию. — *Г. Т*.] вперед, сколько для начала продвинуть ее *назад*, ко временам прекрасной театральности наших дедов»[[147]](#endnote-148). Здесь {70} впервые выделено слово, которое вскоре станет крылатым, войдя в лозунг «Назад к Островскому!»

В контексте восторженного восхищения новаторскими исканиями, характерном для статьи «Театр РСФСР», приведенный тезис кажется, на первый взгляд, неожиданным, противоречащим основным установкам критика. Как незакономерный и произвольный был расценен многими и сам знаменитый лозунг, появившийся год спустя, когда страна отмечала столетие со дня рождения А. Н. Островского и в преддверии столетнего юбилея Малого театра. Пропаганда наркомом традиций «Дома Островского» вызвала бурю негодования среди деятелей нового искусства, а его призывы «учиться у Малого театра» — ядовитые насмешки над «поправением» курса театральной политики. Несмотря на то, что Луначарский подробно объяснял содержание лозунга в ряде статей, специально комментировал спорные моменты, лозунг был воспринят, как разорвавшаяся бомба.

Не только потому, что претензии «левых» к сегодняшнему дню Малого театра были слишком велики и во многом основательны. Настойчивая пропаганда классической театральной традиции сопровождалась у Луначарского заметным охлаждением к заслугам новаторов, известной переоценкой их опыта в первые годы Октября. «Разве мы не помним, — писал он в 1923 г., — что Мейерхольд считал себя призванным покончить со всякой эмоцией и со всякой “скучной” пропагандой идейного характера с подмостков»[[148]](#endnote-149). Это искажение художественного лица Мейерхольда, вдруг превратившегося для критика из «центральной фигуры новаторского театра» опять в некотором роде в «заблудившегося искателя»[[149]](#endnote-150) — наиболее очевидная издержка выдвинутого в полемике лозунга. Менее заметна для современников была скептическая оценка Луначарским традиции Художественного театра, ибо и для многих из них МХАТ первой половины 20‑х г. был весь в прошлом.

Предпочтение Луначарским Малого театра Художественному, с его якобы «чрезмерной жизненной правдой» и утратой «некоторой доли театрального духа, которая является вместе с тем шагом дальше от народа», так же как и Камерного — ТИМу, говорит о нарушении баланса субъективного и объективного начал, сопровождавших пропаганду лозунга «Назад к Островскому!» Этим незамедлительно воспользовались противники наркома. Луначарскому было поставлено в упрек нескрываемое им пристрастие к сценическому стилю Малого театра, с его обветшалым романтизмом, так подходящим, по мнению язвительных насмешников, для постановки мелодрам Луначарского-драматурга.

Издержки, сопутствующие лозунгу «Назад к Островскому!», не могут принизить его огромного содержательного смысла, открывавшегося в ходе исторического развития советского театра, {71} чем дальше, тем больше. «Я призывал когда-то назад к Островскому. Сколько глупостей по этому поводу было написано, так это уму непостижимо! <…> Я звал не назад, а *вперед* и находил, что яркая театральность, подчас по тому времени густо общественная, насквозь правдивая, что смешная и горькая драматургия Островского есть шаг вперед по сравнению с русской драматургией, какой она стала *после Островского*…»[[150]](#endnote-151).

Театральная практика 1920‑х гг. подтвердила, что Луначарский первым назвал имя драматурга-классика, наиболее полно отвечавшего духу революционного времени. Известно, что каждая эпоха выбирает в современники «своего» классика. Для театра двадцатых годов им стал А. Н. Островский.

Глубоко проникнув в поэтику Островского, Луначарский по-новому оценил суть его «бытовизма». Быт Островского — насквозь театрален, его «драмы жизни» — не приземленные, а поэтические; его положительные герои обладают «горячим сердцем», напряженно пульсирующей лиричностью. Такой взгляд на драматургию Островского стал толчком к новаторским постановкам его пьес.

Отрицательно оценив «Лес» Мейерхольда в момент выпуска спектакля[[151]](#endnote-152), Луначарский через два года изменяет свое отношение к нему, глубже постигая не только логику развития режиссера, но и очевидную перекличку со своими творческими идеями. «“Лес”, — пишет он, — был как бы могучей пробой пера, в которой одновременно поражало и необыкновенное разнообразие палитры Мейерхольда и чрезвычайно своеобразный переход от самодовлеющего мастерства, всюду разыскивающего театральные трюки, к задачам социально типовым и, наконец, к первому абрису революционно-сатирического театра, с использованием старого материала»[[152]](#endnote-153). Еще более точной представляется оценка, данная Луначарским мейерхольдовскому «Лесу», спустя год, в связи с восторженным приятием «Ревизора» в ТИМе. Вспоминая «Лес», Луначарский писал, что Мейерхольд тогда «стоял на перепутье между тем, чтобы “дерзить” старому театру, и действительным *созданием нового реализма*»[[153]](#endnote-154).

Лозунг «Назад к Островскому!», обладая эстетической емкостью, не оцененной сначала в полной мере самим Луначарским, способствовал утверждению на театре нового реализма. Реализма укрупненных очертаний, свободного от эмпирического бытописательства и противопоставленного самоцельному трюкачеству и бескровному эстетизму. Опора на классическую традицию национальной драматургии сообщила театру 20‑х гг. яркость и свежесть народного искусства. Вожди двух главных театральных направлений — Станиславский и Мейерхольд — не просто ответили лозунгу «Горячим сердцем» и «Лесом», но и обнаружили в этих — таких непохожих спектаклях — известные {72} точки соприкосновения, весьма знаменательную общность, смело соединяя беспощадность социальной сатиры с безоглядностью лирики.

Сказанным, однако, далеко не исчерпывается содержание лозунга «Назад к Островскому!» Другая его важнейшая смысловая грань связана с необходимостью создания полноценной советской драматургии. «Омолодить Островского, — пояснял Луначарский, — вернее продолжить его новыми могучими побегами должна *драматургия*»[[154]](#endnote-155).

Счастливая близость юбилеев А. Н. Островского и Малого театра подтолкнула Луначарского к исторически объективному и остросовременному толкованию такого эстетического феномена как театр Островского. Драматургия Островского сама по себе была в свое время новаторским театром, требовала сценической реформы, обозначила новый этап русского театрального реализма. И нам, говорил Луначарский, следует поставить драматургию на подобающее ей место. Современная драма — источник новых сценических форм; драматургия — «ключ к пониманию всего значения театра»[[155]](#endnote-156).

Чтобы оценить живой смысл этого тезиса и методологическую чуткость Луначарского, следует помнить, что многие деятели театра 20‑х гг. вообще отрицали необходимость драматургии. Завершался процесс борьбы против «литературного» театра, начавшийся до революции. Оглядка на классические эпохи «театрального» театра в послеоктябрьскую пору получила подтверждение в эстетическом климате времени. Театр, связанный с литературой, стал считаться «буржуазным», театр — импровизационный, удовлетворяющийся сценарием для самостоятельной разработки — «народным». Пролеткультовцы, комфуты, позднее — трамовцы предлагали *заменить* драматургию театрализацией массовых манифестаций, производственных процессов и «живых картин» пролетарского быта.

Что касается профессионального искусства, то и в нем наблюдались сходные явления. Театр явно возобладал над драматургией. Молодая советская драма делала первые шаги, в то время как театр переживал пору бурного расцвета. Появившаяся в годы Октября формула — «пьеса как повод или предлог для самостоятельного сценического представления» — имела, по мнению комментирующего ее П. А. Маркова, положительный для начального периода советского театра смысл. И полемический — направленный против мещанского театра предреволюционных лет, взращенного на несостоятельной драматургии. И исторический — театр не мог ждать не поспевавшую за ним драму. И сущностный — театр разрушал представление о себе «как вторичном искусстве — безразличном выполнителе авторских велений»[[156]](#endnote-157). Так же понимала свои задачи и молодая наука о театре. Театроведение пыталось определить свой предмет, и им, естественно, оказывался театр — не как {73} сценическое воплощение драмы, а как самостоятельное искусство с собственными содержательными возможностями[[157]](#endnote-158).

Такое положение вещей не подтверждало, однако, самодовлеющей ценности театра. Буйство театральных форм чревато опасностью перенасыщения и кризиса. Раскрепощенная театральность, хлынувшая со сцены начала 20‑х г., была в очень значительной степени «дореволюционного» происхождения. Заканчивался этап развития русского театра, открытый новой драмой рубежа веков. Начать другой могла только молодая советская драма. Отчасти она уже сделала это. Ведь массовый агитационный театр, якобы принципиально «свободный» от драматургии, был «подсказан» «Мистерией-Буфф» Маяковского, появившейся в 1918 г., то есть раньше основных опытов массового театра. Сценарность, импровизация, монтаж аттракционов, принцип социальной маски, четкая прямолинейность агитационной установки — отличительные черты *драматургической* поэтики пьесы, заимствованные из нее агиттеатром. Но он постепенно изживал себя. Сцене требовался новый драматургический «подсказ». «Где репертуар, способный одолеть непреодолимые преграды? — спрашивал в 1921 г. лидер “Театрального Октября”. — Где трагедия, которая могла бы расставить свои подмостки и переменить обычаи, нравы и понятия целых столетий? <…> Почему забыт своеобразный ход: Гоголь — Сухово-Кобылин — Островский?»[[158]](#endnote-159)

Не случайно, конечно, и книга А. А. Гвоздева, знакомившая читателя с «чистым» театроведением профессора Макса Германа, заканчивалась статьей «Драматургическая поэзия Молодой Германии». Проблемы сегодняшнего театра, вытекавшие из состояния современной драматургии, заботили молодого ученого ничуть не меньше, чем суверенность театроведческой науки.

То, что ранний советский театр часто прибегал «к творчеству из себя, к свободному приспособлению текста к нуждам эпохи»[[159]](#endnote-160), было неизбежным, но вынужденным обстоятельством. Сценические шедевры Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда, Таирова создавались в основном на классике. Находя в ней созвучие эпохе, передавая через нее современное мироощущение, режиссеры создавали заманчивую иллюзию всемогущества театра. Но как только завершилась пора «ответного гула на революцию», стало ясно, что самодостаточный театр не в силах «глубоко понять и до конца осознать современность»[[160]](#endnote-161). «Только автор мог оформить словесно и в образах наследие пережитых лет и осветить устанавливающийся быт нашей современности»[[161]](#endnote-162).

Не следует забывать, что несмотря на исключительную проницательность П. А. Маркова, эти его отчеканенные до формул мысли относятся к 1927 г., то есть ко времени, когда содержательный смысл лозунга «Назад к Островскому!» стал очевиден, {74} подтвержден практикой советского театра. Конечно, и прежде Марков говорил и об угрозе консервации театральной формы, и об опасности подмены драматургии декларативными агитками («идеологическом формализме»)[[162]](#endnote-163). Но честь постановки проблемы все-таки принадлежит Луначарскому.

Иные приспособленцы тотчас сочли лозунг руководящим указанием и стали писать «под Островского»[[163]](#endnote-164) — как делают мебель «под орех»[[164]](#endnote-165). Но Луначарский не мог, разумеется, нести ответственности ни за угодливую ретивость изготовившихся сочинять «под классика», ни за притворную наивность уверявших, что нарком предлагает де ставить отныне только Островского, да еще именно так, как это делалось в старом добром Малом театре XIX века.

Луначарский не хуже других видел, что современный Малый театр «полысел и поблек», оброс сценической рутиной. Но, вспоминая его золотой век, он пытался понять, на чем же держался классический период русского театра времен Островского; каковы слагаемые «классичности», необходимые советскому театру для выработки собственных устоев. «Естественность, органичность, первозданность — вот те печати», которые, по мысли Луначарского, «лежат на счастливом челе классических произведений»[[165]](#endnote-166).

«Островский с известным опозданием, а поэтому в иной плоскости повторил то, что во Франции сделал Мольер, а в Италии Гольдони»[[166]](#endnote-167). Иными словами, Луначарский утверждал, что реформа Островского, аналогичная реформе французской и итальянской сцены, освободила театр от примата канонизированной театральности, повернула его лицом к жизни. Задача молодой советской драматургии представлялась Луначарскому адекватной реформе Островского. Современная драма тоже должна «показать времени его зеркало» и «забавляя, поучать»[[167]](#endnote-168). «И отсюда для меня совершенно ясно, как дважды два <…>, что театр *пролетариата* не может не быть бытовым, литературным и этическим»[[168]](#endnote-169). «Нам нужно искусство *серьезное*, нам нужно искусство, *способное усвоить наш нынешний быт*, нам нужно искусство, которое обратилось бы к нам с проповедью нынешних, только еще растущих этических ценностей»[[169]](#endnote-170).

Приведенные высказывания не дают основания полагать, что Луначарский понимал литературность как отказ от театральности. Последовательный проповедник яркого, зрелищного, сценичного театра, критик трактовал «литературность» в общеэстетическом плане — как глубокую идейную и жизненную содержательность любого вида искусства, пренебрежение которой ведет к окостенению его специфического языка. Разрыв с литературой искажает не только театр, но и самое драму. «Оторвавшись от общей линии литературного развития, — подтверждал Марков, — заколдованная чарами театральности, драматургия отстала от литературы. В то время как беллетристика {75} широко и мощно развертывала картины социальных потрясений и подходила к изображению переживаний человека, драматургия искала способов соединить черты закрепленной сценичности и социальной схемы»[[170]](#endnote-171).

Не ратовал Луначарский и за театр бытовой стилистики. Напротив, — «будничный уровень» и «театр *повседневщины* внушает нам живейший ужас»[[171]](#endnote-172). Наиболее чуткие деятели театра быстро поняли разницу между необходимостью показа на сцене современного быта и способом такого показа. «Настойчивое требование отображения быта, возникшее из глубин зрительного зала, — отвечал В. Э. Мейерхольд в 1925 году на анкету газеты “Вечерняя Москва”, — выбило руководителей наших театров из уютного болотца “чистого искусства”. Новый, рабочий зритель все настойчивей и настойчивей требует установления контакта между жизнью и искусством. Отображение быта на театре становится обязательным»[[172]](#endnote-173). «Мандат» Н. Р. Эрдмана, ответивший этой программе, ни в коей мере не был, конечно, «бытовой» пьесой. Еще менее «бытовым» был спектакль ТИМа. Но и театр, и зрители уже научились понимать, что сценическая лексика может быть и условной, и жизнеподобной, но отображение театром новой действительности «становится обязательным». «Самое лучшее… в “Мандате”, — писал Луначарский о спектакле ТИМа, — это необычайная *правдивость* некоторых фигур, чрезвычайная их типичность, несомненность того, что построены они на правильном и широком наблюдении жизни. Гулячкин, его мать, прислуга стали незабываемыми типами. Они выдержаны, в сущности говоря, в строго реалистических тонах»[[173]](#endnote-174).

«Драма наша не может быть просто бытовой, она должна быть революционной, но она должна быть реалистической»[[174]](#endnote-175). Эта формула не утратила своего смысла и по сей день.

Программа театрального реализма, связанная с лозунгом «Назад к Островскому!», в той или иной мере раскрывается во всех высказываниях Луначарского о советском театре двадцатых годов, «… я не уставал повторять, — справедливо замечает критик, — так сказать, до хрипоты, что народ удовлетворился бы только таким театром, который представил бы ему большую идею и большое чувство, в которых нет, конечно, недостатка во времена столь великой революции, в чрезвычайно ясных, простых, убедительных, глубоко реалистических формах. При этом под реализмом я вовсе не разумел тот жалкий мещанский “бытовизм”, в который стал погрязать театр до революции.

Не отрицая ни элемента фантастики, ни элемента величайшего пафоса, я разумел под этим лозунгом театрального реализма главным образом именно ясность и убедительность»[[175]](#endnote-176).

Верность основных положений этой программы подтверждалась практикой советского театра 1920‑х годов. Однако последняя, естественно, оказалась не просто шире и противоречивей {76} эстетической платформы критика, но и внесла в нее существенные коррективы. Театру 20‑х годов пришлась впору не только традиция Островского, но и Шекспира, и Гоголя. Луначарский охотно подключил их имена к своему лозунгу — широкое его толкование позволяло это делать без особых натяжек. Но трудно не заметить, например, в его превосходной рецензии на мейерхольдовский «Ревизор» некоего внутреннего спора с самим собой. Глубоко проникнув в фантасмагорическую природу спектакля, Луначарский чувствует, что дело здесь отнюдь не ограничивалось «элементом фантастики» при соблюдении «ясности и убедительности». «Взмахом волшебной палочки гениального режиссера, — пишет Луначарский, — Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с ним мира. <…> Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы, и движение ваше мертвенно»[[176]](#endnote-177).

Хотя Луначарский был вполне готов к восприятию Гоголя без хрестоматийного глянца и в ряде литературоведческих статей о писателе выразил близкое времени понимание Гоголя как трагического поэта русской действительности[[177]](#endnote-178), в спектакле Мейерхольда он столкнулся с концепцией, достаточно далекой от своих романтизированных представлений, и безоговорочно принял ее. Это свидетельствовало о художественной чуткости критика, о его способности к самопроверке творческой позиции, о готовности признать возможность своей неправоты. Не случайно, рецензия на «Ревизор» начинается с переоценки «Великодушного рогоносца», в свое время беспощадно отвергнутого Луначарским[[178]](#endnote-179), теперь признающимся, что «быть может» спектакль и имел «значение для внутреннего развития Мейерхольда и в этом отношении был необходимым моментом»[[179]](#endnote-180).

Более сложным представляется соотношение лозунга «Назад к Островскому!» с еще одной важнейшей для советского театра традицией — чеховской. Судьба драматургии А. П. Чехова на советской сцене 1920‑х гг. подтвердила мнение Луначарского, высказанное в 1923 г.: «Я думаю, что Чехов в нашем русском репертуаре сейчас вряд ли нужен»[[180]](#endnote-181). Так думал не только Луначарский, но даже К. С. Станиславский, с известной горечью заявивший, что «после всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается»[[181]](#endnote-182). «Свадьба» Е. Б. Вахтангова (1920), контрастно романтизировавшая чеховскую поэтику, да возобновления старых мхатовских спектаклей — вот и весь актив театра двадцатых годов в постановке драматургии Чехова.

То, что А. П. Чехов по существу выпадал из ряда писателей-классиков, необходимых советской действительности, не могло не тревожить Луначарского. Но в несоответствии Чехова новому времени критик видел объективную предпосылку, будто {77} бы заложенную в самом творчестве писателя. «Пожалуй, что для всякого ясно, что открещиваться от Белинского, Гоголя, Некрасова, Пушкина, — писал он в статье 1924 г., — зазорно! но зато, не для всякого ясно, как нам могут быть полезны Чайковский и Чехов. Не для всякого ясно, не следует ли даже признать художников этого типа вредными. В такого рода суждениях есть, несомненно, зерно истины»[[182]](#endnote-183). Какое же? Ответ очень четок: «Конечно, кое-что в Чехове отжило. Например, почти все, что относится к лирической печали, его плаксивая прекраснодушная интеллигенция. “Три сестры” и их сорок тысяч братьев должны, конечно, быть заколочены в гроб. Но разве к этому сводится Чехов?»[[183]](#endnote-184)

Взгляды Луначарского на драматургию А. П. Чехова мало изменились с дореволюционных времен. Ему по-прежнему остается чуждым новаторство Чехова-драматурга, концепция повседневного трагизма, определившая полифоничность драматургической структуры, стимулировавшая формирование искусства отечественной режиссуры. Он считает, что Чехов может остаться жить в духовной культуре нового общества как большой писатель-реалист («необычайная правдивость изображения»), непревзойденный мастер смеха, относящегося «в большинстве случаев к области юмора, то есть… смягчения морального негодования снисходительностью», и как виртуоз импрессионистического стиля, умеющий «необычайно кратко и метко производить необходимый эффект в сознании читателя»[[184]](#endnote-185).

Дело не только в спорности некоторых определений Луначарским чеховской манеры; характеристики, данные критиком, не затрагивают сущностных сторон творчества писателя, особенно драматургии, которая просто сбрасывается со счета. Подобный взгляд на Чехова не мог не сказаться на отношении к театру, кровно связанному с чеховской традицией.

Статьи о МХАТе занимают значительное место в театральной критике Луначарского. О К. С. Станиславском, Вл. И. Немировиче-Данченко, ведущих мастерах театра, Луначарский пишет возвышенным слогом, с неизменной почтительностью, высоко оценивая культурную и этическую миссию МХАТа. «То новое, что принес Станиславский, было необыкновенное повышение уважения, скажем больше, благоговения к искусству вообще и к театру в частности»[[185]](#endnote-186). «МХАТ Первый — это, конечно, *великий* театр, раз навсегда вошедший как крупнейшая величина в историю мирового искусства»[[186]](#endnote-187). Своеобразие Художественного театра характеризуется, по Луначарскому, тремя главными особенностями. Это — «принцип торжественности и святости искусства, принцип законченности художественной формы и принцип искренности переживания»[[187]](#endnote-188). Нельзя не заметить, что эти определения, при всей их справедливости, оставляют в тени главное — режиссерскую реформу К. С. Станиславского.

{78} «Несмотря на огромные заслуги Художественного театра, — писал Луначарский в 1924 г., — его будущее при правильном развитии, то есть если в развитие это не вплетутся какие-нибудь посторонние события, менее определенно, чем будущее Малого театра. В самом деле, импрессионистическая, скажем, чеховская сторона МХТ отражала собой упадочные настроения интеллигенции»[[188]](#endnote-189). Стилистико-социологический подход в данном случае затемняет истинную судьбу сравниваемых коллективов. «Будущее» Малого театра стало «неопределенным» задолго до 1920‑х гг., еще тогда, когда он демонстративно остался на позициях актерского театра в эпоху становления режиссуры. «Будущее» Художественного театра оказалось не за горами — два года спустя после пессимистических прогнозов критика МХАТ стал одерживать одну за другой творческие победы и не на «посторонних», а как раз на своих собственных путях. Ибо «чеховщина», столь несимпатичная Луначарскому, составляла суть творческого метода Художественного театра. Работа над новой драмой, чеховской прежде всего, определила не только творческий метод Художественного театра, принципы его режиссерской реформы, но и те особенности МХАТа, о которых восхищенно писал Луначарский.

Судьба чеховской традиции Художественного театра до середины 1920‑х гг. оставалась проблематичной. И не потому, конечно, что «чеховщина» не нравилась Луначарскому. Ее не поддерживало время. «Искусство МХАТ, — по справедливой мысли П. А. Маркова, — лежало в плоскости тончайшего раскрытия межличных отношений. Межличные же отношения были менее всего интересны в эпоху революции»[[189]](#endnote-190). Отсюда — метания МХАТа в первые послереволюционные годы, кризисность художественного мироощущения коллектива, неубедительные попытки перейти на чуждые пути глобальной романтизации — постановка «Каина», провал «Прометея».

Выход из кризиса был найден на собственных путях. «Предельный психологизм постепенно сменяется проникновением в глубочайшие духовные переживания человека»[[190]](#endnote-191). Студийное движение, развернувшееся вокруг метрополии, по-своему толкуя систему Станиславского, доказывало ее живую силу. Сам МХАТ ощущал, что время его наступает. Чем глубже проникали в жизнь новые общественные отношения, тем большее значение приобретало искусство, исследующее внутренний мир человека в системе межличностных связей. Когда Луначарский, комментируя свой лозунг, говорил — «нам нужен психологический и этический театр»[[191]](#endnote-192), — он не имел в виду МХАТ. Но кто лучше МХАТа мог показать: «что это за новые лица, что это за мужик, что такое нынешний рабочий»[[192]](#endnote-193)?

Плодотворность чеховской традиции Художественного театра впервые в советское время сказалась в спектакле «Дни Турбиных» (1926). Известно, что Луначарский отнесся к пьесе {79} М. А. Булгакова отрицательно, обвинил автора в «политическом мещанстве» и «полуапологии белогвардейщины»[[193]](#endnote-194). Известно также, что спектакль Художественного театра был оценен критиком в высшей степени положительно. «Этой постановкой он [МХАТ. — *Г. Т*.] вдвинулся в политическую борьбу»[[194]](#endnote-195). Во всех высказываниях Луначарского о «Турбиных» разнос пьесы Булгакова неизменно сопровождался комплиментами в адрес театра. «Театр, и при этом именно молодая его труппа, внес в спектакль много таланта. Спектакль сыгран первоклассно»[[195]](#endnote-196). «… Художественный театр ставил эту пьесу не как панихидку. <…> Он ставил пьесу как пьесу примирения, как пьесу приятия»[[196]](#endnote-197).

Современные комментаторы этого эпизода творческой биографии Луначарского напрасно, на наш взгляд, видят в нем пример диалектического подхода[[197]](#endnote-198). Диалектичность позиции критика на сей раз была мнимой, и те из ниспровергателей «Турбиных», которые рассматривали пьесу и спектакль слитно, были правы, несмотря на огульность своих обвинений. Наиболее внятно это выражено в филиппике В. В. Маяковского: «“Белая Гвардия” — не случайное явление. Это логическое продолжение “Тети Майи” и “Дяди Вани”. Посмотрите прославленную книгу Станиславского. Это та же “Белая Гвардия”»[[198]](#endnote-199). Здесь верна не оценка, а мысль — спектакль «Дни Турбиных» развивал чеховскую традицию Художественного театра, исходил из основополагающих принципов системы Станиславского.

«Дни Турбиных» рождались как плод совместных усилий театра и Булгакова: поэтика начинающего драматурга явственно подчинилась мощной чеховской традиции МХАТ, дав ее современное преломление. МХАТ не просто поставил пьесу Булгакова — он создал ее[[199]](#endnote-200).

Все упреки Луначарского, обращенные к пьесе, по существу есть неприятие метода Художественного театра. Убежденность критика в том, что «всякая личная порядочность» тонет «в море классовой неправды»[[200]](#endnote-201), ирония по поводу «честной последовательности» героев пьесы, живущих «в уютных чеховских квартирах», настойчивые акценты на «политичность этой пьесы» свидетельствуют о безразличии критика к действительному содержанию спектакля. Между тем, в нем впервые на советской сцене решалась не судьба классов, а судьбы людей, конкретных человеческих индивидуальностей. Требование «правильно изображенного *социального фона*» для «пристойного» выявления «*индивидуальной* порядочности»[[201]](#endnote-202) исходило из эстетики, чуждой мхатовским принципам. Настойчивое стремление К. С. Станиславского «показать революцию через душу человека», неосуществимое в эпоху глобальных катаклизмов, теперь становилось необходимым новому зрителю, принявшему спектакль с глубоким и сочувственным удовлетворением. Показ социального {80} не в виде «фона», а через внутренний мир человека в сложном контексте межличностных связей — органическая черта мхатовской поэтики.

Спор вокруг «Турбиных» стал проверкой не только эстетической позиции Луначарского, но и всей театральной критики 1920‑х гг. Оказалось, что критерии, представлявшиеся оптимальными, недостаточно гибки и диалектичны. Исторически оправданный уклон в сторону монументального реализма исключил из сферы искусства внутреннюю жизнь отдельного человека. Необходимо было восстановить нарушенное равновесие между различными театральными системами.

Нуждалось в уточнении и само понимание театральной системы. Постоянно употребляя слово «метод» — «метод МХАТ», «метод Камерного театра», «метод Мейерхольда», Луначарский, например, чаще всего говорит не о методе, а о манере, о стилистических приметах. Сущностные слагаемые режиссерских систем им в расчет не берутся.

В этом плане показательны интересные рассуждения критика о природе актерского искусства. Подготавливая предисловие к книге американского театроведа Г. Дана о советском театре, Луначарский справедливо говорит о сосуществовании на сцене 20‑х гг. разных актерских школ и о правомочности в рамках реализма любых приемов актерской техники. «Мы допускаем все формы фантастического театра, если в конце концов они ведут к раскрытию той или другой важной для нас идеи, к воспитанию тех или других важных для нас эмоций»[[202]](#endnote-203). Но само понятие «школа» выглядит в лексике Луначарского размытым («для нас годны многие школы и приемы»[[203]](#endnote-204)), определяется не структурой режиссерской системы, воспитывающей *своего* актера, а «стилем показа». «Часто сам стиль показа требует от актера не простого перевоплощения в данное действующее лицо, а выявления своего к нему отношения, т. е. например, героического изображения положительного лица или карикатурного изображения лица отрицательного»[[204]](#endnote-205).

Речь идет, как видим, не о «школах», а о некоем умозрительном типе актера, равно способного к перевоплощению, демонстративному показу и отстранению. Различие приемов актерской техники определяется не задачами школы, а стилистикой конкретного спектакля.

Другой пример. На первый взгляд может показаться парадоксальным, каким образом в критическом сознании Луначарского сближаются такие разные театры, как Малый и Камерный. Но это очевидное следствие стилистического подхода. Сторонник театра романтических контрастов, ярких приподнятых чувств, возвышенных героев, открытого актерского пафоса, очищающих страстей, «монументального трагизма» не мог не сближать явлений, содержащих в себе сходный стилистический «набор». «… Камерный театр, — писал Луначарский, — как бы {81} восходя спиралью в своем стремлении к воссозданию *театральности*, сейчас безусловно приблизился к старому, старому театру 40 – 50‑х гг…»[[205]](#endnote-206) Слабым звеном подобного подхода является не отсутствие историзма (Луначарский обычно оговаривает относительность своих сопоставлений), а подмена стилистическими дефинициями сущностных театральных категорий.

Сказанное не может быть поставлено Луначарскому в упрек. Концептуальный характер его статей, предопределенный потребностями революционной эпохи и складом творческой индивидуальности критика, всегда был шире профессионального подхода. Сознательно не придерживаясь его строгих рамок, Луначарский, естественно, допускал передержки, ставшие со временем очевидными. Но одновременно Луначарский на собственном примере расширял и углублял само представление о профессии театрального критика, выводя ее из узкоцехового клана на широкий простор общеэстетической проблематики.

На рубеже 20 – 30‑х гг., в завершающий период своей театрально-критической деятельности, Луначарский с неутомимой настойчивостью продолжал пропаганду театрального реализма при бесконечном разнообразии сценических форм. Попыткам выработать единый стиль для всего советского искусства Луначарский противопоставляет убежденность в том, что «социалистический реализм предполагает многообразие стилей, требует многообразия стилей»[[206]](#endnote-207). Отказ от поисков оптимальной типологии театра — не просто следствие верных выводов критика из наблюдения за исторически развивающимся театральным процессом. Он отчетливо осознавал возникшую опасность регламентации искусства, исходящую от РАПП. Через три года после разносов «Дней Турбиных» началась атака рапповцами политического театра Маяковского — Мейерхольда. Ниспровергая спектакли «Клоп» и «Баня», подчас те же самые люди обвиняли ТИМ в неумении показать «живого» полнокровного бюрократа, очевидно забыв, что совсем недавно требовали от МХАТа обличительной маски белогвардейца. Становилось ясно, что историческое взаимодействие разных театральных систем может быть искусственно нарушено в пользу любой из них по произволу людей, которые «для защиты своих сектантских интересов» позволяют себе брать «в руки такой огромный меч как партийная ортодоксия»[[207]](#endnote-208).

А. В. Луначарский до конца дней не переставал бороться с подобными тенденциями, стремился уберечь советский театр от нормативных канонов, видел в многообразии искусства основополагающий закон его развития, действенности и жизнестойкости.

# **{85}** Б. Н. Любимов, А. С. Тимофеева П. А. Марков

Павел Александрович Марков (1897 – 1980) окончил филологический факультет Московского университета. В числе наиболее значительных ученых, преподававших в то время, П. Марков называл выдающихся филологов А. Шахматова, Д. Ушакова, М. Сперанского, С. Шамбинаго, М. Розанова. Среди сокурсников Маркова были такие будущие крупные ученые, как лингвист Р. Якобсон и фольклорист П. Богатырев, автор классического исследования о народном театре. Связь П. Маркова с отечественной филологией отнюдь не формальна — плодотворное воздействие литературоведения очевидно в его театроведческих трудах 20‑х гг., о чем не раз упоминал Марков на занятиях со студентами театроведческого факультета ГИТИСа. Несомненен и «литературоцентризм» его интересов.

Литература больше, чем какой-либо другой вид искусства, составляла жизненный нерв его деятельности, входила в повседневность как ее неотъемлемая часть. Русской классической литературой он мерил достижения театра, крупнейших советских писателей 20‑х гг. он привел в театр.

Театр был его второй страстью, второй по порядку, но отнюдь не по значению. По значению он был его главной страстью, его любовью и жизнью. Любовь к театру Марков считал необходимым условием профессии театрального критика, которой он начал овладевать необыкновенно рано. Учась в Московском университете, он так продумывал темы курсовых работ, чтобы они были связаны с театром. В семинаре по истории зарубежной литературы он писал о Мольере и Дидро, а в семинаре по истории древнерусской литературы — о драматургии Симеона Полоцкого.

Работая в области филологии и театра, Марков выбрал «парадоксальную науку», как он называл театроведение. Видимо, здесь сказались и его эмоциональное отношение к театру, и ощущение «невиданных перемен», происходивших в первые послереволюционные годы не только в сознании, общественной жизни, в быту, но и в театре, и, наконец, приоритет театра среди других видов искусств, приходившийся как раз на те годы, когда Марков стал профессиональным критиком, избрав профессию, которую он называл и «горькой», и, вслед за Н. Эфросом, «священной».

«Для нашего поколения, — писал Марков, — Октябрьская революция имела решающее и беспрекословное значение. <…> Эти дни были величественны и прекрасны. Нас захватывали {86} огромность революционного переворота и мечты о переустройстве мира в целом»[[208]](#endnote-209). Время диктовало стиль жизни, наполненной торжеством победного натиска, бури, разрушения и пафосом творчества, созидания. И Марков в числе тех, кто был энергичным участником и непосредственным строителем театральной культуры. «Октябрьская революция… фактически… определила направление жизни»[[209]](#endnote-210).

**1918 г.**— Марков вступил в театральный отдел Наркомпроса (ТЕО), стал одним из организаторов научных секций отдела и занял должность Ученого секретаря Историко-театральной секции. Характеризуя роль ТЕО, Марков писал: «В 1918 – 1919 году ТЕО послужило местом встречи художественной интеллигенции и советской власти. Среди беспокойных и частых заседаний, напряженной и страстной работы… в этом неповторимом учреждении выковывалась теоретическая мысль и цвела жажда нового театра»[[210]](#endnote-211).

**1919 г.**— вышла первая рецензия в журнале «Вестник театра» под псевдонимом П. Александров. Последующее десятилетие — период наиболее интенсивных выступлений в печати: критик публиковался практически во всех театральных и некоторых литературных изданиях, газетах, причем именно тогда проявились такие характерные черты, как регулярность, жесткая ритмичность, оперативность работы (подчас выходило по 2 – 3 материала в неделю)[[211]](#endnote-212).

**1920 – 21 гг.**— Марков — один из организаторов и руководителей Студии театра Сатиры, где он впервые выступил в качестве режиссера и предпринял попытку создания революционного репертуара (спектакль по произведениям В. Маяковского).

**1921 г.**— закончил Университет. Дипломное сочинение «Гоголь и Мольер» явно тяготеет к театроведческому профилю.

**1922 г.**— стал членом Государственной Академии художественных наук. Выступал с лекциями, докладами по истории и теории театра.

