Коган П. С.

**В преддверии грядущего театра**

М.: Первина, 1921. 45 с.

Предисловие 7 [Читать](#_TOC274156859)

Провозвестники социалистического театра 11 [Читать](#_TOC274156860)

Театр-трибуна 13 [Читать](#_TOC274156861)

У истоков 18 [Читать](#_TOC274156862)

Социалистический театр в годы революции (1917 25.X/7.XI – 1919) 22 [Читать](#_TOC274156863)

Неродившееся дитя 29 [Читать](#_TOC274156864)

Театр на заказ 33 [Читать](#_TOC274156865)

Итоги 36 [Читать](#_TOC274156866)

# {7} Предисловие

Днем — фабрика, грязная, неуютная, вечером — театральная или концертная зала, сверкающая пестрыми красками и огнями. Весь день — постылые канцелярские бумаги, надоевшие раздраженные просители. Зато вечером — благородные речи маркиза Позы, пламенные чувства Саломеи, где-то, в недосягаемом мире, отделенном рампой от усталого и голодного зрителя. Жизнь некрасива, искусство прекрасно. Театр — уголок, куда приходят забыться от житейских забот и тревог. Так понималось назначение искусства в буржуазном обществе.

Революция изменила бы себе, если бы сохранила подобное представление об искусстве. Ее идеал — художественная фабрика, прекрасный человек не только на сцене, но и в жизни, труд, ставший праздником. Ни одного удара молота, который не был бы творческим актом, ни одного взмаха серпом, в котором не было бы художественного порыва.

К сожалению, за три года революции не сделано ничего, чтобы вернуть искусство к его истинному назначению. Оно остается аристократичным, не потому, что преподносится избранной публике, а потому, что оно по-прежнему стремится возвыситься над жизнью, хотя содержанием этой жизни стала величайшая из революций. Даже наиболее законченные вожди революции оказываются в плену у прошлого, когда речь заходит об искусстве. Открыть двери театров пролетариату, дать возможность и рабочему забыться в чарованьи красных вымыслов, уйти от неприглядного дела революционного строительства в волшебный мир сцены — дальше этого не подвинулась реформа театра.

**{8}** Вопрос о взаимоотношении между искусством и жизнью затемняется и в наши дни старыми предубеждениями. Мы не говорим уже об эстетах, все еще толкующих о «самодовлеющем» «автономном» искусстве божественного происхождения. Но даже те, кто уже дошел до мысли, что искусство есть «отражение» жизни, не понимают органической связи этих двух явлений, насильственно разорванных буржуазным периодом человеческой культуры. Пусть отшумит революция, пусть закончится борьба на военных и трудовых фронтах, и тогда явятся гениальные художники, которые воплотят наше бурное настоящее в образах, достойных его величия. Так всегда было. В разгар революции не являлись великие художественные создания, они всегда возникали, когда наступала возможность оглядеться, осознать совершившееся. Так рассуждают даже те, кто горит истинным пафосом революции.

Это неверно исторически. «Женитьба Фигаро» написана до французской революции (до ее явленного взрыва), но это — часть революции, ее порождение и ее действующий фактор одновременно.

Это неверно и по существу. Коммунистическая революция строит не только справедливую, но и красивую жизнь. Художественное творчество — органический элемент этой созидательной работы. Задача, поставленная революцией, не может быть разбита на ряд самостоятельных задач, независимых друг от друга. Капиталистический строй не может смениться коммунистическим, если одновременно с этим экономическим процессом не будет совершаться процесс превращения мещанской психологии потребителя в благородный пафос производителя коммунистического хозяйства.

Здесь осознавать, воплощать — значит изменять, влиять, содействовать. Когда спрашивают, где гениальный пролетарский поэт, которого можно было бы противопоставить Шекспиру или Ибсену, вопрос ставится неверно. Если бы такой поэт и появился, в этом не было бы ничего нового. Когда появится первая мастерская, в которой все работники — художники, из которой выходят предметы первой необходимости **{9}** великой художественной ценности, мы скажем, что пролетариат создал произведение искусства, перед которым потускнели «Гамлет» и «Бранд». Когда появится первый город-сад, где каждая улица будет художественно задуманным произведением, тогда можно будет говорить о ничтожестве Эрмитажа и Лувра перед этим необычайным творением.

Это дело далекого будущего, но и коммунистический строй дело далекого будущего. Однако мечта об этом строе определяет политические и экономические пути настоящего. Пути искусства могут освещаться только идеалом, уже манящим нас издали.

Борьба за новое искусство еще только начинается. В предлагаемых вниманию читателя статьях, напечатанных в разное время по разным поводам, отражены некоторые моменты этой борьбы.

*П. К*.

# {11} Провозвестники социалистического театра[[1]](#footnote-2)

«Что же доказывает история идей, как не то, что умственная деятельность преобразуется вместе с материальной».

*К. Маркс*

«Ненависть угнетенных исходит из глубокого и благородного стремления к тому, чтобы достойно пользоваться жизнью, пробиться от тяжелого труда к искусству, от рабства к свободному человечеству».

*Р. Вагнер*

«В наши дни нравственной целью искусства стало зарабатывание денег, его эстетическим предлогом — развлечение скучающих».

*Рих. Вагнер*

«Будущие произведения искусства снова сделаются тем, чем были греческие трагедии, “Песня о Нибелунгах” или средневековые соборы: продуктом коллективных усилий целой эпохи».

*Рих. Вагнер*

«Чтобы могло существовать искусство, необходим народ».

*Мадзини*

«Народ сам должен быть действующим лицом в праздничном зрелище».

*Ромен Ролан*

«Если великому социальному движению наших дней суждено достичь своей цели, если народу суждено стать, наконец, полным властелином, то перед нами встает далеко за пределы театра выходящая задача: украшать народное бытие, возвеличивать народное достоинство, углублять самосознание народа, славить Жизнь — такова цель народных празднеств».

*Ромен Ролан*

«Когда из-за дюжины кулис должен выходить чуть ли не целый народ, величественные толпы которого не могло бы вместить обширное поле, который может собираться только под небесным сводом, — **{12}** то мне кажется, что предо мною жестокий дух Прокруста, уродующего живые тела, чтобы уложить их на свое железное ложе».

*Руссо*

«В природе нет ничего величественнее человека, и нет зрелища великолепнее собравшегося народа».

*Робеспьер*

«Собирайте людей, они станут благодаря этому лучшее».

*Робеспьер*

«Нашим санкюлотам не надо никакого другого театра, кролю Природы, которая манит нас плясать фарандолу под вековым дубом».

*Анахарсис Клотс*

«Мы должны отказаться от тех скучных зрелищ, которые соединяют в темном помещении маленькую кучку людей, смущенно и неподвижно проводящих время в молчании и бездействии… Нет, народ, твои празднества не таковы. Под открытым небом, на просторе должен ты собираться».

*Руссо*

«Пусть сами зрители будут и зрелищем; сделайте их самих актерами; пусть каждый видит и любит себя же самого в других, чтобы тем самым стало теснее общение между всеми».

*Руссо*

«Счастливый и свободный народ нуждается больше в празднествах, чем в театрах; он будет сам для себя прекраснейшим зрелищем».

*Ромен Ролан*

«Мы ищем в театре вдохновенного слияния со множеством других людей, общего подъема чувств».

*Георг Фукс*

«Проблема театра для нас — проблема всего современного общества».

*Георг Фукс*

«Я ненавижу современный театр, потому, что у меня острые глаза, и я не могу не видеть этого папье-маше, этих румян».

*Ансельм Фейербах*

# {13} Театр-трибуна[[2]](#footnote-3)

«Правители, если вы хотите узнать голос общественного мнения, прислушайтесь к аплодисментам и свисткам, звучащим в зрительном зале театра».