**1923 – 24 гг.**— вел режиссерско-педагогическую работу в театре им. Евгения Вахтангова.

**1924 г.**— вышла в свет первая книга — «Новейшие театральные течения», получившая высокую оценку современников.

**1925 г.**— приглашен во МХАТ зав. литературной частью; возглавил Репертуарно-художественную коллегию театра.

Поразительная по размаху, многообразию, содержательности картина жизни Маркова первой половины 20‑х гг.! (Сам он так высказывался об этом периоде: «Насыщенность жизни была полной»).

Для биографии Маркова немаловажно то обстоятельство, что детство его прошло в Туле. Столичный снобизм он не переносил, раздражался на студентов, когда они бегали только в модные театры и пренебрегали гастролями, любил поездки и {87} глубоко переживал невозможность путешествовать в последние годы. В Туле он и начал «грезить театром».

Грезы стали реальностью с переездом в Москву, в 1909 г. Решающим стал сезон 1909 – 1910 гг. Впоследствии Марков утверждал, что это был чрезвычайно важный сезон не только для него, но и исторически это был один из самых принципиальных сезонов, поэтому именно в эти годы он был потрясен и заворожен искусством Московского Художественного театра: «В отличие от спектаклей других театров, порою прекрасных, постановки Художественного театра поражали и подчиняли именно полнотой бытия, каким-то неслыханным единством. Мы сидели да спектаклях МХТ побежденные, притихшие, потрясенные. Ерунда, что во МХТ *не позволяли* аплодировать. Это целостное восприятие театра не могло сравниться с теми впечатлениями, которые оставляли другие театры, как бы великолепны ни были там актеры»[[212]](#endnote-213). Он был пленен соединением верных бытовых деталей и лирики в постановке чеховских пьес, потрясен Качаловым в роли Анатэмы и «Братьями Карамазовыми»: «Я мало испытал в дальнейшем таких бездонных откровений, как в эти два утра в Художественном театре, когда вернулся домой испепеленным и вдохновенным»[[213]](#endnote-214).

Вместе со своими сверстниками он почувствовал «аромат интимности» в спектаклях Первой Студии, «то настоящее, ради чего стоило жить в театре»: осознанную необходимость «замысла» в жизни и в искусстве Марков пронес через всю жизнь вместе с вежливым равнодушием к «просто профессиональному искусству».

Для понимания сущности Маркова как театрального критика чрезвычайно важны его высказывания о Н. Эфросе, его учителе и одном из самых ценимых и любимых Марковым критиков: «Николай Ефимович, как никто, обладал непосредственным, живым чувством театра, эмоциональным ощущением спектакля», «Эфрос любил конкретный и ясный театр», «он возвращал теоретическую мысль на твердую почву и, не преграждая дорог свободе теоретических изысканий, вводил их в научные рамки», «он владел опытом театрального историка и знаниями театрального практика», «он воспринимал театр как радость»[[214]](#endnote-215). Последнее свойство было марковской заповедью. Он настаивал на том, что подлинному театру (и театральному критику) должно быть свойственно мажорное мироощущение.

В духовной биографии критика существенна роль не только его университетских преподавателей, но и ученых, писателей, поэтов, театроведов, с которыми он сотрудничал в ТЕО и ГАХН; это Андрей Белый, Л. Гуревич, С. Игнатов, Т. Щепкина-Куперник, А. Бахрушин и другие. Особо следует сказать о контактах Маркова с А. Луначарским, о близости их идейно-эстетических принципов, о пафосе, пронизывающем деятельность обоих — пафосе строительства нового театра.

{88} Универсальность Маркова — критика, его открытость разным видам искусства (драматический театр, опера, балет, оперетта), оперативность рецензирования в сочетании с владением редким жанром обзора театрального сезона, «интуиция и опыт историка» позволили ему проникать в тайны того явления, что было названо им «правда театра». Отсюда и «дальнобойность марковского прицела», его умение конкретный факт театральной жизни «вывести на перекресток социальных процессов и внутренних закономерностей развития театра, требований зрителя и устремлений художника, на перекресток прошлого и будущего»[[215]](#endnote-216).

Самые разнообразные, порой эстетически противоположные, «враждующие» театральные явления были им пристально рассмотрены и объективно оценены. Маркову дано было видеть и понимать существо несхожих дарований. Менее всего его увлекало бесплодное выявление преимуществ одного перед другим; его интересовала художественная природа спектакля, разгадка «механизма» творчества в сопоставлении с эпохой, временем, движением театрального процесса. Мхатовец по театральной вере, он, как известно, был лишен «предрассудка любимой мысли» и «судил» В. Мейерхольда или А. Таирова по «законам, ими самими над собой поставленными». Истоки марковской безошибочной объективности в широте мышления, принципиальности позиций, таланте вести диалог, слышать чужой голос, «изнутри» понять каждого художника и соотнести его поиски с высокой правдой театрального искусства.

Характерно: Марков, «первый тенор» московских театральных диспутов 20‑х гг., не принадлежал ни к одной группировке, был полностью свободен от цеховой узости и программной тенденциозности конфликтующих «критических фронтов» и последовательно проводил свою независимую линию. Он ясно видел сиюминутность многих дискутировавшихся проблем, историческую ограниченность предлагаемых решений; словно преодолевая время, он следил из нашего сегодня — тогда еще «исторического далека», точно предсказывая и прогнозируя. А спустя полвека его рецензии, написанные по горячим следам событий, по точности и максимальной объективности, обрели статус исторического документа. Лишь в отдельных его статьях можно уловить отголоски жарких и необузданных споров той поры, в большинстве же его работы избавлены от крайностей полемического запала, отстранены от разноголосицы мнений. Рецензия никогда не служит ему поводом для ответа оппонентам: с предельной зоркостью рассмотреть новую постановку, раскрыть особенности ее сценического мира — вот предмет и цель Маркова.

Система его воззрений и принципов критического анализа сложилась на редкость рано. К середине 20‑х гг. он уже зрелый исследователь и критик, во многом определяющий погоду театрального {89} дня. А. Луначарский прозорливо выделит голос молодого критика в разноречивом хоре театроведов: «Более других удовлетворяет меня Марков, в котором чувствуется серьезная научно-театральная подготовка и известная серьезность, вдумчивость»[[216]](#endnote-217).

Творчество Маркова отличается строгой последовательностью и органичной цельностью. Его театральные идеи, равно как и основы критического метода, принципиально оставались неизменными, хотя и углублялись, расширялись, обогащались материалом подвижной театральной реальности. На протяжении всей жизни он оставался верен себе, своим нравственным и эстетическим убеждениям. Искусство театра интересует его не само по себе, но в качестве явления, отражающего и преображающего черты времени — мироощущение, нравы, быт, «духовные и общественные основы, оправдывающие творчество на театре»[[217]](#endnote-218). Его представления об искусстве, обогащающем «духовный опыт людей», о театре «действенном», «активном», «проникающем в самую сердцевину души человека» — представления коренные, развивающие передовую театрально-эстетическую мысль XIX – XX вв. Маркова «властно влечет искусство как познание жизни и искусство как могучее средство преображения человека»[[218]](#endnote-219).

Долговременность его театральных идей и научных положений тесно связана с исключительной жизнеспособностью его метода, устойчивой универсальной системой критериев, оценок, требований. Секрет их прочности и длительного действия прежде всего в глубоком историзме, диалектической структуре мышления Маркова.

Критику важно обнаружить истоки любого театрального явления, проследить его движение во времени, установить его соразмерность событиям настоящего. У Маркова чуткий слух на «веяние эпохи», он пристально изучал исторические, художественные, теоретические предпосылки возникновения того или иного факта, рассматривал его в широком историко-культурном и театральном контексте.

Один из кардинальных в критике Маркова — принцип *содержательного анализа*, призванный выявить «внутреннюю установку автора», «сверхзадачу», — то, ради чего создавались пьеса, роль или спектакль.

Тонко чувствовавший специфику театрального искусства, его технологию, особенности формы (в этом смысле Марков был сыном своего времени, с его обостренным интересом к форме и практическим, и теоретическим), Марков никогда не ограничивался регистрацией формальных приемов, но за использованием тех или иных приемов всегда прозревал глубокий смысл или констатировал его отсутствие, занимаясь не только вопросами формы, «но в гораздо большей степени вопросами обозначаемой данными формальными качествами сущности и {90} идеологии — того, что подлежит оформлению на театре» (III, 146).

Обращаясь к сценическому произведению, Марков адресовал ему «три вопроса» — «что? как? зачем?». Глубина и творческая выстраданность авторского ответа позволяли критику безошибочно распознать истинный масштаб явления.

Таким образом, сохраняя верность единству социального и эстетического в подходе к искусству, Марков уже в ранних работах выделил и обосновал взаимосвязь доминантных категорий критического анализа: это мировосприятие художника, обусловленное конкретным временем, идейная концепция и эстетические законы творчества. Принципиальна его мысль о мироощущении как формообразующей категории: «Вопрос формы есть вопрос мироощущения и миросозерцания. Разность художественных стилей определяется различием внутреннего ощущения художника» (III, 399).

Особенности критического метода Маркова предметно проявились в статьях 1920‑х гг.

## 2.

Дневник критика 1920 – 1929 гг. воссоздает масштабное, развернутое полотно театральной действительности. Объемный третий том сочинений «О театре», вместивший рецензии и статьи этого периода, можно назвать своеобразной энциклопедией московской театральной жизни: нашумевшие премьеры и рядовые спектакли, работы именитых мастеров и начинающих студийцев, заметные гастроли, смелые сценические опыты и дерзкие эксперименты, от Б. Фердинандова, Н. Фореггера и В. Масса до В. Мейерхольда и К. Станиславского, от полузабытых ныне, всецело принадлежащих своему веку, до «перешагнувших» его. Словом, как вершинные достижения, так и будни театра, проницательно замечены, глубоко осмыслены, взыскательно оценены. У Маркова особый дар театрального исследователя и писателя. Из‑под его острого и яркого пера зримо предстает многоликая, многоголосая реальность 20‑х гг. — эпоха противоречивых поисков, величайших открытий и художественных прозрений.

Марков создает картину монументальную и многокрасочную, он отчетливо прорисовывает отдельные части целого, резко высвечивает дальние планы, а на авансцену выдвигает ключевые события; из разрозненных фактов он выстраивает логику театрального процесса, постигает его закономерности.

Последовательная и стройная концепция развития театра 20‑х гг. вырастала из детального знания театральной культуры в ее большом диапазоне, конкретных проявлениях, живых перспективах. Отвлеченные и придуманные теории критик решительно {91} отвергал: его значительные обобщения — результат длительных и проницательных наблюдений. Изучение его теоретических положений невозможно вне историко-театрального контекста. Материал подвижной, меняющейся сценической жизни лег в основу марковской концепции. В центре ее — идея рождения и становления «театра современности», «театра эпохи», за осуществление которой энергично и вдохновенно взялись теоретики и практики. Эта нелегкая задача требовала серьезных усилий и продолжительного времени. В 1924 г. Марков жестко констатировал: «И все же театра современности наша переходная эпоха еще не создала. Мы имеем только современные театры…; театра эпохи, который в полной мере раскрыл бы существо и смысл прошедшей революции и нашего будущего, пока нет» (III, 177). Этот сложный процесс, как можно проследить по статьям критика, содержал несколько этапных поворотов.

Переходный период пришелся на послереволюционное пятилетие. «Революция взнуздала театр. Она вздернула его на дыбы» (III, 233). Патетическая эпоха «разрушения и охраны традиционного искусства» (III, 144) превратила театры в «вооруженные лагеря», ведущие яростные и сокрушительные атаки за свое понимание революционного творчества. Марков ясно видел историческую обусловленность ожесточенной борьбы: так искусство «соприкасалось с жизнью», театр вдыхал «разорванный ветром воздух». Критик остро ощущал ситуацию этих грозных лет: «Схематическое разделение на “правый” и “левый” фронты соответствовало той страстной и обожженной жизни, которая была не только внутри театра, но которая диктовалась всей окружающей обстановкой»[[219]](#endnote-220). В пылу страстей и непримиримых столкновений Марков проницательно угадал грядущее единение «противников». Он настоятельно и убежденно писал о необходимости взаимодействия, консолидации сил на общем фронте советского искусства. Эта одна из главных конструктивных идей критика сквозным лейтмотивом прошла через его обзоры до середины 20‑х гг.

Несмотря на противоборство, театры были охвачены одним стремлением — найти «созвучие революции». Эта формула «по существу… явилась первым требованием современности к театру» (III, 432).

Академические театры — «всем существом, всем сознанием — слушали революцию» (А. Блок), опираясь по преимуществу на монументальную классическую драматургию. Открытая и ликующая революционность «левых» выражалась в бунтарском мироощущении, мятежном, безоглядном натиске на старую сценическую эстетику. (А. Луначарский назвал этот период «театрально-революционным футуризмом»). «Самодовлеющая революционность» формального искусства определила своеобразие театрального стиля начала 20‑х гг. В таких статьях Маркова, {92} как, например, «Театральные постановки Москвы 1923 – 1924 годов», «Судьба формального театра», «Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годах», наглядно показана и объяснена резко обнажившаяся тогда взаимосвязь мировосприятия и метода, манеры художника. Революционность миросозерцания соизмерялась революционностью формальных исканий. Многие деятели театра испытывали «эстетический восторг», ощущали «космический масштаб» событий. Но на постижение их социального, философского смысла требовалось время. Формула «созвучия» говорила о «родственности мироощущения», об эмоциональной насыщенности, адекватной времени, но отнюдь не о тематической близости, «не об идеологическом раскрытии эпохи» (III, 432).

Постепенно период дерзких испытаний сценических новшеств и небывалого мастерства [конструктивизм, кубизм, урбанизм — «инженеризм машинных конструкций; обнаженный материал железа и дерева; машины, колеса и лестницы; прозодежда и незагримированные лица среди вертящихся колес и мельниц» (III, 77)] завершался.

Марков обоснованно выделял рубежный спектакль 1922 г. — «Принцессу Турандот» Евг. Вахтангова. Рассматривая его в контексте постановок последних лет (еще раз подчеркнем этот важнейший принцип марковского метода), критик анализировал ситуацию «конца» и «начала»: «Турандот» — это блестящий итог, синтез достижений «левого» театра и вместе с тем открытие новых путей в сценическом искусстве, «это было расчетом с формализмом театра; это не было его отрицанием, но признанием его роли на театре. <…> роль же… была служебной, тем эстетическим покровом, за которым скрываются внеэстетические ценности спектакля и театра» (III, 80).

По концепции критика, к середине 20‑х гг. формула «созвучия» окончательно исчерпана. На смену ей пришла неоспоримая и закономерная программа — «ставка на современность», художественное оформление идеологии, создание стиля современности. Ее утверждение проходило на фоне обозначившегося сдвига, а затем и ликвидации «фронтов». Театры перешли к плодотворному взаимовлиянию, к осмыслению и переработке накопленного опыта, к терпеливой самопроверке.

Перед бывшими «левыми» стояла задача отбора и закрепления приемов на «густом материале» жизни. Бывшие «правые» внимательно всматривались в новаторские завоевания, их учитывали, но «не отступались от лица» собственного. Марков определял академизм как «вольное творчество на основе традиций» (III, 147) и призывал Малый, Художественный и Камерный театры к «очищению традиций» — т. е. к «раскрытию линий прошлого в современных формах» (III, 147).

Критик полагал, что первоочередная задача для Малого театра — избавиться от «искривленного традиционализма», опираясь {93} на развитие традиций русской драматургии и «замечательные актерские силы»; что «Художественному театру необходимо преодолеть узкий психологизм, а Камерному — эстетизм, продолжая движение в верном направлении — от “театрального театра” к театру “духовной культуры”».

Театры упорно и настойчиво стремились к «художественному рассечению жизни». Но не приходилось рассчитывать на быстрые и беспрепятственные победы. «Легко, отмахнувшись от всей сложности нашей театральной современности, вынести театру с тоскливой безнадежностью обвинительный приговор» (III, 279). Но Марков не спешил с выводами. Он с беспокойством предупреждал о реальных опасностях, вызванных мировоззренческой незрелостью и неустойчивостью позиций некоторых художников. Речь шла об «идеологическом формализме», и «эстетическом приспособленчестве» — пагубных явлениях, встретивших в лице Маркова самого непримиримого противника. Он резко осуждал «идеологическую безответственность», сказавшуюся в рациональном, схоластическом подходе к современности. Примитивное понимание социального заказа, жонглирование отвлеченными декларациями, пустая фразеология обнаружили «вред поспешного усвоения идеологии» (III, 280). Несостоятельная «эстетизация», «забвение законов театрального мастерства» (III, 293) отозвалась склонностью к формам мещанского театра, «дурной бульварщине», к соединению лозунгов эпохи с приемами упадочной драматургии. Марков высказывался категорично и резко: «Режиссура еще не освободилась от власти упрощенно и схематических понятой “идеологии” как своеобразного сценического приема. Она порой предпочитает не раскрытие идеи спектакля, а механическое соединение идеологических положений с штампованными театральными приемами»[[220]](#endnote-221).

Поворотным спектаклем, имевшим «историческое значение» и закрепившим тенденцию к преодолению этих течений, стал «Мандат». Марков так и назвал одну из центральных статей этого времени — «Третий фронт. После “Мандата”». Зоркий взгляд историка подметил, что спектакль Н. Эрдмана — В. Мейерхольда возник не случайно, не на пустом месте, а наиболее полно и законченно выразил общий курс. «Мало было принять идеологическую заданность внешне, мало было признать необходимость современной тематики, нужно было ее художественно переработать…» (III, 400). Существо победы драматурга и режиссера как раз и заключалось в художественном оформлении современности, в овладении методом «нового и сгущенного реализма» (III, 291).

Неустанное тяготение к «сгущенному реализму» как стилю эпохи, к смелому «обнажению жизни», ее социальных корней характеризовало театральные искания второй половины 20‑х гг. Причем театры, по наблюдениям критика, не покидая {94} органических основ творчества, прокладывали свою дорогу в искусстве. Так, МХАТ — «психологический театр», повествовал о времени и бытии «через раскрытие внутреннего образа человека» (III, 400); А. Таиров строил театр «насыщенного реализма»; Малый, возродив былые традиции, играл в «условно-реалистической манере»; вахтанговцы стремились к «самостоятельному выходу», «блуждая между сценическим эксцентризмом и психологизмом» (III, 451); Вс. Мейерхольд утверждал новые приемы агитации для «обобщенного и символического выражения современности» (III, 400).

В обобщающей статье 1927 г. «Стабилизация театральных стилей» прозвучало программное положение Маркова о многоголосии сценических форм как проявлении многогранной действительности. Эта важная идея вновь свидетельствовала о широте театроведения и диалектичности мышления Маркова: «Каждый художник познает жизнь своими путями; современность настолько богата и разнообразна, что чем больше ищет художник путей для ее познания, тем это общественно значительнее и ценнее» (III, 400).

Развитие театра в концепции Маркова предстает как исторически обусловленный, непрерывный динамический процесс, движимый усилиями и талантом его участников. Искусство драматурга — режиссера — актера интересовало и волновало Маркова-критика в равной степени. Он обладал даром целостного, нерасчлененного видения театра в единстве его составляющих. Порой в его статьях приоритет получала та или иная тема — так диктовала «воля эпохи». Среди самых насущных, спорных, тревожных — была проблема репертуара.

«Вопрос новой драматургии стал решающим вопросом театра»[[221]](#endnote-222).

## 3.

Каков статус драматургии в новом театре? Каковы пути ее развития? Литература и сцена — эта острая и злободневная тема находилась в центре театральных дискуссий, широко и бурно обсуждалась.

В противовес тем, кто «отлучил» драму от театра и провозгласил его «полную самостоятельность», Марков последовательно утверждал ведущую роль литературы. Позиция критика отчетлива и непреложна: именно драматургия определяет судьбу театра. «Может быть, наибольшим препятствием на путях рождения революционного театра являлось отсутствие революционной драматургии» (I, 297).

В первые послеоктябрьские годы многие режиссеры относились к пьесе как поводу или предлогу для сценического представления. Гибко оценивая ситуацию, Марков объясняет такое {95} пренебрежение к литературе отсутствием нового репертуара. «Надо взметнуть, а нечем», — сокрушался Евг. Вахтангов[[222]](#endnote-223). Но, привыкнув к своим вспомогательным обязанностям, драма не искала собственных путей, а «заколдованная чарами театральности», находилась в подчинении у сцены.

Марков с беспокойством отмечал затянувшееся отставание драматургии и даже ее кризис (см. «Театральные постановки Москвы 1923 – 1924 гг.»; «Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годах»). Причины критик видел не только в теории «пьесы — сценария», но и в неумении авторов «охватить целиком сложный процесс рождения новой жизни, овладеть новым и потрясающим материалом» (III, 455), а также в оторванности от общего литературного движения. Таким образом, драма отставала по всем «фронтам» — от жизни, от театра, от литературы.

Цеховая замкнутость драматургов отрицательно сказывалась на их творчестве. Марков настоятельно ориентировал начинающих авторов на значительные произведения прозы. Драматургия — полноправная часть литературы. Она подчиняется законам словесного искусства, общим требованиям идейно-философской насыщенности, глубины социального анализа, эстетической целостности. «Драматургия обязана войти в общую линию литературного развития, в общую художественную жизнь страны, отказавшись от напрасной и ненужной отъединенности» (III, 457).

Маркова тревожило, что появляющиеся пьесы слишком слабо откликаются на конфликтную, напряженную, яркую событиями реальность. «Оскорбительно для искусства быть сладким утешителем и лакировщиком действительности»[[223]](#endnote-224), — горячо утверждал он; без «резкого и прямого взгляда на жизнь», без проницательного ее постижения, театры не могут двигаться вперед. Дело драматурга — открывать неизвестные тематические пласты, непривычные типы людей, обогащать сцену и зрителей своеобразным представлением о мире и человеке. Критик приветствовал и поддерживал лучшие литературно-сценические опыты. Так, смело поведал о заговоре «бунтующих чувств и умирающих веков против нового века» (III, 581) Ю. Олеша, так, пронзительно ощущал нерв современности М. Булгаков, так, волнующе прозвучала тема о роли интеллигенции в строительстве страны у А. Афиногенова.

Подлинный писатель — всегда истолкователь жизни. Неудачные пьесы Марков часто объяснял невнятной, неопределенной авторской позицией, ибо «автор без миросозерцания — это пустышка, это то, что пройдя перед глазами зрителя, очень скоро будет забыто»[[224]](#endnote-225). Драматург, лишенный четкой внутренней установки, неминуемо придет к отвлеченности, унылому схематизму, рационализму. Марков категорически отвергал обобщения, не выросшие из конкретного материала, считая, {96} что «самая мудрая абстракция не ведет к постижению глубоких духовных проблем» (III, 174), составляющих объект литературы. Он полагал, что выбор темы должен быть обусловлен внутренней потребностью автора, отвечать его особому видению мира. В противном случае, при всей злободневности звучания, произведение оказывается несостоятельным: «Но как напрасны и безнадежны все попытки идеологических построений на театре вне вопроса о внутренней и творческой установке художника! Как неизбежно обнаружилась бы их лживость, если художнику нечего сказать! Нет ничего легче, как объявить себя сторонником и защитником коммунистического строя. Но если идеология не вырастает из глубоко оформленного внутреннего опыта, она пустой звук, блестящая форма, у которой нет органической основы» (III, 239).

Эта принципиальная мысль в те годы звучала особенно остро: новая драматургия еще только зарождалась, делала первые, неуверенные шаги. Наибольшую сложность для авторов представлял процесс создания образа. Его «действенное построение», «динамическое развертывание» — являлось, по мнению критика, безошибочным признаком сценичности пьесы.

Анализируя репертуар 20 – 30 гг., Марков разбирал разные типы построения образа. Первоначально доминировал способ «непосредственного агитационного воздействия», представленный в драматургии В. Маяковского и А. Безыменского. Он основывался на выявлении «классовых пружин» образа, «столкновении идей в форме образов», социальной обнаженности и «прямом разоблачении» (IV, 9). Указывая на историческую обусловленность и определенную результативность для своего времени подобных пьес, Марков пристально вглядывался в произведения Л. Леонова, М. Булгакова, В. Иванова, — писатели, пришедшие в драматургию из беллетристики, стремились преодолеть отставание сценической литературы в области психологии характера. «Театр встал перед задачей психологизма на сцене», — отмечал критик. Авторы же «часто занимаются алгебраическими упражнениями более, чем живым раскрытием конкретной судьбы людей» (III, 348). Способность исследовать мир человеческой души — едва ли не главная характеристика драматургического таланта. «Непонимание внутренней жизни человека» означало для Маркова отрицание права на «драматургию».

Статьи критика дают представление о том, как в процессе длительной и упорной работы овладевали авторы мастерством психологического анализа. Становление и развитие советской драматургии Марков рассматривал как постепенное формирование такого драматического метода, который позволил бы глубоко выразить современность, «пережитые страной потрясения» (III, 457). Критик обнаруживал многоступенчатость этого {97} процесса, рельефно обозначал каждый период, осмыслял его историческую и художественную логику.

Первая «ступень» — годы «безрепертуарья» вынудили театры к использованию апробированного материала: перелицовывались известные пьесы, сочинялись тексты, соответствующие по приемам конкретному театральному коллективу. Авторы этих однодневок не интересовались психологией образа, не владели социально-философским анализом: «Отпечаток “формализма” лежал на первых опытах нашей драматургии с характерной кинофикацией образов и разбросанной многопланностью сценического построения. Изобретательность положений сопровождалась пренебрежением к слову и образу. Утвердительная или отрицательная схема, неразработанные определенно и подробно характеры приближали пьесу к сценарию. Драматурги приняли за непреложный закон если не случайные, то временные приемы сцены» (III, 455). От беспредметного пафоса необходимо было перейти к художественной переработке современной тематики, к «овладению бытом сегодняшнего дня» (III, 333).

Следующий этап, названный критиком «первоначальным накоплением материала» или «первоначальным жанризмом», приходился на середину 20‑х гг. Это был период своеобразной эмпирической работы. Писателей увлекла неведомая стихия быта. Однако стремление к правдивой фиксации наблюдений редко сопровождалось отбором и обобщением. «Фотографическое бытоизображение», созерцательное отношение к предмету — так характеризует Марков авторскую манеру. В подобных пьесах преобладали образы — социальные маски. Среди жанров лидировала хроника. Целевая установка на открытую агитационность, откровенную политическую тенденциозность освобождала от исследования психологии героя. Наиболее репертуарным и характерным автором этого времени был В. Билль-Белоцерковский, утвердивший на театре линию «сценических мемуаров». Критик ценил его пьесы за «волнующую тему», точность наблюдений, но отмечал, что автор не в силах преодолеть «власть эпизода», отделить «главное от деталей». Анализируя этот этап движения драматургии, Марков отмечал его преимущества и вместе с тем указывал на его ограниченность. «Фотографический бытовизм» мало удовлетворял зрителей.

Постепенно совершался переход к серьезному осмыслению и творческому преображению материала. Последовательно углублялось авторское видение, росло и крепло мастерство. Писатели насыщали «энергией жизни» привычные театральные схемы, чтобы затем от них окончательно отказаться; в отвлеченном образе пытались «раскрыть действенное и психологическое зерно» (III, 176), от маски-плаката стремились к образу-характеру; их привлекали новые социальные типы, волновал {98} «пафос личности». По наблюдениям критика, многих драматургов интересовал в этот период не столько коллективный образ массы, целеустремленной в своем созидательном порыве, сколько герой, переживающий мучительную раздвоенность мыслей и чувств, напряженно осознающий правду своего времени. Авторы постигали самое сокровенное в человеке, заглядывали в «тайное тайных» его души.

При всем единстве устремлений: создать репертуар, выражающий современное мироощущение, — литераторы осваивали различные жанры. Марков выделял многожанровость как существенную черту этого периода эволюции, исследовал разные направления, внятно обозначившиеся в драматургии.

«“Мандат” Н. Эрдмана указал пути, по которым пойдет сатирическая комедия» (III, 288). Марков поддерживал ориентацию драматурга на традиции Н. Гоголя и А. Сухово-Кобылина, их развитие, «“дар обобщения”, умение соединить гротесковую заостренность с психологическим оправданием жизненных несоответствий, за гиперболичными образами раскрыть конкретные человеческие качества, проникнуть к основам жизни этих людей, их зерну» (III, 288).

С середины 20‑х гг. в репертуаре все настойчивее утверждалась публицистическая драма, начало которой, по мнению критика, положила пьеса Б. Ромашова «Воздушный пирог». Марков отмечал его смелость в постановке проблемы и остроту тематики. Линию сценической публицистики продолжили А. Луначарский, В. Киршон, А. Файко, А. Афиногенов и другие. Художественные поиски приводили авторов и к жанру комедии, и к жанру драмы (с элементами мелодрамы), свидетельствуя тем самым о своеобразии путей публицистической пьесы. В 1928 г. Марков отмечал: «Публицистическая драма занимает большое место в текущей драматургии, приобретая особенные и непривычные формы» (III, 513).

Среди произведений этого направления критик выделял пьесу В. Киршона «Рельсы гудят». Не умалчивая о ее недостатках (в области психологической разработки образов), Марков видел существенный положительный момент в том, что пафос пьесы не сводился к отдельным лозунгам, звучал не отвлеченно, а рождался из жизненных реалий, которые обретали в пьесе художественную достоверность. «Может быть, в направлении, угаданном Киршоном, и лежат пути публицистической драмы» (III, 517).

Не менее перспективные пути, как считал критик, открывали Л. Леонов, В. Иванов, Ю. Олеша, работавшие в жанре психологической, «философской драмы», «символической трагедии».

Необходимо еще раз подчеркнуть, что Марков не отдавал предпочтения какой-либо писательской манере, а дискуссии о преимуществе того или иного метода считал бесперспективными. {99} «Спор “какой метод лучше” — бессмыслен. Метод художественного мышления есть индивидуальная особенность художника» (IV, 9).

Рассматривая драму в ряду литературного творчества, критик вместе с тем исходил из двойственности ее эстетической природы, из неотъемлемой принадлежности ее искусству сцены.

Драматург для Маркова прежде всего — человек театра, заботящийся не только об осуществлении собственных замыслов, но и о творческом движении конкретного театрального коллектива. Критик резко осуждал позицию равнодушного превосходства «авторов-гастролеров», рассматривающих сцену как «площадку для самообнаружения», как передатчика текста. Точно так же не принимал он и пьесы, написанные по известным сценическим канонам, с использованием «мнимых схем», «выдуманный трафарет ситуации», штампы определенного театра. Подобные произведения являются тормозом в его жизни, обрекают исполнителей на бесплодные самоповторы. В результате творческий процесс формализуется на литературной стадии, а затем и на сценических подмостках.

Подлинный драматург, становясь «автором театра» (а именно таким, например, был М. Булгаков, который специально продумывал роли для мхатовцев), не может оставаться равнодушным к задачам актерского мастерства, он заботится о максимальном выявлении актерского дарования. Марков неоднократно упоминал также о явной зависимости уровня исполнительской техники от уровня литературы. Ложные или поверхностно сконструированные образы (не образы, а «лица», по выражению критика) неинтересны, а порой и губительны для актера, так как препятствуют рождению сценического характера и развитию внутренней техники. Говоря о влиянии драматургии на актерское творчество, Марков имел в виду не только проблемы профессионального совершенствования. В гораздо большей степени его волновала результативность воздействия литературы на личность артиста, его мировосприятие. Особенно остро встал этот вопрос в то время, когда театры вслушивались в «музыку революции», переживали болезненные процессы внутренней перестройки, стремились понять «развороченный бурей быт». В этот сложный период драматургия должна была помочь актерам «выработать твердое, ясное миропонимание»[[225]](#endnote-226).

Марков видел прямую взаимосвязь между литературой и театральным процессом. Драматургия предопределяла возникновение новых театральных направлений, «двигала театры к новому осмыслению действительности»[[226]](#endnote-227), выводила из творческих тупиков, приносила значительные общественные и эстетические идеи. «Вообще характерно, что театр ждет толчка от {100} современной драматургии не только в плане тематическом, но и в плане художественном. Печальная стабилизация театра может быть разрушена только в том случае, когда драматург поставит театру неожиданные и новые задания, как их в начале века ставил Чехов, впоследствии Блок. Мечта драматургов о новом театре толкает на поиски новых средств современной сценической выразительности» (III, 588).

Четко выявляя диалектику отношений литературы и сцены, Марков делал вывод: они должны основываться на взаимном раскрытии и обогащении. Однако результативность их союза зависит не только от драматурга, наделенного «чувством театра», театральным мышлением и знанием сценических законов, но в не меньшей степени и от истолкователей его творчества — прежде всего от режиссера.

## 4.

Режиссер был главным героем статей Маркова начала 20‑х гг., что соответствовало его реальному положению в театре. «Годы существенных испытаний» застали актера и драматурга врасплох. Время востребовало мощных голосов, крупных чувств, монументальных форм. «Вспомним роковую неподготовленность театра к приходу революции — его репертуарную бедность и актерскую беспомощность» (III, 233). Именно режиссеры (Марков имел в виду режиссеров «левого театра»), «испытывая художественную зараженность событиями, столь характерную для принявших революцию интеллигентов той эпохи» (III, 429), создавали спектакли, наполненные патетикой, драматизмом, героической силой. Режиссер был вождем, проповедником, властителем умов и сердец, не только «учителем сцены», но и «учителем жизни». Он как бы занял место драматурга, и, подчинив себе актера, передал ему собственное мироощущение, первый духовный и эстетический опыт художника новой эпохи. «Он указывал пути актеру. Он — по самой природе своего искусства — был предопределен на творчество больших масштабов» (III, 236). Спектакли Мейерхольда были пронизаны «пафосом революции», Вахтангова — трагической раздвоенностью «между двух миров», Таирова — «напряженной праздничностью». Режиссер выражал сценический стиль эпохи.

Остро, свежо и непредубежденно воспринимал критик каждую новую постановку МХАТ и Мейерхольда, Вахтангова и Таирова, Сахновского и многих других. Марков внимательно изучал «этику» и «поэтику» режиссера в связи с его миропониманием, отношением к действительности, а это характеризует существенную сторону работы критика. Так, обоснованно выявлялась последовательность разноречивых поисков Таирова, {101} утверждавшего «собственное понимание театра», и прослеживалась логика эволюции вождя театрального Октября, «спешащего к жизни» к искусству «социальной поэзии».

Принцип подхода Маркова точно сформулирован им в статье «Вахтанговская студия»: «Пройти вместе с ним [т. е. с режиссером, в данном случае — с Вахтанговым. — *Б. Л., А. Т*.] через изменения его художественных методов, означало пройти через изменения его жизненного мироощущения» (III, 363). Ранее эта мысль высказана в исторической работе Маркова «Первая Студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)» (I, 347 – 417).

Проблематика сценических размышлений режиссера определяла, по убеждению критика, и тип его театра. Вахтангова отличало страстное желание прорваться к исходному в человеческой природе, «дойти до оснований, до корней, до сердцевины». Марков называл его «натуралистом, проникающим к истокам жизни» (III, 100). В его спектаклях тревожно и пронзительно звучали мотивы жизни и смерти; им утверждалась линия «философского театра», намеченная и осуществленная в «Эрике XIV», «Свадьбе», «Гадибуке», «Принцессе Турандот».

О каком бы режиссере ни писал Марков, он всегда выяснял его художественную «родословную». Идея исторической преемственности — одна из центральных в концепции критика.

Постановка вопроса и бурные споры о ценности дореволюционной культуры, вспыхнувшие в те годы, казались Маркову наивным заблуждением, программа пролеткультовцев — тенденциозной, варварской, грозившей непоправимыми ошибками (точка зрения Маркова совпадала с позицией Луначарского, затратившего немалые усилия на пропаганду передовых традиций русского и зарубежного искусства). В отношении наследия прошлого он предложил диалектическую формулу: его «преодоление» и «применение». (Причем, само понятие «преодоления» означало для критика прежде познание смысла, содержания, а затем только движение вперед на основе приобретенного опыта).

Новаторское продолжение путей психологического театра отчетливо сказалось в творчестве Вахтангова. Он внес существенные поправки в метод МХТ, прорвавшись в новые театральные формы… «Вахтангов чувствовал пафос отрицания, который был ему во многом свойствен… бунт Вахтангова против навыков Художественного театра был так горяч и неистов, его отрицание так безудержно потому, что Вахтангов глубоко чувствовал свою единокровность с ним и тем неистовее и необузданнее сбрасывал с него истлевающие и ветхие одежды» (I, 393).

В книге «Новейшие театральные течения» критик настойчиво и доказательно проводит мысль о плодотворности взаимовлияния {102} враждующих, на первый взгляд, течений. «Ни одно из течений не уничтожало предшествующего, но заставляло его тщательно прислушиваться к завоеваниям, которые нес новый пришелец. Психологический театр не уничтожает традиционного, бытового и реалистического театра, но этот традиционный театр многому научился у своего соперника. Эстетический театр не стер с лица земли театра психологического, но психологический театр должен был вглядеться в его творчество и многое из внесенного эстетическим театром усвоить, принять и переработать» (I, 311 – 312).

Среди многочисленных проблем режиссерского искусства, Марков уделял особое внимание проблеме авторства спектакля, рассматривая ее на материале как современного, так и классического репертуара.

Критик непримиримо относился к равнодушному, незаинтересованному чтению пьесы. Он не мог простить театру «грех художественного беспристрастия» (III, 429), ибо такая позиция, прикрытая зачастую спасительной броней верности автору, приводит в результате к унылой иллюстрации текста.

Другая крайность заключается в полном пренебрежении пьесой, ее использовании в качестве повода для самодемонстрации, самапоказа: режиссер занимает место писателя, безраздельно присвоив себе всю полноту власти.

Безусловно, считал Марков, личный пафос режиссера, угол зрения, им выбранный, определяют своеобразие интерпретации литературного материала. Более того, критик полагал, что у крупного режиссера всегда существует своя «личная тема» — та, что неотступно звучит в душе, тревожит сознание и настойчиво вторгается в любую его работу. «Каждый художник имеет свою тематику… среди режиссеров имел ее Вахтангов, имеет и Мейерхольд. В режиссере крепнет воля бросить свою личную тему на сцену»[[227]](#endnote-228). Но солирующая мелодия режиссера, которая приглушает и даже заглушает авторский голос, оправдана лишь особыми, исключительными обстоятельствами. Прежде всего, это природа дарования режиссера, значительность его таланта, масштаб работы. Мейерхольд — режиссер-лирик, «режиссер-поэт» (по марковскому определению) всегда провозглашал себя автором постановки и сочинял новое, «самостоятельное произведение». Но критик полагал, что театр лишь «в крайнем, редчайшем случае» может заслонить драматурга. Он утверждал, что если режиссер оспаривает авторские взгляды, подвергает ревизии пьесу, то необходимо «выдвинуть новую философскую точку зрения — точку зрения самого театра» (IV, 62).

Для Маркова, как уже говорилось, наиболее приемлем творческий союз режиссера и литератора. Не плоская иллюстративность, не полемика с автором ради полемики, не сценическая {103} версия по поводу пьесы, а стремление извлечь существо драмы, разговор по самой сути текста — именно так толкует он проблему авторства спектакля, взаимоотношений режиссера и писателя.

20‑е гг. — время неожиданных, противоречивых, но многообещающих контактов сцены с классической драматургией. «Лес», «Ревизор», «Горячее сердце», «Гамлет» — все это спектакли-открытия, крупнейшие свершения молодого советского театра. Вопросы интерпретации классики не сходили с повестки дня театральных диспутов и заняли значительное место в статьях Маркова.

Критик подробно прослеживает, как откликались театры на формулу «современности классики». Поначалу ее трактовали упрощенно. Марков в большинстве рецензий даже не употребляет слово «современность», предпочитая другое, характеризующее распространенный, но примитивный подход к русской и зарубежной драматургии, — «осовременивание» материала.

«Осовременивание» противостояло «современности», хотя и являлось в какой-то мере первым шагом на пути к ее освоению. Революционный театр, не имея в своем распоряжении новой литературы, смело и решительно взялся за переделку старой, забираясь в «репертуарные подвалы прошлого» (III, 207). Оттуда извлекалось все, что могло воодушевить зрителя, воспламенить его чувства, активизировать волю. Для усиления «созвучия» менялось место и время действия, максимально приближаясь к настоящему; трансформировались образы, приобретшие ярко выраженную классовую окраску, лексика 20‑х гг. беспорядочно вторгалась в тексты.

Путь от «осовременивания» к подлинной «современности» совершался постепенно. Первоначально, как выстраивает и осмысляет эту эволюцию критик, акцент делался на социальном истолковании классики. Знаменитый «Лес» — «этот вдохновенный и варварский спектакль», ставший узловым событием сезона 1924 г. и оказавший заметное влияние на художественные поиски многих режиссеров, еще нес в себе отзвук почти исчерпавшейся тенденции «осовременивания в форме». «Подход постановщика к Островскому был чисто формальным подходом» (III, 144). Отмечая «противоречивый характер» «Леса», Марков вместе с тем ощутил разящее острие его социальной идеи, «идеологической сути» — «сатирический оскал на прошлое» (III, 158). Сценические опыты Мейерхольда по произведениям Гоголя, Грибоедова были «отмечены жаждой нового прочтения текста и поисками новых приемов социального разреза спектакля» (III, 531). Вслед за Мастером (с разными результатами) шли Сахновский, Волконский, Каверин — их волновала та же задача: раскрыть «социальную сущность быта», а через нее — «внутреннее содержание эпохи» (III, 517).

{104} Марков подробно раскрывает тип интерпретации классики, осуществленный Мейерхольдом, анализирует его постановочные средства. Обращаясь к произведениям величайших писателей, режиссер так неистово увлекался их творчеством, что «переплескивался» за края «конкретной пьесы» и ставил «всего автора», талантливо владея «принципом обобщения и предельного расширения текста».

Об одном из самых спорных созданий Мейерхольда Марков писал: «В этом противоречивом и мучительном, поднимающемся до трагического и опускающемся в беспредметное жонглирование режиссерским мастерством спектакле нет “Ревизора”, но есть трагедия Гоголя, показанная приемами большого и одинокого мастера» (III, 383).

В то время как Мейерхольд и его последователи стремились к социальному исследованию, отражая время и век, рисуя крупные полотна, МХТ исходил из своего метода — рисовал эпоху через человека. Дальнейшее движение к современному освоению классики было связано с социально-психологическим и философским истолкованием произведения. К 1929 г. относится следующее наблюдение критика: «Наше восприятие классиков резко изменилось по сравнению с первыми годами революции» (III, 597). Марков считал, что надо найти «иные эстетические пути современного прочтения» (III, 598). Речь шла прежде всего о постижении мировоззрения драматурга, философии той жизни, что наполняет пьесу. Если на первом этапе режиссерские усилия направлялись к «преодолению» литературы во имя ее «созвучия», то второй — отмечен решением более сложной задачи: охватить произведение во всей целостности его идейных и художественных пластов. Максимально точное прочтение драмы во многом зависит от глубины проникновения в миросозерцание автора. Марков неоднократно подчеркивал: от верного понимания общественной, эстетической позиции писателя, от верного угадывания его художественной природы зависит стилевое и жанровое решение спектакля, характер актерской игры. Режиссеру необходимо знать особенности мышления автора, «спектакль бесстилен, если в нем не раскрыто мироощущение автора, если не найдено своеобразие того видения мира, которое он в себе несет»[[228]](#endnote-229). Так формулировался один из важнейших законов творчества режиссера — над каким бы материалом он ни работал — классическим или современным.

В 20‑е годы понятие «современный спектакль» почти отождествлялось с понятием «социально-политический спектакль». В 1928 г. Марков называл главной задачей текущего театрального сезона создание социального спектакля, «воздействие которого равно глубине затронутой в нем темы и который подвигает зрителя вперед на путях социального строительства» {105} (III, 461). Он остерегал от крайностей продолжения линии «созвучия революции», от беспредметной эмоциональности и отвлеченной патетики, от упрощенных приемов агиттеатров и «идеологических схем». Критик дал формулу социального спектакля: «Социально-политический спектакль — одновременно и спектакль философско-художественный» (IV, 8).

Главную цель современного спектакля Марков считал достигнутой, если «зритель будет по-настоящему потрясен», если «удастся перепахать его внутренне»[[229]](#endnote-230), пробудить работу мысли и души.

Исследуя театральную ситуацию первых послеоктябрьских лет, критик показывал, как в каждом театре, словно в зеркале, отражались общественные позиции и мировоззрение тех, на кого ориентировались художники сцены: «академические театры» — на ту часть интеллигенции, которой еще предстояло принять революцию; «левые» — на интеллигенцию, ставшую ее союзником, а «самодеятельные» — на творчество разбуженных масс. Общественная психология зрителей сказывалась на репертуаре, актерском исполнении, общей программе театра — этот объективный фактор всегда учитывался Марковым. Влияние зала рассматривалось им как источник постоянного обновления, динамического роста театрального организма.

В новой публике, пришедшей в театр и востребовавшей «больших мыслей, сильных чувств и неприкрашенной правды» (II, 120), Марков видел силу, способную «оздоровить театр». Очень важно, чтобы зритель — вдумчивый и взыскательный собеседник — составлял «духовное окружение театра» (I, 349). Такое окружение и дает, порой, нужный камертон для работы. «Актер ежевечерне играл для массового зрителя и совершенно конкретно чувствовал энтузиастический, хотя и наивный отклик зрительного зала, который не мог не влиять на него самым решительным образом» (II, 112). Зритель хотя и бессознательно, но настойчиво способствовал мировоззренческим сдвигам, перестройке мироощущения и техники артиста.

С другой стороны, Марков доказывал, сколь пагубна, тяжела для театра зависимость от мещанской, духовно ограниченной аудитории.

Важно выработать тактику противодействия подобной публике. Марков считал, что нельзя игнорировать запросы зала, какими бы отталкивающими они ни казались; необходимо вдумываться, изучать причины их возникновения, а затем выбирать наиболее результативные средства противостояния, искать пути для передачи зрителю своего мироощущения, идейной и художественной правды. «Бесцельно отмахиваться от явной воли зрителя. Существенно найти верный выход, при помощи которого можно подчинить зрителя воле театра» (III, 255).

{106} Зритель-союзник, зритель-сотворец — реальный участник спектакля: артист получает от него «новый одушевляющий толчок и возможность ежевечерне находить новую жизнь для своей роли» (I, 340).

## 5.

В книге «Новейшие театральные течения» читаем программное положение Маркова: «Актер есть основа и сердце театра» (I, 313). Актерская тема представлена в работах критика чрезвычайно разнообразно — он исследует творчество мастеров несхожих индивидуальностей, направлений и школ.

Для многих художников первые послереволюционные годы были особенно трудными. «Октябрьская социалистическая революция застала большинство русских актеров в растерянности. <…> Нужно было много пережить старым кадрам актерства и нужно было народиться новым, чтобы вплотную подойти к разрешению выдвинутых революцией задач» (II, 112). Коренная ломка устоявшихся взглядов на жизнь, стремление дойти «до сущности протекших дней» требовали времени, мужества и огромных душевных затрат. Молодое поколение, охваченное поисками новых средств выразительности, экспериментировало в области формы: нарождающееся мироощущение еще не знало убедительного сценического выражения. Главным же был процесс накопления внутреннего опыта. «Глубоко взрыхленная жизнь — мощь событий — не могла не захватить актера. Актер начал погружаться в эту жизнь со всей страстностью художника» (III, 409). Для критика неоспорима ценность таких актерских качеств, как острая наблюдательность, интерес к реальности, «чувство действительности», знание мира и человека, желание «вобрать в себя гущу жизни».

К середине 20‑х гг. переходный период напряженной внутренней работы и формальных опытов, обогативших исполнительскую технику, постепенно завершался. «По существу, в этот первый — теперь заканчивающийся — период идеология в строгом смысле слова отходила на второй план, — отмечал критик в 1925 г. в статье “Современные актеры”. — <…> Смысл прошедших лет в том, что они дали необходимую установку на творчество. Требования идеологии и четкого фундамента стали основными в наступившем втором периоде — идеологии не только социально-политической…, но идеологии художественно-этической» (III, 238, 239).

В работах критика этих лет формулируются важнейшие критерии оценки сценического искусства. Речь идет прежде всего о содержательности образа как следствии глубокого миросозерцания артиста. Марков неоднократно повторял: исполнителю прежде всего должна быть ясна «сверхзадача» роли, {107} то, ради чего он выходит к зрителю. «Мы спрашиваем о том, *что* несет с собой актер со сцены. Это становится главным и определяющим требованием» (III, 240). Когда же артисту удается поведать о самом остром, насущном, болезненном — в его игре «говорит эпоха», «наша современность». Именно так характеризовал критик искусство «такого духовно богатого и технически изощренного актера» (III, 37), каким был Михаил Чехов. Ноты жесткого и беспощадного времени властно звучали в чеховском Эрике, артист акцентировал злободневную тему обреченности королевской власти, усиливал трагический мотив «человека между двух миров». В великолепном портрете «Михаил Чехов» (1925) и в посвященной ему главе из работы «Первая Студия МХТ» раскрывается природа его уникального дарования. Разгадывая актерскую индивидуальность, критик исходит из мировосприятия художника, выявляя зависимость сценической эволюции от изменений жизненных взглядов артиста: «У Чехова было обостренное восприятие мира. Обостренное — до болезненности. У его героев — обнаженные чувства и раздражительная чувствительность» (I, 397). Душевная патология вставала реальной угрозой на пути артиста. Его спасли изменения в миросозерцании. «Чехов перевел свое мироощущение в план эстетического и трагического преодоления» (I, 404), в «Эрике» — тему боли и страдания «перевел в план трагедии», а в Гамлете — «в план активности и воли» (I, 405).

Марков был неизменно внимателен и требователен к мастерству актера, подробно описывал технические умения и приемы, однако утверждал, что «техника определяет многое, но далеко не покрывает всего существа актера» (III, 240). Более того: критик мог примириться с некоторыми исполнительскими просчетами в том случае, если убеждал смысл актерского создания. И напротив, изощренное, но бессодержательное мастерство встречало в его лице стойкого противника: «блестящий техницизм оставляет зрителя <…> равнодушным, а чаще вызывает раздражение своей явной преднамеренностью, отсутствием “во имя чего” и узостью; по существу, мастерство бесцельно, оно подменено техницизмом» (III, 202). В идеале же «как» и «что» в творчестве неразрывны, «невозможно разделять вопрос о форме и содержании» (III, 240).

Для зрителей, так же как и для критика, наиболее притягательна своеобразная и неповторимая актерская индивидуальность. Личность актера — основа сценического искусства, артист строит образ из своей «незамкнутой» индивидуальности, и потому его внутреннее содержание становится важным элементом роли. Вместе с тем, Марков категорически оспаривал примитивно понятое «самовыражение» как демонстрацию себя за счет образа. Самовыражение всегда присутствует в роли, именно оно и составляет процесс проживания образа. Программное {108} положение критика, раскрывающее суть толкования проблемы соотношения объективного и субъективного в актерском искусстве, сформулировано в работе «Первая Студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)»: «Правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через него говорить свою, только ему одному — актеру — присущую правду» (I, 395).

Особенность индивидуальности проявляется прежде всего в мировоззрении и в мироощущении. Критик считал принципиально неверным искать единую тему в творчестве актера, объединять все многообразные, непохожие, порой противоположные роли по признаку ведущего, «сквозного» мотива. Надо видеть не единство темы, а единство мироощущения, от которого и зависит решение образа.

Процесс работы над образом — сугубо индивидуален, пути его построения избираются в соответствии с внутренними данными артиста и с тем типом театра, который ему наиболее близок. Марков последовательно рассматривал методы актеров 20‑х гг. в условиях эксцентрического, эстетического театра, театров Мейерхольда, Вахтангова, МХАТ. При этом охватывался комплекс таких вопросов, как цель и философская основа творчества, отношение актера к действительности и отбор жизненных фактов в процессе создания образа, принцип построения роли, общие приемы работы, способ взаимодействия актера и образа. Он отмечал как преимущества, так и «узкие» места, противоречивость метода, следил за его эволюцией. Кратко остановимся на конкретном материале и рассмотрим эти методологические установки критика. Наиболее подробно они изложены в статье «О советском актере» (II, 112 – 153).

Актер *эстетического* театра — это актер А. Таирова. Марков называл Камерный театр в первый период исканий «театром эстетического реализма», «самодовлеющего актерского мастерства». Артист Таирова стремился постичь тайны профессии и воздействовать на эстетическое чувство зрителя. Реальный мир мало привлекал исполнителя, к жизненным коллизиям он равнодушен. Исходя из «философии красоты», такой артист воссоздавал на сцене преображенную действительность, возвышенную и прекрасную. Для этого ему необходимо искусное умение, виртуозность, блестящее ремесло. Принцип внешнего изображения господствовал, определяя путь построения образа. Отдавая должное профессиональной культуре исполнителей, критик вскрывал явные просчеты и односторонность этого метода, который был губителен и мог привести в тупик. Самая содержательная и чуткая актриса Камерного театра А. Коонен уловила приближающуюся опасность: она «уклонялась от угрожающей ей внутренней опустошенности и вместе с Таировым {109} искала какого-то другого пути», все более и более задумываясь над «внутренней характеристикой образа» (II, 291).

Внимательно изучал критик и метод построения образа *эксцентрическим* актером. Эта школа родилась после революции в студийном движении, но истоками своими уходила в смятенное и неустойчивое искусство предреволюционной поры. Актер-эксцентрик был строго ориентирован на новые жизненные ритмы (быстрые, постоянно меняющиеся) и утверждал, что в связи с этим восприятие зрителей требует иных приемов выразительности. Однако такая новаторская, на первый взгляд, декларация целиком лежала в плоскости формального мастерства.

Выступая против бытового правдоподобия, артист отказывался от любых реальных соответствий; его интересовала исключительно внешняя оболочка явлений, а не их глубинный смысл.

Отсутствие целостного и позитивного мироощущения, «механическое восприятие жизни» обусловили дробность образа, случайность характеристик, эклектику приемов.

Метод эксцентрического актера Марков считал формальным по существу и фактически непригодным для создания образа. «Эксцентризм в его чистом виде пережил себя и должен возвратиться к тому особому эстрадному жанру, к которому он принадлежит» (II, 130).

Принципиально иной способ построения образа разрабатывал *актер Мейерхольда*. Критик отмечал его жадное внимание к обновленной действительности, желание не только ее отобразить, но и активно вторгаться в жизнь, оказывать влияние на массовую аудиторию. Актер доходчиво выражал отношение к образу, оценивал его с классовой точки зрения.

Рассматривая вопрос о единстве мейерхольдовского актера и образа, Марков объяснял неслучайность принципа показа, демонстрации персонажа. Лицо исполнителя было обнажено, также были обнажены приемы игры, подчиненные общей задаче создания социального портрета героя. Актера не увлекали ни бытовое правдоподобие, ни психологические тонкости. Решительно отсекая подробности, он выбирал главные мотивы роли, наиболее типичные и характерные. По словам критика, «Мейерхольд как бы высвободил существенные и чистые линии развития образа… Он как бы сочинял вариации на основную тему играемого образа» (II, 134). Итак, артист творил образ целостный, но эта целостность достигалась за счет некоторого его «усечения».

Синтетический подход к образу, понимание его во всем многообразии, богатстве оттенков было свойственно, как считал Марков, *артистам Художественного театра*.

{110} Подчеркнем важность и долговременность антидогматичного толкования Марковым актерской Системы МХАТ как живого, развивающегося процесса.

Для мхатовца создание образа невозможно вне прочных связей его с окружающим миром. «МХАТ оценивает действительность с большой философской точки зрения, сохраняя прелесть и силу жизни» (II, 142). Критик считал: «“система” приводила к созданию актера — мыслителя и философа» (I, 274).

Марков анализировал основные законы рождения сценического характера — его логическое и всестороннее раскрытие в единстве противоположных качеств (своеобразного и типичного, социального и психологического) в «диалектическом, действенном развертывании». «МХАТ не усекает образа, он не пренебрегает целиком одними чертами и не преувеличивает других, что обеднило бы характер, он берет его во всей сложности и этим разительно отличается от приемов Таирова и даже в какой-то мере Вахтангова» (II, 142).

Что же характеризует *актера театра Вахтангова*? Эта школа выросла на мхатовской почве, но, по мнению критика, Вахтангов «самостоятельно решал проблему педагогики и создания образа» (II, 135). Новаторство проявлялось прежде всего в путях его построения. Изучая особенности метода, Марков делал акцент на новом элементе — «творческой воле», на «прорыве Вахтангова к творческому зерну личности» (I, 385), на усилении момента субъективного освещения сценического характера: более активно и открыто утверждалась на сцене личность исполнителя.

Данный метод предусматривал два типа построения образа: оба подробно проанализированы критиком. «В первом случае — в “Турандот” — миросозерцание актера выражалось через *ироническое отношение* к образу (“игра отношения”); <…> Во втором — “Свадьбе”, “Чуде”, “Гадибуке” — миросозерцание актера выражалось через последовательное *толкование* образа» (единство актера и образа) (II, 136).

Считая принцип сценической иронии значительным открытием Вахтангова, Марков предостерегал от неверного, канонического его использования. Он подчеркивал: на иронию не каждый имеет право. Ирония, в вахтанговском определении, рождается из серьезного мировосприятия — такой взгляд на проблему вновь свидетельствует о существенном для Маркова критерии единства формы и содержания, принципа и приема, миросозерцания художника и законов его творчества — критерии, с которыми он подходил к любому произведению искусства. «Смысл учения Вахтангова, — писал критик, — заключен, во-первых, в тесном единстве философской социальной идеи с ее художественно-поэтическим выражением, и, во-вторых, в {111} органическом рождении характерной формы самим актером из глубины его больших и правдивых чувств» (II, 139).

В этом ощутимо сказалась близость эстетике Художественного театра. По устойчивому убеждению Маркова, мхатовский метод создания образа открывал неиссякаемые возможности для творчества, обнаруживал разноприродные и неповторимые индивидуальности актеров.

## 6.

Одно из самых существенных свойств Маркова-критика — жанровое разнообразие его творчества. Короткая и пространная рецензия (газетная и журнальная), театральный портрет, проблемная статья — все эти жанры испробовал Марков уже в ранний период своей критической деятельности. В 20‑е гг. он наиболее интенсивно работал в жанре рецензии и обзора.

Небольшие газетные заметки (подчас всего лишь 80 строк!), в которые «укладывается» емкое описание и аргументированная оценка спектакля, анализ его художественной природы и общественного смысла, актерских созданий и режиссерских находок — эти марковские работы — подлинный шедевр короткой рецензии.

Обращаясь к спектаклю, критик выяснял: слышалась ли в нем «воля эпохи», попадал ли он в ритм текущей театральной жизни, выражал ли ее основные тенденции или, наоборот, их конфликтно отвергал, открывая новые горизонты сценических поисков.

«Марковские правила» сказались в короткой рецензии особенно отчетливо: это тяготение к метким формулировкам и чуткость к смысловым оттенкам, сочетание точности, образности и выразительности; это стремление избегать случайных определений, мертвых терминов, схоластических словопрений и общих мест, заслонявших живую ткань театра. Марков считал, что внутренняя насыщенность и неприкрашенная верность мысли действеннее и ценнее, чем пышное словесное великолепие, цветистая пестрота выражений. Изучению стиля его статей, многообразия форм, способов описаний, композиционных приемов — блестящему и отточенному критическому мастерству Маркова — должна быть посвящена отдельная работа.

Общеизвестно: Марков писал предельно просто, строго, лаконично. Его статьи — разные по тону, эмоциональному настрою: среди них встречаются и резкие, и суровые, и гневливые («хочется кричать, — писал он, — о вреде поспешного усвоения идеологии» — III, 280; или другой пример, как бы с «установкой» на суровость: «Суд над актером не мог быть строг в эти годы; сейчас он становится необходим и требователен» — (III, 242); и критик был чрезвычайно строг). Но никогда не {112} становился Марков на «скользкий путь критики» неуважительной, пренебрежительной, «проработанной», снобистской (снобизм, по его словам, есть «худшее проклятие критику» — III, 576): «знать», «любить», «волноваться» театром, освободить зерно своего «непосредственного ощущения» и его проанализировать — вот кредо Маркова.

Он писал беспристрастно, но отнюдь не бесстрастно. Равнодушный тон летописца, равно как и эффектная самодемонстрация — ему глубоко чужды. Сосредоточенный интерес к искусству как таковому несовместим для него с эгоистической идеей самовыражения. Личность критика проявлялась через диалог с материалом, в форме его подачи и осмысления. Марков горячо и темпераментно отстаивал собственные убеждения, обеспокоенный лишь одним: неустанным поиском театральной истины, утверждением «правды театра». Он категорически отвергал узкий субъективизм и голую оценочность («Хорош или плох этот спектакль? Думаю, что такие оценки не нужны в театре» — III, 141), безапелляционность суждений вместо их убедительного обоснования, нарочитую дидактику, «учительственный тон», указующий перст критического высказывания. Огромное чувство ответственности — общественной, профессиональной, этической, личная взыскательность, требовательность к себе, пронизывающие все творчество Маркова, характеризовали его критическую позицию.

Жанр обзора выделяется как среди подобных опытов в театральной печати того времени, так и в театральном наследии Маркова, поскольку, по существу, на интересующий нас период и приходятся марковские обзоры. Последний обзор захватывает вторую половину сезона 1930 – 1931 гг., первый рассматривает «Театральные постановки Москвы 1923 – 1924 гг.».

Какими принципами руководствовался Марков при написании обзора сезона? Вопрос этот носит отнюдь не историко-театральный характер, поскольку можно сказать, что прекращение публикаций марковских обзоров приостановило на несколько десятилетий развитие этого жанра.

Далекие от совершенства попытки возрождения этого жанра в современной советской театральной критике проходят на фоне все более интенсивного изучения наследия Маркова.

Поскольку марковские обзоры публиковались не в специальных театральных изданиях, а в таких журналах, как «Печать и революция», позднее в «Заре Востока», то одним из центральных принципов обзора являлись попытки раскрытия театральной сущности в *духовном контексте* эпохи, изучение сценического оформления «духовного наследства революции».

Обзоры сезона Маркова касались *только* театров Москвы. Зато сужение географического охвата компенсировалось полнотой {113} раскрытия московской театральной жизни и в ее вершинах, и в ее «средней норме», и в ее явных неудачах.

Представляется существенным то обстоятельство, что началу марковских обзоров предшествовал его историко-театральный труд «Новейшие театральные течения», в котором Марков раскрыл особенности основных театральных направлений эпохи. Момент, в который вступил с первыми обзорами Марков, — время, когда характерно «взаимовлияние и взаимопроникновение» отдельных течений. — «Первоначальная их чистота и определенность утеряны» (III, 145). Отсюда и ненавязчивая, но ясно читаемая сверхзадача марковских обзоров — «примирение» «левых» театров с академическими, сглаживание крайностей, борьба за синтез, столь характерная для многих деятелей культуры.

Еще одна особенность времени — «тоска по современному автору», «тоска по актеру». Обнаружившее все возможности «театральности» искусство театра, с точки зрения Маркова, не могло дальше идти по «давно пройденному и законченному пути *театрализации* театра» (III, 211), не приходя в тупик. Возрождение значения автора и актера в театре, установление гармонического равновесия между актером, драматургом, режиссером и художником — такова, с точки зрения Маркова, столбовая дорога театра, и корректное, но настойчивое указание этого пути — одна из образующих «сквозное действие» марковских статей.

Борьба за синтез всего ценного, что накопило театральное искусство, поддержка театра, который «стремится охватить жизнь во всей широте, богатстве и глубине» (III, 169) — есть одновременно и борьба за зрителя. Марков указывает, что у проблемы — «театр — зритель» «есть несколько выходов: подчинение себя зрителю, подчинение зрителя себе и редкое, но желанное сотворчество со зрителем» (III, 168). Именно на этих путях ему видится искомый *театр современности, театр эпохи*, а не просто современные театры.

С 1925 г. Марков работает в Художественном театре и многие теоретические его положения стали находить отражение в его практической деятельности, в особенности удовлетворение «тоски по автору». В том, что на рубеже 1920‑х гг. МХАТ в большой мере становится театром эпохи — немалая заслуга Маркова. Но это обстоятельство не могло, разумеется, не сказаться на обзорах сезона, где анализу деятельности МХАТа отводится явно недостаточное место. К статье «Октябрьские постановки» Марков сделал существенное примечание: «От анализа “Бронепоезда” во МХАТе я принужден воздержаться в силу моего близкого участия в работе театра в качестве заведующего литературной частью и одного из инициаторов постановки “Бронепоезда”» (III, 462). В своих статьях он не был {114} рупором идей Художественного театра, но был независим я объективен. Это позволило ему трезво оценивать недостатки театральной жизни в емких и едких афоризмах: «Театр МГСПС, специализировавшийся на исторических хрониках, постепенно вырабатывает особенную манеру постановки» (III, 308), при которой легко может показаться, что пишет пьесы один и тот же автор и ставит их один и тот же режиссер, в «“Азефе” Толстого и Щеголева нет ни пьесы, ни того слабого подобия хроники, которое представлял создавший авторам такую печальную известность “Заговор императрицы”» (III, 332). «Автор заставляет Иоанну пахнуть луком, а в Камерном театре она пахнет тончайшими духами» (III, 208), «театр в некотором смысле снова становится эстетической заслонкой от реальной действительности» (III, 254), «автор хочет быть Сухово-Кобылиным, когда он всего-навсего симпатичный Ардов» (III, 507). Число подобных (и более резких) суждений Маркова можно было бы умножить, но все они объясняются высшей целью критика — подготовкой пути к образованию нового, «третьего фронта» русского театра, который возьмет на себя органическое рождение эстетики и идеологии театра в противовес «идеологическому формализму» и «эстетическому приспособленчеству» (III, 282).

## 7.

Позиция Маркова-критика тесно связана с его человеческими свойствами — нетерпеливым интересом к новизне и целенаправленной памятью. «Что нового?» — один из самых типичных вопросов, которые он задавал собеседнику. Разговор о новостях, как правило, сопровождался воспоминаниями о прошлом, причем он любил прослеживать параллели, обнаруживающие «спиралевидный» характер развития культуры и театра.

Марков писал о том, что одной из его любимых тем была блоковская: «между двух миров». Это признание многое раскрывает в человеческом и профессиональном облике Маркова. Провинциальный мальчик, больше всего на свете любивший путешествовать, автор книги «В театре разных стран», вскормленный русской классической литературой, и немало сделавший для развития советской литературы, одаренный филолог, ставший крупнейшим театроведом, историк, аналитик и прекрасный импровизатор, обладавший блестящей памятью и не чуравшийся черновой научной работы вплоть до подсчета количества сыгранных спектаклей, человек глубокой, разносторонней культуры, но отнюдь не «кабинетной», а широка открытой дыханию «живой жизни», тонко чувствовавший и любивший традицию и легко откликавшийся на новизну, ждавший ее, критик с редким ощущением ансамбля, целостности {115} спектакля, драматурга, актера, режиссера, ценивший самостоятельность каждой из составляющих театр величин, больше всего любивший в театре «потрясения», «минуты», «события» и знавший цену повседневной жизни театра, настоящий профессионал, никогда не удовлетворявшийся профессионализмом, но требовавший от искусства ответа на главные вопросы жизни, умевший чувствовать и понимать время, но не растворяться в нем без остатка, хранить память о прошлом и с радостной надеждой всматриваться в будущее — таким предстает Марков со страниц своих статей и книг.

# **{116}** Д. И. Золотницкий Бескин — Блюм — Загорский

## 1

У истоков битвы за советский театр сошлись три критика-единомышленника: Бескин, Блюм, Загорский. Почти весь путь от гражданской войны до кануна Отечественной они прошли плечом к плечу. Эммануил Мартынович Бескин и Владимир Иванович Блюм были ровесниками, оба родились в 1877 г. Михаил Борисович Загорский был восемью годами моложе и пережил их на десять лет. Бескин умер в 1940‑м, Блюм — в 1941‑м, Загорский — в 1951‑м.

Соратники получили, вполне в духе времени, сводное прозвище: *Бе-Блю-За*. Подобные прозвища признавала печать. Например, в 1924 г. А. А. Гвоздев опубликовал статью о трех молодых актерах-мейерхольдовцах — Ильинском, Бабановой, Зайчикове — и озаглавил соответственно: *Иль-Ба-Зай*. Заголовок статьи звучал как победный клич левого фронта искусств. Прозвище *Бе-Блю-За* так бравурно в сердцах не отдавалось. Оно родилось шутки ради за столом в доме В. Э. Мейерхольда и, по словам А. В. Февральского, принадлежало З. Н. Райх. Это тем более правдоподобно, что Райх придумала и сводный псевдоним *Рей-Мей* — для собственных заметок, написанных вместе с Мейерхольдом. Кличка *Бе-Блю-За* отдавала иронией, ибо возникла в дни, когда пути ее носителей заметно разошлись с многоколейной дорогой Мейерхольда.

Сначала было иначе. Осенью 1920 г. Мейерхольд занял пост заведующего Тео Наркомпроса. Возглавленное им движение «театрального Октября» сразу привлекло к нему, как к знаменосцу, трех названных критиков, а он встретил их с распростертыми объятиями. Вместе они писали и оттачивали девизы движения. Глашатаем новых идей стал журнал Тео «Вестник театра», который еще с лета редактировал Блюм. Впоследствии Блюм рассказывал, что вокруг «Вестника театра» сплотился «актив во главе с энтузиастически преданным журналу его завредакцией и секретарем М. Б. Загорским. Тогда же близко стал к журналу Э. М. Бескин». А когда к руководству Тео пришел Мейерхольд, этот актив «восторженно предоставил себя в распоряжение нового заведующего, и журнал стал не за страх, а за совесть громким рупором лозунгов провозглашенного в октябре 1920 г. Мейерхольдом театрального Октября». Приводя их текст двенадцать лет спустя, Блюм лирически вопрошал: «Говоря по совести, разве устарели эти лозунги к нашим {117} дням?»[[230]](#endnote-231) Лозунги во многом требовали пересмотра, но в заданном вопросе-утверждении — весь Блюм. Его анонимный биограф (а им мог быть любой участник триумвирата) приписывал ему и авторство девиза «театральный Октябрь»: девиз «принадлежит как раз В. И., который впервые объявил его на страницах газеты “Коммунистический труд”»[[231]](#endnote-232). Но Блюм, как видно из приведенных его слов, на том не настаивал. Не лозунги принадлежали ему, а он принадлежал лозунгам — таков был общий случай, типичный для времени.