Так писали наиболее дальновидные незадолго до великой французской революции.

Театр многогранен. Но вот уже несколько веков только одной гранью обращен он к нам. С тех пор как европейская история стала историей классовой борьбы, театр вовлечен в ее стремительный водоворот. Для того, чтобы слить волю многих в единое действие, недостаточно объединить умы. Необходимо спаять чувства и настроения. Театр выполняет эту задачу. В его пестрых стенах сердца быстрее всего улавливают общий ритм и начинают биться общим биением.

Среди орудий, посредством которых класс озаряет свое коллективное сознание, изощряет чувство и выковывает волю, театр — самое могучее орудие. Он всегда зовет к действию и борьбе. Зовет даже тогда, когда кажется забавой. В эпохи революционные, в моменты народных катастроф, общественное значение театра становится особенно ясным, Тогда для всех очевидно, что даже театр, на первый взгляд невинный, какой-нибудь театр нежных чувств, идиллических мечтаний или любовных страстей, возникает как орудие защиты или нападения группы в ее борьбе за власть, как средство утверждения коллективного сознания. Одним он дает утешительное убеждение, что утонченная эротика, красивая праздность и прихотливая игра настроений — высшие формы жизни, укрепляет их в бессознательном презрении к труду и его данникам, увлекает ложным представлением в превосходстве их типа. Другим он твердит, что их доля — доля ужа, рожденного ползать, что они из тех, кто «летать не может».

**{14}** Как бы ни казался далеким от злобы дня театр, он всегда выполняет общественное назначение: организует волю одного и ослабляет волю другого коллектива. Его организующая сила тем более неотразима, что люди, творящие спектакль, и люди, созерцающие его, бессознательно верят, что они — участники игры, а не важного общественного дела. Только в революционные эпохи все голоса, раздававшиеся со сцены в разные времена, на разных концах Европы, все хохоты и рыдания театра, звучат как могучая симфония такого пути-пролога, который должен привести общество к истинной жизни. Только в эти эпохи в безобидном звоне бубенцов Арлекина улавливаем мы рев революционной трубы, а на белом лице Пьеро читаем призыв к действованию.

Театр неуловим. В этом его отличие от других факторов социальной борьбы. Заговор можно раскрыть. Преступный характер политического собрания можно установить. Обличить вредное действие книги может цензор. Но пьеса, невинная в чтении, часто страшна в театре. Лицо зрительного зала незримо ясно. В нем нет видимого выражения. Партера не уличишь. Слезы и смех невинны и в то же время повелительно-призывны. И даже если в театре неслышно ни звука — эта беззвучность кричит сотнями голосов. В ней — то тишина покоя, то зловещее молчание, то великое напряжение перед взрывом бури. Деспоты должны посылать в театр отборных жандармов и лучших цензоров, чтобы разгадать загадки опасного сфинкса. В многоголосых шумах театра возникают политические заговоры, рождаются самые верные планы восстаний, закаляется ненависть народа.

У стен театра прекращается власть сильных. За его стенами деспот — повелитель. Здесь он — подсудимый. Вне театра народ — раб, здесь он — властелин. Там народ робок, здесь он дерзок. Там он бессловесен, здесь он протестует бесчисленными путями. Как в некоем зачарованном бесте, здесь он недосягаем для тюремщиков и палачей.

Театр всегда оружие и притом оружие предательское. Он подкрадывается как змея и подобно змее вонзает свое жало внезапно и верно. Под видом **{15}** невинной игры он приобщает душу к активным и сильным или к дряблым и ноющим. Он кажется безобидным развлечением, но он всегда организует или деморализует армию бойцов, борющихся за осуществление конечного идеала нашей эры.

Театр — великий организатор не только потому, что он организует настроения и чувства, эти первичные скрепы общественности, не только потому, что процесс его работы неуловим для врага. Он — глубочайшее иносказание, эластичное сказуемое, к которому приложимы бесчисленные подлежащие. Как вокруг магнита быстро собираются железные опилки, так к слову артиста тянутся, вокруг него группируются ряды душевных движений, слагаются в системы, претворяются в действие. Слово артиста — центр, собирающий силы народа. Автор часто и не подозревает, как использует зритель отдельные моменты пьесы, сколько поводов дает он для проявления коллективного отношения к злобе дня.

20 мая 1771 года во французском театре играли комедию «La partie de chasse de Henri IV». Актеры рассказывали об опале Сюлли, а зала загоралась мыслями по поводу отставки популярного министра Неккера. На сцене проходили придворные интриганы отжитой, давно забытой эпохи, а перед глазами зрителей встали образы ненавистных временщиков фаворитов Людовика XV. Каждое слово невинной пьесы звучало как скликающий звон набата. Газетам запретили упоминать о Неккере, но театр, не упоминая волнующего имени, говорил о нем громче печати. А бессмертные фразы весельчака Фигаро о господах и слугах не задолго до революции ковавшие волю бесправных, такие нужные и сильные еще и сейчас, повсюду, где есть эксплуатирующие и эксплуатируемые?

Мы все еще, по выражению Маркса, живем в прологе истории. Мы не достигли царства истинной человечности, где унизительная борьба внутри человеческого общества завершится стройной организацией всех человеческих сил. Историческая миссия пролетариата — вывести общество на этот путь. В борьбе за осуществление этой миссии пролетариат не может **{16}** пренебречь таким оружием, как театр. Театр должен спаять его чувства и волю, оградить от расслабляющих влияний догорающего мира.

Театр последних десятилетий звал личность внутрь ее самой или за пределы земли, собирал общество под знамена мистицизма и ложного индивидуализма. Всевозможные «враги народа», угрюмые Бранды, ушедшие в горы Генрихи, непримиримые противники сплоченного большинства, организованной общественности — еще лучшие представители гордых одиночек, погибающих, по рецепту Заратустры, за утверждение своего «я». Они привлекают своей железной волей, хотя ложно направленной, бесплодно расточаемой. Они ждут спасения мира от личного примера. Революция общественных отношений, как предпосылка революции сознания, — эта идея им чужда. Еще более губителен путь Астровых и Ивановых, ничего не подаривших миру кроме своей тоски и грустной мечты; «Человеков» и Тентажилей, принесших с собой унизительный ужас перед «Королевами», «Некими в сером» и другими таинственными силами; героев Пшибышевского и Гамсуна, ищущих спасения в опьянении или отданных во власть весеннего бреда. Модернистский театр — тоже трибуна. В свои стены собирает он героев умирающей эпохи, эпохи кризиса буржуазного индивидуализма.

Пролетариату нужен иной театр, иной пафос, иные восторги и муки. Ему нужен не ложный, а истинный индивидуализм, нужны герои, обретающие свое «а» не в бесплодной борьбе с человечеством, не в мистическом недостойном человека трепете перед непонятным, а в могучей борьбе за подчинение сил природы и пересоздание общества в целях жизни и развития человечества. Модернистский театр — сплошной гимн смерти, как высшему достижению утверждающей себя личности. Пролетариату нужна жизнь и строители жизни. Не единства с космосом, а единства с человечеством ищет он, сочетания индивидуальной свободы с общественной необходимостью. Борьба на этом пути — борьба, требующая участия всех сил, всех орудий организации и, может быть прежде всего, театра. Пролетариату нужны в период борьбы трагедии коллективов **{17}** и героев, воплощающих их волю, трагедии силы, а не бессилия, реальные драмы ясных общественных притязаний, а не туманных мистических устремлений, — нужен театр в духе Геббеля, Альфьери, Клейста, частью Шиллера, Гауптмана, Вагнера, смутно предчувствовавших грядущий театр-действо.

Наследия прошлого пролетариат не уничтожит. Ни одной истинной драгоценности из сокровищницы общечеловеческого культурного богатства не выбросит он. Все принадлежит ему по праву наследования. Но прежде ему нужно взглянуть на мир своими очами, отпечатлеть на нем печать своего духа, найти в театре свою трибуну, а затем новым светом озарить и сокровища прошлого.

# {18} У истоков[[3]](#footnote-4)

С первых дней октябрьской революции театр привлек исключительное внимание трудовых масс. Пишущему эти строки не раз пришлось отмечать, что пробужденная народная мысль, в театре больше, чем в каких бы то ни было формах искусства, искала ответа на выдвинутые жизнью вопросы. Народ инстинктивно чувствует значение театра в качестве светоча, озаряющего наиболее темные и запутанные извилины лежащего впереди тернистого пути.

Театр — могучая сила, организующая народную душу, выковывающая народную мысль и народную волю. В революционные эпохи театр приобретает особенно важное значение. А «величайшая из революций» — октябрьская, поставившая перед собою задачу преобразования всего мира, не знает нейтральных сил. Все становится ее оружием, которым она пользуется в своих целях, или препятствием, которое она сметает с своего пути. Само собой разумеется, что революция не могла не затронуть театра. Все споры о театре, шумные поединки артистов и идеологов театра, все эти словесные битвы, напоминавшие о временах «Эрнани», привлекавшие в аудитории тысячи слушателей, имели в сущности одну основу, ставили один центральный вопрос об использовании театра в качестве одного из орудий великого революционного строительства.

Еще до революции театр утратил свое истинное лицо и зашел в тупик. Он стал местом для развлечения скучающего позолоченного мещанства, выставкой костюмов и бриллиантов. Не зная, где убить время после дня, проведенного на бирже или в конторе, мещанин колебался между оперой, драмой, рестораном, железкой, кабаре или каким-нибудь другим злачным местом еще более сомнительного эстетического качества. Все, кто любит искусство и понимает его значение, заговорили о кризисе театра, сознавали, что современный **{19}** театр все более и Солее опускается до роли кабачка, где можно провести несколько часов между обедом и ужином, повидать знакомых, показать новое платье. Театр верно служит вкусам своего господина, вкусам буржуазии. Лучшие театральные здания собраны в фешенебельных кварталах города (в Москве они почти все на Театральной площади или недалеко от нее), потому что здесь особняки и квартиры нескольких тысяч тунеядцев, из года в год распределяющих между собой абонементные билеты. Зрительная зала — их собственность. Рабочему населению отдаленных районов туда доступа нет: после десятичасового труда не пойдешь за десять верст, да и билета не найдешь.

Но не только внешнее расположение театра — его архитектура внутри вполне гармонирует с буржуазными представлениями о жизни и человеческом достоинстве. Места, близкие к сцене, отводятся самым богатым людям. Степень удобства места строго соответствует тяжести кошелька его обладателя. Зрительный зал обыкновенно вмещает всего несколько сот человек, часто меньше, а в последние годы выросло много театров, в которых помещалось несколько десятков зрителей. Все должно напоминать, что театр-учреждение аристократическое, что он — не народное действо, что он доступен только «избранным», к числу которых зазнавшийся мещанин причисляет исключительно себя, что здесь изображаются чувства, переживания и конфликты, напоминающие об интимной жизни праздных людей, которых золото освободило для всех видов эротики и эстетики.

То, что происходит на сцене, определяется этими же буржуазными требованиями. Артисты — профессионалы. Они зорко следят за судьбой своего «имени». Стать известным, модным — мечта всякого артиста.

Для этого употребляются все средства. Идет жестокая борьба между премьерами за место, которое занимает фамилия актера на афише, за размер шрифта, которыми эта фамилия напечатана, за слова: «при участии», «при благосклонном участии», «по требованию публики» и т. п.

**{20}** Создается целая система гипнотизирования публики, в которой принимают участие и печать, и актеры, и капельдинеры, вплоть до клакеров. Если при этой системе иногда выдвигаются гениальные артисты, появляется талантливое произведение или создается театр с серьезными исканиями, то все это или подвергается быстрому заражающему действию тлетворной мещанской среды, или задыхается и страдает в неблагоприятной атмосфере. И во всяком случае эти исключения не могут изменить обшей картины разложения театра, не могут вознаградить человечество за тысячи погибших, не нашедших себе места дарований и за тысячи бездарностей, заполонивших сцены и укрепившихся там при помощи наглости и интриги.

Отношения между зрителями и артистом в театре это обычные отношения между богатым человеком и его наемником-спецом, между предпринимателем и квалифицированным тружеником. Капиталист холит и балует своего любимца, любимец дорожит тайной своего искусства и не прочь изобразить из себя таинственного мага и волшебника. Артисты и режиссеры работают в своих мастерских, куда закрыт доступ профанам. Они выходят на освещенную сцену, а зрительный зал погружается в тьму. На сцене играют, а в партере воспринимают. Ничто не связывает зрителя с актером, жизни с искусством. Сюда пришли после беспокойного дня развлечься, «забыться». Искусство — не двигатель жизни, а мир, куда уходишь от жизни. Жизнь — это что-то серое, искусство — нечто яркое. Актеру в голову не приходит, что он должен войти в самую гущу жизни и разлить красоту всюду, зритель не думает о том, что всякий момент жизни должен стать театральным и прекрасным. Он довольствуется тем, что вечером уходит от нищеты, грязи, невежества, от голодных и ненавидящих, уходит в театральную залу, воображая, что эти раззолоченные стены не пропустят криков, смущающих его покои во дворце или в конторе.

Русская революция открыла эту великую битву за новую жизнь и новое искусство, за раскрепощение творческих сил художника и всего человечества. **{21}** Нужно было открыть двери театров трудовым массам, нужно было пустить улицу в студии и таинственные мастерские, нужно было разрушить рампу, и если нельзя было поместить в душных коробках миллионы новых зрителей, то надо было театр вынести на площадь, сделать «варваров», несущих оздоровление прогнившей культуре, не пассивными зрителями, а участниками действа, творцами нового театра. Предстояло слить театр с жизнью, внести красоту и театральность в трудовые процессы, окрылить ими трудовые усилия масс в их борьбе за жизнь, как было на заре европейского театра, в прекрасной Элладе, где труд и праздник впервые сверкнули волшебным слиянием и как бы завещали векам осуществить этот естественный союз, разрушенный впоследствии больной буржуазной культурой и забытый нами.

Революция смело взялась на разрешение этих задач, своим величием соответствующих ее размаху. Мы еще у источника этого движения. Но оно развертывается мощно и быстро и обещает великие достижения в искусстве.

# {22} Социалистический театр в годы революции(1917 25. X / 7. XI – 1919)[[4]](#footnote-5)

«Что же доказывает история идей, если не то, что умственная деятельность преобразуется вместе с материальной».

Незабвенные слова «Коммунистического манифеста», окрылявшие в течение этих двух революционных лет всех идеологов пролетарской культуры. Коренная ломка материальных отношений совершается на наших глазах. Она должна привести к преобразованию духа. Должна явиться новая наука. Неизбежно возникновение нового искусства, а следовательно и рождение нового театра.

В медовые месяцы нашей революции, проблемы ставились в широком масштабе. «Вся социалистическая культура есть как бы новая, еще невиданная по роскоши цветов, по тяжести и сладости обещаемых плодов ветвь великого древа общечеловеческой культуры», писал Луначарский (Культ, задачи рабочего класса). «Мы не должны идти на компромиссы, твердо, без колебания, стоя на классовой точке зрения, мы будем создавать свою культуру», говорил талантливый поэт-рабочий Самобытник-Маширини на первой Всероссийской конференции пролеткультов.