Еще студентом историко-филологического факультета Московского университета этот критик начал печатать статьи о театре и музыке в «Русской мысли». Уехав в 1907 г. в Нижний Новгород учительствовать., он стал сотрудником «Нижегородского листка». Тогда утвердился и псевдоним *Садко*. Человек передовых взглядов, Блюм накануне Октября, в 1917 г., вступил в партию большевиков. После революции он оказался одним из первых в Москве теакритиков-партийцев и сотрудничал в «Известиях Московского Совета», преобразованных затем в «Вечерние известия…».

И остальные критики пришли служить революционному театру, имея за плечами изрядный опыт и стаж. Заметной фигурой в тогдашней театральной журналистике был Бескин. Он начинал в газете «Киевская мысль», потом с августа 1908 по март 1909 г. выпускал в Москве (вместе с Л. Г. Мунштейном) еженедельник «Рампа», с апреля по июль 1909 г. сам издавал журнал «Рампа и актер». Правда, поставить дело прочно Бескин не сумел: дальше журнал, под названием «Рампа и жизнь», перешел к Мунштейну. Зато в 1913 – 1918 гг. Бескин с успехом издавал в Москве журнал «Театральная газета». Его сотрудник В. К. Эрманс позже описал те времена: «В Камергерском переулке, против Художественного театра, во дворе, во флигеле помещалась редакция еженедельного журнала “Театральная газета”. Душой, редактором, секретарем, переводчиком, зав. иностранным отделом и рецензентом этого журнала был Э. М. Бескин. Хотя на обложке журнала было напечатано, что редакция открыта тогда-то, а редактор принимает в такие-то дни и часы, Э. М. Бескина можно было застать в редакции в любое время дня и ночи. То он читал иностранные газеты и на ходу переводил интересные заметки, то сидел над грудой гранок, то писал рецензию для “Раннего утра” или статью в им же редактируемую “понедельничную” газету, то, отложив в сторону все дела, беседовал с зашедшим “на огонек” провинциальным лицедеем. “Театр — это актер”, — убежденно, горячо и настойчиво повторял Э. М. Бескин»[[232]](#endnote-233). Одновременно Бескин умудрялся посылать свои «московские письма» в петроградский еженедельник А. Р. Кугеля «Театр и искусство». Написанные острым, легким, благодушным пером, с живым {118} ощущением актера, сцены и зала, статьи Бескина отразили театральные дни Москвы предоктябрьского десятилетия.

Много похожего было в поре начинаний Загорского: он печатался с 1904 г. в различных изданиях Москвы и провинции.

Количество написанного тремя друзьями необозримо. Статьями дело не ограничивалось. Так иногда бывает: утвердившийся в своем призвании критик вдруг находит, что способен на большее, что не хуже кого другого мог бы творить — как режиссер или как драматург. И в первые послереволюционные годы, когда число газет и журналов поубавилось, а «театральный Октябрь» еще не был провозглашен, Бескин занялся постановочной деятельностью. Вместе с петроградскими дельцами Ф. Ф. и М. Ф. Кириковыми он организовал в бывшем московском шантане «Максим» Большой Дмитровский театр. Там собрались хорошие коршевские актеры, покинувшие свой театр после того, как от него отступился Ф. А. Корш.

«Злоба дня московского “театрального мира”, — сообщала печать, — организация нового драматического театра, создающегося по инициативе известного театрального критика Э. М. Бескина». Весной 1919 г. предприятие перешло из частных рук под эгиду Моссовета и было преобразовано в театр Дома народа имени рабочего Петра Алексеева. Бескин сохранил за собой пост главного режиссера. В октябре 1919 г. он выпустил «Бесприданницу» Островского, затем поставил «Родину» Зудермана, «Арлезианку» Додэ, «Материнское благословение» — старую французскую мелодраму в переделке Некрасова. Все это были пьесы с сильно действующими сценическими эффектами, отчасти отвечавшие призыву Горького — воспитывать средствами мелодрамы силу, прямоту и благородство чувств. Бескин отстаивал эту репертуарную линию в интервью «Вестнику театра»: «Наша работа в данное время, — сказал нашему сотруднику главный режиссер Алексеевского дома народа Э. М. Бескин, — сосредоточивается главным образом на постановке старинной французской мелодрамы “Материнское благословение”»[[233]](#endnote-234). Тут был пик режиссерского радикализма Бескина. На большее он не посягал. К концу 1920 г., на очередном витке перестройки этого театра, Бескин покончил с режиссурой. Его приход в лагерь критиков «театрального Октября» может показаться мало подготовленным предшествовавшей деятельностью. Однако Бескин не был исключением в триумвирате. До тех пор, пока Мейерхольд не стал заведовать Тео, мало что в делах этих критиков предвещало будущие кавалерийские набеги.

## 2

Например, и к прежнему театру Корша все трое относились спокойно и ровно. Блюм охотно рецензировал коршевские {119} новинки: мольеровский спектакль («Мизантроп» и «Жорж Данден»), «Подсвечник» Мюссе, «Рваный плащ» Сема Бенелли и т. п. Осенью 1919 г. Блюм заявил: «Театр Корш, успевший за истекший сезон достаточно определиться как театр по преимуществу высокой комедии… “избаловал” нас: почти каждая его новая постановка, не претендуя на особую остроту подхода к пьесе, давала все же хорошего устоя *театральное* зрелище»[[234]](#endnote-235). Следующей весной Блюм — Садко вновь констатировал: «Театр с большой тщательностью отнесся к постановке… Хороший комедийный стиль выдержан до конца в мягких тонах… Такова эта интересная постановка. Театр можно поздравить…» и т. д.[[235]](#endnote-236) Рецензии звучали на редкость миролюбиво.

Сходным образом отзывался триумвират и на постановки других старых театров. Загорскому принадлежала самая глубокая и объективная статья о «Посаднике» А. К. Толстого в Малом театре, о поворотном значении постановки А. А. Санина для судеб «дома Щепкина». Радуясь за театр, совершивший обновляющий шаг, критик писал: «То, что я увидел в “Посаднике”, было органически ново по самому замыслу и выполнению, по самой идее сценической трактовки толпы: здесь впервые эта “толпа” преобразилась в “народ”… Ее отлив и прилив умело и удачно прикреплены к трем точкам сцены: справа — к обличителю воеводы Чермного, в центре — к нему самому и посаднику и слева — к бывшему воеводе Фоме. Все эти точки находятся немного выше толпы, и море народное как бы вспененными валами разбивается около них, как о свой скалистый предел». Загорский заканчивал статью дельным советом: «Те, кто ставит теперь “Зори” Верхарна, должны чутко и внимательно учесть этот опыт и взять и расширить его ценные достижения»[[236]](#endnote-237). Стоит напомнить: о мейерхольдовских «Зорях» речь идти не могла, потому что в 1918 г. Театра РСФСР‑1 еще не было. Загорский имел в виду замысел массового действа Пролеткульта, осуществленный лишь фрагментарно. Но живая, временем вызванная перекличка таких как будто полярных явлений, как «Посадник» Малого театра и «Зори» Театра РСФСР‑1, была проницательно угадана критиком.

Блюм рецензировал другую постановку Санина в Малом театре — «Собаку садовника» («Собаку на сене») Лопе де Вега. «Прекрасно поставлена “Собака садовника”», — отмечал критик и приветствовал режиссера, который «отдался с увлечением стихии чисто театральной». Режиссер победил: «Вышло очень сочно, крепко, *жизненно*», — подчеркивал Блюм и нимало не смущался тем, что «к концу откровенная буффонада начинает вестись уже в тонах народного балагана»[[237]](#endnote-238). Народный балаган — в нем сильно нуждался старый театр.

Поддержку триумвирата — и тут не было разногласий с оценками всей передовой критики и широкого зрителя — вызывали {120} в особенности постановки нового для Малого театра режиссера Санина, выходца из Художественного театра, слывшего по праву мастером народных сцен. К более традиционным постановкам И. С. Платона, где режиссер выступал исполнителем при творце-актере, эти критики относились сдержаннее. В «Женитьбе Фигаро» Бомарше тот же Блюм отмечал мастерство одних актеров и бранил других, а больше всех доставалось Платону, соткавшему «сероватую паутину представления». Зрелище как бы противополагалось творческой режиссуре Санина, хотя бы по линии народных сцен. «В массовых сценах довольно много шума и суеты, — находил Блюм, — но эти беспомощно сбивающиеся в кучку статисты менее всего являются театральной толпой. Больше всего толпа напоминала оперный хор, которому режиссер приказал “играть”»[[238]](#endnote-239). Неудачи театра мерились уровнем его достижений. Что ж, это был вполне законный способ критики. Не чувствовалось никакой «левизны», никакой классовой ненависти к «буржуазному старью»…

Все еще предстояло и по отношению к Художественному театру. Этот театр тогда переживал творческий кризис, чего не скрывали, как известно, его руководители. Естественно, приметы кризиса отразились в критических статьях времен «тягостного молчания МХАТ», как принято было тогда говорить. Посетив представление «Царя Федора Иоанновича», шедшее для делегатов VII съезда Советов, Блюм не вполне узнал спектакль, сокращенный по обстоятельствам трудного времени, растерявший исполнителей, изрядно разболтанный. «Но позвольте — что они сделали с пьесой?! — восклицал критик. — Ее безжалостно обкорнали, исказили, выкинув такие нужные, такие полноценные массовые и народные сцены и картины!.. Жалость была смотреть, как без руля и без ветрил носится по воле волн *утлый* челнок представления»[[239]](#endnote-240). Все-таки злорадства и вражды критик не питал — он старался войти в положение театра.

Через полгода, когда «тягостное молчание» прервала премьера байроновского «Каина», Блюм мобилизовал ресурсы доброжелательности и искал в не задавшейся мрачноватой феерии живые просветы. «Как известно, ошибка талантливого человека все же интереснее и в последнем счете как-то полноценнее корректной бездарности», — начинал Блюм свой отзыв о «Каине». В частности, он писал о талантливой ошибке Л. М. Леонидова, сыгравшего «какого-то передвижнического Каина… Однако в создание этого “маленького”, униженного и оскорбленного Каина вложено так много актерского мастерства, что с сочувствием следишь за переливами так и выпирающей театральной игры, безотносительно к Байрону»[[240]](#endnote-241).

Так же, примерно, оценивался спектакль в целом — критично {121} и сочувственно, с желанием выделить позитивное. Вера в жизнеспособность МХАТ и в его завтрашний день — вот позиция Блюма и его соратников накануне «театрального Октября». Отметить это существенно.

И Камерный театр не подвергался тогда нападкам, в которых потом заговорила нетерпимость и заданность. Скорее дело обстояло наоборот. Поиски Таирова и его актеров вселяли надежды. Бескин начинал обзор первого послеоктябрьского сезона в Камерном театре почти лирически: «Я люблю этот театр. Он не идет проторенными путями…»[[241]](#endnote-242). В другой статье критик сравнивал этот театр, тревожно вглядывавшийся в революционно изменившуюся жизнь, с Коломбиной, которая прихорашивается в трамвайной давке: «Камерный театр хочет во что бы то ни стало заставить забыть, что Коломбина только что приехала на трамвае, что свидание ей назначит не звук гитары под окном, а звонок телефона на столе. Увы, Коломбина умерла… Но Камерный театр упорно не хочет хоронить ее»[[242]](#endnote-243). Так заканчивалась статья, заканчивалась, пожалуй, бессвязно: как же все-таки, жива или умерла Коломбина? Ведь ездила же она на трамвае! Впрочем, важней другое: вопрос о жизнестойкости Камерного театра только в такой форме и подымался. Театр боялся покинуть прежних своих героев и еще не решался искать новых — так следовало понимать метафору, вынесенную в заголовок. А Бескин любил превращать в критическую метафору и выносить в название характерную черточку спектакля или — шире — поэтики данного театра, как, скажем, Блюм — риторику синтаксических фигур, с придыханиями многоточий, шеренгой восклицательных знаков, иронией кавычек и глубокомыслием курсива. Загорский рядом с ними выглядел в этом плане академичней: он меньше, чем они, фамильярничал с читателем.

Блюм в присущем ему размашистом тоне всего за несколько месяцев до «театрального Октября» восхищался гофманианой Камерного театра — «Принцессой Брамбиллой». По его словам, спектакль утверждал «торжество *мечты*, подымающей и озаряющей счастьем жизнь… Решительно, это “наша” пьеса… В постановке масса блеску, движения, живописности — все лучшее “таировское” развернуто здесь во всю ширину, — и все так “к месту”… И все это пестрит веселыми гримасами карнавальных масок… Синтетический театр справляет здесь настоящий праздник: актеры не только используют всю пластику и ритмику, какую можно “выжать” из текста, — они акробатствуют, жонглируют огненными факелами, престидижитаторствуют и даже… хриплым голосом (Фердинандов) поют». Критик усмотрел здесь возможности площадного, балаганного представления, — пусть другие возможности, чем в «Собаке садовника» Малого театра. Статью о «Брамбилле» он заканчивал {122} словами о том, что «вся эта роскошь красок, кричащие изломы великолепных якуловских декораций, утрированная темпераментность действа — все это требует улицы, площади, яркого света и, может быть, “сотворчества” сгрудившейся около зрелища толпы народа, которого оно не может, думается, не “заразить”»[[243]](#endnote-244).

Отбирались «наши» спектакли, или казавшиеся тогда «нашими», или хотя бы проблески «нашего», молодого, здорового в спектаклях первых советских сезонов, — лишь бы звучала жизнеутверждающая романтика, гремел хохот толпы, славился подвиг, голубело небо, лились потоки солнечного света.

Такие статьи запоминались и воздействовали. Через десять лет, в одной из лекций о методе Камерного театра, Таиров обронил такое признание: «Отнюдь не являясь поклонником Садко (он же Блюм), я должен сказать, что, вероятно, помимо его воли статья о “Принцессе Брамбилле”, может быть, одна из немногих его статей, в достаточной степени правильно вскрывала образ спектакля. Блюм писал о том, что это спектакль подлинного революционного жизнеутверждения»[[244]](#endnote-245).

Такой заинтересованный критический отбор помогал пробиваться росткам нового и в искусстве других режиссеров. Пускай сначала в пределах жизнеспособного старого. За отсутствием антитез. Потому что нового в чистом виде театр еще не создал. Три критика поступали вполне естественно и по-хозяйски, когда торопили приход нового, не покидая почвы реальности.

## 3

Положение вещей изменилось резко, позиции ужесточились, когда грянул клич «театрального Октября». Борьба за новое обернулась призывом к творческой конфронтации. «Гражданская война в театре» — так называлась передовица «Вестника театра» от 27 января 1921 г. Лидеры «театрального Октября», застрельщики «войны» отправлялись в поход с развернутыми знаменами.

Их целью был новый, советский театр, и экспериментальный образец возник сразу: 7 ноября 1920 г. в Москве, в помещении бывшего опереточного театра Зона, «Зорями» Э. Верхарна в постановке В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова открылся Театр РСФСР‑1. Первый типовой театр завтрашнего дня разыграл первое типовое зрелище завтрашней революционной сцены. Так казалось его сторонникам из лагеря «театрального Октября», и, как позже бывало, экспериментальность почина сочеталась с установкой на общепоказательность.

Загорский писал: «Со сцены прямо в глаза зрителей смотрит сама современность, не в мелочности и раздробленности {123} ее происшествий, а в глуби и величайшей значимости ее пафоса, эмоции и стремительной приподнятости ее чувств и устремлений. То, чего мы все жаждали и о чем тосковали: найти наше *время* в искусстве, почувствовать его ритм, прикоснуться к его учащенному пульсу и найти себя в целостном искусстве театра — все это дал этот спектакль. *Помимо* слов, *над ними* как бы пронесся дух революции». В современности обобщений критику виделась путеводная звезда театра: «Перед нами некое театральное событие. Театрализуйте сегодня текст пьес Вермишева, Карпинского, Татьяны Майской, Никиты Тверского и сотни им подобных, как вчера вы это сделали с текстом Верхарна, вложите его в найденную в данном случае сценическую форму, и… все так же будет необычайно, торжественно и поразительно»[[245]](#endnote-246). Репертуарная наличность была скудна, выбирать было не из чего, и ставка делалась на режиссуру, несущую современный смысл и эмоциональность *над* текстом, *поверх* текста, а то и *помимо* него.

После этой статьи Загорский стал ведать литературно-агитационным отделом Театра РСФСР‑1. Он проводил организаторскую и разъяснительную работу со зрителями, изучал реакции зала визуально и с помощью анкет, помогая режиссуре уточнять партитуру развертывавшегося действия. Соучастие зала в событиях занимало театр не меньше, чем поступки собственно сценические. Эпизоды спектакля критика воссоздавала через восприятие зала. К. Фамарин — Бескин так описал траурный митинг над гробом павшего вождя восставших — Эреньена: «Торжественно и грозно раздаются звуки похоронного марша. Я видел, как зрители-красноармейцы инстинктивно снимают шапки. В театре ощущается биение общего пульса, общий ритм. А когда над гробом убитого руки рабочих ударами молота сокрушают колонну власти старого мира, весь зал и актеры сливаются под звуки “Интернационала” в клятве построить новый мир»[[246]](#endnote-247). Театр и его критики-единомышленники с равным вниманием ловили подобные предвестья нового.

То же происходило на «Мистерии-буфф» в этом театре. 6 июня 1921 г. на диспуте о спектакле в Доме печати Загорский, как сообщал отчет, «ознакомил аудиторию по анкетным материалам с отношением к постановке “Мистерии-буфф” самих зрителей»[[247]](#endnote-248). Материалы, видно, показались серьезными, потому что вскоре Загорский-завлит подытожил свой опыт в развернутых статьях[[248]](#endnote-249) — ранних пробах социологического исследования зала. Маяковский часто просматривал заполненные свежие анкеты и остро на них реагировал. Он «настолько интересовался этими анкетами, — вспоминал Загорский, — что заходил ко мне в театр даже днем, когда почта доставляла десятки {124} мелко исписанных листков… Однажды Маяковский, перебирая эти листки, вскочил и воскликнул:

— Вот оно, лицо врага! Без маски! Вот он, голубчик!

И он протянул мне анкету, на которой размашисто, поперек всей страницы было написано: “Все это проделки жидов!”

И Маяковский весело хохотал, простирая руку вперед и сжимая пальцы в мощный кулак, — казалось, он самолично схватил за шиворот притаившегося в углу врага и потрясает им в воздухе…

Подавляющее большинство зрителей давало отзывы не только положительные, но даже восторженные. Многие, особенно красноармейцы и рабочие, горячо благодарили автора за спектакль. Маяковский предложил мне обработать весь этот материал для “Лефа”, в одном из номеров которого и появилась моя статья с выдержками из этих анкет»[[249]](#endnote-250).

Подобной «академической» работой Загорский не ограничивался. На страницах «Вестника театра» он запечатлел, наряду с творческой практикой «театрального Октября», и ту «гражданскую войну» в театре, которой это движение воспламенялось. С эпическим спокойствием он описывал захват бывшего Незлобинского театра силами студийцев-красноармейцев в ночь на 6 октября 1920 г., сдачу побежденных, митинг победителей 30 ноября, где был провозглашен новообразованный Театр РСФСР‑2[[250]](#endnote-251). Сходным образом бывший театр Корша превратился в Театр РСФСР‑3. Подобные статьи были расписками солидарности, равносильными соучастию в штурме. Да, собственно, Загорский и был соучастником. «Помню, — рассказывал он потом, — как однажды начальник над всеми вооруженными силами левого театрального фронта Всеволод Мейерхольд отдал приказ:

— Сегодня ночью взять приступом театр Корш!..

В одиннадцать часов вечера в этот поход отправились: Валерий Бебутов, пишущий эти строки и сам Вс. Мейерхольд». Следовало описание событий. «Через полчаса сражение было окончено. Театр сдался на милость победителя! Да, — прибавлял Загорский, — это были удивительные дни в истории русского театра!»[[251]](#endnote-252)

Трубадуры «театрального Октября» горячо защищали действия Мейерхольда, потому что видели в его поисках и его атаках прокладку завтрашних путей искусства, источник свежих творческих идей, а значит, обогащались рядом с ним духовно и эстетически. Нельзя считать, что они всё до конца понимали и верно ценили в тогдашнем Мейерхольде. Глубже других разбирался в новаторстве режиссера Загорский: о том свидетельствовали его рецензии. Блюм подчас судил сгоряча, предъявлял привычные мерки к непривычному искусству. Это выдавал его отклик на «Мистерию-буфф» в Театре РСФСР‑1. {125} По тону и выводам отклик звучал приветственно: «Тт. Мейерхольду и Бебутову удалось удивительно удачно разрешить проблему “междупланетного” пространства — одновременно и мистериального и буффонского». Черты народной, площадной клоунады и балагана Блюм сочувственно выделял и в тогдашних спектаклях академической сцены; это уже отмечалось. Он и теперь восхищался: «Балаганство “чистых” и приподнятая настроенность “нечистых”, непринужденная переброска действия на многочисленные площадки, грубоватый, но колоритный фон для схематичных ада и рая (для ада — аккомпанемент медных к пошлейшей, затасканной мелодии, для рая — вокальный аккорд небожителей), клоунизированный “рыжий” — меньшевик, виртуозная группировка и распланирование человеческих масс, ряд отдельных счастливых выдумок — все это делало неожиданно сценичным “изображение нашей эпохи”, несмотря на его определенно эпическое звучание».

Но при явном сочувствии Блюм все-таки не до конца разобрался в природе эпического действа. Называя «Мистерию-буфф» из-за способов активизации зала «мастерской революционно-психологических зарядов», критик неожиданно требовал и психологической индивидуализации сценических групп: «Мало разработана группа “нечистых”, — сожалел он. — Рабочие совершенно не индивидуализированы»[[252]](#endnote-253). Критик мог не принять результат, но обязан был постичь замысел. Замысла он не понял, его слова об эпическом начале действия мелькнули зря. Того не замечая, он предъявлял ходовые критерии трагикомедии, тогда как режиссура намеренно отреклась от психологической разработки образов, от индивидуализации внутри мистериальной хоровой группы. Больше всех остальных Блюм посягал на авангардные позиции в «гражданской войне». Все же в вопросах творчества он то и дело оказывался позади художника.

Проницательней судил Бескин. Он оправданно выделил в «Мистерии-буфф» черты площадного зрелища тогдашней современности: «Нет сцены и зрительного зала. Есть монументальная площадка, наполовину вдвинутая в зрительный зал. Чувствуется, что ей тесно в этих стенах. Ей нужна площадь, улица… Ей нужна масса. Она оторвалась от всей машинерии сцены, выперла локтями кулисы и колосники и взгромоздилась под самую крышу здания. Сорвала подвесные полотнища мертвой декоративной живописи. Она вся выстроена, выстроена легко, условно, балаганом»[[253]](#endnote-254). Пространство общения сцены и зала не зависело здесь от архитектуры театра, действие можно было перенести и на вольный воздух, играть под открытым небом, среди толпы — все эти конструктивные открытия критик ценил по достоинству.

{126} Бескин смело защищал «Мистерию-буфф» и ее творцов, Маяковского и Мейерхольда, от несправедливых нападок. Недруги «театрального Октября» (среди них были и отдельные работники партийно-государственного аппарата) осенью 1921 г. добились закрытия Театра РСФСР‑1. Обосновать эту акцию взялся К. И. Ландер: сделал доклад о театральной политике в Доме печати, а затем издал брошюру на ту же тему[[254]](#endnote-255). Бескин выступил с отповедью. «Нет, т. Ландер, — возражал он, — раз вы берете на себя труд говорить о “театральной политике” как таковой, надо “спокойно зреть” и объективно учитывать, дабы не впасть в “политику личного вкуса”… Это уже не политика, а фельетон… И не “наша театральная политика”, а лично *ваша*… Партизанская»[[255]](#endnote-256).

Горечь ситуации была в том, что партизанскую политику, тактику атак и захватов чуть ли не первым Мейерхольд и разработал в бытность заведующим Тео, когда множил ряды театров РСФСР с их порядковыми номерами.

## 4

Идеям «театрального Октября» триумвират продолжал служить ревностно и горячо. Спектакли Мейерхольда 1920 – 1923 гг. олицетворяли идеи сполна, давали мерило и цель. Со времени, когда прозвучали «лозунги Октября искусств» и шагнули на сцену митинговые «Зори», резко переменился тон суждений трех критиков о крупных театрах, не связанных с движением «театрального Октября». Те, чужие театры, особенно старые и тем паче академические («аки»), виделись Блюму и остальным по ту сторону красных баррикад, а значит, подлежали эстетическому расстрелу. Миролюбия весенних рецензий 1920 г. к осени как не бывало. Превосходительный тон, насмешки и брань преобладали в статьях и речах, смертные приговоры выносились один за одним. Чтоб объяснить резкую смену тона, делался вид, будто не критики круто взяли влево, а театры свернули вправо.

Еще весной дружно хвалили «Брамбиллу» Таирова; осенью режиссера уличали в мистике. Бескин писал: «Камерный театр от суетливо мелькающих форм сценического футуризма в “Принцессе Брамбилле” перекинулся сразу в прямую противоположность — сосредоточенно застывшую неподвижность мистерии Клоделя “Благовещение”… От поэзии трамваев, метрополитенов, лифтов, экспрессов, аэропланов — к катарсису»[[256]](#endnote-257). Какая «поэзия трамваев» заключалась в «Брамбилле» и почему такой поэзии был противопоказан очищающий катарсис развязки — оставалось секретом изобретателя. Выбор мистерии Клоделя для постановки был и впрямь не слишком осмотрительным шагом Таирова, так что улик хватало, вдаваться {127} в них не приходилось, важно было вынести вердикт. И триумвират критиков не заставил себя ждать. Блюм устанавливал: «Постановка — для *мертвых* и неживыми мастерами сработанная»[[257]](#endnote-258). На язык театральной критики переводились популярные команды времен отшумевшей войны: «Разменять!», «К стенке!», «В расход!».

Настоящая гражданская война миновала, а три критика продолжали сражаться в театре. Великолепным презрением обливали они выдающуюся работу Таирова и Коонен — «Федру». Рецензия Бескина в «Театральной Москве» называлась «Синтетическое блюдечко», хотя синтетическим спектаклем скорее была рядом шедшая комедия «Жирофле-Жирофля» или та же «Брамбилла». Попытки Таирова объясниться встречали оскорбительный отпор. «Блюдечко» Бескина появилось в феврале 1922 г., а четыре месяца спустя в том же журнале Загорский выступил на защиту собрата. Ход мысли был скандально прям. «Таиров любит называть направление своего театра “неореалистическим”. Но если существует “неореализм”, — тонко шутил критик, — то почему бы не существовать и “нео-глупости”? Черты именно этой “нео-глупости” обнаружил на днях на своем челе… все тот же Камерный театр»[[258]](#endnote-259). Число подобных примеров легко умножить, но хватит одного. Серьезные недавно критики теряли над собой контроль, они казались самим себе полномочными и безнаказанными вершителями судеб в искусстве.

Ни тени сочувствия не оставалось в их теперешних отзывах о Художественном театре. «Лизистрата» Музыкальной студии МХАТ вызвала колкую статью Бескина о гибели мхатовской метрополии вместе со всем студийным архипелагом, — впрочем, здесь передан смысл, а не тон и не словарь критического отклика. По тону и по словарю этот отклик уподоблялся негодующей статье Мейерхольда двухлетней давности — протесту против постановки «Дочери Анго» Лекока в той же студии: вождь «театрального Октября» счел ее тогда эстетически «контрреволюционной»[[259]](#endnote-260). Для ясности надо добавить, что обе постановки принадлежали В. И. Немировичу-Данченко.

Еще усердней, с бодрой деловитостью хоронили МХАТ, изображали его как давно потонувшую, что ли, Атлантиду, в дни его 25‑летия. Красноречие нападок не тускнело. Всех красноречивей был Блюм: «Художественный театр умер естественной смертью — в ту самую ночь с 25 на 26 октября 1917 г., когда получил смертельный удар тот класс, лучшие соки которого он сконденсировал в своем великолепном явлении. Театр этот до конца дней своих с честью и высоко держал знамя российского буржуазного театра»[[260]](#endnote-261). Отчасти, но только отчасти, это надгробное красноречие можно было объяснить тем, что ядро труппы тогда отсутствовало: театр изрядное время {128} гастролировал за рубежом. И все-таки слишком уж торопили его похороны нетерпеливые упразднители «буржуазного старья». Еще долго они не соглашались примириться с ожидавшим их разочарованием.

Даже к Малому театру они относились чуть терпимее, сохраняли за ним право доживать немногие оставшиеся ему дни и противопоставляли Художественному, обреченному на смерть безотлагательно и без смягчающих обстоятельств. Малый театр предоставлялся своей неминуемой участи. Считалось, что обременительным и обрекающим был груз его традиций — его беда, его судьба. Привычки, как гири, не могли не тянуть его ко дну, и прошлое поминалось с нескрываемым пренебрежением.

А. И. Южин, «староста Малого театра», с достоинством отражал выпады, оборонял устои дома Щепкина от лихих набегов. Продолжая атаки, Бескин заключал слово «традиции» в иронические кавычки[[261]](#endnote-262). Как же иначе! Считалось, что в «Малом театре, представляющем собой славную, но уже изживаемую страницу прошлого»[[262]](#endnote-263), спасение если и может придти, так разве что ценой отказа от всяких традиций.

Но Малый театр решительно не мог оценить весть о своей близкой кончине. Южин не складывал оружия, отбивался на диспутах и в печати. Тогда против него обратились оскорбительные насмешки[[263]](#endnote-264), — они больше всего роняли престиж самих насмешников. Порой же выдвигались неожиданные и, в общем, странные упреки политического свойства. Например, в декабре 1922 г. признанный мастер Малого театра П. М. Садовский поставил для своего актерского юбилея «Снегурочку» и сыграл Мизгиря. Блюм как заведующий театрально-музыкальной секцией Главреперткома в докладе по службе брал под подозрение образ кроткого царя счастливых берендеев: «злостная, абсолютно враждебная нам идея»[[264]](#endnote-265), на взгляд критика, воплощалась в идиллии весенней сказки Островского. Сходные мысли Блюм доверил печати. Заглавие его статьи выявляло состав преступления не совсем ясного свойства: самосаботаж[[265]](#endnote-266). Что сие означало? Выходило, что Малый театр саботировал необходимость скорее помереть.

Пренебрежительно отзывались три критика и о бывшем театре Корша. Но не было тут ни ожесточения, ни похоронных напутствий. На то имелись причины. Во-первых, со времен «Смерти Дантона» (1918) театр б. Корш не выдавал себя за боевую единицу: не декларировал, не экспериментировал, а предлагал свой обычный, в основном комедийный репертуар и превосходных актеров. Во-вторых, на гребне «гражданской войны» он стал подневольным рекрутом «театрального Октября» и занял место в строю как Театр РСФСР‑3. Потому и тогда, {129} и потом, с началом нэпа, три критика не выносили ему безнадежного приговора, проявляли терпимость и готовность надеяться…

## 5

В дни, когда выносились смертные вердикты «Федре», «Лизистрате», «Снегурочке», когда «перевоспитывался» театр Корша, кому могло придти в голову, что скоро — и как скоро! — борьбу Блюма с «академистами» густо затмит борьба… с Мейерхольдом.

Прилив и отлив, конец тяготений и начало отталкиваний датируются точно. Прилив заканчивался после юбилея Мастера 1923 г. Отлив начался с премьерой «Леса» в январе 1924‑го и резко обозначился после «Учителя Бубуса» Файко в январе 1925‑го. Попутно наметилась некая дифференциация внутри триумвирата. Причиной в конечном счете был все тот же нэп, изрядно сдвигавший расстановку сил.

Как раз Блюму в последовательности было не отказать. Но эта последовательность шла от нехватки гибкости, от оглядки на навыки «военного коммунизма», уже ушедшего, — словом, она сильно смахивала на прямолинейность, на твердолобость. Карикатуристы иллюстрированных журналов изображали Блюма во френче и военном шлеме. В деятельности этого человека на посту заведующего театрально-музыкальной секцией Главреперткома и заведующего теасектором Управления московских зрелищных предприятий (УМЗП) встречалось немало грубых ошибок и вообще поводов краснеть «перед теми, что придут нам на смену», как когда-то писал он сам, возражая Красикову. Дело доходило порой до геркулесовых столпов бюрократического самоуправства.

Тяга Мейерхольда к Островскому встревожила его недавних оруженосцев. После реалистически ясной постановки «Доходного места» в Театре Революции Блюм досадовал на Мейерхольда за «странную вспышку пиетета к Островскому, апостолу серединности и всяческого мещанства»[[266]](#endnote-267). Когда появился «Лес», хотя и в смелой мейерхольдовской трактовке, сомнения окрепли: чудилась измена вождя идеалам «театрального Октября».

Итоги вывел Бескин в статье, где задним числом мотивировал былые пристрастия к прежнему Мейерхольду и пояснял поводы к нынешним разочарованиям. Он писал: «“Рогоносец” и “Земля дыбом” завершают определенную полосу в развитии русского театра. Отсюда начинается спуск. Под гору… Начинается этот спуск с “Леса”». Следовали доказательства: Мейерхольд сомкнулся с академическим лагерем. Он поддержал призыв {130} Луначарского «Назад к Островскому». Он забыл идеалы борьбы. «Островский, — продолжал Бескин, — это и есть академический фронт… В устах идущих на приступ защитников “театрального Октября” был вполне уместен и звучал достаточно верно возглас: “Долой Островского!”».

Истина требует заметить, что никогда Мейерхольд такого лозунга не провозглашал и не поддерживал. Напротив того, в разгар поднятой им «гражданской войны» он вынашивал замысел нового «Леса» и делился им на страницах «Вестника театра» весной 1921 г. Вряд ли не помнил этого Бескин. Оттого демагогически, под стать всему прочему, звучал его упрек Мейерхольду в том, что «когда на Островского падает внимание недавнего лидера театрального Октября… поневоле запнешься… После громыхающего “долой” — разве это не ревизионизм?»[[267]](#endnote-268) Получалась натяжка. Никакого «ревизионизма» не было. И однако Мейерхольда отодвигали плечом от «театрального Октября» («*недавний* лидер») и отдавали «правым».

Былые сподвижники ожесточались. Теперь они донимали Мейерхольда своими разносами, стараясь не спустить ничего. Прием «предыгры», введенный в «Учителе Бубусе», прием экспериментальный и больше не применявшийся, Блюм сходу оценил как «реакционный». Суть задачи была в том, что актер, раньше чем произнести реплику, пластически разъяснял ее суть. Это тормозило действие. И Блюм насмехался: «По сравнению с “Бубусом”, “Три сестры” в Камергерском — это просто какой-то бег очертя голову!» В Камергерском переулке находился МХАТ, ныне это проезд Художественного театра. «Мейерхольд должен *мужественно осознать* свою “аварию”», — этот приговор, заключавший рецензию Блюма[[268]](#endnote-269), относился не к премьере даже, а ко всей тогдашней позиции художника: надлежало покаяться. Конечно, у Мейерхольда и в мыслях такого не было. Как раз после «Бубуса» он писал А. А. Гвоздеву, что в ТИМе «не могут принять всерьез ни единого замечания Бескина, Вл. Блюма, Загорского, Хр. Херсонского. Ведь эти критики не знают, что такое театр. А главное, не знают театра в целом, театра, в котором не могут отдельно жить два мира: мир сцены и мир зрительного зала. Эти критики пишут, болтаясь вне законов театроведения, говорят о личном вкусе, возникшем в условиях вчерашнего безразличия. Критикам мы дадим бой»[[269]](#endnote-270). В запальчивости Мейерхольд, как всегда, слов не выбирал и принижал своих противников как-то уж чрезмерно. Но факт оставался фактом: череда тяжелых боев с отошедшими союзниками сопутствовала дальнейшей творческой деятельности режиссера, и без того насквозь полемичной.