Но ни одна форма творческой деятельности не привлекала к себе такого внимания, как театр. В течение двух лет по вопросу о социалистическом театре читались многочисленные лекции, устраивались многолюдные публичные диспуты, где ломались копья и велись ожесточенные споры о путях пролетарского театра, за это время выросла обширная литература, драгоценное свидетельство того, что неисчерпаемые творческие силы, таящиеся в душе пролетариата, позволили ему, несмотря на беспримерную в истории борьбу, сделать серьезные шаги к завоеванию той формы искусства, которая является самым могучим фактором воздействия на чувство и волю человека и которая, по общему признанию, переживала кризис в старом буржуазном обществе.

**{23}** Устремление народных масс к театру вполне естественно. Театр, даже камерный, заключает в себе еще и доныне оргиастическое начало. В его раззолоченные стены сходится толпа. Даже отделенная рампой от сцены, она все еще остается участницей спектакля. Театр, даже искаженный буржуазной лжеиндивидуалистической культурой, является еще и в наши дни наиболее могучим стимулом коллективных переживаний массового восторга. И небывалое оживление театральной жизни в России объясняется естественно колоссальным размахом нашей революции, разбудившей в широких массах жажду осознать себя, как великое целое. Народ, а в особенности его Если более активные и творящие элементы, инстинктивно чувствует значение театра в качестве светоча, озаряющего наиболее темные и запутанные извилины лежащего впереди тернистого пути.

За годы революции совершена огромная работа в деле строительства рабоче-крестьянского театра. Правда, нет гениального творения, не явлено театрального зрелища, в котором величие совершающиеся событий нашло бы достойное воплощение. Нового театра нет, пока нет новой формы его. Никакие усилия и догадки теоретиков, хотя бы и глубокие, и серьезные, не могут создать эту форму, пока поэтическое вдохновение не явит ее перед нами. Но следует ли отсюда, что мы должны сидеть сложа руки и ждать ее естественного рождения. Всякое новое художественное явление есть результат коллективного запроса и коллективных усилий, оно, по выражению Тэна, не является капризом, рожденным в горячей голове. А в наши дни больше, чем когда-нибудь, масса участвует в создании художественных творений. Мы вступаем в какую то новую эру естественного распределения частей общей работы даже в той области, которая до сих пор была окутана тайной и считалась царством избранных, в области поэзии. А те искания, та напряженная теоретическая работа, те удачные и неудачные опыты импровизаций, коллективных постановок, массовых зрелищ, шествий и празднеств, новые методы преподавания, театральные студии, куда массами приходит **{24}** пролетарская молодежь — все это могучее брожение, все эти коллективные усилии — не только предвестие нового театра, но и необходимая работа по созданию тех условий, без которого немыслимо его возникновение. Появление новой формы искусства всегда сопровождалось этой напряженной работой коллектива. Только наша наука индивидуалистической эры, устремлявшая свое внимание на личность, создала оптический обман, который мешает нам в прошлом охватить весь процесс рождения гениального творчества.

В день второй годовщины Октябрьской революции нам хотелось поделиться хотя бы некоторыми впечатлениями, вынесенными во время этой работы.

Прежде всего поражает количественная сторона. Будущий историк отметит, что во время самой кровавой и жестокой революции играла вся Россия. В секции по обследованию рабоче-крестьянского театра при театральном отделе И. К. П. зарегистрировано более тысячи театральных кружков на фабриках и в деревнях. Цифра эта, вероятно, составляет небольшую часть действительного количества. Иногда местные интеллигенты принимают участие в создании кружков, но чаще мы имеем дело с беспримесным составом кружка, членами которого являются рабочие или одни крестьяне, либо те и другие вместе. Есть кружки, которые гордятся тем, что обходятся без помощи профессионалов (декорации написаны рабочими, костюмы добыты или перешиты работницами, рабочие же выдвинули из своей среды режиссера, актеров, оркестрантов и дирижера и т. д.).

Эти многочисленные кружки, покрывающие в настоящее время всю Россию, вспыхивают, гаснут и вновь загораются, подобно светлячкам. Репертуар, вопросы, ходатайства и просьбы, которыми они забрасывают центр, все это дает богатый материал. Можно нарисовать полную картину играющей «непрофессиональной» России. Нет руководств, грима, нет литературы, холста, декораций. Крестьяне и рабочие умоляют снабдить их необходимым материалом, утолить театральный голод. Они инстинктивно чувствуют, что театр — наиболее верный и прямой путь приобщения к завоеваниям человеческой мысли. Центр только **{25}** отчасти идет навстречу этим поистине воплям, с необычайной настойчивостью которых могут сравниться разве вопли о хлебе. Мешает отозваться и общая разруха и недостаток материалов. Мешают и застывшие в своем величин всякие «заслуженные» и незаслуженные актеры, ведающие у нас дело театральной культуры, распределяющие государственные средства исключительно между профессиональными театрами, и не скрывающие своего презрения к этому могучему порыву народа, к этому разлившемуся по России любительству «плохого сорта».

А между тем эти миллионы любителей сыграли великую культурную роль. Обыкновенно инициатива возникновения кружка принадлежит молодежи и чаще всего коммунистической молодежи. Косные элементы деревни, особенно старики, не питают доверия и любви к затеям «озорников». По так велика сила театра, что именно эта «затея» быстро втягивает все население, и не проходит двух месяцев, как самые невежественные и неповоротливые граждане деревни начинают восхищаться невиданным гостем. Спектакли переполнены зрителями. Деревенское население, быть может, впервые здесь, среди образов искусства, постигает, что революция несет с собою свет и радость. Были случаи, когда примирение с новым строем начиналось через театр, когда здесь рождались в душе темных и предубежденных масс первые многообещающие проблески вдумчивого отношения к великой социальной трагедии наших дней.

Репертуар этих театров определяется не только запросами зрителей, по и случайными причинами. Выбирают несложные вещи, не требующие дорогих материалов, короткие, иногда такие, где нет женских ролей (есть еще места, где девкам не позволяют выступать на сцене родители, — вот в каких условиях осуществляет народ свою потребность в театральном зрелище). И, несмотря на все затруднения, нужно отдать справедливость здравому народному инстинкту; Преобладают пьесы серьезных писателей, классиков. Потребность народа в здоровом смехе удовлетворяется чаще всего постановкой чеховских водевилей, которые обошли все крестьянские избы-театры. Играют **{26}** Горького, Толстого, Гейерманса («Гибель Надежды»), играют Мясницкого и что попало. Но в общем пьес пошлых мы почти не видим. Приводим некоторые цифры (по данным Секции обследования Р. К. Т. при ТЕО Наркомпроса): Анкеты 19 чисто рабочих кружков дают след. сведения о репертуаре. Чехов упоминается 9 раз, далее следуют: Островский (7), Горький (3), Толстой Л., Чириков, Андреев и С. Белая по два раза, О. Дымов, Косоротов, Семенов, Тэффи, Аверченко, Гоголь, Писемский, Гауптман, Гейерманс, Чуж-Чуженин, Евдокимов, Рассохин, Федорович, Смерчинский, местный автор (фамилия не указана), Ан‑ский, Е. Карпов, Де-Курсель, Делле Грацие — по одному разу. Из чеховских вещей только один раз упоминается «Дядя Ваня». Остальное — водевили. Если принять во внимание, что успех этих водевилей объясняется не специфическими свойствами чеховского творчества, а вообще популярностью (и несложностью постановки) водевилей, то первое место придется отвести Островскому. Он же занимает первое место и во всех остальных группах (кроме одной, самой малочисленной), т. е. в чисто крестьянских кружках, рабоче-крестьянских, смешанных (интеллигентских и рабочих и т. д.). Например, в 80 анкетах о театральной работе чисто крестьянских кружков упоминаются: Островский 38 раз, затем София Белая (23), Толстой Л. (13), Гоголь (12), Семенов (9). Никитин (6), Андреев (5), Горький (3), Осетров (3), Самбуров (3), Пушкин, Полушин, Горбунов, Чириков. Клепиков, Хомутов, Подносов и «местные авторы» по 2 раза. По одному разу упоминаются: Мольер, Григорович («Рыбаки») Стахович, («Ночное») Ремизов, («Волчьи зубы»), Некрасов, («Вечер декламации»), Лисенко-Коныч, Епифанов, Мережковский («Романтики»), Добровольский («Экспроприатор»), Красева («Архипка Бритый»), Мясницкий («Дядюшкина квартира»), Рутковский («Паутина»), Клепиков («В низинах»), Великанов («Синяя Борода» — фарс), Тихонов («Через край»), Найденов («Семидесятники»), Лебедев («Божья коровка»), Федоров («Аз и ферт»). Одна анкета просто говорит «Пьесы из народного быта», в некоторых называются следующие пьесы без упоминания авторов: **{27}** «Да здравствует свобода» (1), «Гость» — перевод с шведского (1), «Работники» (1).