Еще долго Блюм обрушивался на Мейерхольда за «Бубуса». Он специально поносил брошюру, выпущенную театром к спектаклю: «На ней стоит хотя бы бегло остановиться, чтобы {131} измерить длину пройденного Мейерхольдом во время работы над “Бубусом” попятного пути»[[270]](#endnote-271).

По всякому поводу Блюм констатировал «стремительный откат Мейерхольда от “театрального Октября”» и в сердцах добавлял: «Но уж о “театральном Октябре” Мейерхольду лучше бы в эти официально-торжественные дни не вспоминать, — пока существуют в природе живые свидетели и бойцы “театрального Октября”… Нет уж, если по поводу этого неприятного юбилея выбирать календарный месяц, который был бы позвучнее и точно выражал существо момента, предпочтем вспомнить… *термидор*!»[[271]](#endnote-272) Было в этой негодующей позе что-то донельзя нескромное, не говоря уже о попытке мимоходом снять разницу между девизом и художественной реализацией девиза.

Решительный бой Мейерхольду его теперешние противники дали из-за премьеры «Ревизора» в ГосТИМЕ (декабрь 1926). Новая встреча с классикой казалась им отступничеством бывшего революционера. Еще не посмотрев спектакля, Блюм начал превентивную войну. В статье с кричащим заголовком постановщик «Ревизора» объявлялся носителем «правой опасности». Блюм уверял: «Классика все-таки хороша и раскрывает все свои возможности *только в музее*… Но попробуйте тициановский (или Тинторетто?) “Пир в Кане Галилейской” повесить в столовой № 1 МСПО, — какая вопиющая “неувязка” получится! Звать к старым пьесам, к классике — значит звать в музей»[[272]](#endnote-273). Так рисовалась опасность. Доводы приводились, что говорить, убийственные.

Так прежние единомышленники Мейерхольда возглавили травлю его спектакля. Загорский бранил «Ревизора» в рецензиях и осмеял в фельетоне[[273]](#endnote-274). Отчет о диспуте в ЦДРИ сообщал: «Докладчик Э. Бескин видит в последней работе Мейерхольда непосредственное продолжение той “трещинки”, которая стала заметна еще в “Лесе”… Постановка “Ревизора” — это только новый, правда, уже не шаг, а прыжок по пути к старому театру». В заключительном слове докладчик выразил надежду, что «осознание Мейерхольдом неудачи “Ревизора” вернет его в ряды строителей революционного советского театра»[[274]](#endnote-275). Опять Мейерхольда выталкивали из революционного искусства. По Бескину, он уже находился вне его рядов — но, постаравшись, мог еще заслужить прощение. Впрочем, в другом, уже печатном выступлении Бескин договаривался до того, что и революционного искусства вроде бы уже не стало: «Левый фронт. Его как будто бы нет. Обыватель, всегда его недолюбливавший, умиленно потирает руки…»[[275]](#endnote-276).

Посмотрев «Ревизора», и Блюм посвятил ему саркастическую рецензию[[276]](#endnote-277). Заголовок подразумевал, что ставил комедию не тот Мейерхольд, что был, не настоящий, не полноценный. {132} Основной упрек сводился к тому, что спектакль непонятен массам. Мало того. В своих уязвленных чувствах Блюм не брезговал инсинуациями. Парижская газета русских эмигрантов тиснула рецензию на «Ревизора». Блюм тотчас установил духовное родство Мейерхольда и белоэмигрантов. Кадетский критик «берет под свое покровительство Мейерхольда от нападок “театральных октябрят”», которые — «в отместку (за публичное преклонение перед Станиславским) подняли его теперь “на штыки” беззубыми эпиграммами и глупейшим зубоскальством». К вящему посрамлению режиссера-перебежчика Блюм выносил очередной вердикт: «Эта *созвучность* мейерхольдовского мистико-эстетического, аполитичного и сумбурного “Ревизора” настроениям наших заклятых врагов является для нас лишним косвенным доказательством того, что работа прославленного мастера представляет собой образчик *мелкобуржуазного уклона в театре*»[[277]](#endnote-278). Так кончалась заметка, целью которой было не столько доказать, сколько запятнать.

## 6

К середине 1920‑х гг. «три театральных мушкетера», как их однажды назвал собрат по оружию Н. Д. Волков[[278]](#endnote-279), находились на коне. Порвав с Мейерхольдом, набегая лавой на спектакли ТИМа, они не оставляли вниманием и академические театры. Укрощая «правую опасность на левом фронте», они держали на мушке и фронт академический, прежде всего МХАТ. Должностные полномочия Блюма усиливали вескость его критических выкладок. Деятели актеатров часто жаловались наркому Луначарскому на ответственного работника Главреперткома Блюма, наносившего травмы художественному целому. Например, из старого спектакля Станиславского «Синяя птица» Блюм потребовал изъять картину «Лазоревое царство» — возможно, по тем же причинам, по каким посягал на идиллию берендеева царства в «Снегурочке». И Немирович-Данченко писал 14 октября 1924 г. Луначарскому: «Вынужден заявить, что при требуемых В. И. Блюмом купюрах спектакль по соображениям художественной цельности идти не может»[[279]](#endnote-280).

О новинках МХАТ три критика писали в тонах преимущественно снисходительных. Рецензируя «Пугачевщину», Блюм отдавал должное пьесе Тренева, но слова о спектакле цедил сквозь зубы. Он отвергал работу в главных ролях Москвина и Тарасовой, хотя справедливо выделял двух-трех актеров в эпизодах, среди них Хмелева в роли крестьянина Марея. И крайне пренебрежительно отзывался о театре в целом: «Как художественная индивидуальность он просто-напросто не существует “физически”»[[280]](#endnote-281). Только и всего!.. Блюмовские императивы («как известно», «конечно»), выдавая желанное за сущее, {133} представляли собой расхожие обороты демагогической полемики.

В ту пору и Загорский не отставал от Блюма, а то и мчался впереди. Новаторское «Горячее сердце» он расценил как «спектакль, свидетельствующий о несомненном распаде былого МХТ», о «несомненном кризисе, переживаемом МХАТ Первым»[[281]](#endnote-282). Главный грех состоял будто бы в том, что, играя Островского, театр переставал быть самим собой, театром современной пьесы, каким утверждался когда-то. Ведь «таких типов», каких изображали на сцене в «Горячем сердце», уже «давно не существует»[[282]](#endnote-283).

Критический залп из трех мушкетов раздался, когда МХАТ выпустил «Дни Турбиных». Зная цену своим недавним бойцам, а теперь сторонясь их всемерно, Мейерхольд советовал Станиславскому перед приемкой спектакля принять необходимые меры предосторожности: подготовиться к атаке Блюма и заручиться присутствием лиц, готовых ее отразить. «Дорогой Константин Сергеевич, — писал Мейерхольд, — необходимо на четверг 23 сентября 26 г. (показ пьесы Булгакова) разослать пригласительные билеты следующим лицам: *Сосновский, Виленский-Сибиряков* (журналисты), *Кнорин* (Агитпроп ЦК ВКП (б)), *Ларин, Рафаил* (старые коммунисты; из них Ларин уже вел полемику с Блюмом в “Правде” по поводу запрета каких-то пьес в Большом театре). Прилагаю листок с адресами». Следовала красноречивая приписка: «Все перечисленные лица уже предупреждены о цели посещения закрытой репетиции»[[283]](#endnote-284). Пять дней спустя он писал Станиславскому: «Поздравляем с победой (разрешение пьесы Булгакова). Целую Вас. Любящий Вас *Вс. Мейерхольд*»[[284]](#endnote-285).

Итак, «Дни Турбиных» пришли к зрителю. Тем больше досадовали «мушкетеры». Что же вменялось в вину спектаклю? В статье «Кремовые шторы» Бескин писал, что пьеса обывательская, написана обывателем, и герои ее обыватели. «По ту сторону турбинских дней и ночей, по ту сторону окон с “кремовыми шторами”, для всех тех, кто не с ними, кто строит новую, совсем иную жизнь, для тех Турбины и турбинствующие — неизмеримые пошляки, ненужные, лишние люди, чеховские эпигоны. Такими их и надо показать». МХАТ этого не дал. «Меж тем, какой иронией, каким уничтожающим бичом сатиры можно хлестнуть по этому самому “мы отдохнем”»[[285]](#endnote-286). Призывая к сатире, Бескин терял чувство юмора.

Он откровенно подхватывал тему рецензии Блюма «Четыре шага назад». Но превзойти Блюма было трудно и Бескину. Тот предъявлял театру невероятные политические обвинения[[286]](#endnote-287). «Дни Трубиных» на сцене МХАТ расценивались как уступка классовому врагу. Что значили рядом с этим кислые упреки в обывательщине! После выпадов Блюма кого могли поразить {134} такие булавочные уколы, которые вонзал мушкетерским своим пером Бескин в многострадальное тело МХАТ. Сравнительно с ними обоими совсем сдержанно критиковал увиденное Загорский[[287]](#endnote-288).

А Блюм — тот был неукротим. Когда в начале следующего сезона МХАТ возвратил на сцену свою постановку, критик был вне себя. Он возвещал: «Дух творчества уже отлетел от МХАТ‑1, и настойчивость, с какой он цепляется за свои “Дни Турбиных”, свидетельствует о том, что и сам театр не видит пред собой никакого будущего»[[288]](#endnote-289). Опять сказано было звучно. Да вот беда! Лишь две недели отделяли эту филиппику от десятилетия Октября, когда приговоренный к гибели театр показал «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова. Тем не менее журнал «Новый зритель» в обзоре печати успел объявить статью Блюма «блестящей»[[289]](#endnote-290).

Но и премьера «Бронепоезда» не поколебала стойких противников МХАТ, — напротив, успех спектакля словно распалил их еще больше. «Революции в спектакле нет», — мрачно резюмировал Блюм и упрямо развивал свою тему «конца МХАТ»[[290]](#endnote-291). Как обычно, с ним соглашался Бескин. Не в силах все же совсем отрицать, что «Художественный театр сдвинулся» и теперь «не чурается революционной темы», критик считал, что тема подана искаженно, в старозаветном, натуралистическом, как у «передвижников», стиле. «Конечно, эта форма, этот художественный стиль прошлого, стиль изжитых уже общественных отношений в их совершенно иной связи с деревней, с мужиком, будучи целиком применен к современной теме, искривляет ее, — писал Бескин. — Искривляет ее классовую остроту в сторону рыхлого “жаления”, бесхребетной “всечеловечности” и сентиментальной “мягкости”. Дает грузный психологизм личных переживаний с одинаковым коэффициентом “настроенчества” по обе стороны исторических межей как внутри бронепоезда, так и вне его»[[291]](#endnote-292). В силу всех этих причин спектакль и театр, его показавший, объявлялись несостоятельными идейно и творчески.

Луначарский, а с ним другие объективные критики отражали выпады мушкетерских шпаг, защищая свежее и ценное в советском искусстве. На протяжении нескольких лет Луначарский внушительно призывал к порядку иных самонадеянных полемистов, хотя и не называл их поименно, а те, прекрасно понимая, о ком шла речь, не подумывали внять резонам. Напротив, в еще более резкой форме они ополчались против Луначарского, у которого «с этой частью театральной критики (левыми теарецензентами) довольно застарелые счеты», — как писал Блюм. И не без вызова добавлял: «А между тем т. Луначарский совершенно недвусмысленно дает понять, что рассматривает всякое недовольство направлением нынешнего {135} театра и особенно работой так называемых “академических” театров как… “бунт” против “благонамеренности”»[[292]](#endnote-293). Отношения с Луначарским у трех критиков теперь тоже обострились до предела. Они нападали на него, он одергивал их.

«Кто-то из критиков, — замечал, например, Луначарский, — посетовал на “Барсуков” за то, что они‑де являются возвращением к натурализму. Этот критик назвал даже спектакль шагом назад для Театра имени Вахтангова. Ну что тут скажешь!..»[[293]](#endnote-294) Хулителем «Барсуков» Л. М. Леонова у вахтанговцев выступил Бескин[[294]](#endnote-295), и сказанного о нем Луначарским достаточно. Но Бескин уже не мог остановиться, оглянуться…

Весной 1928 г. он поместил в ленинградской газете обзор сезона МХАТ, выдержанный в ироническом тоне[[295]](#endnote-296). В таком же, примерно, тоне писал и Блюм об «Отелло» — не вдаваясь в причины действительных неудач, а приписывая их все краху «системы» Станиславского, с одной стороны, реакционному пиетету перед классикой — с другой. На этот раз с ним заодно выступил Загорский[[296]](#endnote-297).

Что касалось Загорского, тому тоже нельзя было отказать ни в едкости, ни в остроте, но все-таки он сохранял большую трезвость суждений, точнее расставлял оценки и чем дальше, тем реже следовал по пятам проработчика Блюма. Сравнительно с последним он достаточно умеренно бранил и «Дни Турбиных», и «Отелло». В критическом разборе «Отелло», если отбросить нападки на «систему», было немало справедливого.

Загорский не был ненавистником МХАТ. Уже в тот период он с радостью приветствовал начало работы театра над «Унтиловском»: «Этой пьесой дебютирует на театре очень талантливый молодой писатель, автор нашумевших “Барсуков” Леонид Леонов. И эта пьеса должна сыграть значительную роль во внутренней жизни МХТ Первого, углубляя его попытку снова стать театром современной драматургии»[[297]](#endnote-298). А когда премьера прошла, критик горячо принял актерские достижения спектакля, особенно образ скромного рабочего-революционера Дениски, который создал И. М. Кудрявцев с «тончайшим проникновением в сферу сценической простоты и правдивости»[[298]](#endnote-299).

Статья Загорского называлась «Только об актерах». Название было спасительным. Продолжая числиться «мушкетером», критик под такой шапкой мог объективно писать о реальных достижениях искусства. В том же обзоре шла речь и об удачах «Клопа» Маяковского — Мейерхольда, прежде всего о трагикомической трактовке Присыпкина — И. В. Ильинского в финальной сцене. Когда запертый в клетке Присыпкин изображал жрущего водку, курящего папиросу и длинно сплевывающего пращура человеческого, а потом делал рукой цирковой «комплимент» окружающим на сцене и в зале, — ситуация оборачивалась {136} разными значениями. Это чутко уловил Загорский, писавший: «Мне почудился в этом скучающем помахивании ручкой оттенок презрения к людям, осмелившимся пусть отсталого, омещанившегося, но живого же, черт возьми, человека посадить в клетку…».

Приятие современных находок МХАТ, проникновение в глубину образов ГосТИМа неподчеркнуто выводили Загорского из тесного круга триумвирата. Загорский мог поддаться тенденциозности своей группы, бывал несправедлив в оценках, но его анализ нередко обладал и меткостью, и серьезностью.

Вспоминая о «трех театральных мушкетерах», Н. Д. Волков не зря добавлял: «Но каждый из них был отличен и по характеру и по стилю»[[299]](#endnote-300). Критики были разные и, чем дальше, тем больше не похожие один на другого. Их пути понемногу расходились, главные подвиги на поле брани оставались позади.

## 7

Неприятие искусства МХАТ у критического трио могло сравниться только с отрицанием творчества Мейерхольда времен ГосТИМа. Но если в первом случае имелась некая видимость позиции (нападали на «чеховщину», «психологизм», «переживания», «четвертую стену», вообще на игру по «системе»), то в борьбе с Мейерхольдом многое шло от обид, от ущемленных самолюбий и несбывшихся посягательств.

В отношении к остальным театрам особых причин для предвзятости не было. Нет нужды представлять дело так, будто три критика вообще мало хорошего видели в советском театре 1920‑х гг. Усвоив наигранный тон панибратского разговора с читателем, они сплошь да рядом упрощали и замыслы, и находки мастеров сцены. Инерция памфлета, лозунга, кавалерийской рубки лозы на плацу подчас отвлекала их от реального анализа. Бойкости отдавалось предпочтение перед глубиной. Выкладки утилитарно-житейского свойства иногда ставили аргументацию Блюма на грань самопародии, что, впрочем, не означало отсутствия убежденности; критикуемым же часто бывало не до смеху.

Характерны были и доводы, и подход. То, за что хвалили, и то, каким образом хвалили, какие предъявлялись основания.

Когда страна отмечала столетие Малого театра, Блюм и Бескин напечатали в одном номере журнала по снисходительной статье, чуть даже оправдываясь перед читателями. «Мы откликаемся на юбилей Малого театра в порядке, так сказать, информации», — предупреждал Блюм, хотя никакой информации статья не содержала, а предлагала вольные социологические прикидки. Подзаголовок статьи Бескина подчеркивал подобный {137} же авторский подход к задаче[[300]](#endnote-301). Статьи писались с тем, дабы не умолчать по данному вопросу.

Притом за Малым театром эти критики внимательно следили и в дальнейшем охотно поддерживали его шаги к новому репертуару. Не слишком обольщаясь качеством пьесы Д. П. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских», Бескин находил, что «все же театр дал спектакль, порывающий с грузом унаследованного багажа, спектакль как-никак свежий, а по оформлению и достаточно “моложавый”»… Он приветствовал и пьесу И. С. Платона «Аракчеевщина» с ее гуманистическим протестом против деспотии. Постановка автора, по словам критика, вызывала верный отклик в зале. И хотя Бескину претили живописные декорации К. Ф. Юона, в которых шла пьеса («в честном “бабушкином” павильоне, кулисах, деревцах и прочих аксессуарах старой, ныне уже упокоившейся в Третьяковке, декоративной живописи»), он сочувствовал пробам: если сравнивать положение дел «с недавними годами косного застоя и оберегания “традиций”, надо сказать вполне определенно — лед двинулся». Больше того, «разведка дала, таким образом, положительные результаты: можно наступать»[[301]](#endnote-302).

Другим обнадеживающим поиском разведчиков счел Блюм постановку трагедии А. Г. Глебова «Загмук». Хотя события происходили в древнем Вавилоне, пьеса показалась критику современной по мысли: «Первая из новых *исторических* пьес, наполненная *современным* содержанием». А постановщик Н. О. Волконский создал на сцене «достаточно *искусный* маскарад — с полным знанием древностей и материальной культуры избранной исторической эпохи»[[302]](#endnote-303). В устах Блюма то была истинная похвала.

Наблюдалась, впрочем, некая прямолинейность в оценках. Почти все новые, мало-мальски срежиссированные пьесы удостаивались поддержки. Постановки классического репертуара, принадлежавшие тем же режиссерам, безразлично, рутинеру Платону или искателю Волконскому, встречались в штыки. Негодующий отклик вызвал у Загорского «Юлий Цезарь», срежиссированный Платоном. Зло бранил Блюм «Доходное место» в постановке Волконского: «анархически неосмысленная “супрематическая” ерунда»[[303]](#endnote-304). В сфере классики открытий не планировалось. При всех разговорах о разведках и о готовности наступать серьезных побед от Малого театра не ожидалось. А вопроса о том, может ли существовать такое качественно новое явление, как советская классика, даже не возникало, хотя фактически таковая уже имелась, и «Мистерия-буфф» одной из первых открывала счет.

Необходимо отдать должное трем критикам: они дружно признали крупнейшую победу Малого театра, показавшего «Любовь Яровую» К. А. Тренева в постановке И. С. Платона {138} и Л. М. Прозоровского. Премьера, состоявшаяся 22 декабря 1926 г., вызвала их мгновенный отклик[[304]](#endnote-305). Они и в дальнейшем возвращались к этому событию. Больше того. Последней крупной работой Блюма, опубликованной за год до его кончины, была монография о спектакле Малого театра «Любовь Яровая», изданная Всероссийским театральным обществом[[305]](#endnote-306). Все же спектакль, весомо выдвинувший в повестку дня вопрос о советской сценической классике, рассматривался вне связи с этой проблемой.

Если Малый театр мог гордиться тем, что отошел от вульгарных упрощений иных прежних работ, наподобие «Ивана Козыря», и пришел к строгому жизненному реализму «Любови Яровой», то не многие, даже доброжелательные критики могли похвалиться тем же: охота упростить и ниспровергнуть неудержимо их захлестывала. Они подымали «Любовь Яровую» вопреки всему прошлому опыту Малого театра, его художественным традициям, его вековой славе. Под свежим впечатлением премьеры Бескин так рисовал ситуацию в целом: «Старый Малый театр по существу умер. Его уже нет. Заветы Щепкина и даже Островского давно уже — пустые декламационные формулы, целиком принадлежащие истории и не имеющие живого содержания. Держаться за них — означало бы попросту похоронить Малый театр и физически». Критику как-то не приходило в голову, что традиции не обязательно наблюдать в застывшем виде, что они движутся, обновляются вместе со временем, — та же «Любовь Яровая» давала пример того, как развивались коренные убеждения дома Островского.

Попутно Бескин затрагивал другую острую тему. Он противопоставлял «Любовь Яровую» почти одновременно выпущенным «Дням Турбиных», а Малый театр — Художественному, к горькой невыгоде последнего. Критик писал: «Малый театр, театр гораздо старше Художественного, определенно обгоняет его в равнении на современность, на сегодняшний день»[[306]](#endnote-307). Тема носилась в воздухе, но Бескин высказался по ней одним из первых. Получалось, что победа «Любови Яровой» была на руку критикам, ополчившимся против «булгаковщины». Жаркая схватка вокруг двух спектаклей разгорелась на диспуте 7 февраля 1927 г. в помещении Театра имени Вс. Мейерхольда. Там иные ораторы норовили воспользоваться успехом Малого театра, чтобы растерзать МХАТ[[307]](#endnote-308). Это не удалось. Но попытки, одним из зачинателей которых выступил Бескин, несколько лет кряду вербовали продолжателей.

Тому имелись объяснимые причины. Для Бескина с его сподвижниками не существовало проблемы многообразия искусства. То есть само оно, многообразие, в искусстве наличествовало, развивалось и процветало, но в критические установки пока не вмещалось и не осознавалось эстетически. Отстаивали {139} что-нибудь одно и ничего больше. Это было свидетельством о бедности критики при окружающем богатстве искусства. Формуле многообразия предпочитали тактику групповой борьбы, к которой теперь свелась былая гражданская война в театре.

## 8

Такие значительные достижения советской сцены, как «Шторм», «Любовь Яровая», служили триумвирату опорой в борьбе с классикой, академизмом, психологизмом, лирикой и т. п. Блюм пылко приветствовал «Шторм» в Театре имени МГСПС. Один из его откликов, подписанный сразу и настоящим именем, и псевдонимом, давал спектаклю наивысшую оценку: критик советовал показать «Шторм» съезду партии[[308]](#endnote-309). Он горячо поддержал и премьеру «Штиля» в том же театре, тем более горячо, что в промежутке между двумя пьесами В. Н. Билль-Белоцерковского на сцене Театра имени МГСПС мхатовцы выпустили «Дни Турбиных». Блюм сталкивал явления лбами. «Нагло реставраторские настроения, — писал он, — разбушевались весьма победно. “Кремовые занавесочки” булгаковской драматургии обозначают, будем надеяться, временную, но пока несомненную победу мещанства. Революционный театр мог противопоставить этому наступлению в текущем сезоне некоторый успех на “высоте N” Малого театра (спектакль “Любовь Яровая”). Появление “Штиля” Белоцерковского на подмостках Театра им. МГСПС, укрепляя эту *нашу* позицию, расширяет почву для дальнейших успехов»[[309]](#endnote-310). Хотя «Штиль» не подымался до сильных находок «Шторма» (герой первой пьесы, «братишка», теперь разочарованный и больной, барахтался в ненавистной ему трясине нэпа), хотя от уровня «Любови Яровой» «Штиль» отстоял и того дальше, — критику важней были достоинства темы, чем ее выполнения.

Театр имени МГСПС вообще пришелся по душе триумвирату из-за его репертуарно-тематической направленности. Качества пьес, качества постановок отступали на второй план. Бескин сожалел, что «вошло в обычай какое-то покровительственно-снисходительное отношение к Театру им. МГСПС. Театр это, мол, средний. Провинциального масштаба». Критик видел в том напрасное предубеждение к «идеологическому» театру. Говорилось это после премьеры «Рельсы гудят». Но анализ спектакля, сделанный Бескиным, не рассеивал «предубеждение», а укреплял. Вот как выглядел финал первого акта: «Директор-выдвиженец из рабочих, Васька Новик, рассказывает своему сыну о значении транспорта. В приемах этой сцены есть, несомненно, налет сентиментальности, чеховское настроенчество, театр еще подчеркнул его отдаленно доносящимися {140} звуками гармоники, светом и т. д., но все же и здесь автор не опускается до самоковыряния, до лирического психологизма, и здесь пафос — производственный, монументальный, пафос индустриальной победы»[[310]](#endnote-311). Похвалы и упреки лишь выдавали заданность подхода Е. О. Любимова-Ланского к схематичной пьесе В. М. Киршона. Тема решала все.

Примерно то же говорилось о «Ярости» Е. Г. Яновского в постановке этого режиссера. Пьеса «схематична, газетна», «порой впадает в агитку». Любимов-Ланской опять тяготел к оперной красивости: «К чему эта слащавость, это обилие “зелененьких” ночей?» — сокрушался критик[[311]](#endnote-312). И все-таки он приветствовал пьесу «о советской деревне», удавшиеся эпизоды и персонажи спектакля. Безудержные похвалы расточал критик Театру имени МОСПС в дни его десятилетия[[312]](#endnote-313). А между тем уровень достижений театра год от года снижался, и недалек был день, когда Любимову-Ланскому пришлось отойти от руководства и уступить место главного режиссера Театра имени Моссовета Ю. А. Завадскому.

И Театр Революции с его тематической верностью названию привлекал трех критиков. Поддерживая его в пику ГосТИМу, они именовали Театр Революции истинным детищем «театрального Октября». Поддержка имела некоторые основания. В конце 1920‑х гг. театр искал свежие формы политического спектакля современности, активизировал художественное воздействие на зал.

Внимательно наблюдая эти поиски, триада отечески журила театр за просчеты, а заметив признаки удач, расточала материнскую ласку. Журили театр особенно в первое его пятилетие. Критике подвергалась и экспрессионистская «толлеровщина» начальной поры, и бытовая комедия-фельетон типа «Матраца» Б. С. Ромашова, и опыты в историко-революционном роде (суховатая хроника А. Ф. Насимовича о первой русской революции — «Барометр показывает бурю» в постановке В. Д. Королева), и неудача А. Л. Грипича и актеров с пьесой В. Н. Билль-Белоцерковского «Эхо» — об отзвуках Октября на Западе. Сама по себе последняя пьеса вызывала расположение критиков. «Хорошая, определенно хорошая пьеса, — находил Бескин. — Если хотите, даже первая пьеса целиком в плане “театра Революции”. На крепкой социальной героике… И даже без “любви”… Как же ее разыграли в “Театре Революции”? Никак»[[313]](#endnote-314). Блюм заключал: «Публика “сквозь” и “через голову” спектакля хочет отлично и крепко принимать пьесу»[[314]](#endnote-315). Защищали пьесу главным образом от труппы, игравшей ее неохотно. Напротив, после новой встречи театра с Э. Толлером («Гопля, мы живем!») критики оправданно поддерживали спектакль, оказавшийся глубже пьесы. «На редкость организованный, стройный спектакль, — писал Бескин. — Каждая сцена, {141} каждая фигура, каждое движение сделаны четко, до конца». Мягкой критике подвергались сцены буржуазного «разложения», шедшие в блеске «огней, нарядов, музыки, фокстрота». То были общие места разоблачения «загнивающего Запада». Но в целом режиссер-мейерхольдовец В. Ф. Федоров успешно сдал «экзамен на мастера-организатора», а театр «показал, как он быстро и верно растет, как крепнет от одной постановки к другой»[[315]](#endnote-316). Признаки роста оценивались доброжелательно.

Критики и дальше оставались заинтересованы в успехах Театра Революции. Их ожидания сбылись сполна с приходом А. Д. Попова, вскоре ставшего тут руководителем. Работы Попова, особенно пьесы Н. Ф. Погодина в его постановке, вызвали серию дельных рецензий триумвирата. Критики оперативно откликнулись на десятилетие театра. С высказанными выше оговорками следует назвать статью Блюма «Театр “театрального Октября”» и без всяких оговорок — статью Бескина «Наш друг»[[316]](#endnote-317).

Все более серьезно относилась триада к Таирову и его Камерному театру. Здесь главным выразителем мнения сообщества был Загорский, как бы прикрепленный к этому участку театрального строительства. Тона неприятия, даже фельетонной издевки, с какими была встречена таировская «Гроза»[[317]](#endnote-318), понемногу сменялись раздумьями об уделе театра и участи художника. В непритязательно веселом политобозрении «Кукироль» Загорский увидел знак самопроверки Камерного театра, пересмотра сделанного раньше[[318]](#endnote-319). Против такой критики трудно было бы что-нибудь возразить: она велась объективно, с достоинством.

Следуя по горячим следам движения театра, Загорский определил как «генеральное сражение» встречу с «Косматой обезьяной» Ю. О’Нила: «В кочегарке, где ряд обнаженных до пояса рабочих бросают уголь в раскаленные пасти печей, поражает новый для Камерного театра прием — отказ от мелких изощренных завитушек и замена их одним большим, сочным, сильным и энергичным мазком сценической кисти. Вся группа рабочих и их работа около печей построена на сочетании воедино трех элементов — напряженных мускулов, ярких вспышек огня и бодрого, крепкого ритма движений и слав. Нет отдельных рабочих, есть *труд*»[[319]](#endnote-320). Чуть позже, в другой связи, Загорский писал о «Камерном театре, который своей “Косматой обезьяной” заставил примириться с ним даже меня, так долго воевавшего против него за эти последние годы». Надо отдать должное критику: его «война» имела немало признаков объективности. Вот и теперь постановка пьесы О’Нила служила мерилом оценки «Розиты» А. П. Глобы к очевидной невыгоде последней новинки. Вместе с тем критик находил, что в массовых сценах «Розиты» Таиров дал «напряженную динамику {142} карнавального возбуждения и революционного вихря, причем общий план и ритмическая композиция, объединившая всех участвующих в действии в одно общее гармоническое целое, не помешали выделению из толпы ряда ярких, запоминающихся фигур, очень отчетливо игравших свои партии. Но в общем и целом — это все же только еще один вариант из “Брамбиллы”, несколько осовремененный и освеженный анализом революционной эпохи»[[320]](#endnote-321). Методично сопровождая анализом искания Таирова, Загорский внимательно вдавался и в структуру осовремененной театром оперетты Лекока «День и ночь», «этого поразительно свежего, радостного и бодрого спектакля»[[321]](#endnote-322).

Примеры можно было бы умножить, скользя по репертуарной шкале. Но дело не в количестве примеров. Дело в наличии позиции, собственного лица. Критик — не отражатель процесса, а его участник. Он деятель и личность.

Возраставшая объективность триады не означала ни всеядности, ни всепрощения. Объективность эта не спасла от разноса «Багровый остров» М. А. Булгакова, легкую сценическую разведку средств «Театрального романа». В отзывах на премьеру возродились испытанные формы фельетонной полемики, — пьеса и постановка сами толкали на это. Недаром в образе всемогущего Луки Лукича из реперткома, принимавшего спектакль прямо на сцене, в рубке корабля, многие легко узнавали гротескный портрет Блюма. «Театр А. Таирова вдруг свернул на кривозеркальную тропиночку театральных пародий — в этом печальном факте и заключается единственный предостерегающий смысл этого никчемного спектакля», — считал Загорский. Но и тут критик не отрицал, что «с точки зрения чисто постановочной спектакль все же смонтирован крепко, не без некоторых удачных деталей»[[322]](#endnote-323). В стремлении рассмотреть вещь всесторонне как раз и заявляла себя прочность позиции, критическая зрелость Загорского. Это не помешало ему, впрочем, походя задеть ту же тему в ядовитом фельетоне[[323]](#endnote-324).

Прочность позиции проявляли и оба других члена триады, тоже систематически писавшие о работе Камерного театра. И опять-таки им, как и Загорскому, это не мешало вдруг обнаруживать в отзывах на отдельные спектакли Таирова былую запальчивость «театральных октябрят», высказываться дискуссионно о вещах, заведомо рассчитанных на дискуссию[[324]](#endnote-325).

## 9

Много и часто писали три критика о театре малых форм: программах «Летучей мыши» и «Кривого Джимми», ранних и более поздних опытах советского мюзик-холла, а когда осенью 1924 г. в Москве открылся Театр сатиры, не обходили вниманием {143} почти ни одного спектакля. Особенно Блюм и Загорский заделались записными рецензентами этого театра. Первую же его работу оба приняли, что называется, на ура. «Театр сатиры показал хорошее, поистине классное мастерство автора, режиссера и актера — дружный ансамбль этих трех элементов спектакля. Давно не было так весело в театре», — писал Блюм, а Загорский подтверждал: «Все это подано с таким сверкающим остроумием», «сделано так весело и легко», «разыграно было обозрение прекрасно»[[325]](#endnote-326). Но уже в первом отклике Блюма звучала и нотка беспокойства: «Наша сатира должна “поминутно” проверять себя: а не аплодирует ли мне *обыватель* (или еще хуже — эмигрант)?»

И снова обозначился водораздел между единомышленниками. Если Загорский вплоть до позднейших времен как-то не тревожился за общую направленность Театра сатиры и рассматривал его реальные удачи и промахи, то Блюму всюду мерещилась угроза. Правомерность советской сатиры казалась ему все более сомнительной, сомнения получали почти маниакальный характер, а похвалы спектаклям раздавались за что угодно, но только не за остроту сатирических разрезов. Складывалась и некая система теоретических императивов.

Блюм настаивал на том, что советское искусство «теперь должно отказаться от сатирической миссии»[[326]](#endnote-327). Он объяснял это тем, что «после Октября, когда *государство стало “нашим”*, приемы старой сатиры, *старая форма* сатиры — никуда не годятся. Вышучивать пролетарское государство *приемами старой сатиры*, тем самым “потрясая устои” его, издеваться над первыми, может быть, неуверенными и неуклюжими шагами новой, советской общественности — по меньшей мере неумно и нерасчетливо»[[327]](#endnote-328). Старую, критикующую сатиру Блюм соглашался, на худой конец, заменить новой — «агитационной сатирой». Об этом он писал еще до того, как открылся Театр сатиры. «Сейчас сатира мыслима только как *орудие* победившего и господствующего *пролетариата*», — утверждал критик. «И если до революции сатира была совершенно закономерно *оппозиционной*, то сейчас она не менее закономерно должна быть *агитационной*»[[328]](#endnote-329). Но что же это была за странная сатира, у которой вырвали жало? Какой прок в бритве без лезвия? И как в таком случае надлежало понимать известное положение о критике и самокритике — движущей силе советского строя?

Разрыва между своими теориями и своей практикой Блюм не ведал, и высказанные постулаты тотчас применялись к оценке конкретной деятельности театра. Так подпала под сомнение инсценировка рассказа Л. Н. Сейфуллиной «Инструктор красного молодежа» в Театре сатиры, где изображался заехавший в деревню безграмотный болтун-агитатор. Рассказ никому не {144} угрожал, но Блюм писал не об опасности одного сатирического рассказа на сцене, а об опасности сатиры.