Во многих требованиях на литературу мы встречаем просьбу прислать пьесы «освещающие вопросы современной жизни, вопросы революции, жизнь крестьянина и рабочего». Вследствие бедности революционной драматической литературы, деревня и фабрика довольствуется довольно плоскими произведениями Софии Белой, не без искусства сочиняющей революционные драмы. Всевозможные «Люди огня и железа», «Безработные», «Пролетарии» и другие пьесы, написанные ad hoc, изображающие бессердечие буржуазии и страдания эксплуатируемых, пьесы с прямолинейным подходом к делу, пьесы, напоминающие о незабываемых обидах недавнего прошлого, пользуются большой популярностью и успехом.

Такова общая картина театрального движения, стихийно возникшего в низах народа. Революция раскрепостила массы, вырвала их из оков невежества, в котором царское правительство и его приспешники держали крестьян и рабочих. Театр сыграл великую роль в эти годы, когда народ устремился к свету. Это был стихийный порыв, хорошо ли, плохо, это было творение самого народа. Мы мало помогли ему. «Генералы» артистического мира убеждены, что будущее искусство не в этом беспорядочном стихийном порыве, а в вычурных опытах, в кабинетных исканиях, плодами которых они время от времени стараются поразить гурманов искусства.

Пробудившийся среди народных масс интерес к театру — залог обновления нашего театра в будущем. Но уже и в настоящее время заметно чувствуется влияние революции в деле искания формы социалистического театра. Это влияние сказывается в нескольких направлениях. Прежде всего проделана огромная теоретическая работа. Пути будущего театра исследуются лучшими знатоками вопроса. Нужно отметить книги Керженцева, особенно его труд о «Творческом театре», где собраны интересные данные о попытке коллективного творчества и массовых представлений на Западе, ряд статей, печатавшихся в «Горне», «Вестнике театра», «Пролетарской культуре», **{28}** «Вестнике жизни», «Грядущем», «Протоколы первой всероссийской конференции пролеткультов» и пр. В этих трудах подвергаются тщательному исследованию основные вопросы, связанные с проблемой социалистического театра, определяется понятие народного и классового театра, всесторонне рассмотрен вопрос о профессионализме, о коллективном творчестве, об импровизациях, о переделке пьес, об отношении к существующему репертуару.

Рядом с теоретической ведется и большая художественная работа. Отметим интересные достижения коллективной декламации В. К. Сережникова, попытки Мгеброва в Петрограде, Смышляева (инсценировка верхарновского «Восстания») в московском Пролеткульте, опыты импровизации в студиях Пролеткульта, постановку «Марсельезы» Алексеевой и т. д. Не все удачно в этих опытах. Многое прекрасно. Но несомненно одно: на этом пути источник творчества, здесь горит истинное вдохновение и пламенная вера в творческие народные силы. Из классического репертуара извлечено все, что соответствует моменту. Ставят пьесы Шиллера, Шекспира, Гауптмана, Верхарна, Деллеграцие, Гейерманса, Лопе де Вега («Фуэнте Овехуна»), — все, где говорят массы, где жаждут свободы и борются против гнета.

Социалистический театр «заслуженные» артисты считают еще не родившимся ребенком. По сколько «коллективов», занимающих лучшие театры Москвы, уже теперь можно назвать трупом.

Дитя родится — мы это знаем. Но труп не воскреснет никогда.

# {29} Неродившееся дитя[[5]](#footnote-6)

Социалистический театр — одна из тех нерожденных душ, которые блуждают в призрачном царстве «Синей птицы». Для огромного большинства театральных деятелей самое понятие социалистического театра представляется чем то искусственным. В самом деле, нужен ли какой-то особый театр для рабочих и крестьян. Разве истинно-прекрасное создание искусства не волнует одинаково всех, кто способен воспринимать красоту. Разве рабочему и крестьянину не нужно приобщиться к сокровищам мировой поэзии, к театру Шекспира, Шиллера и Мольера. Годы рабоче-крестьянского господства не дали ни одного гениального творения, которое говорило бы о возникновении новых форм театрального искусства, идущих на смену старому, так называемому буржуазному театру. Рабочие переполняют старые театры, охотно смотрят классические и неклассические пьесы, аплодируют и волнуются, доказывая этим, что между ними и истинным искусством не нужно никаких посредников в лице разных идеологов-социалистов, который сохранили дурную привычку интеллигентов опекать народ, навязывая ему свои вкусы и т. д.

Словом против идеи социалистического театра выдвигалась сложная сеть аргументов, в которой всегда хранители рутины стараются запутать всякое новое могучее стихийное стремление, пользуясь тем, что такое стремление на первых порах не находит ясных, конкретных форм для своего проявления. К этой же аргументации прибегали враги социалистической революции, когда отстаивали старые формы хозяйственного и государственного строя, незыблемые твердыни собственности и привилегий. Социалистический мир еще не родился, социалистических фабрик нет, народной милиции нет, сельское коммуны не дали никому хлеба. Рабочие сами не желают новых социалистических **{30}** фабрик, потому что кроме голода и безработицы они ничего не принесли им, крестьяне твердо держатся за землю и собственность, ненавидят коммуны и т. д. Лучше верный кусок хлеба в старом мире, чем неверные богатства грядущего.

Самое опасное в этой аргументации ее внешняя убедительность. Старое может ссылаться на ослепительную роскошь своих богатств. Юность бедна, ей нечего показать. Буржуазный мир выставляет в свою защиту всю пеструю яркость красок отцветающей культуры, пролетариату пока нечего ей противопоставить. «Красная правда» убитого за эту правду Вермишева, несколько интересных попыток инсценировки Верхарна или Гастева и два‑три опыта массовых постановок — с одной стороны, и сонмы гениев от Софокла до Ибсена — с другой, «кто устоит в неравном споре». Старое подкупает своим богатством. Даже рабочие и крестьяне восторгаются балетом, некогда забавлявшим стариков из государственного совета, а иные зрители из народа (ведь народ так быстро постигает «истинное» искусство, если ему не мешают посредники-социалисты) даже предпочтут изящный балет — грубой «Красной правде».

Если революция должна преобразовать театр, то это преобразование должно сводится к изгнанию, или, по крайней мере, к сокращению пошлости, господствовавшей на дореволюционной сцене, к остракизму Арцыбашевых и Сологубов, к пополнению репертуара классическими пьесами, к открытию простора для всяких талантов в области режиссуры и пр. И действительно, театры подтянулись, репертуар очистился, классики ставятся в большем количестве, чем раньше, увеселительного и развлекающего стало меньше в наших «образцовых» театрах. А «талантливым» режиссерам открылся такой простор, что выросли как грибы, всевозможные искатели новых путей, требующие себе специальных зданий и миллионов для необычайных художественных откровений, которые в лучшем случае оказываются заурядными спектаклями, а в худшем — надуманными, холодными, вычурными зрелищами.

**{31}** Идея социалистического театра имеет сильных врагов. Против нее огромная армия артистов-профессионалов и возглавляющих ее заслуженных знаменитостей, которые готовы загасить проблески новых стремлений своими послужными списками, своими чинами и званиями и которые своим авторитетом импонируют часто даже истинным демократам, чутким к художественным запросам пролетариата.

Вся сила этой аргументации разбивается однако об одну очевидную истину. Старый театр, даже несколько подтянувшийся, не отвечает великому размаху революции, не может озарить души пробужденного народа, выполнить исконное назначение театра, стать светочем, озаряющим темный и трудный путь по которому предстоит идти новому классу, призванному историей привести человечество к свободе и счастью.

Два‑три образцовых театра могли бы с успехом поддерживать священный огонь «вечного» искусства. То ценное, что действительно необходимо для приобщения пролетариата к сокровищам мировой поэзии, вовсе не требует десятков театров и актерских коллективов; ведь на ряду с сохранением сокровищ прошлого, необходимо сугубо любовное отношение ко всем попыткам создать обстановку для выявления творческих сил народа в области театра.

Пусть социалистический театр еще неродившееся дитя. Но и социалистический мир — неродившееся дитя. Революция идет под знаком отважной пламенной веры. Она форсирует рождение нового мира, так как полна ликующим предчувствием этого рождения. Она разрушила царскую армию до появления первого красного полка и предпочла на время остаться без армии, лишь бы освободиться от казармы, и нагайки.

Она разрушила капиталистические фабрики и торговые дома до того, как родились социалистические заводы и магазины, и не побоялась в переходное время остаться без заводов и магазинов, Она выбросила миллиарды народных денег и призвала к сверхчеловеческим усилиям, вызывая к жизни то, **{32}** чего нигде не было, во что никто не верил. Но она шла этим путем, потому что верила, и таково было ее историческое призвание. Она не может уклониться от своего исторического пути в области культуры. Она должна с такой же беззаветной верой направить свои усилия к созданию рабоче-крестьянского театра, потому что театр самый могучий фактор духовного воздействия на массы, потому что к нему прежде всего устремились эти массы, пробудившиеся от сна, инстинктивно, чувствуя, что здесь должен быть дан ответ на волнующие вопросы; потому что нельзя оставлять самого острого оружия, самой громогласной кафедры в руках людей, всем своим существом принадлежащих старому миру.

# {33} Театр на заказ[[6]](#footnote-7)

Театру все чаще и чаще начинают давать заказы.

Комиссия содействия западному фронту предлагает Театральному отделу использовать театральные силы для ее задач. К помощи этих сил обращается комиссия по ликвидации безграмотности. В настоящее время предполагается использовать театр в связи с начинающейся (по случаю неурожая) грандиозной продовольственной компанией. Драматурги и артисты волнуются. Наиболее рьяные апологеты «чистого», «самоценного», «самодовлеющего» и т. п. искусства снова завели набившие оскомину речи о свободе творчества, о святом вдохновении и пр.

«Соглашатели» готовы откупиться от требований момента, «состряпать» несколько пьес. Ничего мол не поделаешь: приходится рядом с богом жертвовать кое-чем и мамоне. Доказывать в пьесах, что грамотность лучше безграмотности, возвещать с подмостков, что мужик должен отдать излишки хлеба, — какой уважающий себя артист унизится до такого оскорбления искусства, столь «аполитичного» по своей природе.

Правда, автор «Первого винокура» не боялся писать на скромные темы о вреде пьянства. Если он получал заказы от самого себя, то история знает примеры, когда гениальные художники творили по заказу комиссий, хотя и не пролетарских, но все же комиссий.

Перед одной из самых прелестных вещиц Мольера («L’amour medecin») красуется такое предуведомление «читателям»: «Перед вами всего только набросок карандашей, маленький экспромт, из которого королю было угодно сделать себе развлечение. Это самый смешной из всех заказов его величества. Если я скажу, что заказ был получен, исполнен, разучен и поставлен на сцену в течение пяти дней, то это будет вполне согласно с действительностью». Этой гениальной безделушкой Мольер начал свою ожесточенную кампанию против врачебного шарлатанства, — тема не более возвышенная, чем алкоголизм или излишки хлеба.

**{34}** Напрасно исследователи старались разрешить некоторые «тайны творчества» по поводу этого скоропалительного рождения жемчужины комического искусства. Для Мольера, впитавшего в себя воздух придворного общества, заказ «короля-солнца» не был заказом, а темой созвучной его душе. Истинный поэт класса не чувствует своей зависимости от класса, не чувствует насилия в выполнении заказов своего класса.

Для буржуазных драматургов и артистов «заказы» пролетариата представляются насилием. Они сойдут в могилу, так и не догадавшись, что в глубоком смысле слова, творчества не на заказ никогда не существовало, что их «образцовые» сценические образы, озарявшие душевный мир тоскующих любовников, или фантастическая пляска красок, жестов и звуков, в свете театральных огней, были ответом на заказ праздного мещанства.

Заказы пролетариата, конечно, с большим трудом могут быть выполнены в форме привычных театральных произведений.

Действительный ответ на заказы пролетариата искусство даст только тогда, когда сольется с могучей работой по созиданию новых форм жизни.

Военный марш — прообраз такого творчества. Это не художественное произведение, вдохновляющее солдат перед их отправлением на войну. Он звучит во время самого похода. Он — элемент движения, неразрывная часть жизненного действия. Для его исполнения нельзя пригласить людей со стороны, «штатских». Его могут исполнять только члены военной семьи, разделяющие труды, радости и невзгоды тех, чье коллективное трудовое усилие вызвало его к жизни и в свою очередь им оформляется, в нем находит поддержку. Таково же было значение танцев и хоров, из которых развилась греческая трагедия и комедия.

«Художественное оформление трудовых процессов» — таков лозунг, который все чаще выдвигается в качестве задания, поставленного пролетариатом искусству. Война на фронте, восстановление транспорта, субботники, начинающаяся продовольственная **{35}** кампания — это не задачи минуты, которым можно помочь десятком пьес. Это — великие волевые усилия, источник новых ритмов и красочных сочетаний, одновременно заказ практическому и художественному гению пролетариата.

Этого заказа не может выполнить художник со стороны. Кабинетный автор, или режиссер, ушедший в свою мастерскую, не сочинит вдохновенной пьесы для исправления лиц, уклоняющихся от субботников, или для направления на путь истины нерадивых железнодорожников. Только те, кто идут с трудящимися, слившись с ними, на добровольный субботний труд, могут становиться в красивые колонны, изобретать девизы, расписывать знамена, находить ритмы, запевать песни, создавать фигуры и пляски, словом творить или подготовлять то массовое театральное действо, где исчезнут границы, отделяющие труд от праздника, жизнь от искусства, зрителя от артиста, творчество свободное от тенденциозного.

Художественный гений не только не может отмахиваться от задач, выдвигаемых жизнью. Он должен стать в ряды ее строителей. Здесь источник небывалого грядущего расцвета искусства. Его творцами не могут быть те, кто не участвует в напряженной работе пролетариата. Наиболее чуткие чувствуют это и ищут на этом пути спасения от театрального мещанства, от актерских дрязг и халтуры.

Это — первые ласточки, истинные вестники приближающейся весны нового искусства, с торжеством которого отойдут в область истории эстетические споры, потому что искусство станет жизнью, а жизнь искусством.