Решительный бой по вопросу о советской сатире Блюм вознамерился дать несогласным на диспуте в Политехническом музее 8 января 1930 г. С нескрываемой и, увы, заслуженной иронией отчет о диспуте сообщал: «Ход рассуждений тов. Блюма ясен, как простая гамма. Сатира должна подрывать силы классового врага. *Сатирик должен ненавидеть политический строй, чтобы с полновесной зарядкой его высмеять*. Положительных типов сатира не выносит. Советская литература, давшая уже образцы замечательных достижений, ничего ценного не внесла в область сатиры. Понятие “советский сатирик” заключает непримиримое противоречие. Оно так же нелепо, как понятие “советский банкир” или “советский помещик”. Блюмовские рассуждения о сатире вызвали острую реакцию публики». В частности, против Блюма выступили Маяковский и Михаил Кольцов. По словам того же отчета, Кольцов «совершенно справедливо расценил точку зрения Блюма как реакционное выступление серьезного противника, имеющего, к сожалению, сторонников в определенных советских кругах»[[329]](#endnote-330). Маяковский, вспомнив трудный путь к читателю его «Прозаседавшихся», заметил: «Ленин смотрел на возможность сатиры в советских условиях иначе, чем Блюм»[[330]](#endnote-331).

Бой оказался решительным и последним. Блюм был разбит наголову. Его позиции, его репутация пошатнулись, а гулкие императивы понемногу утрачивали смысл. Диспут лишь ускорил и обнажил то, что назревало исподволь.

В пору так называемого «великого перелома» менялась жизнь театра и судьбы людей — иногда, казалось, без прямой зависимости от происходивших общественных сдвигов. Например, в 1931 г. МХАТ получил статус МХАТ СССР и перешел в ведение ЦИК, как до того Большой театр. В известной мере то была защита от безостановочных атак, каким подвергался МХАТ со стороны «левых теарецензентов», как их тогда называли. В ту как раз пору на командные высоты в критике вышли деятели РАТШ, а пьесы рапповских драматургов Афиногенова и Киршона проникали на афишу МХАТ и некоторых других ведущих театров. В 1929 г. закончили свое бытие театральные еженедельники «Жизнь искусства», «Новый зритель», «Современный театр», где Бескин, Блюм и Загорский задавали тон. Взамен появился ежемесячник «Советский театр», главным редактором которого стал Афиногенов.

Словом, по разным причинам «мушкетерам Октября» приходилось тесниться, освобождать посты, свертывать журналистскую деятельность. Их выступления в печати становились эпизодичными и порой касались случайных тем. Особенно это относилось к Блюму, к его работе литератора. В 1932 г. он публиковал {145} главным образом воспоминания о временах «театрального Октября». Занялся он и переводами. Тогда же хроника сообщала: «В. И. Блюм перевел и переработал для советской сцены комедию-сатиру современного французского драматурга Савуара “Он”. Тема пьесы — религия как орудие политической борьбы буржуазии»[[331]](#endnote-332). Заметной сценической жизни перевод не получил. Самыми значительными работами Блюма 1930‑х гг. были упоминавшаяся его книга о «Любови Яровой» на сцене Малого театра, а также развернутая статья о второй редакции спектакля «Горе уму» на сцене ГосТИМа, где в более завуалированной, чем прежде, форме давали о себе знать старые счеты с Мейерхольдом[[332]](#endnote-333). «Безответственный критик», — тут же отозвался о Блюме Мейерхольд[[333]](#endnote-334) и припомнил ему попытки удушить сатиру.

Но и тот, кто не имел с Блюмом давних счетов и даже взирал на него когда-то почтительно, теперь не скрывал отчужденности. Афиногенов записывал в дневнике 1935 г.: «Блюм — учителем был… мы на него как на бога взирали, а теперь что… так, бегает, и блестят поредевшие седые волосы… Бескин… Да и мало ли их, чьи жизни — живой труп сейчас»[[334]](#endnote-335). Подобных размышлений в дневниках Афиногенова немало. С появлением статьи «Горе уму» в журнале «Театр и драматургия» связана и такая запись, где Афиногенов, редактор журнала, упоминал о себе в третьем лице: «Пришел критик — Блюм. У него учился он когда-то смелости обращения с театрами и остроте языка. Теперь учитель был уже очень далеко позади, а ученик — на верху литературной славы, и учитель просил места для своей по-старому острой статеечки… Ученик покровительственно обещал и, проводив учителя, вздохнул с сожалением, он знал, что статью напечатать будет нельзя, учитель его архаичен и острота его примитивна, теперь новое время, новые песни и люди новые…»[[335]](#endnote-336) Ситуация рассматривалась в общем виде, автор записи как бы самоотстранялся. Но сказанное о Блюме было безжалостно справедливо, кроме, разве, того, что большая статья (не «статеечка»!) этого критика все-таки появилась на страницах «Театра и драматургии».

Благосклонней отнеслась судьба к Бескину, критику более подвижному и гибкому. Наряду с рецензиями он публиковал популярные статьи по истории театра и еще в 1928 г. выпустил «Историю русского театра» (часть первая). Продолжения не последовало, настолько произвольно и социологично трактовались факты. В 1936 г. вышли две книги Бескина об актерах Малого театра: «А. И. Южин-Сумбатов» и «М. Н. Ермолова». Кроме того под его литературной редакцией вышла книга Б. С. Борисова «История моего смеха» (1928), ему же принадлежала брошюра об этом актере, соратнике по Большому {146} Дмитровскому театру. Когда Бескин скончался, некролог подписали многие крупные мастера советской сцены[[336]](#endnote-337).

Больше всего реальных ценностей, позитивных искусствоведческих данных оставил в своих статьях Загорский. Он острее видел, глубже постигал, тоньше воссоздавал идеи и образы спектаклей, замыслы режиссеров, воплощения актеров. И он, как его спутники, был не чужд вульгарной социологии, фельетонных наездов на искусство, погони за красным словцом. Но даже страницы, меченные всем этим, легко поддаются воздействию исторического «проявителя», так что спелые зерна подлинного анализа отделяются от плевел предвзятости и критического наигрыша.

Загорский выпустил первую брошюру в 1927 г.: она была посвящена актеру Малого театра С. Л. Кузнецову. Ему принадлежат также книга «Пушкин и театр» (1940), брошюра «М. М. Тарханов» (1946), им составлен и прокомментирован сборник «Гоголь и театр» (1952). В последние годы жизни Загорский публиковал статьи о Шекспире, Крылове, Щепкине, Островском и, разумеется, о современности. В них заявил себя «талантливый и разносторонний писатель по вопросам театра». Так говорилось в его некрологе[[337]](#endnote-338), который подписали Яблочкина, Завадский, Берсенев, Охлопков, Ильинский, Ливанов, Рубен Симонов, Жаров, Бабанова, Штраух, Свердлин, драматурги, собратья по критическому цеху.

Бескин, Блюм, Загорский не всегда точно и объективно, на наш сегодняшний взгляд, оценивали театральный процесс своего времени. Деятели сцены оспаривали многие их выводы. Но справедливость выставленных отметок — не всегда главная доблесть критика, и это не парадокс. Парадокс в том, что не из одних комплиментов восстанавливается облик и суть ушедшего спектакля. Критики-«ругатели» — а все трое не стеснялись выступать таковыми — в самой системе претензий и доводов-упреков могли отразить природу спектакля, ими недооцененного, новаторскую суть находок, достижения, показавшиеся спорными, и отразить иной раз лучше, чем голословные похвалы сторонников и ревнителей. Историку театра, историку театральной критики достаточно иметь в виду, кто, с каких позиций и при каких обстоятельствах так наглядно и выразительно «разносит» спектакль чуждого направления, чтобы, сделав необходимые поправки по курсу следования, внеся соответствующий допуск, уяснить из недоброжелательного контекста фактуру явления, схватить его суть и его животрепещущие краски. При внимательном, умелом чтении в точных подробностях системы образов, пусть рассмотренных в перевернутую линзу, открывается полезная дань, которую приносит критика истории театра.

# **{151}** М. А. Золотоносов Советские театральные критики о проблеме направлений в сценическом искусстве

Театр первых десятилетий двадцатого века представлял собой чрезвычайно пеструю картину художественных явлений. Множество группировок, «эстетических сект»; настоящая вакханалия творческих деклараций, манифестов, заявок на художественную автономию; борьба с другими театрами, художественными группами; наконец, быстрота течения художественных процессов — решительное обновление всей ситуации прямо на глазах одного поколения театральных критиков. То, что прежде совершалось в течение веков, теперь происходило за одно-два десятилетия.

Совершенно закономерным в такой ситуации было стремление, с одной стороны, классифицировать художественные явления, найдя существенные, научные основания для их упорядочения; с другой стороны, обнаружить причины динамики, причины неудовлетворенности существующим и поисков нового в театральном искусстве, поисков, приводящих к «перебору» и смене форм. Чтобы решить эту двоякую задачу, необходимо было прежде всего найти соответствующие параметры художественного процесса, «единицы измерения» истории искусства, позволяющие связать ту или иную систему представлений, возникающую в конкретно-исторических условиях, с театральной «материей», в которой эти представления «опредмечены», и увидеть при этом достаточно крупные звенья эволюции, дающие возможность понять ее причины.

«Единицы измерения», удовлетворяющие перечисленным требованиям, были выдвинуты в ряде работ 1920‑х гг. Эти работы содержали большое число конструктивных идей, касавшихся развития театрального искусства, эволюции и смены театральных формаций вслед за изменением конкретной социокультурной обстановки, взаимовлияния театральных формаций, генезиса выразительных средств драматического театра.

Однако при всей плодотворности идей в работах 1920‑х гг. было много и такого, что определялось уровнем развития эстетической мысли и методологии гуманитарной науки в те годы, и с современной точки зрения представляется нерешенным. В первую очередь, это относится к вопросу терминологии.

В статьях и книгах 1920 – 1930‑х гг. существовал значительный разнобой в обозначениях именно «единиц измерения» художественно-исторического {152} процесса. Так, например, П. А. Марков употреблял слова «направление» и «течение», иногда как синонимы; Б. В. Алперс говорил о «течениях», о «стилевых направлениях», «стилях», «школах», также не всегда проводя различия между этими терминами; А. В. Луначарский говорил об «уклонах»; А. А. Гвоздев использовал термин «система». Поэтому прежде, чем говорить о проблеме направлений по существу, необходимо обратиться к терминологии.

**Театральное направление** (как и вообще художественное направление) — это совокупность произведений, созданных на основе одного творческого метода, близких по ряду существенных идейно-эстетических признаков и претендующих на выражение художественной картины мира. Последняя, в свою очередь, есть воссозданное средствами театрального искусства целостное синтетическое представление о конкретно-исторической действительности, результат специфического «удвоения» социального бытия.

**Течение**— это конкретное проявление и преломление художественного направления, вызванное преимущественным развитием того или иного аспекта направления. На базе одного творческого метода могут развиваться различные течения и школы, относящиеся к одному и тому же направлению. Когда мы говорим о течениях, то подразумеваем, что те принципиальные различия, которые разделяют направления и генетически связаны с различными творческими методами, между течениями отсутствуют. Отличия не носят «органического» характера, это, скорее, вариации, обнаруживающие различные познавательные и художественные возможности одного направления.

И, наконец, понятие *стиля*. **Стиль** — это качество формы, закон ее строения, генетически обусловленный спецификой содержания. Существенно важно, что стиль, рожденный одним содержанием, может приспосабливаться для выражения совсем иного содержания. Если проследить за генезисом стилей, то окажется, что рождение в каждом случае состоялось внутри определенного художественного направления, было органичным и обуславливалось определенным творческим методом. В дальнейшем эта обусловленность перестает быть актуальной и «забывается», отпадает. Но стиль, как и все элементы формы, предполагает уже «самостоятельную» жизнь и свободное использование того, что в «праистории» своей было единственно возможным и имело органическое (например, связанное с особенностями психологии человека) происхождение, причем, это относится и к отдельному художнику, который может менять стили, одновременно оперировать различными стилями и приемами и т. п.

С учетом этих определений ясно, что именно имелось в виду под теми или иными обозначениями. Так, в частности, в книге {153} «Новейшие театральные течения» (1924), посвященной классификации и анализу эволюции сценического искусства, П. А. Марков вел речь именно о направлениях и описывал в связи с каждым из них именно художественную картину мира, которую направление выражало. По сути дела эта небольшая работа со скромным подзаголовком «опыт популярного изложения» и открыла в советском театроведении проблему театрального направления.

В книге П. А. Маркову необходимо было решить несколько задач. Прежде всего, задачу классификации направлений. Существенным и методологически перспективным было то, что автор, во-первых, решительно выбрал критерии художественного порядка, отказавшись от чрезвычайно распространенного в те годы узкосоциологического деления на «левое» и «академическое» искусство, повторявшего «политический антагонизм дня», а, во-вторых, не поддался традиции соотнесения развития театрального искусства со сменой «генеральных» категорий (классицизм, романтизм, натурализм, реализм и т. п.), «принудительно» используемой при рассмотрении любого вида искусства. Возможно, именно по этой причине для обозначения проанализированных в книге художественных формаций П. А. Марков и избрал более «скромное» по масштабам наименование — «течение».

В классификации П. А. Маркова ясно виден отказ от литературных или каких либо иных, неспецифичных для театра принципов деления. В то же время продемонстрирована эвристическая ценность выбранной «единицы измерения», достаточно крупной для того, чтобы с ее помощью можно было судить об эволюции театра в целом, и достаточно «мелкой», чтобы конкретное произведение не исчезало при описании, не обескровливалось. Чрезвычайно существенным при этом было и отделение эволюции и смены явлений искусства от развития «личной оригинальности», от усиления «личной инициативы», от увеличения «свободы личного творчества», с одной стороны, и от психологического развития «творцов» — режиссеров и актеров, от их индивидуальной психологической эволюции, с другой[[338]](#endnote-339).

Все направления, согласно П. А. Маркову, рождались в ответ на требования, которые предъявляло *Время*. «Каждое время создавало свой театр: интеллигенция создала Художественный Театр и рожденное вместе с ним течение “психологического” театра; неудачное восстание 1905 года и увлечение философией и формой в искусстве — “эстетический” театр во всех его богатых проявлениях; восемнадцатый год и следующий — годы последней революции — … революционный театр…»[[339]](#endnote-340).

К психологическому направлению П. А. Марков отнес искусство Художественного театра, к «эстетизму» — несколько спектаклей того же МХТ («Драма жизни», «Жизнь Человека», {154} «Гамлет»), театр символистов, постановки Мейерхольда, Комиссаржевского, Евреинова, Фореггера, Таирова. К революционному театру было отнесено искусство Мейерхольда, Фердинандова, Эйзенштейна, а также то огромное число «низких» и «околотеатральных» жанров, которые революционный театр захватывал в свою сферу и направлял на решение собственных задач.

В главе «Революционный театр» зависимость возникновения этого направления от требований новой эпохи была выявлена с особенной четкостью. П. А. Марков подчеркнул, что театр в этот период стремился стать созвучным революции, «отразить волнение, надежды, неудачи и победы революционных дней. Искусство должно быть возвращено к своему назначению — быть действенным и активным»[[340]](#endnote-341). Стимулом возникновения новой театральной эстетики, новых средств сценической выразительности была названа ограниченность выразительных возможностей старых средств, с одной стороны, вызванная «появлением новых пьес, написанных новыми авторами», с другой стороны, тем, что старые выразительные средства «переставали волновать зрителя, оставляли его холодным и часто безучастным… Каждое новое течение, вступая в жизнь, ищет, как по-новому построить спектакль, игру актера, устройство сцены. Оно ищет новых средств сценической выразительности взамен устаревших, перестающих воздействовать на зрителя»[[341]](#endnote-342).

Время, когда создавалась книга П. А. Маркова «Новейшие театральные течения», было временем активного распространения формального метода в его «ранней редакции». Идея автоматизации восприятия, «снашивания» средств выразительности, которые перестают воздействовать на читателя или зрителя и именно вследствие этого должны сменяться новыми, «деавтоматизирующими» восприятие, последовательно проводилась апологетами формальной школы В. Б. Шкловским и Р. О. Якобсоном.

«По мере накопления традиции, — писал Р. О. Якобсон в 1921 г., — живописный образ становится идеограммой, формулой, с которой немедленно по смежности связывается предмет… Мы перестаем видеть картину. Идеограмма должна быть деформирована»[[342]](#endnote-343). Развитие искусства понималось как обновление формы и целиком выводилось из практики его восприятия, из особенностей взаимодействия между произведением искусства и его потребителем, ибо, как утверждал В. Б. Шкловский еще в 1917 г., «воспринимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен».

В приведенных выше рассуждениях П. А. Маркова есть немало следов именно этих теорий развития искусства[[343]](#endnote-344). Безусловно, в этом заключался положительный момент, связанный с отказом от социологических схем, исключавших из рассмотрения {155} механизм саморазвития искусства. Но в этом была и излишняя «герметизация» процесса[[344]](#endnote-345). Однако своеобразие ситуации с работой «Новейшие театральные течения» состоит в том, что заключения, сделанные исследователем, оказались уже тех выводов о причинах смены направлений, на которые в принципе позволял рассчитывать собранный и систематизированный материал[[345]](#endnote-346). Объективно исследование П. А. Маркова доказывало, что специфика каждого театрального направления зависит от той целостной художественной картины мира, которая обусловлена всей социокультурной ситуацией и требует «материализации» в совокупности конкретных спектаклей. Соответственно и причины смены театральных направлений диктовались не одними лишь «внутренними» потребностями обновления формы, а возникновением принципиально новой художественной концепции реальности, концепции Мира и Человека, которые выдвигает Время[[346]](#endnote-347).

Борьбу двух глобальных «театральных систем» — «народной» и «придворной» — рассмотрел в статье 1926 г. «О смене театральных систем» А. А. Гвоздев[[347]](#endnote-348). Исследователь оперировал обширным материалом западноевропейского театра нового времени, в развитии которого прослеживал один и тот же «сюжет»: противостояние «народной» и «придворной» систем, которые олицетворялись ярмарочными подмостками и сценой-коробкой. Борьба оканчивалась победой «придворной» системы, торжеством замкнутого театрального пространства. По существу, А. А. Гвоздев также рассматривал антагонистические театральные направления, хотя и весьма укрупненные, ибо в понятие «системы» включал и методы актерской игры, и способы зрительского восприятия, и природу условности, и особенности драматургии, и идеологию театрального зрелища, протекающего в тех или иных конкретных условиях.

Описанию эволюции театра была посвящена и вышедшая в 1926 г. книга А. Е. Редько (совместный псевдоним А. М. и Е. О. Редько) «Театр и эволюция театральных форм». Чрезвычайно существенным в этом исследовании было внимание к философским картинам мира, которые сменяли одна другую, вызывая к жизни новые направления.

Режиссерский театр, в котором П. А. Марков выделил психологическое, эстетическое и революционное течения, Редько увидели несколько иным. Так, например, они выделили условный театр как направление, а в нем, в свою очередь, течения: мистический театр (символический), эстетический, интеллектуальный и заумный. Это различие было вызвано тем, что для Редько главными причинами образования направлений и эволюции являлись философские факторы. Не стремясь рассматривать эволюцию в целостном социокультурном контексте, Редько видели за сменой художественных формаций лишь движение {156} философской мысли. Позиция исследователей была несомненно идеалистичной, однако, если не требовать от книги выявления конечных причин динамики сценического искусства, на первый план выходят ее сильные стороны, прежде всего, построение философских концепций театральных направлений, а также попытка связать феномен режиссуры с появлением в сценическом искусстве направлений.

На одновременность возникновения того и другого обратил внимание еще П. А. Марков. Описав единство спектаклей Художественного театра и ансамблевость исполнения как принципиально новые качества, указав на роль режиссера, ставшего «организатором и творцом спектакля», исследователь подчеркнул, что этот «переворот в понимании и в организации театрального представления, … произведенный Художественным театром», был подхвачен «его последователями и противниками, его друзьями и врагами»[[348]](#endnote-349), иными словами, вошел в эстетический обиход. Однако поисками причин, вследствие которых новый театр с его «течениями и направлениями» начался как театр именно режиссерский, П. А. Марков не занялся.

Редько подошли к решению этого вопроса, явно перегруженные идеологическим материалом дорежиссерского (актерского) театра, вступившего в открытый конфликт с режиссурой. В их объяснениях различимы «эсхатологические» мотивы, в подчинении актера воле режиссера они видели результат увеличившегося значения «толпы», попрание прав «индивидуальной творческой личности», превращение актера из «сущности» в «средство», в «ничтожно малую величину»[[349]](#endnote-350). Этот «упадок», по мнению Редько, совпадал и с тем значением, которое отводили индивидуальности философские установки условного мистического театра, а заодно и мхатовская режиссура. В результате исследователи вывели возникновение режиссерского театра из потребности выразить средствами театра художественный образ «коллективного человека», художественно откликнуться на понижение значения индивидуальности в жизни. И хотя такое объяснение не может удовлетворить как исчерпывающее, нельзя не отметить в связи с ним двух моментов.

Во-первых, саму постановку вопроса о причинах возникновения режиссерского театра как самостоятельного эстетического феномена, о его философских и эстетических предпосылках. Хотя, на первый взгляд, этот вопрос не имеет непосредственного отношения к проблеме направлений, их взаимосвязанность не вызывает сомнений.

Во-вторых, при всей ограниченности конкретного решения проблемы методологически верной была у Редько сама попытка найти связь представлений художественной концепции реальности с материалом спектаклей. К сожалению, для исследователей {157} было важно определить не столько различие и своеобразие направлений режиссерского театра, сколько их общность, прочертить единую линию «заката актерской самоцветности» и перемещения интереса искусства театра с человеческих переживаний на идеи (отсюда же поиск зависимости эволюции театральных форм именно от смены философских систем). Вследствие всего этого сама картина сменяющихся направлений потеряла свойственные ей в действительности драматизм и резкость переходов. Исчезло из описания и последовавшее за периодом самоопределения взаимопроникновение направлений. В этом отношении книга Редько оказалась несовременной, исследователи не почувствовали важных сдвигов, произошедших в театральном развитии в середине 20‑х гг., когда многие театры начали выходить за границы одного направления.

Наиболее внимательными к этому вопросу оказались А. В. Луначарский и П. А. Марков. В их работах 1924 – 1926 гг. взаимопроникновение стало поистине «главным героем».

«Может быть, особенно характерно для наших дней именно *взаимопроникновение* отдельных направлений и течений, это *взаимовлияние*, которое охватывает все больший и больший круг театров», — писал в 1924 г. П. А. Марков[[350]](#endnote-351).

В статьях середины 20‑х гг. А. В. Луначарский неоднократно подчеркивал, что наблюдавшееся «ослабление острых противоречий нашего театра и резкого очерчения физиономии отдельных театров» не является регрессом, а, наоборот, совершенно естественно. «По всей вероятности, — писал А. В. Луначарский, — при постановках отдельных пьес в будущем сезоне театры более, чем когда-нибудь, перестанут заботиться прежде всего о наложении на пьесу *своего* клейма, о выдержанности постановки в *своем* стиле, а будут больше заботиться о соответствии ее каждой данной пьесе, для чего будет использована вся клавиатура выработанных театральных элементов…»[[351]](#endnote-352).

Интерес, с этой точки зрения, представляет сравнительно ранняя статья П. А. Маркова об актерском искусстве Михаила Чехова, в которой схвачены самые первые симптомы синтеза противоположных направлений. «… Такой духовно богатый и технически изощренный актер, как Чехов, мог явиться только в результате всех достижений современного театра. Чехов работает по системе Станиславского, но и Мейерхольд, вероятно, с радостью встретил бы Чехова в своем театре технического мастерства»[[352]](#endnote-353).

Само название статьи — «Торжество победителя», повторявшее название рассказа А. П. Чехова, который Михаил Чехов блистательно исполнял в те годы, подчеркивало (напоминая об основной мысли рассказа), что настает время именно таких синтетических актеров, как Чехов, время синтеза.

{158} Симптомы были осмыслены верно, и, опираясь на многочисленные факты, в 1927 г., в статье «Актер Октябрьской революции» П. А. Марков, подытоживая десятилетний путь создания нового актера, утверждал, что он использует уже «все достижения технического мастерства последних лет. От них невозможно отказаться, — делал вывод критик, — им нужно найти принадлежащее им место»[[353]](#endnote-354).

Но переход к этому качественно новому состоянию «равноправия приемов» не мог совершиться автоматически и безболезненно. И это отразилось не только на самом театральном процессе, но и на его осмыслении ведущими театральными критиками. Верно фиксируя симптомы, исследователи шли, что называется, по горячим следам, не имея достаточно времени для всестороннего осмысления процессов в театре. Поэтому качественно новое часто рассматривалось и оценивалось с помощью старых критериев. Работы 20 – 30‑х гг. содержат много ценных наблюдений, но их аранжировка, их осмысление сегодня во многом удовлетворить уже не могут.

В середине 1920‑х гг. возникла новая социокультурная ситуация. Она была вызвана тем, что кратко можно назвать социальной стабилизацией. В экономической жизни страны ей соответствовало окончание восстановительного периода, переход к «строительной работе». Все это вновь создало противоречие в системе «мир — художественная картина мира», однако в новых условиях способ его разрешения оказался иным. Вместо революционно протекавшей смены началась постепенная эволюция уже существовавших направлений.

Прежде всего, на отдельные особенности «старых» формаций начинают смотреть как на материал, который можно использовать, чтобы выразить с его помощью идейно-эстетическое содержание, восполняющее ограниченность собственных представлений. То, что ранее органично вытекало из определенного творческого метода и было «закрепленным» свойством, выпадает из «связанного» состояния и превращается в свободно применяемое выразительное средство. И если прежние картины мира, связанные с антагонистическими направлениями, отражали какие-то одни аспекты реальности, а другие игнорировали, то теперь картины мира, претендующие на большую целостность и стремящиеся охватить большее число аспектов, вырабатывают и совершенно новые выразительные средства и присваивают себе в качестве средств выражения все особенности, имманентные прежним направлениям.

Поначалу это привело к механическому заимствованию, к возникновению эклектизма. Но следом за этим революционный и психологический театр (если воспользоваться терминологией П. А. Маркова) начали обмениваться не только отдельными приемами, но и представлениями своих художественных картин мира. На основе снятия прежних концептуальных оппозиций {159} вырабатываются и совершенно новые представления. Внешне этот процесс, протекавший в атмосфере затухания «состязательности» в культуре, выглядел как встречное движение прежних антагонистов, каждый из которых старался усвоить и выразить наряду со «своими» представления «чужой» художественной картины мира. Такова была ситуация, симптомы которой были зафиксированы уже в первой половине 1920‑х гг.

В связи с этим необходимо заметить, что взаимопроникновение концепций и форм различных направлений, которое в середине 1920‑х гг. совершалось естественным образом, было результатом саморазвития искусства, независимо от административных влияний, это взаимопроникновение осталось в театроведении неосмысленным. На то есть вполне конкретные исторические причины.

Театроведы 1920‑х гг., находясь «внутри» процесса, не имели возможности посмотреть на него «остраненно»: «современность слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно, отыскивая ее законы»[[354]](#endnote-355). Но заслуга исследователей 1920‑х гг. заключается в том, что они были внимательны к «живой жизни» театра и тщательно зафиксировали все особенности его развития, в том числе даже те, которые не вписывались в их априорные эстетические модели. Прежде всего это относится к симптомам взаимопроникновения и сближения направлений — антиподов.

Однако в дальнейшем театроведение не воспользовалось этими наблюдениями как научной информацией. В течение почти двадцати пяти лет безраздельно господствовало представление о «едином направлении». В рамках этой «конъюнктурной конструкции» сближение 1920‑х гг. интерпретировалось как начало тех процессов, которые совершались в 1930‑е гг. в результате внедрения насильственных административных методов управления искусством.

В конце 1950‑х гг. отношение к эстетической унификации изменилось на противоположное, однако в то же время сработала и своего рода инерция: теперь всякие признаки взаимопроникновения направлений, когда бы, по каким причинам и в какой форме оно ни происходило, считались «наследием старых времен», иначе говоря, *навязанными искусственно*. Эстетически продуктивными стали признаваться лишь антагонистические формации (направления, течения, стили), а всякое сближение — на уровне формы, а тем более на уровне концепций — стало оцениваться негативно. Так возникла устойчивая театроведческая легенда, к пересмотру которой сегодня побуждает новый уровень историзма, на который выходит гуманитарная наука, и, в частности, непредвзятое изучение театроведческого наследия 1920‑х гг.

На наш взгляд, необходимо четко отделить спонтанное сближение в 1920‑е гг. от унификации 1930‑х гг., нивелировавшей {160} всякие эстетические различия. Именно эта унификация и заслонила от исследователей процессы, которые происходили в сценическом искусстве третьего десятилетия.

Театр, кстати, не был в этом отношении одинок. В написанной в 1924 г. статье «Промежуток», посвященной советской поэзии, Ю. Н. Тынянов, которого трудно заподозрить в симпатии к каким-либо авторитарным методам управления искусством, подчеркивал: «Школы исчезли, течения прекратились закономерно, как будто по команде… Эта смена школ одиночками характерна для литературы вообще, но самая стремительность смен, самая жестокость борьбы и быстрота падений — темп нашего века»[[355]](#endnote-356).

Сравнение — «как будто по команде» — выдает человека 1920‑х гг. — времени, когда никаких команд еще не подавали и еще не было известно, как события будут развиваться дальше. Та же свобода в рассуждениях о взаимопроникновении, взаимовлиянии и исчезновении направлений — антагонистов чувствуется и в работах А. В. Луначарского и П. А. Маркова.

В разложении направлений, течений, школ, в переходе к системе индивидуальных стилей заключается важнейшая закономерность развития искусства, как раз и реализовавшаяся в середине 1920‑х гг. (Поэтому унификация 1930‑х гг. разрушила уже не систему направлений, но именно систему индивидуальных стилей, индивидуальных видений реальности).

Закономерность состоит в расширении «сектора свободы», в уменьшении той *жесткости* внутренней организации искусства театра, которая существует на стадии направлений и благодаря которой направления только и могут существовать как нечто особенное. Театр периода «Каина» и «Великодушного рогоносца» менее «свободен», чем на этапе постановок «Горячего сердца» и «Мандата», ибо направление — это всегда добровольно принятые ограничения — концептуальные и формальные, и чем направление строже и сознательнее относится к своей эстетической автономии, тем ограничений (в виде матриц, шаблонов) больше.

Создание универсального и «общедоступного» фонда концепций и форм (начало этого процесса приходится на середину 1920‑х гг.) означает снятие значительной части существующих ограничений, но не означает уничтожения индивидуальных режиссерских концепций (систем, платформ, картин мира), уничтожения различий между ними, нивелировки или «нейтрализации». Саморазвитие искусства никогда к этому не ведет. Его путь — снятие (в диалектическом смысле) противоположностей, его цель — отмена матриц и шаблонов, ограничивающих творчество нового, предоставление художнику возможности более широкого **выбора**, с которым, собственно говоря, и связывается представление о свободе.

Сходные феномены рассмотрел академик Д. С. Лихачев в {161} статье «Будущее литературы как предмет изучения». В этой связи он пишет: «Автор нового времени вместо того, чтобы выбирать среди шаблонов своего времени, имеет перед собой весь многовековой опыт предшествующей литературы, который он использует не так, как наборщик использует материал в наборной кассе, а как скульптор, мнущий и формирующий глину»[[356]](#endnote-357).

Это весьма точное описание того, что происходило при спонтанном затухании «состязательности» в сценическом искусстве в 1920‑е гг. в процессе разложения системы направлений.

Кажется, одним из первых зафиксировал симптомы этого процесса, не попытавшись, правда, теоретически их осмыслить, С. Э. Радлов в статье 1923 г. «Станиславский под Мейерхольда. Мейерхольд под Станиславского»[[357]](#endnote-358). В качестве примеров автор статьи, написанной от имени петроградского провинциала, пораженного столичными порядками, привел «Лизистрату» в постановке Вл. И. Немировича-Данченко и «Человека-массу», поставленного А. Б. Велижевым. И хотя в результате название никоим образом не оправдывалось, начало процесса Радлов-критик уловил верно.

Понять причины и детально описать механизм встречного движения направлений-антиподов стремился П. А. Марков. В 1924 г. в «Новейших театральных течениях» критик писал по этому поводу: «Каждое новое течение, выбрасывая новые лозунги, выставляя новые требования, объявляя новые задачи, приносит с собой ряд ценностей и ряд утверждений, которые неизбежно проникают в старый предшествующий театр. Оно приносит с собой ряд ценностей и ряд утверждений, которые остаются навсегда в театре и, изменяясь, приобретая своеобразные и различные очертания, продолжают свое развитие вместе с общей театральной жизнью. Редко сохраняет какое-либо из течений свою первоначальную чистоту — оно жадно вбирает в себя новые приемы и новые знания, открытые быстро текущей жизнью <…> Ни одно из течений не уничтожало предшествующего, но заставляло его тщательно прислушиваться к завоеваниям, которые нес новый пришелец»[[358]](#endnote-359). Театральная жизнь состоит в непрерывном обогащении новыми формами и новыми приемами. На примерах конкретных спектаклей исследователь выявлял, как различные художественные картины мира, различные направления приходили во взаимодействие, как «чужие» приемы и идеи осваивались и ассимилировались.

Еще в 1923 г. П. А. Марков обнаруживал следы этого процесса при анализе «Лизистраты» в Комической опере. В рецензии на возобновленную в 1924 г. «Смерть Пазухина» П. А. Марков писал, что спектакль выглядел «мягче, утешительнее и оптимистичнее резкой, ядовитой и тоскливой сатиры Щедрина. В комедии Щедрина напрасно искать лирического юмора или благословляющего оправдания человека, — перечислял критик типичные элементы художественной картины психологического {162} театра, — комедия об ожесточенных людях играется в Художественном театре без того высокого и горького пафоса, который составляет внутреннее зерно щедринского творчества; гораздо спокойнее и объективнее, чем писал Щедрин; менее мучительно и более равнодушно…»[[359]](#endnote-360) Так выявлялась ассимиляция «чужой» пьесы традиционной мхатовской художественной системой — явление, характерное именно для начала переходного периода и именно в этом качестве критиком и осмысленное.

То, что театр «старого реалистического уклада старается воспринять отдельные элементы гиперболы, гротеска, карикатуры, ритмизации, которые достигнуты были театрами Мейерхольда, Таирова, Театром Революции и т. д.»[[360]](#endnote-361), отмечал и А. В. Луначарский. В то же время он видел серьезные изменения и в искусстве ТИМа и Камерного театра. Б. В. Алперс определял это как стремление «обезвредить орудие борьбы своего противника». Но и он, отрицая естественность взаимопроникновения, видя в нем сознательно используемый «тактический прием», верно отмечал факты перевода «чужих» приемов на «свой» язык. Критик писал про «поединок между старым и новым бытом, между двумя социальными группировками — поединок, в котором каждый из сражающихся стремится завладеть оружием своего противника… Академия, применяя “конструктивизм”, системой поправок и умолчаний приводит конструкцию к немного видоизмененным станковым декорациям, давным-давно получившим утверждение и канонизацию в театре дореволюционного времени, а используя биомеханику, сводит их на положение второстепенного вспомогательного технического предмета»[[361]](#endnote-362).