# {36} Итоги[[7]](#footnote-8)

## I

Передо мною номер большой зарубежной газеты, издающейся в одной из европейских столиц. Пробегаю театральные объявления. Вереница больших и малых театров, кабаре, кинематографов. Заманчивые рекламы, щекочущие нервы. Знаменитые шансонетные певицы, танцовщицы, этуали, «красавицы», оперетта, фарс, пьесы с альковными тайнами… Два — три крупных театра с обычным «серьезным» репертуаром, рассчитанным на то, что бы не слишком мешать пищеварению мещанского желудка.

Все по старому.

По прежнему, вероятно, несколько тысяч тунеядцев, поглощающих труд рабочих окраин, собираются в залитые светом центральные залы с расписными потолками и золоченными инкрустациями лож, блистают друг перед другом фраками и дамскими туалетами, шумно входят среди действия, лениво поглядывают на вздыхающих бутафорских любовников, изо дня в день повторяющих пошлые фразы в свете пестрых театральных огней, и… благословляют судьбу, что «культура» сохранена, что у них не так, как в варварской России, где разрушены все научные и художественные ценности.

Стоит заглянуть в этот уголок бесстыдных реклам, чтобы сразу почувствовать, как далеко ушли мы вперед, с каким лихорадочным напряжением бьется у нас творческая мысль над разрешением величайших художественных проблем. Самые консервативные наши театры находятся под действием очищающего огня революции. Кто решится в наши дни поставить «Петербургские трущобы» или зазывать публику в театр изысканными меню, винами и соблазнительными прелестями этуалей. Даже театры нечувствительные к запросам времени, отдают ему невольную дань, останавливая свое внимание на классиках, на **{37}** пьесах, трактующих вопросы значительные, и если в репертуар какого-нибудь театра попадает пустая пьеса, то вокруг этого события поднимается буря возмущения.

Очищающее действие революционного пламени сказывается, конечно, ярче всего не в этих цитаделях старого искусства. Оно в лихорадочных исканиях нового репертуара, новой архитектуры театра, в революционных попытках в области освещения, декораций, актерского, режиссерского мастерства, в этих шумных дискуссиях, приобщивших пролетарские массы к вопросам искусства не в качестве пассивных слушателей, а в качестве властных вершителей его судьбы. Театр раньше других форм искусства стал предметом народного внимания, ареной идейных поединков, лабораторией, откуда берет начало ослепительный поток мыслей о великой духовной революции, связанной с хозяйственным переворотом.

## II

За три года пробита непоправимая широкая брешь в стене предрассудков и заблуждений, на которых зиждились эстетические представления и вкусы масс.

За три года даже слепые научились видеть, и мысли, вчера еще почитавшиеся оскорблением искусства, становятся общепризнанными истинами.

Исчезла вера в автономное «самодовлеющее», чистое «аполитичное» искусство. Революция разбила эту фикцию. Кто, кроме безнадежно-косных рутинеров, не понимает теперь, что истинно художественное произведение всегда служило цементом, скрепляющим мир чувств и настроений определенного коллектива, в классовом обществе — определенного класса: что художественные формы живут и расцветают, пока они служат фактором, организующим мир переживаний класса, борющегося за свое господство или находящегося в зените своего торжества, своей творческой работы; что эти формы должны захиреть и исчезнуть с крушением старой системы производственных отношений, с появлением нового класса, принесшего новое идейное содержание, не укладывающееся в старые рамки.

**{38}** Разрушен фетишизм по отношению к великим именам. Ценить Шекспира это не значит благоговеть перед каждой его строчкой, закоснеть в формальном, филологическом уважении к тексту. Ценить богатство прошлого, это — прежде всего жить современностью, чувствовать биение сердца его самых активных, самых творящих сил, созидающих грядущее. Это значит, брать, из неисчерпаемой сокровищницы идей и образов то, что содействует духовному сплочению этих сил в их борьбе за осуществление задач, поставленных перед ними историей. Шекспир и Мольер, несравненные плагиаторы (да и кто в этом смысле не плагиатор), отбрасывали в творениях своих предшественников чуждое их эпохе, брали полезное, перетасовывали факты и даты, озаряли внутренний мир тех общественных групп, которым служила их поэзия. Прошлое служит настоящему, поступательное движение общества в каждый данный момент становится возможным не только благодаря усилиям передового класса эпохи, но и благодаря накопленному опыту предшествующих поколений. Этим опытом каждое поколение пользуется в своих целях. В наши исторические дни пролетариат — наследник и хозяин всего материального и духовного богатства, сохранившегося в мире. Он вправе брать у Шекспира и Гете мысли и образы, необходимые ему, и отбрасывать непригодное, вправе перерабатывать и использовать данные многовекового опыта для осуществления своих задач. В этом высшая дань уважения предшественникам, в этом разумное и бережное отношение к богатству, накопленному поколениями. Удачна или неудачна попытка произведенная в этом направлении в театре РСФСР, но постановка верхарновских «Зорь» — смелый шаг, чреватый последствиями, взрыв твердынь, на которых держались самые устарелые предрассудки умирающего театра.

## III

Разрушен фетишизм по отношению к профессионалам, жрецам и магам. Искусство не есть достояние избранных. Буржуазное общество исказило душу артиста, он напоминал раба, который до того привык **{39}** к своим цепям, что перестал чувствовать их. И когда, засияла заря освобождения, он, подобно шильонскому узнику, пожалел тюрьмы своей. Он искренно верил, что наградой его труда и таланта, должны быть средства к существованию, слава, роскошь и прочие блага, которые он приобретал для себя лично созданными им сценическими образами. Он искренно верил, что искусство погибнет, если отнять это право извлекать из него все, соединенные с ним, личные выгоды и предоставить дело обеспечения артистов государству. Он привык веками думать, что его вдохновение мистического происхождения, что его создания — только его создания, что он приносит их как дар массе, он привык смотреть на зрителя, как на элемент воспринимающий, а не творящий. Он запирался в своей мастерской, боялся вмешательства «улицы» (как презрительно называл он всех, не принадлежащих к его профессии), он работал со «своими» и достиг того, что из этих наглухо закрытых мастерских выносил на публику искусство, поражающее, как фокус, но и холодное, как фокус, искусство, которому можно удивляться, но которого нельзя любить, которое не волнует, не захватывает, не будит мысли, не побуждает воли.

Но влияние революции не ограничивается разрушением старых представлений, связанных с проблемой театра. Новое искусство возникает только с возникновением новой формы. Нового театра не может быть, пока существуют партер и сцена, актер и зритель, автор пьесы, все элементы старого театра в их существенных основах, хотя бы этот автор написал самую революционную пьесу, хотя бы этот партер был наполнен исключительно пролетарской публикой. И Пролеткульт и другие организации, восстающие против профтеатра, в конце концов воспринимают все основные особенности этого театра. От того, что в студиях Пролеткульта учатся студийцы-рабочие, дело не меняется. И Станиславский не откажется принять в ученики талантливого рабочего. «Красную Правду» Вермишева с успехом и даже вероятно, с большим успехом, чем в Пролеткульте, мог бы сыграть Малый театр.

**{40}** Роль Пролеткульта, самодеятельных театральных, фабричных, крестьянских и красноармейских кружков в борьбе со старым театром огромна. Именно они разорвали сеть предрассудков и заблуждений, которые мешали театру выйти на свободный путь Но все эти провозвестники грядущего искусства — не создатели новых форм.

## IV

Пути этого нового искусства начали обозначаться более или мене ясно только теперь, когда октябрьская революция отпраздновала третью годовщину и победоносно ликвидировала все фронты гражданской войны. Уже с первых дней революции заговорили о массовом действе, о необходимости вывести театральное зрелище на площадь, об участии зрителей в представлении, об импровизациях и т. д. Мы имеем уже примеры грандиозных массовых постановок с десятками тысяч зрителей-участников. Но и эти, столь близкие, казалось бы идеологам грядущего искусства спектакли только искусственные создания.

Причина в том, что пока нет новой культуры, не может быть и новых форм искусства. Можно верить что некогда в коммунистическом обществе не будет картинных галерей, потому что все улицы станут картинными галереями. Но нельзя превратить в картинную галерею улицу современного города, потому что она возникла, как одно из условий существования буржуазного общества, потому что ее стены созданы для торговых вывесок, потому что материал, из которого строятся дома, не выбирался для художественных целей, потому что в буржуазном обществе эксплуататоры имели возможность жить у себя дома в художественной обстановке, или имели досуг и средства для посещения галерей и театров, потому что об эстетических потребностях эксплуатируемых не заботился никто. Ясно, что для превращения города в художественное произведение, необходимо начинать работу не здесь, в наших безобразных городах, а создавать новые очаги культуры где-нибудь в коммунах, организующихся на совершенно иных началах. Пролеткульт, изъяв рабочего из фабрики и поместив **{41}** его в студию, не может не превратить его в профессионала-артиста. Студиец-пролеткультовец быстро усваивает психологию профессионального артиста и совершенно основательно начинает думать о том, чтобы попасть к самому Станиславскому, вместо того, что бы учиться у его учеников. С другой стороны Пролеткульт не может оставить его на фабрике: для всякого очевидно, что после тяжелого восьмичасового труда рабочий с артистическим дарованием не в состоянии уделить искусству необходимых сил и внимания.

Только с возникновением цветущих городов-садов, только с освобождением труда, с превращением его в радостное творческое разрешение естественной потребности человека к деятельности, словом только с торжеством коммунистической культуры возможно возникновение коммунистического искусства. Это дало довод к пессимистическому выводу. У пролетариата на очереди военные и экономические задачи. Лучшие силы его на военном и трудовом фронтах. Ему теперь не до искусства. Кончится война, будут разрешены проблемы транспорта, производства и т. п., — тогда можно будет думать об искусстве. Величайшее заблуждение, которое к счастью начинает рассеиваться только в последнее время. Мы подошли к последнему этапу, на который вступила эстетическая революционная мысль.

## V

Сначала в статьях театральных деятелей, особенно А. М. Гана и Мейерхольдам затем в настойчивых требованиях крупных гражданских и военных деятелей (Бухарин, Сосновский, Подвойский), подчеркивается та мысль что искусство явится не в результате материальных успехов, что оно один из важнейших факторов в процессе борьбы за эти успехи, что оно Участвует в процессе строительства новой культуры. И это не уступка духу времени, не отрыв театра от его прямого назначения ради чуждых ему агитационных задач. Это — истинный путь строительства нового театра, путь его обновления и расцвета, путь, **{42}** на котором осуществляется, наконец, гармоническое сочетание искусства и жизни «После свержения царей, помещиков и капиталистов, — говорит тов. Ленин, — впервые очищается путь для стройки социализма, для выработки новой общественной связи, новой дисциплины общего труда… Это дело переработки самих нравов, надолго загаженных, испорченных проклятой частной собственностью на средства производства, а вместе с ней всей той атмосферы грызни, и недоверия, — вражды, раздробленности, взаимоподсиживания, которая неминуемо вырождается и постепенно возрождается вновь мелким обособленным хозяйством собственников при мелком общении между ними». Ближайшая задача — внедрение во всеобщий обиход масс правил: «все за одного и один за всех».

Искусство уже должно стать ликующим трудом, а не развлечением. Художник сейчас должен слиться с трудящимися. Кто не участвует в процессе общего коммунистического строительства, тот не может быть творцом новых художественных ценностей. Все острые вопросы искусства, предмет ожесточенных споров, становятся ясными, когда к ним подходят строители новой жизни, свободные от гипноза профессионализма. В своем докладе в «Доме Печати» тов. Подвойский развернул интересную картину воспитания допризывников, составляющих уже в настоящее время пятимиллионную армию. В этих усилиях создать новое поколение всесторонне развитых, действительно «красивых» людей, искусство должно занять видное место. Художник является сюда не для того, чтобы принести результаты своих кабинетных работ и одиноких вдохновений. В сложившейся уже системе он найдет указания для своей работы. Он, по образному выражению тов. Подвойского, прикрепит крылышки к ногам тех, кто стремится вперед, чтобы они могли несколько приподняться над землей, получить возможность разбега и еще с большей энергией броситься вперед для преодоления препятствий, стоящих на пути их трудовых усилий. Искусство — элемент трудового процесса. Слившись с ним органически, художник никогда не уйдет от своего прямого назначения — участвовать фабрикатами искусства **{43}** в качестве фактора цементирующего отношения людей в процессе общественного производства. Жизнь будет вносить ежеминутно поправки в его творчество Она не даст его мечте уйти в заоблачные высоты, где эта мечта теряет всякие конкретные очертания, становится худосочной и расплывается в безобразные формы. Художник ни на минуту не забудет, что его задача возноситься над трудовым усилием человека, лишь постольку, поскольку это служит окрылению этого человека, приливу новой энергии. Участвуя в устройстве площадок для миллионов подростков, о которых говорил тов. Подвойский, театральные деятели обретут такой источник художественного вдохновения, такое ясное представление о формах нового искусства, какого никогда не найдут в своих изолированных мастерских режиссеры камерного театра или в своих спорах футуристы и пролеткультовцы.

Мы вступаем в полосу напряженного хозяйственного строительства, на путь великой экономической борьбы, на котором нас ждут беспримерные в истории победы и праздники. Искусство должно поддерживать энергию, которая требуется трудящимся для преодоления стоящих на пути препятствий. Когда мы доведем добычу угля или нефти до такой-то нормы, работая методически — какая награда ждет нас через два‑три или четыре года, насколько повысится красота и гармония в окружающем нас быте. В ярких картинах художники должны раскрывать перед трудящимися эти близкие, и потому особенно заманчивые перспективы. Но только артисты, пылающие пафосом наших исторических дней, могут понять, что какой-нибудь всенародный праздник, возрождения Донбаса, или открытия первой электрической станции, как одного из звеньев всеобщей электрификации России, всероссийское величание тружеников, особенно отличившихся на поприще труда, что все это сюжеты более достойные для творческого вдохновения, чем бородинские и полтавские битвы, вдохновлявшие поэтов эпохи вражды и розни. Нет сюжета более глубокого для искусства, как совершающийся **{44}** на наших глазах процесс превращения мещанской психологии потребителя в благородный пафос производителя коммунистического хозяйства.

Такова последняя стадия, в которую вступила революционная эстетическая мысль.

Революция зовет художников из замкнутых мастерских, из душных зал теоретических дискуссий, на беспредельный простор трудового фронта. Там источник возрождения театра и всех видов искусства, там место всем, кто не желает быть выброшенным за борт жизни.

1. Эти изречения были напечатаны мною в «Вестнике театра». — *П. К*. [↑](#footnote-ref-2)
2. Вестн. Театра № 2, 6 – 7 февраля 1919 г. [↑](#footnote-ref-3)
3. Красная газета, изд. Петр. Совета Раб. и Кр. Деп. № 16, 26 янв. 1921 г. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Вестник театра» № 40, 4 – 9 XI 1919 г. [↑](#footnote-ref-5)
5. Эта статья напечатана в № 1 Бюллетеней Перв. Всерос. Съезда Раб. Крестьян. театра (15 XI 1919 г.), под заглавием «Задачи Съезда». Здесь он. перепечатывается в сокращенном виде. [↑](#footnote-ref-6)
6. «Вестн. Театра» № 66, 24 авг. 1920 г. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Вестник работников искусств» № 2 – 3 1920 г. [↑](#footnote-ref-8)