Еще более внимательно критика отнеслась к неудачным последствиям «переимчивости». Например, А. В. Луначарский, разбирая «Грозу», поставленную А. Я. Таировым, первым делом упрекал Камерный театр в том, что им дана «эмульсия из реалистического театра, к которому приучил нас Малый театр, и некоторых придатков того полуфутуризма, … в какой впадал Камерный театр… Сама эта эмульсия оказалась неубедительной, — делал вывод критик, — и, что гораздо важнее еще, великолепно тренированные Таировым артисты, которые поражали нас своим мастерством в пьесах, рассчитанных только на внешнее актерское мастерство, оказались значительно ниже игры Малого театра»[[362]](#endnote-363).

Показателен и относящийся к 1924 г. разбор спектакля Малого театра «Медвежья свадьба» (уже по мелодраме самого А. В. Луначарского), который П. А. Марков назвал «эстетически незакономерным». Постановку, безжалостно им раскритикованную, исследователь определил как характерную именно «для решения вопроса о путях достижения современности на нашем театре», но решения неудачного. Отсюда следовало, что «перед руководителями театров стоит… глубокая и сложная {163} задача применения новых методов и приемов постановок лишь соответственно природе и существу каждого отдельного театра, а не их внешнего и рационалистического усвоения»[[363]](#endnote-364).

Однако то, что в статье 1924 г. называлось «эстетически незакономерным», было проявлением важной эстетической закономерности. Переход от «внешнего усвоения» к «завоеванию изнутри» не мог совершиться сразу. Первый этап, насыщенный многочисленными фактами превращения свойств в средства, — «социализация» приемов — был неизбежен. Его эстетический смысл заключался в обобществлении систем выражения отдельных направлений, в снятии ограничений, наложенных «формулами» отдельных направлений на их знаковые установки. Это естественным образом вело к «утрате собственной неповторимости», но именно через нее реально и происходило обогащение всех направлений новыми выразительными средствами.

Более того, на этом этапе в каждом из направлений уже начала возникать новая художественная картина мира, воспринимавшая новые для себя представления о мире, новые темы, ранее незнакомые. Например, одной из таких тем, общих для всех направлений и их сближавших, в середине 20‑х гг. оказалась «тема быта». Не случайно именно с ее освоением одновременно и «в тонах старого бытового театра», и «через посредство стилизации этого быта с любой степенью остроты» связывал А. В. Луначарский «ослабление острых противоречий… и резкого очерчения физиономии отдельных театров»[[364]](#endnote-365).

По мнению П. А. Маркова, такого рода факты закладывали основу для возникновения в будущем «третьего фронта» — нового направления, способного выражать новую художественную картину мира. О «третьем фронте» П. А. Марков писал в 1925 г. в связи с «Мандатом» в постановке В. Э. Мейерхольда. Критик указывал на то, что приметы новизны уже прорываются «у художников различных театральных верований… Неожиданно в одном лагере оказываются представители ранее враждовавших течений; … эстетические споры становятся все менее убедительными; прежние “фронты” окончательно погибли, но естественно ожидать образования нового “третьего фронта” русского театра, который возьмет на себя органическое рождение эстетики и идеологии театра…»[[365]](#endnote-366).

Больше, однако, П. А. Марков в те годы не упоминал о едином «третьем фронте», сменяющем период конфронтации. Основной акцент исследователь ставил на поисках театрами своего лица, своей органической линии развития. Каждая большая обзорная работа начиналась с обнадеживающей реплики, что «период взаимовлияния, затянувшись на несколько сезонов, теперь завершается».

В статье 1927 г. «Стабилизация театральных стилей» П. А. Марков отрицательно отнесся к нарушению четких границ {164} между «левыми» и «правыми» театрами. Ситуация, в которой «то, что было раньше специфической особенностью отдельных театров, стало общедоступным и привычным приемом, свойственным большинству их», квалифицировалась как период временного спада, сопровождавшийся отсутствием «точной внутренней установки — из-за хаотичности мироощущения и неопределенности миросозерцания», период «художественной мешанины» и «эстетического эклектизма». В статье подробно описывалось восстановление прежнего своеобразия направлений: «Последний сезон принес спектакли, характерные для каждого театра. Театры стали нащупывать свой стиль и органическую линию развития <…> Каждый художник познает жизнь своими путями; современность настолько богата и разнообразна, что чем больше ищет художник путей для ее познания, тем это общественно значительнее и ценнее <…> Речь идет об особенностях художественной психики каждого деятеля искусства, позволяющего обогатить наше знание жизни новым и освежающим подходом. Если Станиславский идет к изображению эпохи через раскрытие внутреннего образа человека, то это такая же его общественная обязанность, как для Мейерхольда своими режиссерскими приемами давать обобщенное и символическое выражение современности».

По этой цитате хорошо заметно понимание стиля как явления психологически закрепленного, целиком вытекающего из «художественной психики» художника. Отсюда весьма характерное суждение: «Как нельзя желать, чтобы Достоевский походил на Толстого, и нельзя требовать, чтобы Бабель повторял Леонова, так же бессмысленно мечтать о том, чтобы к носу Мейерхольда была приставлена борода Платона…»[[366]](#endnote-367).

Не рассматривая фиксацию элементов формы и стиля в целом как работу «механизма запоминания», свойственного историко-художественному процессу, П. А. Марков причинно связывал форму с «мироощущением и миросозерцанием» не только на стадии ее органического возникновения, но и на стадии превращения ее элементов в приемы, когда форма уже не столь определенно и жестко связана с миросозерцанием, не возникает органически, а может существовать автономно и использоваться как выразительное средство, как знак для выражения представлений нового целостного миросозерцания. В этом случае соединение генетически разнородных форм уже не является следствием хаоса в миросозерцании, оно перестает быть симптомом эклектизма, а свидетельствует о построении новой картины мира.

В середине третьего десятилетия приемы, стиль в целом как раз и перестают быть «органическими» элементами, переходят в «общее владение». Жесткую психологическую детерминированность сменяют художественный выбор и осознанность применения. Компоненты формы становятся общим достоянием, {165} что, между прочим, и отмечал П. А. Марков: «Как Мейерхольд строит театр из разломанных театральных форм, так теперь Эрдман, минуя приемы упадочной драматургии, создает драматургические формы из разломанной драмы и комедии», — писал критик в статье «Третий фронт. (После “Мандата”)» (1925)[[367]](#endnote-368).

В той же статье о «Мандате» П. А. Марков подчеркивал необычную структуру спектакля: если «первые два действия Мейерхольд отдает комедии российских мещанских масок», если в них «люди обращены в оживленные плакаты», то в третьем акте используются совершенно иные сценические приемы: «маски оживают, и плакатные образы просвечивают радостью, страданием, смехом, гневом и болью… Мейерхольд достигает потрясающей внутренне наполненной силы в сцене свадьбы. Кто-то назвал ее русским Гадибуком».

Анализ позволил сделать вывод, что в «Мандате» «Мейерхольд выступает как собиратель русского театра»[[368]](#endnote-369). Имелось в виду именно соединение разнокачественных приемов, обещавшее стать эстетической нормой. Не случайно же в 1927 г. П. А. Марков уверенно констатировал: «То, что было раньше специфической особенностью отдельных театров, стало приемом, свойственным большинству театров»[[369]](#endnote-370). К такому же выводу исследователя подводило и изучение роли и места актера в системе театра. В статье «Актер Октябрьской революции» (1927) П. А. Марков писал, что главное для театра — это создание образов «живых и человеческих», причем, подчеркивал критик, «все сложившиеся к концу десятилетия крупнейшие системы игры ведут актера по этому основному пути — различными приемами и порою противоположными способами». Тем самым объявлялось равенство различных направлений, равновозможность строившихся ими художественных картин мира и — как следствие — необходимость для актера использовать все приемы, пусть и принадлежащие в прошлом антагонистическим направлениям. «Театр отдает сейчас накопленные им приемы актеру», и задача актера принять «все достижения технического мастерства последних лет. От них невозможно отказаться — им нужно найти принадлежащее им место»[[370]](#endnote-371).

Если сопоставить противоречащие друг другу отрывки из различных статей П. А. Маркова, написанных в одном и том же 1927 г., станет очевидным, что в отличие от А. В. Луначарского, еще в 1926 г. призывавшего к использованию всей клавиатуры «выработанных театральных элементов», у П. А. Маркова четкого понимания стиля и элементов формы именно как свободно употребляемых средств, выражающих нужные авторам спектаклей представления, в середине 20‑х гг. еще не было[[371]](#endnote-372). Впрочем, в 1929 г. в статье под названием «Разными путями — к единой цели» критик уже подчеркивал, что «вряд {166} ли… в дальнейшем какая-либо одна установленная театральная форма удовлетворит зрителя. Разнообразие жизненных переживаний… необходимо вызовет разнообразие стилей»[[372]](#endnote-373). И позже, в обобщающей работе 1933 г., анализируя сценографию, П. А. Марков также приходил к вполне однозначному выводу, что «театр не отказывается ни от одного из приемов, способных донести до зрителя замысел пьесы»[[373]](#endnote-374).

Но такие изменения во взглядах были характерны не для всех: в подходе к проблеме направлений не было единомыслия, говорить можно лишь о мнениях отдельных критиков, но не театральной критике в целом. Иначе говоря, эволюция взглядов была сугубо индивидуальной. Поэтому, скажем, Б. В. Алперс в статье 1931 г. «Творческий путь Московского Художественного театра второго» наблюдаемое в практике театра сложное сплетение «художественных обличий», «смешение различных стилевых планов»[[374]](#endnote-375) по-прежнему называл явлением эклектическим, а к тому, что театр свободно распоряжается многообразными средствами художественной выразительности, которые он заимствует из различных источников, по традиции относился негативно. При этом возникало противоречие между «предзаданной» оценкой и описанием художественного смысла спектаклей, в которых в контакт были приведены приемы психологического и эстетического направлений, образ-маска противопоставлялась образу, разработанному в приемах психологического правдоподобия.

«В одних спектаклях, — писал критик, — театр вычерчивает образ героя детально разработанным психологическим рисунком, с индивидуальным своеобразием мысли и чувствования. Это — реальный человек, наделенный к тому же лучшими душевными качествами. Именно так были сделаны театром Гамлет, Евграф, Муромский, Левша, Наполеон и др. А вокруг этих живых людей располагаются зловещие фигуры, выполненные театром в приемах маски… В этих образах нет внутреннего движения. Гримом, костюмом, жестом и интонацией они доводятся до предельной степени схематизации… В каждом из них выделяется только одна тема: хищность, алчность, властолюбие, коварство. Так сделано окружение Гамлета, чиновники в “Деле”, маски в “Петербурге”, окружение Левши, персонажи советской действительности в “Евграфе” и др.». В других спектаклях герой трагедии дается в виде образа-маски, «вычерчивающей идеальную схему высокой титанической личности… Это мечтатели, фанатики, как Мендель или Петр… В противовес этим образам легендарных героев-гигантов окружение их театр рисует в чертах жизненного правдоподобия, создавая тему бытового болота, которое затягивает… неосторожных мечтателей, бросивших ему свой вызов»[[375]](#endnote-376).

Контраст приемов выражал «типовую» концепцию театра, «магистральный сюжет» практически всех послереволюционных {167} спектаклей: «трагический конфликт крупной выдающейся личности с окружающей средой». Как доказывал исследователь, театр сознательно использовал разнородные приемы, что служило выражению определенной концепции. Однако средство ее выражения признавалось «неверным», ошибочным, оно свидетельствовало о мировоззренческом хаосе и именно потому, что форма не мыслилась существующей в отрыве от породившей ее системы «художественная картина мира — творческий метод — направление»[[376]](#endnote-377).

В определенной мере ограниченность в понимании была свойственна и А. А. Гвоздеву, который в уже упоминавшейся статье «О смене театральных систем» (1926) не учитывал, что те или иные формы, в частности, те же ярмарочные подмостки и сцена-коробка, могут существовать независимо от мировоззренческих оснований, некогда эти формы породивших. Вряд ли было правомерно говорить о «придворном» театре конца XIX века, о его идеологии в том же смысле, какой применителен к веку XVII[[377]](#endnote-378).

Таким образом, театральные критики 20 – 30‑х гг. оказались недостаточно восприимчивыми к процессу «отрешения» и «обобществления» выразительных средств. Господствовавшая театральная доктрина была сформирована в обстановке противостояния и борьбы направлений, а большинство критиков руководствовалось именно ею. Поэтому-то П. А. Марков и торопил возвращение каждому театру своего лица. Поэтому гораздо увереннее чувствовал себя в тех случаях, когда интенсивное и часто механическое заимствование приемов сменялось таким усвоением новых художественных представлений о мире, в процессе которого каждый театр обретал своеобразие, выходил на свою «линию развития».

В рецензиях, статьях, обзорах, написанных в этот период, П. А. Марков подробно анализировал, как новые представления, «опредмечиваясь» в таких переломных спектаклях, как «Мандат» и «Ревизор» в ТИМе, «Горячее сердце» и «Женитьба Фигаро» во МХАТе, «Любовь под вязами» в МКТ, расширяют и свойственные этим направлениям художественные концепции реальности, и «прорастают» в самую «плоть» спектаклей. В сознании критика постановки МХАТ, ТИМ, МКТ этого периода существуют именно как рубежные, как сочетающие представления и приемы «свои» и «чужие», «старые» и «новые». Знаменательно замечание П. А. Маркова в рецензии на спектакль «Любовь под вязами»: «по сравнению с материалом ролей образы несколько утончены, но по пути овладения внутренним образом и освобождения от эстетических изысканностей “старого” Камерного театра проделана большая и хорошая работа. Коонен (мачеха) играет с подлинным и волнующим мастерством, умело сочетая непривычную для нее характерность с моментами трагической напряженности»[[378]](#endnote-379). Характерно {168} также в статье П. А. Маркова о «Мандате» указание на то, что «социально-политическая сатира скрещивается с вскрытием психологических и бытовых основ жизни»[[379]](#endnote-380). За этими словами стояла констатация взаимодействия двух методов, принадлежащих различным направлениям — театру революционному («своему») и театру психологическому («чужому»). Но одновременно такое взаимодействие неоспоримо указывало на то, что противоположение направлений, столь характерное для конца 1910 – начала 1920‑х гг., окончательно и необратимо потеряло остроту. Различие стилей создавало не обстановку борьбы, а художественное многообразие.

Этот качественный переход не был отмечен в литературе о театре, специально им никто не занимался. Однако П. А. Марков, анализируя ход десятилетнего развития советского театра, не мог не признать, что «внутренняя борьба обусловлена была не только вопросами формы, но в гораздо большей степени вопросами обозначаемой данными формальными качествами сущности и идеологии — того, что подлежит оформлению на театре»[[380]](#endnote-381). Из этого следовал вывод, что именно сближение «оформляемых» различными направлениями «сущностей и идеологий» и создало объективные условия для затухания борьбы.

По мере того, как этот процесс близился к концу, для наиболее чутких к театральной реальности критиков, проблема направлений постепенно отходила на второй план, а затем и вообще сменилась проблемой индивидуальных стилей. Характерно, что в работе «Театр» (1927) П. А. Марков уже ничего не писал ни о течениях, ни о направлениях, а основное внимание уделял стилям конкретных театров и индивидуальным стилям отдельных режиссеров. Употреблявшиеся им теперь словосочетания «революционный театр», «лагерь театральных революционеров», «левые театры», и т. п. носили нестрогий, метафорический характер. Не видя борьбы направлений в «живом» театре, П. А. Марков вообще исключил их из анализа, в чем своеобразно проявила себя одна из существеннейших закономерностей развития искусства — уменьшение роли направления.

Как пишет Д. С. Лихачев, проанализировавший развитие литературы примерно за десять веков, «великие стили», некогда охватывавшие все области духовной жизни, сменяются все более узкими направлениями, причем убыстряется и сам темп смены, что ученый считает знаком их приближающегося конца. На этом этапе развивается система индивидуальных стилей, которые «в реализме… приобретают такое значение, что необходимость в смене реализма другими… направлениями уменьшается до минимума. Потребности в новом удовлетворяются в реализме в пределах самого реализма — новыми индивидуальными стилями»[[381]](#endnote-382).

Именно такую картину можно наблюдать в сценическом искусстве в XX веке: и более мелкие, чем классицизм — романтизм — {169} реализм, направления, и быстрый темп смены, и общая реалистическая направленность, и, наконец, образование универсального фонда приемов, являющихся основой для формирования системы индивидуальных стилей. К описанию ее многообразия и переходит театральная критика. Сами направления уходят в прошлое, проблема же направлений из актуальной переходит в разряд исторической. Но и в этом качестве она продолжает быть важной для изучения, ибо позволяет наблюдать самый драматичный и самый динамичный период в истории развития советского театра — предысторию образования стилей и приемов, живущих и в нашей сегодняшней театральной практике. Интересно наблюдать и за тем, как шли по горячим следам и пытались теоретически осмыслить этот процесс и этот исчезнувший ныне феномен — театральное направление — критики 1920 – 1930‑х гг.

1. {38} См.: Луначарский А. О задачах государственных театров: (От народного комиссара по просвещению) // Известия ЦИК. 1917. 13 дек. № 250; 15 дек. № 252; 17 дек. № 254. [↑](#endnote-ref-2)
2. Луначарский А. Новый кризис театра // Вестн. обществ.-полит. жизни, искусства, театра и лит. 1918. 3 окт. № 13. [↑](#endnote-ref-3)
3. Там же. [↑](#endnote-ref-4)
4. См.: Луначарский А. Новый кризис театра // Там же. 24 сент. № 6; Театр. курьер. 1918. 29 сент. № 11. [↑](#endnote-ref-5)
5. Москва, 1 октября // Театр, курьер. 1918. 1 окт. № 12. [↑](#endnote-ref-6)
6. Там же. [↑](#endnote-ref-7)
7. Там же. [↑](#endnote-ref-8)
8. Москва, 21, 22 сентября // Там же. 1918. 21 сент. № 5. [↑](#endnote-ref-9)
9. Москва, 20 сентября // Там же. 1918. 20 сент. № 4. [↑](#endnote-ref-10)
10. Позднее названия организаций, издававших газету, неоднократно менялись. [↑](#endnote-ref-11)
11. Луначарский А. В. Задачи новой газеты // Жизнь искусства. 1918. 29 окт. № 1. [↑](#endnote-ref-12)
12. Луначарский А. О полемике // Там же. 27 ноября. № 24. [↑](#endnote-ref-13)
13. Театр[альный] отдел НКЛ // Вестн. театра. 1919. № 1. С. 3. [↑](#endnote-ref-14)
14. Там же. [↑](#endnote-ref-15)
15. Декларация Вс. Мейерхольда // Там же. 1920. № 71. С. 2. [↑](#endnote-ref-16)
16. Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 89. [↑](#endnote-ref-17)
17. Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. С. 56. [↑](#endnote-ref-18)
18. Блюм В. На перевале // О театре. Тверь, 1922. С. 1. [↑](#endnote-ref-19)
19. Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 45. С. 389. [↑](#endnote-ref-20)
20. Эфрос Н. О Малом театре // Театр. обозр. 1921. № 2. С. 2, 3. [↑](#endnote-ref-21)
21. Волков Н. После «Кромвеля» // Там же. № 1. С. 6. [↑](#endnote-ref-22)
22. Загорский М. «Турандот» 1922 года // Театр. Москва. 1922. № 30. С. 12. [↑](#endnote-ref-23)
23. Блюм О. На смерть Вахтангова // Там же. № 43. С. 5. [↑](#endnote-ref-24)
24. Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 304. [↑](#endnote-ref-25)
25. Цит. по ст.: М. З. На докладе А. В. Луначарского: (Впечатления) // Новый зритель. 1924. № 46. С. 5. [↑](#endnote-ref-26)
26. От капитализма к социализму: Основные проблемы переходного периода в СССР, 1917 – 1937 гг. М.: Наука, 1981. Т. 1. С. 407. [↑](#endnote-ref-27)
27. Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 24, 90. [↑](#endnote-ref-28)
28. Там же. С. 28. [↑](#endnote-ref-29)
29. Марков П. А. О «Днях Турбиных»: Выступление на диспуте, 7 февраля 1927 г. // Марков П. А. В Художественном театре: Книга завлита. М.: ВТО, 1976. С. 288. [↑](#endnote-ref-30)
30. Точных датировок номера журнала, как и упоминаемого ниже журнала «Художник и зритель», не имели. [↑](#endnote-ref-31)
31. Ашмарин. «Спартак» // Художеств. труд. 1923. № 1. Стб. 47. [↑](#endnote-ref-32)
32. Соболев Ю. Комментарии к московским спектаклям // Там же. № 4. Стб. 46. [↑](#endnote-ref-33)
33. Глад А. Об ущербе театра // Новая рампа. 1924. № 11. С. 9. [↑](#endnote-ref-34)
34. Луначарский А. В. Искусство трудящимся // Искусство трудящимся. 1924. № 1. С. 3. [↑](#endnote-ref-35)
35. Там же. С. 5. [↑](#endnote-ref-36)
36. Вакс Б. Задачи Ак’ов // Там же. 1925. № 32. С. 3. [↑](#endnote-ref-37)
37. От редакции // Новый зритель. 1924. № 1. С. 1. [↑](#endnote-ref-38)
38. От редакции // Там же. 1925. № 4. С. 1. [↑](#endnote-ref-39)
39. {39} См.: О театральных журналах // Искусство трудящимся. 1925. № 29. С. 8. [↑](#endnote-ref-40)
40. См.: N. N. О театральной критике // Жизнь искусства. 1927. № 5. С. 3. [↑](#endnote-ref-41)
41. Резолюция по докладу «Очередные задачи театральной политики» // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1926 – 1932. Л.: Искусство, 1982. Ч. 1. С. 14. [↑](#endnote-ref-42)
42. Кнорин В. Г. Театр и социалистическое строительство // Пути развития театра: (Стеногр. отчет и решения парт, совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 г.). М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 7. [↑](#endnote-ref-43)
43. Резолюция по докладу «О задачах театральной критики» // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1926 – 1932. Ч. 1 С. 20. [↑](#endnote-ref-44)
44. {60} Блок А. А. Воззвание Репертуарной секции // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 293. [↑](#endnote-ref-45)
45. Homo novus [Кугель А. Р.] Заметки // Театр и искусство. 1917. № 13 – 14. С. 234. [↑](#endnote-ref-46)
46. Там же. № 12. С. 217. [↑](#endnote-ref-47)
47. Там же. № 23. С. 398. [↑](#endnote-ref-48)
48. См. Там же. № 38. С. 660. [↑](#endnote-ref-49)
49. Там же. № 48. С. 806 – 807. [↑](#endnote-ref-50)
50. Там же. № 50. С. 835. [↑](#endnote-ref-51)
51. {61} Там же. 1918. № 22 – 23. С. 238. [↑](#endnote-ref-52)
52. Луначарский А. Из личных воспоминаний об А. Р. Кугеле // Александр Рафаилович Кугель: Отклики на смерть А. Р. Кугеля. Л., 1928. С. 10. [↑](#endnote-ref-53)
53. Тверской К. А. Р. Кугель // Там же. С. 32. [↑](#endnote-ref-54)
54. Диспут о болезнях театра // Записки Передвижного театра. 1922. № 42. С. 3. [↑](#endnote-ref-55)
55. Посмертно вышли «Профили театра» (1929 г.) и «Русские драматурги» (1934 г.). [↑](#endnote-ref-56)
56. Кугель А. Р. (Homo novus). Утверждение театра. Пг., [1922]. С. 5. [↑](#endnote-ref-57)
57. Там же. С. 4. [↑](#endnote-ref-58)
58. См.: Красн. газ., веч. вып. 1923. 1 февр. № 24; Записки Передвижного театра. 1923. № 51. С. 7. [↑](#endnote-ref-59)
59. Волькенштейн В. А. Р. Кугель (Homo novus). Утверждение театра: Изд. журн. «Театр и искусство» // Печать и революция. 1923. Кн. 4. С. 278. [↑](#endnote-ref-60)
60. См. Кугель А. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 15. С. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-61)
61. Homo novus [Кугель А. Р.]. Случайные заметки // Театр и музыка. 1923. № 9. С. 740 – 742. [↑](#endnote-ref-62)
62. Кугель А. (Homo novus). Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 19. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-63)
63. Кугель А. Давыдов // Красн. панорама. 1925. № 27. С. 13. [↑](#endnote-ref-64)
64. Там же. С. 12. [↑](#endnote-ref-65)
65. Кугель А. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1924. № 8. С. 4. [↑](#endnote-ref-66)
66. Кугель А. Театральные заметки // Там же. 1923. № 18. С. 5. [↑](#endnote-ref-67)
67. Кугель А. Спектакли «Габимы» // Там же. № 24. С. 8. [↑](#endnote-ref-68)
68. См. Кугель А. (Homo novus). Театральные заметки // Там же. № 42. С. 3. [↑](#endnote-ref-69)
69. См. Кугель А. Театральные заметки // Там же. 1924. № 8. С. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-70)
70. Кугель А. (Homo novus). Театральные заметки // Театр и музыка. 1923. № 31. С. 1006. [↑](#endnote-ref-71)
71. Кугель А. Права текста и права режиссера // Рабис. 1927. № 7. С. 3. [↑](#endnote-ref-72)
72. Кугель А. По поводу постановки «Леса» // Рампа. 1924. № 5 (18). С. 7 – 9. [↑](#endnote-ref-73)
73. Кугель А. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1924. № 17. С. 10. [↑](#endnote-ref-74)
74. Кугель А. Гер Бубус (Дискуссионная) // Искусство трудящимся. 1925. № 12. С. 5. [↑](#endnote-ref-75)
75. См. Кугель А. Ленинградские заметки // Рабис. 1927. № 41. С. 6. [↑](#endnote-ref-76)
76. Кугель А. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 15. С. 3. [↑](#endnote-ref-77)
77. Кугель А. Театральные заметки // Там же. 1924. № 14. С. 5. [↑](#endnote-ref-78)
78. Вечер в честь Московского Художественного театра // Театр и музыка. 1923. № 37. С. 1182. [↑](#endnote-ref-79)
79. Там же. С. 1181 – 1182. [↑](#endnote-ref-80)
80. Кугель А. Р. В. Качалов: Жизнь и творчество. М.; Л., 1927. С. 6. [↑](#endnote-ref-81)
81. Д. [Дрейден С. Д.]. Ревизия… московских взглядов на «Ревизора» // Ленингр. правда. 1926. 30 дек. С. 6. [↑](#endnote-ref-82)
82. С. Др. [Дрейден С. Д.]. Ревизия «Ревизора» (Диспут в Доме Искусств) // Жизнь искусства. 1927. № 2. С. 11. [↑](#endnote-ref-83)
83. Кугель А. Театральные силуэты (В. Э. Мейерхольд) // Современный театр. 1928. № 38. С. 587. [↑](#endnote-ref-84)
84. См. Кугель А. Автор и режиссер // Театр и драматургия. 1933 № 2 – 3. С. 9 – 12. [↑](#endnote-ref-85)
85. Там же. № 4. С. 20. [↑](#endnote-ref-86)
86. Так, он призывал к оживлению массовых действ, где личность вливается в «героический коллектив» и где конструктивизм был бы органичен (см. Кугель А. Массовки // Искусство трудящимся. 1924. № 1. С. 13 – 14). [↑](#endnote-ref-87)
87. Эфрос Н. Несколько итогов и прогнозов // Культура театра. 1921. № 6. [↑](#endnote-ref-88)
88. Там же. [↑](#endnote-ref-89)
89. См.: Эфрос Н. О традиции // Культура театра. 1921. № 2; Эфрос Н. Театр в опасности // Там же. № 7 – 8. [↑](#endnote-ref-90)
90. См. М. З. [Загорский М. Б.]. Московский Художественный театр: «Три {62} сестры» / Под ред. В. И. Немировича-Данченко. Изд. «Светозар». Пб., 1919 // Вестн. театра. 1919. № 38. С. 15. [↑](#endnote-ref-91)
91. Эфрос Н. Московский Художественный театр, 1898 – 1923. М.; Пг., 1924. С. 312. [↑](#endnote-ref-92)
92. Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова, ее жизнь и творчество // М. Н. Ермолова. Л., 1925. С. 64. [↑](#endnote-ref-93)
93. См Старк Э. Христос воскресе! // Обозрение театров. 1917. № 3383 – 3384. С. 9 – 10. [↑](#endnote-ref-94)
94. См. Старк Э. Творческий театр, или апология торжествующей бездарности // Театр и искусство. 1918. № 24 – 25. С. 251 – 254. [↑](#endnote-ref-95)
95. Старк Э. Культура театра в опасности // Вестн. театра и искусства. 1922. № 33. С. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-96)
96. См. Старк Э. На краю пропасти // Там же. 1921. № 5. С. 1. [↑](#endnote-ref-97)
97. См. сноску № 52 [В электронной версии — [95](#_Tosh0004116)]. [↑](#endnote-ref-98)
98. Старк Э. Выход из тупика // Там же. 1921. № 7. С. 1. [↑](#endnote-ref-99)
99. См. Волынский А. Дуракович и Курицын // Жизнь искусства. 1923. № 34. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-100)
100. См. Э. С. [Старк Э. А.]. Театральные болезни (Диспут в «Вольной Комедии») // Красн. газ., веч. вып. 1922. 6 дек. [↑](#endnote-ref-101)
101. Старк Э. «Идиот» (Александринский театр драмы) // Вестн. театра и искусства. 1921. № 4. С. 2. [↑](#endnote-ref-102)
102. Зигфрид. [Старк Э. А.]. Театральные листки // Экран. 1921. № 6. С. 6. [↑](#endnote-ref-103)
103. Старк Э. Театр как орудие социального воспитания // Художественный труд. 1923. № 1. С. 30. [↑](#endnote-ref-104)
104. Старк Э. А. Старинный театр. Пб., 1922. [↑](#endnote-ref-105)
105. См. Зигфрид. [Старк Э. А.]. Петроградские письма: Танец на канате // Экран. 1922. № 19. С. 6. [↑](#endnote-ref-106)
106. Старк Э. Московские впечатления // Вестн. театра и искусства. 1922. № 19. С. 7. [↑](#endnote-ref-107)
107. Старк Э. Мейерхольдовские дни // Красн. газ., веч. вып. 1924. 21 мая. С. 3. [↑](#endnote-ref-108)
108. См. Старк Э. Двуликое искусство // Там же. 10 мая. [↑](#endnote-ref-109)
109. См. Э. С. [Старк Э. А.]. Театральные болезни (Диспут в «Вольной Комедии») // Красн. газ., веч. вып. 1922. 6 дек. [↑](#endnote-ref-110)
110. См. Старк Э. Театр воплощенной мечты (Большой Драматический театр) // Вестн. театра и искусства. 1922. № 1. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-111)
111. Старк Э. «Юлий Цезарь» // Там же. № 25. С. 6. [↑](#endnote-ref-112)
112. См. Старк Э. Литература о Московском Художественном театре // Записки Передвижного театра. 1923. № 64. С. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-113)
113. Старк Э. Московский Художественный театр: К 25‑летнему юбилею // Последние новости. 1923. 29 окт. С. 3. [↑](#endnote-ref-114)
114. Там же. [↑](#endnote-ref-115)
115. См. Старк Э. Театр единого искусства и театр единой актрисы // Записки Передвижного театра. 1923. № 45. С. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-116)
116. Старк Э. Автора в театре нет! // Жизнь искусства. 1923. № 1. С. 10. [↑](#endnote-ref-117)
117. Завершающим трудом Э. А. Старка явилась вышедшая в 1940 г. книга «Петербургская опера и ее мастера: 1890 – 1910». [↑](#endnote-ref-118)
118. Гуревич Л. Современный театр и театральная критика // Однодневная газ. Комитета Акад. театров помощи голодающим. М., 1922. 28 – 29 мая. С 2. [↑](#endnote-ref-119)
119. Гуревич Л. «Чудо святого Антония» // Театр, обозрение. 1921. № 3. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-120)
120. Гуревич Л. Письма из Москвы // Еженедельник Петроградских гос. акад. театров. 1922. № 15 – 16. С. 29. [↑](#endnote-ref-121)
121. См. Там же. С. 30. [↑](#endnote-ref-122)
122. {81} Луначарский А. В. Тезисы о задачах марксистской критики // Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 8. С. 11. [↑](#endnote-ref-123)
123. {82} Луначарский А. В. Пути Мейерхольда // Там же. 1964. Т. 3. С. 233. [↑](#endnote-ref-124)
124. Луначарский А. В. О социалистическом реализме // Там же. Т. 8. С. 497. [↑](#endnote-ref-125)
125. Луначарский А. В., Пельше Р. А., Плетнев В. Ф. Пути современного театра. М.; Л., 1926. С. 41. [↑](#endnote-ref-126)
126. Приветственная речь А. И. Южина от имени Малого театра А. В. Луначарскому // Цит. по: Князевская Т. А. В. Луначарский и А. И. Южин // Театр. 1957. № 6. С. 93. [↑](#endnote-ref-127)
127. См.: Луначарский А. В. Евгений Богратионович Вахтангов [1931] // Собр. соч. Т. 3. С. 455. [↑](#endnote-ref-128)
128. Луначарский А. В. К возвращению старшего МХТ // Там же. С. 164. [↑](#endnote-ref-129)
129. Луначарский А. В. Несколько слов о справедливости: По поводу диспута о «Ревизоре» // А. В. Луначарский. Неизданные материалы. М., 1970. Т. 82. С. 416. (Лит. наследство). [↑](#endnote-ref-130)
130. Чуковский К. И. Луначарский // О Луначарском: Исследования. Воспоминания. М., 1976. С. 181. [↑](#endnote-ref-131)
131. Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М., 1973. С. 70. [↑](#endnote-ref-132)
132. Луначарский А. В. Ложка противоядия // Собр. соч. М., 1964. Т. 2. С. 207. [↑](#endnote-ref-133)
133. Чуковский К. И. Указ. соч. С. 178. [↑](#endnote-ref-134)
134. Луначарский А. В. Вопросы литературы и драматургии // Собр. соч. Т. 2. С. 260. [↑](#endnote-ref-135)
135. Там же. С. 260 – 261. [↑](#endnote-ref-136)
136. Там же. С. 261. [↑](#endnote-ref-137)
137. Коган П. Литература о театре: Обзор // Печать и революция. 1921. Кн. 3. С. 119. [↑](#endnote-ref-138)
138. Луначарский А. В. «Косматая обезьяна» в Камерном театре // Собр. соч. Т. 3. С. 283. [↑](#endnote-ref-139)
139. Луначарский А. В. Коммунистический спектакль // Там же. С. 39, 40. [↑](#endnote-ref-140)
140. Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-141)
141. Луначарский А. В. Хороший спектакль // Там же. С. 74. [↑](#endnote-ref-142)
142. Луначарский А. В. Первый опыт Художественного детского театра // Там же. С. 107. [↑](#endnote-ref-143)
143. Луначарский А. В. Театр РСФСР // Там же. С. 120. [↑](#endnote-ref-144)
144. Там же. [↑](#endnote-ref-145)
145. Там же. С. 123. [↑](#endnote-ref-146)
146. Там же. С. 128. [↑](#endnote-ref-147)
147. Там же. С. 119. [↑](#endnote-ref-148)
148. Луначарский А. В. Еще о театре красного быта // Там же. С. 145. [↑](#endnote-ref-149)
149. См.: Луначарский А. В. Книга о «Новом театре» // Образование. 1908. № 4; а также отрывки из этой статьи — Собр. соч. Т. 3. С. 28 – 39. [↑](#endnote-ref-150)
150. Луначарский А. В. Несколько заметок о современной драматургии // Художник и зритель. 1924. № 4 – 5. С. 83. [↑](#endnote-ref-151)
151. См.: Штукарство: А. В. Луначарский о Мейерхольде // Еженедельник ак. театров в Ленинграде. 1924. № 15. С. 8. [↑](#endnote-ref-152)
152. Луначарский А. В. Еще о театре Мейерхольда // Собр. соч. Т. 3. С. 304. [↑](#endnote-ref-153)
153. Луначарский А. В. «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда // Там же. С. 349. [↑](#endnote-ref-154)
154. Луначарский А. В. Несколько заметок о современной драматургии // Художник и зритель. 1924. № 4 – 5. С. 84. [↑](#endnote-ref-155)
155. Луначарский А. В. Итоги драматического сезона 1925 – 1926 г. // Собр. соч. Т. 3. С. 307. [↑](#endnote-ref-156)
156. См.: Марков П. А. Заметки о современном театре: Театр и литература // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 453 – 454. [↑](#endnote-ref-157)
157. См., напр., кн.: Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы (Пб., 1923), положительно оцененную Луначарским (Луначарский А. В. Отзыв о книге А. А. Гвоздева «Из истории театра и драмы» // А. В. Луначарский. Неизданные материалы. С. 395 – 398). [↑](#endnote-ref-158)
158. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 21, 25. [↑](#endnote-ref-159)
159. Марков П. А. Заметки о современном театре: Театр и литература // Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 454. [↑](#endnote-ref-160)
160. Там же. [↑](#endnote-ref-161)
161. {83} Там же. [↑](#endnote-ref-162)
162. См.: Марков П. А. Третий фронт: После «Мандата» // Там же. С. 280 – 281. [↑](#endnote-ref-163)
163. Так, например, драматург Д. Чижевский, «соблазнившись пресловутым лозунгом “Назад к Островскому!”», попытался «втиснуть современность в схемы Островского» (Новый зритель. 1924. № 26. С. 4). «Моделью» своей «Сиволапинской комедии» он избрал «Свои люди — сочтемся». [↑](#endnote-ref-164)
164. Луначарский А. В. О театре. Л., 1926. С. 5. [↑](#endnote-ref-165)
165. Луначарский А. В. Александр Сергеевич Пушкин [1922] // Собр. соч. М., 1963. Т. 1. С. 34. [↑](#endnote-ref-166)
166. Луначарский А. В. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Там же. С. 201. [↑](#endnote-ref-167)
167. Там же. С. 202. [↑](#endnote-ref-168)
168. Там же. С. 204. [↑](#endnote-ref-169)
169. Там же. С. 206. [↑](#endnote-ref-170)
170. Марков П. А. Заметки о современном театре: Театр и литература // Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 455. [↑](#endnote-ref-171)
171. Луначарский А. В. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Собр. соч. Т. 1. С. 203. [↑](#endnote-ref-172)
172. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 95. [↑](#endnote-ref-173)
173. Луначарский А. В. Какой театр нам нужен? // Собр. соч. Т. 3. С. 238. [↑](#endnote-ref-174)
174. Луначарский А. В. О пролетарском быте и пролетарском искусстве [1923] // Там же. Т. 2. С. 251. [↑](#endnote-ref-175)
175. Луначарский А. В. Театр и революция // Там же. Т. 3. С. 93 – 94. [↑](#endnote-ref-176)
176. Луначарский А. В. «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда // Там же. С. 361. [↑](#endnote-ref-177)
177. «Страшна судьба Гоголя. Вообще трудно себе представить во всей истории русской литературы более трагический образ. Его острый черный силуэт тем более ранит, что одновременно с этим Гоголь — царь русского смеха». (Луначарский А. В. Гоголь (1924) // Собр. соч. Т. 1. С. 103.) [↑](#endnote-ref-178)
178. См.: Нарком по просвещению Луначарский. Заметка по поводу «Рогоносца» // Известия. 1922. 14 мая. [↑](#endnote-ref-179)
179. Луначарский А. В. «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда // Собр. соч. Т. 3. С. 349. [↑](#endnote-ref-180)
180. Луначарский А. В. К вопросу о репертуаре // Там же. С. 67. [↑](#endnote-ref-181)
181. Станиславский К. С. (Письмо) Вл. И. Немировичу-Данченко, окт. 1922 г. // Собр. соч.: В 8 т. М., 1961. Т. 8. С. 29. [↑](#endnote-ref-182)
182. Луначарский А. В. Чем может быть А. П. Чехов для нас // Собр. соч. Т. 1. С. 354. [↑](#endnote-ref-183)
183. Там же. С. 366. [↑](#endnote-ref-184)
184. Луначарский А. В. А. П. Чехов в наши дни. [1929] // Там же. С. 369. [↑](#endnote-ref-185)
185. Луначарский А. В. Величайший театральный человек России // Луначарский А. В. Неизданные материалы. С. 454. [↑](#endnote-ref-186)
186. Луначарский А. В. В. В. Лужский // Собр. соч. Т. 3. С. 443. [↑](#endnote-ref-187)
187. Луначарский А. В. Тридцатилетний юбилей Художественного театра // Там же. С. 407. [↑](#endnote-ref-188)
188. Луначарский А. В. К столетию Малого театра // Там же. С. 178. [↑](#endnote-ref-189)
189. Марков П. А. Театр: 1917 – 1927 // Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 423. [↑](#endnote-ref-190)
190. Там же. [↑](#endnote-ref-191)
191. Луначарский А. В. Среди сезона 1923 – 24 г. // Собр. соч. Т. 3. С. 217. [↑](#endnote-ref-192)
192. Там же. С. 216. [↑](#endnote-ref-193)
193. См.: Луначарский А. В. Первые новинки сезона // Там же. С. 326 – 331. [↑](#endnote-ref-194)
194. Пути развития театра: Стенографический отчет и решение партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 г. М.; Л., 1927. С. 232. [↑](#endnote-ref-195)
195. Луначарский А. В. Первые новинки сезона // Собр. соч. Т. 3. С. 329. [↑](#endnote-ref-196)
196. Луначарский А. В. Тридцатилетний юбилей Художественного театра // Там же. С. 413. [↑](#endnote-ref-197)
197. См., напр.: Трифонов Н. А. А. В. Луначарский и советская литература. М., 1974. С. 358 – 359. [↑](#endnote-ref-198)
198. О теа-политике: на диспуте в Академии // Новый зритель. 1926. № 41. С. 4. [↑](#endnote-ref-199)
199. См. труды современных исследователей, аргументированно доказавших, что {84} чеховское начало в первую пьесу М. А. Булгакова было привнесено МХАТом: Владимиров С. В. Живые традиции русской классики // Записки о театре. Л., 1974; Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского, 1917 – 1938. М., 1974; Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. [↑](#endnote-ref-200)
200. Луначарский А. В. Первые новинки сезона // Собр. соч. Т. 3. С. 327. [↑](#endnote-ref-201)
201. Там же. [↑](#endnote-ref-202)
202. Луначарский А. В. Предисловие: <к кн. проф. Генри Дана о советском театре> [Не ранее 1930 г.] // А. В. Луначарский. Неизданные материалы С. 444. [↑](#endnote-ref-203)
203. Там же. С. 443. [↑](#endnote-ref-204)
204. Там же. С. 444. [↑](#endnote-ref-205)
205. Луначарский А. В. «Федра» в Камерном театре // Собр. соч. Т. 3. С. 111. [↑](#endnote-ref-206)
206. Луначарский А. В. Социалистический реализм // Собр. соч. Т. 8. С. 519. [↑](#endnote-ref-207)
207. Луначарский А. В. Русская литература после Октября // Собр. соч. Т. 2. С. 627. [↑](#endnote-ref-208)
208. {115} Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 98. [↑](#endnote-ref-209)
209. Там же. С. 99. [↑](#endnote-ref-210)
210. Красн. панорама. 1923. № 46. С. 15. [↑](#endnote-ref-211)
211. Помимо «Вестника театра» в эти годы театральные рецензии Маркова помещались в «Театральном обозрении», «Культуре театра» (печатается с 1921 г.), в «Зрелищах», «Театре и музыке» (с 1922 г.), в «Печати и революции», «Правде» (с 1924 г.) и др. [↑](#endnote-ref-212)
212. Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 61. [↑](#endnote-ref-213)
213. Там же. С. 70. [↑](#endnote-ref-214)
214. Там же. С. 151 – 152. [↑](#endnote-ref-215)
215. Михайлова А. А. Особенная книга // Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 562. [↑](#endnote-ref-216)
216. Луначарский А. В. О театре и драматургии: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 478. [↑](#endnote-ref-217)
217. Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 151. В дальнейшем ссылки на это издание (том, страница) будут даваться в тексте. [↑](#endnote-ref-218)
218. Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 362. [↑](#endnote-ref-219)
219. Там же. С. 359. [↑](#endnote-ref-220)
220. Там же. С. 424. [↑](#endnote-ref-221)
221. Там же. С. 381. [↑](#endnote-ref-222)
222. Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 183. [↑](#endnote-ref-223)
223. Марков П. А. В Художественном театре М., 1976. С. 308. [↑](#endnote-ref-224)
224. Там же. С. 315. [↑](#endnote-ref-225)
225. Там же. С. 319. [↑](#endnote-ref-226)
226. Там же. С. 356. [↑](#endnote-ref-227)
227. Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 371. [↑](#endnote-ref-228)
228. Марков П. А. В Художественном театре. С. 330. [↑](#endnote-ref-229)
229. Там же. С. 316, 324. [↑](#endnote-ref-230)
230. {146} Блюм В. На заре советской теакритики // Рабис. 1932. № 30. 5 ноября. С. 15. [↑](#endnote-ref-231)
231. {147} К 50‑летию В. И. Блюма (Биография) // Новый зритель. 1927. № 5. 1 февр. С. 14. [↑](#endnote-ref-232)
232. Эрманс В. Памяти Э. М. Бескина // Сов. искусство. 1940. № 7. 29 янв. С. 4. [↑](#endnote-ref-233)
233. Дом народа имени рабочего П. Алексеева // Вестн. театра. 1920. № 54. 24 – 29 февр. С. 13. [↑](#endnote-ref-234)
234. В. Б. «Сон в летнюю ночь», ком. В. Шекспира // Там же. 1919. № 33. 14 – 21 сент. С. 10. [↑](#endnote-ref-235)
235. Садко «Люнггор и Ко», ком. Я. Бергстрема // Там же. 1920. № 58. 23 – 28 марта. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-236)
236. Загорский М. Народ в «Посаднике» // Театр. курьер. 1918. № 33. 25 окт. С. 2. [↑](#endnote-ref-237)
237. Садко. «Электра», траг. Гофмансталя. — «Собака садовника», ком. Лопе де Вега // Веч. известия Моск. Совета. 1919. № 201. 25 марта. С. 4. [↑](#endnote-ref-238)
238. Садко. Малый театр: «Безумный день, или Женитьба Фигаро» // Вестн. театра. 1920. № 63. 4 – 9 мая. С. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-239)
239. В. Б. Сумерки богов? // Там же. 1919. № 47. 23 – 28 дек. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-240)
240. Садко. Художественный театр: «Каин», мистерия Байрона // Коммунистический труд. 1920. № 21. 16 апр. С. 4. [↑](#endnote-ref-241)
241. Бескин Э. Листки // Театр. газ. 1918. № 11, 17 марта. С. 8. [↑](#endnote-ref-242)
242. Бескин Э. Коломбина на трамвае // Веч. жизнь. 1918. № 3. 25 марта. С. 4. [↑](#endnote-ref-243)
243. Садко. Камерный театр: «Принцесса Брамбилла» по Гофману // Коммунистический труд. 1920. № 38. 7 мая. С. 4. [↑](#endnote-ref-244)
244. Таиров А. Я. Записки режиссера… М., 1970. С. 205. [↑](#endnote-ref-245)
245. Загорский М. «Зори»: Этюд // Вестн. театра. 1920. № 74. 20 ноября. С. 5. [↑](#endnote-ref-246)
246. Фамарин К. Драма в Москве // Вестн. работников искусств. 1920. № 2 – 3. Нояб. – дек. С. 62. [↑](#endnote-ref-247)
247. На диспутах и беседах: В «Доме печати» // Вестн. театра. 1921. № 91 – 92. 15 июня. С. 15. [↑](#endnote-ref-248)
248. См.: Загорский М. Просветительно-агитационная работа в театре // Там же. № 93 – 94. 15 авг. С. 13 – 16; Загорский М. Как реагирует зритель? // Леф. 1924. № 2. С. 141 – 151. [↑](#endnote-ref-249)
249. Загорский М. Страница воспоминаний // Сов. искусство. 1940. № 21. 14 апр. С. 3. [↑](#endnote-ref-250)
250. См. Загорский М. Впечатления // Вестн. театра. 1920. № 76 – 77. 14 дек. С. 14 – 15. [↑](#endnote-ref-251)
251. Загорский М. Из воспоминаний о Театре Мейерхольда (К его пятилетию) // Новый зритель. 1926. № 17. 27 апр. Сб. [↑](#endnote-ref-252)
252. Садко. Театр РСФСР Первый: «Мистерия-буфф» // Вестн. театра. 1921. № 91 – 92. 15 июня. С. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-253)
253. Бескин Э. Революция и театр: 1. «Мистерия-буфф» Маяковского // Вестн. работников искусств. 1921. № 7 – 9. Апр. – июнь. С. 30. [↑](#endnote-ref-254)
254. См. Ландер К. Наша театральная политика. М., 1921. [↑](#endnote-ref-255)
255. Фамарин К. «Политика» т. Ландера // Театр. Москва. 1921. № 1. 28 – 30 окт. С. 4. [↑](#endnote-ref-256)
256. Фамарин К. Камерный театр // Правда. 1920. № 262. 21 ноября. С. 4. [↑](#endnote-ref-257)
257. Садко. Камерный театр: «Благовещение» — и вообще // Вестн. театра. 1920. № 75. 30 ноября. С. 11. [↑](#endnote-ref-258)
258. М. З. Нео-глупость (Истинное, хотя немного и преувеличенное происшествие) // Театр. Москва. 1922. № 46. 27 июня – 2 июля. С. 9. [↑](#endnote-ref-259)
259. См.: Бескин Э. Пожар «Вишневого сада»: К постановке «Лизистраты» // Зрелища. 1923. № 42. 26 июня – 1 июля. С. 4 – 5; ср. Мейерхольд В. Недоумение отпадает, или Дом Чехова и оперетта // Вестн. театра. 1921. № 87 – 88. 5 апр. С. 16. [↑](#endnote-ref-260)
260. Садко. За упокой раба божия юбиляра // Зрелища. 1923. № 59. 23 – 28 окт. С. 8 – 9; см. также: Бескин Э. «Земля осталась» // Там же. С. 6 – 8. [↑](#endnote-ref-261)
261. См.: Южин А. Малый театр в его подлинных традициях // Культура театра. 1921. № 3. 10 марта. С. 1 – 6; Бескин Э. О «традициях» // Вестн. работников искусств. 1921. № 7 – 9. Апр. – июнь. С. 6 – 12. [↑](#endnote-ref-262)
262. {148} Бескин Э. Листки // Театр. Москва. 1921. № 1. 28 – 30 окт. С. 4. [↑](#endnote-ref-263)
263. См Загорский М. Мальбрук в поход собрался… // Театр. Москва. 1922. № 27. 14 – 19 февр. С. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-264)
264. Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр: 1921 – 1926 / Под ред. А. Я. Трабского. Л., 1975. С. 71 – 72. [↑](#endnote-ref-265)
265. Блюм В. Самосаботаж // Искусство и труд. 1923. № 5. 15 мая. С. 12. [↑](#endnote-ref-266)
266. Садко. «Доходное место» в Театре Революции // Правда. 1923. № 112. 23 мая. С. 7. [↑](#endnote-ref-267)
267. Бескин Э. Театральный Леф // Сов. искусство. 1925. № 6. Сент. С. 53, 57. [↑](#endnote-ref-268)
268. Садко. «Бубус» (Театр им. Вс. Мейерхольда) // Веч. Москва. 1925. № 26. 2 февр. С. 2. [↑](#endnote-ref-269)
269. Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976. С. 244. [↑](#endnote-ref-270)
270. Садко. Новый Мейерхольд // Сов. искусство. 1925. № 1. Апр. С. 64. [↑](#endnote-ref-271)
271. Блюм В. Театральный термидор // Жизнь искусства. 1926. № 20. 18 мая. С 6. [↑](#endnote-ref-272)
272. Блюм В. Правая опасность на левом фронте // Новый зритель. 1926. № 50. 14 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-273)
273. См.: Загорский М. «Ревизор» в Театре им. Вс. Мейерхольда // Программы гос. акад. театров. 1926. № 64. 14 – 20 дек. С. 8; Загорский М. Против «Ревизора» Мейерхольда // Кино. 1926. № 51 – 52. 21 дек. С. 4; Momus. Новый текст «Ревизора» // Новый зритель. 1926. № 51. 21 дек. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-274)
274. «Ревизор» Мейерхольда // Новый зритель. 1926. № 51. 21 дек. С. 16. [↑](#endnote-ref-275)
275. Бескин Э. За год // Жизнь искусства. 1927. № 2. 11 янв. С. 5. [↑](#endnote-ref-276)
276. Садко. Ревизор — ни Гоголя, ни Мейерхольда… // Программы гос. акад. театров. 1926. № 65 – 66. 21 дек. – 3 янв. С. 15. [↑](#endnote-ref-277)
277. Блюм В. Единый pro-мейерхольдовский блок // Новый зритель. 1927. № 4. 25 янв. С. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-278)
278. Волков Н. Д. Театральные вечера. М., 1966. С. 426. [↑](#endnote-ref-279)
279. Немирович-Данченко В. И. Избр. письма: В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 322. [↑](#endnote-ref-280)
280. Садко. Пугачевщина в МХАТ 1 // Жизнь искусства. 1925. № 39. 29 сент. С. 13. [↑](#endnote-ref-281)
281. Загорский М. «Горячее сердце» (МХТ 1‑й) // Наша газ. 1926. № 20. 26 янв. С. 5; Загорский М. Еще о «Горячем сердце» в МХАТ Первом // Жизнь искусства. 1926. № 8. 23 февр. С. 12. [↑](#endnote-ref-282)
282. Блюм В. «Горячее сердце» (МХАТ 1‑й) // Рабочая газ. 1926. № 20. 26 янв. С. 3. [↑](#endnote-ref-283)
283. Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 253. [↑](#endnote-ref-284)
284. Там же. [↑](#endnote-ref-285)
285. Бескин Э. «Кремовые шторы» // Жизнь искусства. 1926. № 41. 12 окт. С. 7. [↑](#endnote-ref-286)
286. См. Блюм В. Еще о «Днях Турбиных» // Программы гос. акад. театров. 1926. № 57. 26 окт. – 1 ноября. С. 5. [↑](#endnote-ref-287)
287. См. Загорский М. Неудачная инсценировка // Новый зритель. 1926. № 42. 19 окт. С. 6. [↑](#endnote-ref-288)
288. Садко. Начало конца МХАТа // Жизнь искусства. 1927. № 43. 25 окт. С. 7. [↑](#endnote-ref-289)
289. По чужим гранкам // Новый зритель. 1927. № 44. 1 ноября. С. 6. [↑](#endnote-ref-290)
290. Блюм В. «Бронепоезд 14‑69» в МХАТ 1‑м // Веч. Москва. 1927. № 265. 21 ноября. С. 4. [↑](#endnote-ref-291)
291. Бескин Э. «Бронепоезд» в Художественном театре // Жизнь искусства. 1927. № 47. 22 ноября. С. 8. [↑](#endnote-ref-292)
292. Блюм В. Две ипостаси т. Луначарского // Новый зритель. 1927. № 3. 18 янв. С. 2. [↑](#endnote-ref-293)
293. Луначарский А. «Барсуки» // Красн. газ., веч. вып. 1927. № 278. 14 окт. С. 5. [↑](#endnote-ref-294)
294. См. Бескин Э. «Барсуки» в Театре им. Вахтангова // Веч. Москва. 1927. № 221. 28 сент. С. 3. [↑](#endnote-ref-295)
295. См. Бескин Э. «Погоди, дядя Ваня…» (Письмо из Москвы) // Красн. газ., веч. вып. 1928. № 137. 20 мая. С. 4. [↑](#endnote-ref-296)
296. См.: Блюм В. За китайской стеной классицизма: «Отелло» в МХАТ 1 // {149} Веч. Москва. 1930. № 92. 22 апр. С. 3; Загорский М. Классики на советской сцене: «Отелло» в МХТ 1 // Лит. газ. 1930. № 19. 12 мая. С. 4. [↑](#endnote-ref-297)
297. Загорский М. «Унтиловск» Леонида Леонова в МХТ Первом // Программы гос. акад. театров. 1926. № 50. 7 – 13 сент. С. 9. [↑](#endnote-ref-298)
298. Загорский М. Только об актерах // Современный театр. 1929. № 14. 2 апр. С. 217. [↑](#endnote-ref-299)
299. Волков Н. Д. Театральные вечера. С. 426. [↑](#endnote-ref-300)
300. См.: Блюм В. Быльем поросшее // Новый зритель. 1924. № 42. 28 окт. С. 1; Бескин Э. Малый театр: Юбилейная справка с комментариями // Там же. С. 3 – 5. [↑](#endnote-ref-301)
301. Бескин Э. Московский театральный сезон // Сов. искусство. 1925. № 9. Дек. С. 43. [↑](#endnote-ref-302)
302. Блюм В. «Загмук» и по поводу… // Жизнь искусства. 1926. № 2. 12 янв. С. 8. [↑](#endnote-ref-303)
303. См.: Загорский М. Как они играют? «Юлий Цезарь» Шекспира в постановке Платона // Зрелища. 1924. № 82. 15 – 23 апр. С. 3; Блюм В. Правая опасность на левом фронте // Новый зритель. 1926. № 50. 14 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-304)
304. См.: Блюм В. Новая победа Малого театра // Программы гос. акад. театров. 1927. № 1. 4 – 10 янв. С. 5 – 6; Бескин Э. Крепкий сдвиг // Там же. С. 7; Загорский М. «Любовь Яровая» в Московском Малом театре // Жизнь искусства. 1927. № 1. 1 янв. С. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-305)
305. См. Блюм В. И. «Любовь Яровая» на сцене Московского Малого театра. М., Л., 1940. [↑](#endnote-ref-306)
306. Бескин Э. За год // Жизнь искусства. 1927. № 2. 11 янв. С. 5. [↑](#endnote-ref-307)
307. См. Диспут о «Днях Турбиных» и «Любови Яровой» // Правда. 1927. № 33. 10 февр. С. 6. [↑](#endnote-ref-308)
308. См. Блюм В. (Садко). Это надо показать съезду партии! // Известия. 1925. № 287. 16 дек. С. 7. [↑](#endnote-ref-309)
309. Блюм В. «Штиль» в Театре МГСПС // Жизнь искусства. 1927. № 5. 1 февр. С. 10. [↑](#endnote-ref-310)
310. Бескин Э. «Рельсы гудят» (Пьеса В. Киршона и Театр им. МГСПС) // На лит. посту. 1928. № 8. Апр. С. 48. [↑](#endnote-ref-311)
311. Бескин Э. «Ярость» (Театр им. МОСПС) // Веч. Москва. 1930. № 2. 3 янв. С. 3. [↑](#endnote-ref-312)
312. См. Бескин Э. Историческая роль: Заслуги Театра им. МОСПС // Сов. искусство. 1933. № 17. 8 апр. С. 2. [↑](#endnote-ref-313)
313. Бескин Э. «Эхо» (Театр Революции) // Известия. 1924. № 257. 11 ноября. С. 7. [↑](#endnote-ref-314)
314. Садко. Театр Революции: «Эхо» В. Билля-Белоцерковского // Веч. Москва. 1924. № 257. 10 ноября. С. 3. [↑](#endnote-ref-315)
315. Бескин Э. «Гоп‑ля, мы живем!» в Театре Революции // Там же. 1928. № 295. 20 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-316)
316. См. Бескин Э. Наш друг: К 10‑летию Театра Революции // Там же. 1932. № 281. 5 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-317)
317. См. Загорский М. Таиров марксист // Зрелища. 1924. № 80. 1 – 6 апр. С. 5. [↑](#endnote-ref-318)
318. См. Загорский М. Московский театральный сезон // Эхо. 1925. № 23. 19 дек. С. 15. [↑](#endnote-ref-319)
319. Загорский М. На генеральном сражении («Косматая обезьяна» в Камерном театре) // Жизнь искусства. 1926. № 5. 2 февр. С. 6. [↑](#endnote-ref-320)
320. Загорский М. «Розита» в Камерном // Программы гос. акад. театров. 1926. № 29. 6 – 12 апр. С. 9. [↑](#endnote-ref-321)
321. Загорский М. Радостный спектакль // Там же. 1927. № 1. 4 – 10 янв. С. 8. [↑](#endnote-ref-322)
322. Загорский М. «Багровый остров» в Камерном театре // Веч. Москва. 1928. № 289. 13 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-323)
323. См. Момус. Из дневника заболевшего рецензента // Современный театр. 1929. № 3. 15 янв. С. 48. [↑](#endnote-ref-324)
324. См.: Бескин Э. «Вничью» («Антигона» Газенклевера в Камерном театре) // Наша газ. 1927. № 232. 11 окт. С. 4; Блюм В. Натали де Тарпофф — Наталья Тарпова // Новый зритель. 1929. № 42. 20 окт. С. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-325)
325. {150} Блюм В. В театре сатиры: «Москва с точки зрения» // Новый зритель. 1924. № 39. 7 окт. С. 7; Загорский М. Театральная Москва // Жизнь искусства. 1924. № 42. 14 окт. С. 8. [↑](#endnote-ref-326)
326. Блюм В. К вопросу о советской сатире // Жизнь искусства. 1925. № 30. 28 июля. С. 2. [↑](#endnote-ref-327)
327. Блюм В. По линии наименьшего сопротивления (О «советской» сатире) // Сов. искусство. 1925. № 4 – 5. Июль – авг. С. 48. [↑](#endnote-ref-328)
328. Блюм В. Агит-сатира (Об одной из «социалистов великих ересей») // Новый зритель. 1924. № 36. 16 сент. С. 11. [↑](#endnote-ref-329)
329. Э. Г. Нужна ли нам сатира? На диспуте в Политехническом музее // Лит. газ. 1930. № 2. 13 янв. С. 3. [↑](#endnote-ref-330)
330. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 512. [↑](#endnote-ref-331)
331. Дневник театра // Рабис. 1932. № 27. 25 сент. 3 с. обл. [↑](#endnote-ref-332)
332. См. Блюм В. «Горе уму» — спектакль Вс. Мейерхольда // Театр и драматургия. 1936. № 2. С. 70 – 75. [↑](#endnote-ref-333)
333. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 355. [↑](#endnote-ref-334)
334. Афиногенов А. Избранное: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 297. [↑](#endnote-ref-335)
335. Там же. С. 274 – 275. [↑](#endnote-ref-336)
336. См. Памяти Э. М. Бескина // Лит. газ. 1940. № 5. 26 янв. С. 6. [↑](#endnote-ref-337)
337. М. Б. Загорский // Сов. искусство. 1951. № 69. 29 авг. С. 4. [↑](#endnote-ref-338)
338. {169} См., напр., такого рода объяснения в кн. Перетц В. Н. Театр в Московской России 250 лет тому назад // Старинный театр в России. Пб., 1923. С. 58 – 59. О необходимости преодолеть «психологизм» в 1924 г. писали Ю. Н. Тынянов («О литературном факте») и Г. О. Винокур («Биография как научная проблема»). [↑](#endnote-ref-339)
339. Марков П. А. Новейшие театральные течения. М., 1924. С. 55. [↑](#endnote-ref-340)
340. Там же. С. 40. [↑](#endnote-ref-341)
341. Там же. С. 6. [↑](#endnote-ref-342)
342. Якобсон Р О художественном реализме // Michigan Slavic Materials. № 2. 1962. P. 31. [↑](#endnote-ref-343)
343. Впрочем, для П. А. Маркова, выпускника историко-филологического факультета Московского университета (который он окончил в 1921 г.), актуальное значение наверняка имели не только работы формалистов, но и предвосхищавшая их академическая традиция, напр., идеи акад. А. Н. Веселовского об «окаменении», внесенные в область исторической поэтики (см. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 92); понимание эволюции как эволюции форм у акад. В. Н. Перетца (см.: Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914. С. 30 – 31; 184 – 197; Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пг., 1922. С. 50 – 51); мысли А. В. Луначарского о причинах саморазвития искусства («… средний человек начинает, зевая, бродить по залам. Поэтому-то искусство вынуждено усложняться» — см. Луначарский А. В. Основы позитивной эстетики. М.; Пг., 1923. С. 126). [↑](#endnote-ref-344)
344. См. Попытку сочетать в объяснении причин и форм развития искусства внешние и внутренние факторы в «Основах позитивной эстетики» А. В. Луначарского (книга 1903 г. издания, переиздана в 1923 г., с. 122 – 130). [↑](#endnote-ref-345)
345. Такое противоречие было крайне характерно для совершавшегося в первой половине 1920‑х гг. перехода от формул раннего ОПОЯЗа к более широким концепциям, искавшим источники развития искусства в соседних с ним «социальных рядах». Л. Я. Гинзбург в работе о Ю. Н. Тынянове указывает, что в статьях Тынянова 20‑х гг. порой возникали «несовпадения между теоретическими формулами и построением конкретного историко-литературного процесса» (см. Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 308). [↑](#endnote-ref-346)
346. Ср.: Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913. С. 74 – 89; Жирмунский В. М. Задачи поэтики (1919 – 1923) // Жирмунский В. М. Избр. труды: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 38; см. также С. 98 – 101. [↑](#endnote-ref-347)
347. См. О театре: Сб. статей. Вып. 1. Л., 1926. [↑](#endnote-ref-348)
348. {170} Марков П. А. Новейшие театральные течения. С. 7. [↑](#endnote-ref-349)
349. См. Редько А. Е. Театр и эволюция театральных форм. Л., 1926. С. 38 – 39. [↑](#endnote-ref-350)
350. Марков П. А. Новейшие театральные течения. С. 56. [↑](#endnote-ref-351)
351. Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 3. С. 321. [↑](#endnote-ref-352)
352. Марков П. А. «Торжество победителя» // Театр. обозрение. 1921. № 4. С. 6. [↑](#endnote-ref-353)
353. Марков П. А. Актер Октябрьской революции // Современный театр. 1927. № 12. С. 179. [↑](#endnote-ref-354)
354. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 55. [↑](#endnote-ref-355)
355. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 169. [↑](#endnote-ref-356)
356. Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 199 – 200. [↑](#endnote-ref-357)
357. См. Театр: Еженедельник. М., 1923. № 7. С. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-358)
358. Марков П. А. Новейшие театральные течения. С. 55 – 56. [↑](#endnote-ref-359)
359. Правда. 1924. 12 сент. [↑](#endnote-ref-360)
360. Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 3. С. 320. [↑](#endnote-ref-361)
361. Алперс Б. В. Новогодние размышления // Театр: Еженедельник. М., 1924. № 14. С. 1, 2. [↑](#endnote-ref-362)
362. Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 3. С. 188. [↑](#endnote-ref-363)
363. Марков П. А. Накануне сезона // Печать и революция. М., 1924. Кн. 5. С. 154. [↑](#endnote-ref-364)
364. Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 3. С. 320. О «теме» как формообразующей силе писал в 1924 г. Я. О. Зунделович (см. Проблемы поэтики. М.; Л., 1925. С. 65). [↑](#endnote-ref-365)
365. Марков П. А. Третий фронт (После «Мандата») // Печать и революция. 1925. № 5 – 6. С. 284. [↑](#endnote-ref-366)
366. Марков П. А. Стабилизация театральных стилей // Современный театр. 1927. № 6. С. 82. [↑](#endnote-ref-367)
367. Печать и революция. 1925. № 5 – 6. С. 286. [↑](#endnote-ref-368)
368. Там же. С. 291. [↑](#endnote-ref-369)
369. Марков П. А. Театр // Печать и революция. 1927. Кн. 7. С. 151. [↑](#endnote-ref-370)
370. Марков П. А. Актер Октябрьской революции // Современный театр. 1927. № 12. С. 179. [↑](#endnote-ref-371)
371. С одной стороны, не исключено влияние «властителя дум» О. Шпенглера, последовательно третировавшего использование «наследства готовых форм». С другой стороны, эстетика в этот период только подходила к пониманию феноменов «отрешенного бытия» и «нового использования старых приемов» (см. работы 20‑х гг. Г. Г. Шпета, М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова, И. И. Иоффе, Н. И. Жинкина). [↑](#endnote-ref-372)
372. Марков П. А. Разными путями — к единой цели // Молодая гвардия. 1929. № 6. С. 56. Эта статья П. А. Маркова была включена в материалы обсуждения «Какой театр нам нужен» и публиковалась вместе со статьями А. Афиногенова, А. Глебова, П. Новицкого и П. Керженцева. Близкую П. А. Маркову позицию занял П. Керженцев, в то время зам. зав. Агитпропом ЦК («Советский театр создается в процессе *взаимодействия* различных театральных течений, новый стиль только *вырабатывается* … Новый театральный стиль сложится на почве взаимодействия существующих театральных течений» — см. Молодая гвардия. 1929. № 6. С. 60 – 61), остальные выступили убежденными «монистами», не столько наблюдавшими за естественным процессом развития, сколько призывавшими этим процессом управлять. [↑](#endnote-ref-373)
373. Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 507. [↑](#endnote-ref-374)
374. Алперс В. Б. Творческий путь Московского Художественного театра второго // Сов. театр. 1931. № 5 – 6. С. 10. [↑](#endnote-ref-375)
375. Там же. С. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-376)
376. В противоречивости и эклектизме МХАТ‑2 обвиняли В. В. Виноградов (см. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 308) и А. А. Смирнов, который писал: «Лучшие актеры психологической школы до сих пор не могут преодолеть соблазна творить образ совершенно свободно, не считаясь с общим тоном спектакля (типичен, напр., в этом {171} отношении М. Чехов)», (см. Смирнов А. А. Проблема современного театра // Русский современник. 1924. № 2. С. 256 – 257). [↑](#endnote-ref-377)
377. За особенностями гвоздевских представлений о развитии театра стояла слишком настойчивая борьба с формализмом, которая выразилась в стремлении избавиться от любой несодержательной, немировоззренческой категории. Со всей наглядностью это выяснилось в суждениях о стиле театроведа «гвоздевской школы» С. С. Мокульского, также полностью исключавшего из анализа механизм памяти формы, что не могло не приводить к противоречиям (см. фрагмент из курса лекций С. С. Мокульского «Введение в театроведение: 1944 – 1947 гг.» // Проблемы стиля и жанра в театральном искусстве. М., 1979. С. 10 – 13). [↑](#endnote-ref-378)
378. Правда. 1926. 19 ноября. [↑](#endnote-ref-379)
379. Марков П. А. Третий фронт (После «Мандата») // Печать и революция. 1925. № 5 – 6. С. 289. [↑](#endnote-ref-380)
380. Марков П. А. Театр // Там же. 1927. Кн. 7. С. 151. [↑](#endnote-ref-381)
381. Лихачев Д. С. Будущее литературы как предмет изучения // Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. С. 200. [↑](#endnote-ref-382)